

BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE



ISABELLE,
« RÉUSSITE » IGNORÉE

N° 88-89
AVRIL-JUILLET 1990
VOL. XVIII - XXIII^e ANNÉE

BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE

Isabelle, "réussite" ignorée

N° 88-89

VINGT TROISIÈME ANNÉE

VOL. XVIII
1990

Association des Amis d'André Gide

Comité d'honneur :

Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR, Jacques DROUIN, Dominique
FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET, Jean MEYER, Maurice
RHEIMS de l'Académie Française, Robert RICATTE, Roger VRIGNY

Le Bulletin des Amis d'André Gide

revue fondée en 1968
dirigée par Claude Martin (1968-1985)
puis Daniel Moutote (1985-1988)

publiée avec l'aide du

**CENTRE DES SCIENCES
DU LIVRE & DE LA LITTÉRATURE
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE**

et le concours du

CENTRE NATIONAL DES LETTRES

paraissant en janvier, juillet et octobre

est principalement diffusée par abonnement annuel ou compris dans les publications servies
aux membres de l'Association des Amis d'André Gide au titre de leur cotisation pour
l'année en cours.

Tarifs en dernière page de chaque livraison.

*

**

Toute correspondance relative au *BAAG*
doit être adressée à :

DANIEL DUROSAY
Directeur responsable de la revue
32, rue du Borrégo
F. 75020 PARIS
Tél. : (1) 47.97.58.87

relative à l'AAAG à :

HENRI HEINEMANN
Secrétaire Général de l'Association
59, avenue Carnot
F. 80410 CAYEUX-SUR-MER
Tél.: 22.26.66.58

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Vingt-deuxième année - Vol.XVIII - N°88-89.

Avril-Juillet 1990

TÉMOINS

Jean-Jacques THIERRY André Gide à la télévision 197

ISABELLE, "RÉUSSITE" IGNORÉE

Jean LEFEBVRE	État présent des études sur <i>Isabelle</i>	201
Aleksander MILECKI	<i>Isabelle</i> ou le refus du roman	225
Jean-Noël SEGRESTAA	<i>Isabelle</i> , construction, déconstruction d'un mythe	239
Alain MEYER	La ruine du manoir et l'adieu au romanesque	253
Alain GOULET	Le bovarysme, fausse monnaie de Gérard	267
Raymond MAHIEU	Les inconnues gidiennes : d'Isabelle à Gertrude	293
Émile LAVIELLE	L'intertexte d' <i>Isabelle</i>	307
Pascal DETHURENS	Palimpseste et herméneutique dans <i>Isabelle</i>	321
Martine SAGAERT	Parturitions	343
Pierre MASSON	<i>Isabelle</i> ou l'adieu au paradis	349

CHRONIQUES GIDIENNES

Alain GOULET	" <i>Isabelle</i> " von André Gide oder die Überwindung des verräumlichten Lebens, par Jean LEFEBVRE	363
David KEYPOUR	"ANDRÉ GIDE EN QUESTION". Le Colloque de 1984	373
Henri HEINEMANN	<i>Le Meurtre du Petit Père</i> par ÉTIEMBLE	382
Henri HEINEMANN	<i>Une Jeunesse périgourdine</i> par Henry de PAYSAC	384
Claude MARTIN et alii	Chronique bibliographique	386

VARIA

Nos membres publient : 394	Calepin : 399	Comité américain : 403
Nécrologie : 396	À nos collaborateurs : 401	Souscription et souscripteurs : 404
Associations amies : 398	Projets du BAAG : 402	Finances de l'Association : 408

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
& UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

SIGNATURES

Jean-Jacques THIERRY, co-éditeur des *Romans* de Gide dans la Bibliothèque de la Pléiade et auteur, notamment, d'une biographie de l'écrivain (Hachette, 1986).

Jean LEFEBVRE, professeur, au lycée d'Elmshorn (R.F.A.), auteur d'une thèse sur *Isabelle*, et de plusieurs ouvrages scolaires.

Aleksander MILECKI, professeur à l'Université de Lodz. Plusieurs contributions au BAAG, notamment sur la fortune de Gide en Pologne.

Jean-Noël SEGRESTAA, maître de conférences à l'Université de Paris X-Nanterre. Plusieurs recueils de poésie sous le pseudonyme de François LESCUN. Études sur les œuvres de Claudel.

Alain MEYER, maître de conférences à l'Université de Paris X-Nanterre; articles sur la construction romanesque dans le roman français de la 1^{ère} moitié du XX^e siècle; recherches sur le roman philosophique.

Alain GOULET, professeur à l'Université de Caen, auteur de *Fiction et vie sociale dans l'œuvre de Gide*; contributeur régulier du BAAG et de la *R.H.L.F.* Études sur A. Robbe-Grillet, G. Pérec, N. Sarraute, V. Larbaud.

Raymond MAHIEU, professeur à l'Université d'Anvers. Livre et articles sur P. Léautaud; articles sur Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert, Queneau. Sur des sujets gidiens, contributeur du BAAG à plusieurs reprises.

Émile LAVIELLE, maître de conférences de littérature comparée à l'Université de Paris X-Nanterre. Traducteur d'Aristote (*Éthique à Eudème*, éd. G. Budé) et auteur de plusieurs éditions scolaires (Bordas).

Pascal DETHURENS, ancien élève de l'E.N.S. de St Cloud, auteur de plusieurs articles sur Gide et Claudel, parus récemment ou à paraître (certains, dans le BAAG).

Martine SAGAERT, professeur au Centre d'handicapés physiques Menpenti, Lycée Thiers, Marseille. Auteur d'un *Paul Léautaud* (La Manufacture, 1989), éditeur de la *Correspondance A. Gide-Ch.-L. Philippe*, à paraître aux P.U.L. Achève une thèse de doctorat d'État sur *L'Image de la mère dans la prose narrative française entre 1890 et 1920*.

Pierre MASSON, maître de conférences à l'Université de Lyon II, collaborateur régulier du BAAG, auteur d'une thèse sur *André Gide, voyage et écriture* (P.U.L., 1983); préfacier de R. Fernandez (*Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, 1985) et de la *Correspondance A. Gide-A. Ruyters*; prépare l'édition de la *Correspondance A. Gide-R. Levesque*.

David KEYPOUR, professeur à Huron College, London, Ontario (Canada); membre fondateur de notre Comité américain; auteur de *André Gide : Écriture et réversibilité dans les «Faux-Monnayeurs»* (Montréal-Paris : Didier, 1980); contributeur régulier du BAAG.

Le numéro a été coordonné, composé et mis en page par **Daniel DUROSAY**, maître de conférences à l'Université de Paris X-Nanterre.

TÉMOINS



Château de Formentin (Calvados), propriété de la famille Floquet,
acquise par elle en 1850. (Clichés J. Lefebvre.)





M. Floquet, modèle présumé de M. Floche.
Collection de M. P.-J. Pénault.



Louise Henriette von Langenhagen,
née Mathieu Saint-Alban (1846-1917), nièce de M. Floquet
et modèle présumé d'Isabelle.
Collection de M. P.-J. Pénault.

ANDRÉ GIDE À LA TÉLÉVISION

par

Jean-Jacques THIERRY

Le jour où j'appris que l'O.R.T.F. n'avait rien prévu pour commémorer le centenaire de la naissance d'André Gide — nous étions début mars 1969 —, je fis le tour de mes relations dans la Maison, singulièrement aux Buttes-Chaumont, où se trouvait le service de lecture des manuscrits pour lequel je travaillais. En fait, je connaissais surtout Mr André Franck, directeur des Émissions dramatiques, qui nous a quittés il y a déjà longtemps, malheureusement pour la qualité des programmes. C'était peu, et c'était beaucoup.

À la faveur d'une réunion de travail, je m'ouvris à lui de cette lacune. La pensée que l'Office ne ferait rien pour le plus grand écrivain français du siècle, m'était insupportable. Oh ! bien sûr, on avait la ressource d'exhumer d'un tiroir le projet d'adaptation des *Caves du Vatican*, que Gide s'était fort amusé à mettre sur le chantier avec Jean Meyer, mais la réalisation de cette œuvre posait des problèmes techniques assez ardues pour que l'idée en fût pratiquement abandonnée ou renvoyée aux calendes grecques. A ce jour, et à ma connaissance, *Les Caves du Vatican* attendent toujours sous l'orme; c'est peut-être un bien, cette "sotie" ayant eu à pâtir du découpage, comme on l'a vu lors de sa représentation à la Comédie-Française, en 1951. Donc, *exit* Lafcadio et la ténébreuse machination ourdie par Protos dans les souterrains du Vatican.

Étant entendu qu'un adaptateur — j'en étais à mon coup d'essai — ne saurait s'atteler qu'à une œuvre qui lui tient au cœur, je ne voyais guère, dans la production d'André Gide, que *La Porte étroite* ou *Isabelle* qui fût propre à être portée au petit écran. Mais il y avait, au

départ, un écueil : le peu de temps qui m'était imparti pour mener à bien mon travail d'écriture, si je ne voulais pas voir l'enthousiasme de la Direction retomber. Fixer mon choix sur *La Porte étroite* en exigeait davantage qu'il ne m'en restait pour que l'anniversaire de Gide fût fêté dans l'année. Je renonçai donc, provisoirement, car je n'ai pas dit mon dernier mot, et il ne tient pas à moi que ce projet prenne forme. Cela dit, *Isabelle* était le meilleur choix, en raison, notamment, de son climat romanesque et psychologique par quoi l'œuvre m'avait d'abord séduit.

Pour d'autres raisons, littéraires cette fois, je n'envisageais pas de mettre en images un roman de Gide ne comportant pas — ou presque pas — de dialogues. Ainsi, *L'École des Femmes* m'eût intéressé, mais les personnages n'y parlent quasiment pas. Il eût fallu leur donner la parole, ce qui revenait, en quelque sorte, à trahir Gide. *Isabelle* était donc, non un pis-aller — qu'à cela ne tienne ! — mais un texte idéal, dans sa brièveté même, qui me garantissait d'être prêt à temps. Je fis part à Mr Frank de mon intention et des raisons qui la dictaient; il fit mieux que me comprendre, il m'engagea à écrire le scénario et fit partager son optimisme à Mr André François, alors directeur de la Télévision. La réalisation, confiée au très compétent Jean-Paul Roux, ne s'est pas fait attendre, ce qui était rare, paraît-il.

Il existait, quelque part, un scénario écrit de la main même de l'auteur, et je finis par retrouver sa trace, mais, si je me souviens bien, je ne l'ai eu que quelques minutes entre les mains, à une époque où je ne travaillais pas encore pour l'O.R.T.F., et où l'idée d'adapter *Isabelle* ne m'effleurait pas l'esprit : en effet, Jean Lambert, ayant appris que ce scénario était en vente chez Matarasso, le libraire de la rue de Seine, m'avait chargé de le lui acheter. Il me semble que c'était un cahier cartonné, de couleur lie de vin; le texte, dactylographié, proposait deux fins différentes et quelques corrections manuscrites. Je ne puis en dire plus, car ma mémoire n'est pas fidèle, et cela se passait en 1953.

Je n'ai donc pu m'inspirer du travail de Gide, et me suis contenté de suivre, dans l'esprit et dans la lettre, le texte publié. C'était, pour moi, l'assurance de ne point faillir à la probité. Pour en terminer avec le scénario d'*Isabelle*, je rappellerai qu'André Gide en avait commencé

la rédaction à Genève, fin 1946, puis l'avait repris, avec la collaboration de Pierre Herbart, durant son séjour à Torri del Benaco, près de Vérone, en juillet-août 1948.

Six semaines après l'aval confirmé par la Direction de la Télévision, mon adaptation était achevée. Je la soumis à Mr André Frank, qui en prit connaissance, l'approuva et la fit ronéotyper. Elle se présente sous la forme d'un volume broché, tiré à soixante-douze exemplaires et comprenant cinquante-huit séquences. De son côté, Jean-Paul Roux, lui aussi, mettait les bouchées doubles. Outre la distribution à compléter, il lui fallait disposer d'une demeure assez vaste pour y tourner les extérieurs du film, réalisé en vidéo mobile, et dont la durée, initialement prévue de 1 h. 30, devait finalement atteindre 1 h. 45, pour un prix de revient de 515 000 NF (de l'époque). J'avais exprimé le désir que les prises de vues eussent lieu à Formentin même, dans cette Quartfourche dont Gide *"avait connu les hôtes"*, mais là une déconvenue nous attendait. Pressentie, la petite-fille des propriétaires nous détourna de ce projet : l'ancien château était en ruine et la nouvelle demeure ne correspondait pas à ce que nous cherchions; Jean-Paul Roux s'en convainquit sans peine au cours d'un voyage de repérage. Or, il nous fallait louer rapidement des murs et des meubles... Il fut alors décidé de nous rabattre, soit sur le château de Pontécombaut (Calvados), ou sur celui de Dubeuf (Seine-Maritime); en définitive, ce fut Goustimesnil, près de Fécamp qui fut arrêté. Fort à propos, ses propriétaires villégiaturaient au Maroc. C'est dans ce cadre, plus spacieux que celui de Formentin, dont les pièces étaient trop exiguës pour les déplacements des caméras, et qui n'eût pas déplu à André Gide, que nous tournâmes, les extérieurs du moins, du 10 au 26 octobre 1969; les intérieurs furent filmés en studio, aux Buttes-Chaumont. Mais combien je regrettais Formentin !

La distribution ne rencontra aucune difficulté. Le rôle d'Isabelle, à vrai dire peu important en raison de sa brièveté, fut confié à Béatrice Arnal, mystérieuse à souhait, celui de Gérard à Robert Etcheverry, qui joua avec conviction les romantiques attardés; Henri Crémieux campa un saisissant Mr Floche. Autour de Léonce Corne, criant de vérité sous

les traits du baron de Saint-Auréol, et de Gabrielle Doucet, émouvante Mme Floche, firent merveille Colette Régis, Fanny Robiane, Rose Paradis, Georges Aubert, inquiétant en Gratien taciturne, Luce Fabiole, en Mlle Verduze très ressemblante, Claude Richard, ecclésiastique ambigu, et Gérard Fernet, un Casimir d'une présence touchante. À défaut de terre-neuve, un énorme berger des Pyrénées tenait la place de Terno, et une vingtaine d'"artistes de complément" assuraient la figuration : villageois, etc.

Nous étions presque tous descendus à l'hôtel d'Angleterre, dont je ne sais plus quel membre de la troupe avait surnommé le très aimable hôte, "Mr Dracula". Chaque matin, dès potron-minet, tout le monde s'embarquait dans un car, baptisé "la bétailière" par Colette Régis, lequel parcourait rapidement la dizaine de kms séparant Fécamp de Goustimesnil, pour une longue journée de travail entrecoupée de pauses repas dans une auberge des environs. C'était aussi, pour les uns et les autres, l'occasion de faire connaissance avec les personnages, plus intimement qu'au cours des quinze jours de répétitions aux Buttes-Chaumont qui avaient précédé le départ pour Fécamp.

Jean-Paul Roux, avec qui je me suis parfaitement entendu, avait choisi, comme fond sonore, *Harold en Italie* d'Hector Berlioz, et pour illustrer le générique, ainsi que les premières et dernières séquences, un concerto de Frédéric Chopin. De plus, pour pallier les caprices du temps — il régnait, en Normandie, en ce début d'octobre, une chaleur estivale et un ensoleillement qui soulignaient fâcheusement le manque d'atmosphère mélancolique souhaitée pour le film —, Jean-Paul Roux avait mobilisé les pompiers de Fécamp afin de créer une pluie artificielle qui cingla généreusement les fenêtres de la salle à manger et les fragiles parois du pavillon d'été dont une réplique avait été construite dans le parc. D'autres "astuces" ont dû être employées, pour respecter la vraisemblance : ainsi, au début, c'est d'un authentique train de l'époque, loué par la S.N.C.F., qu'on voit Gérard descendre à la gare du Breuil-Blangy; tandis que le médaillon, où Gérard découvre les traits d'Isabelle, a été remplacé par un portrait, plus aisément déchiffrable par les téléspectateurs. Ces changements étaient indispensables, il va sans dire.

Pour ceux qui n'ont pas vu le film, rediffusé à FR3, le 1er septembre 1979, j'évoquerai la première séquence, où l'on voit Gérard entrant dans le cimetière de Formentin, son chapeau mou et sa canne à la main. Après s'être recueilli un instant, il sort du cimetière, remet son chapeau et se dirige vers le château. Après cette unique et nécessaire entorse à la chronologie voulue par l'auteur, l'action suit le texte de Gide, et l'on ne tarde pas à découvrir, dans la chambre bleue de Mme Floche et dans la chambre rose de Gérard, selon l'attribution des chambres à Goustimesnil et grâce à leur jeu subtil et étudié, ceux qui ont servi de modèles aux acteurs que je viens de nommer : Pierre-Amable Floquet¹ (Mr Floche), Roger-Maxime de Langenhagen (Casimir), mort peu après André Gide.

Quoi dire, encore ? que le car couleurs rentré à Paris le 26 octobre, le montage magnétoscope eut lieu du 3 au 7 novembre, et le mixage le 12 novembre, toujours aux Buttes-Chaumont et sous l'attentive surveillance de Jean-Paul Roux.

L'aventure était terminée, et je lui dois l'un de mes meilleurs souvenirs.

¹. J'ai eu la chance d'acquérir, dans une vente, un ouvrage de "Mr Floche", intitulé : *Bossuet, précepteur du Dauphin*, par A. Floquet, membre correspondant de l'Institut. Paris : Librairie de Firmin Didot frères, 1864. Envoi autographe de l'auteur : "*A Monsieur Barbier, témoignage de fidèle gratitude*".

ISABELLE, “RÉUSSITE” IGNORÉE

Et même il me paraît que de mes «récits», ce dernier [La Symphonie pastorale] est moins opportun que L'Immoraliste, moins pathétique que La Porte Étroite et moins réussi qu'Isabelle. Mais le succès marche rarement de conserve avec le mérite [...]

A. Gide, “À propos de *La Symphonie pastorale*”, *La NRF*, novembre 1951, p.377.

ÉTAT PRÉSENT DES ÉTUDES SUR ISABELLE

par

Jean LEFEBVRE

Ne pas vivre sur son erre

Avant la fiction

Même si Gide a minimisé les liens entre la réalité positive et son récit (cf. lettre de Gide à Nobécourt datée du 4. 1. 1948, Nobécourt, p. 170), c'est tout un pan de la vie quotidienne à la fin du XIX^{ème} siècle en pays d'Auge que le lecteur découvre au fil des pages du récit : le cadre, le château, les protagonistes et leurs habitudes relèvent de la réalité. Les traces d'Isabelle — Louise Henriette von Langenhagen, née Mathieu Saint-Alban (1846-1917) — et de son fils Maxime sont accessibles. Pierre-Jean Pénault leur a consacré trois ouvrages, un livre et deux articles. Il retrace pas à pas la biographie de cette famille de Formentin, petite bourgade située entre Lisieux et Pont-L'Evêque, non loin du château des Rondeau à La Roque-Baignard où Gide aimait passer ses vacances. Nobécourt, lui, s'est attaché à retrouver la personnalité du propriétaire, M. Floquet, spécialiste de Bossuet et qui recevait de temps à autre le célèbre homme politique François Guizot et un certain docteur Hellis qui s'intéressa rapidement à sa nièce, l'héroïne du récit de Gide. Une grande quantité de lettres de sa main en fait foi.

Yvonne Davet, dans sa notice très documentée de l'édition de la Pléiade donne un aperçu assez substantiel de l'authentique Isabelle et de la genèse du récit. A part le baron de Saint-Auréal Gide a connu la société du château (Y. Davet, Pléiade p.1558). D'ailleurs lors du décès de Mme Eléonore Mathieu de Saint-Alban/Mme de Saint-Auréal, Gide

adressa à Maxime/Casimir, son petit-fils, une chaleureuse lettre de condoléances alors qu'il séjournait à Biskra (cf. J.-J.Thierry, *Autour d'Isabelle*, p. 553).

Ce n'est pas un hasard si Gide a été touché par ce château qui était à l'époque en ruine et qu'il avait déjà visité trois fois lorsqu'il entama la rédaction de son récit. Une première visite, "*qu'André Gide fit seul et dont il parla à Paul Valéry dans une lettre écrite de La Roque et non datée, mais très vraisemblablement de l'été 1892*". [...] "*L'autre promenade fut celle qu'André Gide fit en septembre 1898, en compagnie de ses amis Henri Ghéon et Francis Jammes*" (Y.Davet, *Pléiade*, p. 1560). On parle également d'une troisième visite avec Francis Vielé-Griffin au printemps 1899 (Cf. A.G., *Correspondance avec F.V.-G.*, p. XIX). Cette expérience a pu avoir pour effet de lui montrer ce que pourrait devenir son manoir de La Roque à quelques kilomètres de là. Les travaux de remise en état engloutissaient des sommes importantes si bien qu'en 1900, ne pouvant plus faire face aux exigences financières, il avait dû vendre une partie et en 1909 le reste du patrimoine familial — comme le fait Isabelle, pour d'autres raisons —, cette désagrégation du passé peut avoir donné à Gide une impression de fin d'époque (cf. Pénault : *Du Val-Richer à La Roque-Baignard*, p. 83; C. Martin, *La Maturité...*, pp. 461-462). Dans sa thèse *Fiction et Vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Alain Goulet montre combien cet abandon des riches propriétés était fréquent à cette époque : "*La petite noblesse de province qui s'était accrochée à ses terres et qui a manqué le grand virage de l'industrialisation est vouée à la ruine*" (p. 121). Même si Gide est à l'opposé de la tradition réaliste-naturaliste, il a donc su ancrer *Isabelle* dans son contexte socio-historique. Nous reviendrons par la suite sur le sens à donner à cette part inhabituelle de la réalité dans un récit gidien.

Il y a aussi dans *Isabelle* une part de vie privée. Pierre Masson (cf. *Production-Reproduction*, p. 217-223) démontre dans son article sur les jeux de l'intertextualité à quels points de détails on retrouve les problèmes personnels de l'auteur face à sa mère par exemple : sa conception de l'organisation du parc, du jardin, signe de son autorité

dominatrice et étouffante. Cette part personnelle ne suffit néanmoins pas à faire d'*Isabelle* une œuvre autobiographique.

C'est le sens de ce je aux multiples facettes qu'Apollinaire fera valoir dans une célèbre lettre à l'auteur. Il y loue la faculté de Gide de savoir jouer sur plusieurs registres :

"Vous avez augmenté l'apparence de vérité du livre en copiant la vérité et en ajoutant à votre personnalité que vous mettez en jeu celle d'autres gens vivants comme Jammes" (Naville, p. 328).

La fiction

Louis-Martin Chauffier avait prétendu dans sa notice concernant la composition d'*Isabelle* que ce récit aurait été conçu et réalisé en remplacement de *Corydon* que Gide aurait été amené à abandonner sous le poids de la pression morale exercée sur lui par son entourage (cf. *Œuvres complètes*, t. VI, notice, p. X). La note 2 de la lettre de Gide à Ghéon du 15 juin 1910 semble infirmer cette hypothèse (cf. Ghéon-Gide, *Correspondance*, t. 2, p. 753). Gide évoque dans cette lettre les deux œuvres qu'il voulait lancer ensemble. La remarque d'Yvonne Davet va dans le sens de Chauffier et semble plus convaincante. Selon elle, ce serait Marcel Drouin, le beau-frère de Gide, qui lui aurait demandé instamment de remettre *Corydon* à plus tard, et Gide aurait entrepris *Isabelle*, récit où il n'engage de lui que l'artiste (Davet, p. 1557). Commencée en avril 1910, *Isabelle* est terminée le 12 novembre de la même année. Cinq fois l'œuvre est mentionnée dans le *Journal* : le 24 avril 1910, le 20 octobre 1910, le 14 novembre 1910, puis le 7 mai 1912 et enfin le 24 octobre 1932.

D'abord prévue pour le 21 décembre 1910, la séance où Gide voulait lire son *Isabelle* chez les Van Rysselberghe fut reportée pour des raisons de santé au samedi 7 janvier 1911 (cf. Copeau-Gide, *Correspondance*, t. 1, pp. 427 et 430). Ce sera Copeau qui, insatisfait par le dernier chapitre, demandera à Gide de le retravailler (Copeau-Gide, *Correspondance*, t. 1, pp. 439 et 442). Dans sa lettre du 20 janvier

1911 à Copeau, Gide avoue avoir enfin terminé sa reprise de cet entretien. Le dénouement est resté identique dans son contenu, mais le ton est plus neutre, moins provoquant. Isabelle a aussi profité de cette refonte. Elle n'est plus la fille de joie vulgaire, mais une présence qui parle avec (trop de) détachement de son passé. Dans un article intitulé "*Pages retrouvées*" (*NRF*, 1938, vol. 51, p. 889), Gide relate un épisode révélateur et non sans importance pour la compréhension du rôle de Jammes dans le récit et de la distance qui le séparait de Jammes. Au retour de la promenade au château de Formentin, Jammes se retira pour rédiger sa célèbre quatrième élégie. Le lendemain Gide, après l'avoir lue, lui signala quelques imperfections. Jammes, finalement, refusa d'y changer une syllabe au nom de l'inspiration (romantique ?), tandis que Gide s'accorda plus de dix ans pour écrire *Isabelle* et plus de trois mois pour retravailler le dernier entretien entre Gérard et l'héroïne (cf. aussi : C. Martin, *La Maturité...*, p. 338).

Avant de se décider pour le titre définitif, Gide avait pensé à "*La Mivoie*", du nom de la propriété de ses grands-parents maternels, mais aussi à "*L'illusion pathétique*" (cf. *O.C.*, t. VI, p. 470, lettre du 21.9.1911 à J.M. Bernard, cf. aussi P. Lafille, p. 57). Mais ces titres ont l'inconvénient d'être soit trop personnel, soit trop explicite, un prénom de femme permet à un récit sur les dangers du romantisme de laisser libre cours à l'imagination. De plus, le ton ironique est révélé d'emblée : cette femme sans foi ni loi qui change d'amant à la première occasion porte un prénom qui signifie en hébreu "*chaste*". Ce qu'on sait moins, c'est que Gide avait aussi pensé un temps à "*L'Absente*", mais un roman d'Adrian Remacle venait d'être publié à l'époque sous ce nom et ce titre ne pouvait être retenu (cf. S. Barr, p. 64; ainsi que la *Correspondance Gide-Copeau*, t. 1, p. 422; cf. aussi le *Paris-Journal* du 17 octobre 1910).

Le manuscrit du récit conservé sous le signe Gamma 897 à la Bibliothèque Littéraire Doucet, Place du Panthéon à Paris, permet de juger et d'apprécier surtout le travail stylistique de l'auteur. Certaines corrections éclairent le choix du mot retenu et qui pourrait passer

inaperçu si on ne voyait pas la recherche du terme exact naître au fil des ratures. Il y a par exemple le mot *cétoine* que Gide a barré (peut-être parce que Jammes l'emploie dans *Clara d'Ellébeuse*), remplacé d'abord par *Nil* (peut-être parce qu'il s'agissait d'une allusion (trop évidente) à l'Égypte, et donc à Isis, Is-abelle), la bonne mère par opposition à Isabelle, la mauvaise mère) et ensuite par un neutre *scarabée* (*Isabelle*, Pl. p.654). On s'aperçoit que Gide a aimé faire répéter par deux fois certaines expressions employées par les gens du château qui se caractérisent par la copie, le double, la duplicité. On y apprend aussi que Gide a préféré appeler son héros Gérard plutôt que Frédéric dont le passé sentimental et littéraire ne pouvait être que trop banal. Il est encore intéressant d'apprendre que le poème qu'Isabelle voudrait entendre de la bouche de Gérard dans le parc du château s'appelle *Le Vase brisé* de Sully Prudhomme. La valeur de ce document vient surtout du fait qu'il contient les deux versions manuscrites de l'entretien Gérard-Isabelle dans le parc du château.

Ces deux versions se trouvent également au Texas, au Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas à Austin, qui possède la version dactylographiée de ce manuscrit ainsi que la première épreuve de la publication que Gide a corrigée et parfois même revue, surtout du point de vue stylistique et de la disposition des paragraphes. Cet ensemble contient de plus un texte d'une douzaine de lignes de la main de Gide sur le caractère religieux et sentimental de son récit, mais qui n'a pas été retenu pour une publication ultérieure (cf. Lefebvre, p. 187).

Tous les renseignements du manuscrit ont été consignés dans ma thèse sur *Isabelle*.

Isabelle parut dans les livraisons de janvier, février et mars 1911 de *La NRF*, puis les Éditions de la N.R.F. publièrent *Isabelle* sous forme de livre (cf. A.G.-A. Ruyters, *Correspondance*, t.2, lettres 414 et 419, notes p.290-293) le 29 mai 1911, édition qui fut pratiquement détruite, 3 pages n'ayant pas le nombre régulier de lignes; le 20 juin 1911, il y eut

une "nouvelle" édition originale, tirée à 500 exemplaires sur Vergé d'Arches. (Pour de plus amples informations, se reporter à la notice d'Yvonne Davet, *Pléiade*, pp. 1562-1563). Les éditions les plus courantes aujourd'hui sont celle de la Pléiade et de Folio en format de poche.

Parmi les nombreuses traductions européennes et asiatiques, il en est une qui mérite d'être signalée pour sa qualité : celle de Dorothy Bussy en langue anglaise : *Isabelle* parut en 1931 à Londres avec *La Symphonie Pastorale* chez Cassell et chez Knopf, puis en 1963 dans la collection Penguin Books. La première édition portait le sous-titre *Two Symphonies*. Pour *Isabelle*, Gide avait demandé la disposition suivante : «Romantic Symphonie» avec (Isabelle) au dessous entre parenthèses" (cf. *Correspondance A.G.-D.B.*, tome 2, *Cahiers AG 10*, p. 373; et t.3, *Cahiers AG 11*, p. 548-9). Ce vœu ne fut pas respecté.

Raimund Theis, Hans Hinterhäuser et Peter Schnyder dirigent actuellement un travail de traduction en allemand d'Œuvres choisies de Gide. Cette immense entreprise qui prévoit 12 tomes doit être terminée au printemps 1992. Une introduction, une interprétation et un commentaire assidu permettent une lecture actuelle et approfondie de l'œuvre gidienne. *Isabelle* paraîtra au tome 8.

La version filmée

A la fin de 1946, à Genève, Gide entreprit la rédaction d'un scénario d'*Isabelle* que Pierre Herbart a annoté et retravaillé (cf. les lettres 97 et 99 du 22 août 1948 et du 8 octobre 1948 de Gide à Last). On avait d'abord pensé pour la réalisation à Marc Allégret, à qui Édouard Gide préféra J. Cocteau (cf. *Cahiers de la Petite Dame*, *Cahiers AG 7*, p.89, 111, 117-8, 130). Mais le projet avorta. Le manuscrit, gros de 95 pages, contient de nombreux approfondissements par rapport au récit (des dialogues développés, des répliques intercalées). Il n'est pas sûr qu'on saura dans un futur proche ce que Gide faisait dire à *Isabelle* 35 ans plus tard. La manuscrit a été vendu aux enchères au Nouveau Drouot

à Paris lors des séances du 13, 14 et 15 juin 1983 et on ignore, à ma connaissance, qui en est l'actuel propriétaire (cf. *BAAG*, n°60, p. 566).

Ce fut finalement au célèbre gidien J.-J. Thierry que revint l'honneur de rédiger ce scénario que Jean-Jacques Roux a réalisé pour la télévision en octobre 1960, avec dans les principaux rôles Robert Etcheverry (Gérard) et Béatrice Arnac (Isabelle). Le film a été diffusé deux fois, le 20 février 1970 sur la seconde chaîne et le 1er septembre 1979 sur la chaîne régionale. Aujourd'hui, le film peut être visionné dans les Archives de la Télévision, l'INA, à Bagnole.

Le Figaro Littéraire (Edition du 2-8 mars 1970) a fait l'éloge du climat social, psychologique et romantique du film (auteur : Le Cyclope) : Jacques Siclier rapporte dans *Le Monde* du 20 février 1970 les réflexions du scénariste. On y apprend que le film n'a pas été tourné sur place mais au château de Goustimesnil près de Fécamp. Le 26 février 1970, le même J. Siclier revient dans *Le Monde* sur l'atmosphère nostalgique du film soutenue par un air de Chopin. Il fallait affirmer combien le réalisateur avait su rendre, par delà les images, le style, la phrase de Gide. Maurice Clavel s'attarde dans son article : "le saugrenu divin" (cf. *Le Nouvel Observateur* du 16 mars 1970) sur le ravissement noble créé par l'absence mystérieuse d'Isabelle : Jean-Paul Roux a su transmettre le sentiment par la succession des images dont la lente cadence extrait le spectateur du temps quotidien. Citons pour mémoire d'autres articles un peu plus amples parus dans les magazines spécialisés :

– Marcel Lapiere : "*Isabelle, un roman d'amour signé André Gide*", *La semaine Radio-Télé*, n° du 21.2.1970, p. XVI-XVII.

– J.-J. Jeener : "*Curieux de tout, même de la mort, André Gide aurait cent ans*", *Télé-7-Jours*, n° du 21 février 1970, p. 48-49.

– Claude-Marie Trémois : "*Qui est Isabelle, dont on ne parle jamais et qui vient parfois la nuit ?...*", *Télérama*, n° du 22 février 1970, p. 18.

Les Dossiers de presse

Dès l'année de la parution, toute une série de comptes rendus prennent position en faveur d'*Isabelle* et attirent l'attention sur divers aspects de l'œuvre, l'atmosphère, la technique narrative ou aussi le caractère gidien du récit.

– Tancrède de Visan a souligné dans son bref compte rendu l'ambiance mystérieuse, fantomatique de la "nouvelle". Ce conte lui rappelle les émotions chères à Edgar A. Poe.

– Pour Rachilde, c'est l'univers d'Anne Radcliffe que Gide parvient à recréer.

– Thibaudet est frappé par le caractère objectif de ce récit qui laisse surgir les grandes interrogations sur la vie intérieure, les angoisses de l'énigme morale. Gide est en évolution. Après avoir mis en valeur le départ dans les *Nourritures Terrestres*, voilà ce thème tourné en dérision dans *Isabelle*.

– Marcel Ray insiste sur la technique romanesque. *Isabelle* est une histoire racontée à l'envers, c'est un récit récurrent qui l'apparente aux œuvres d'Arthur Conan Doyle, mais cette technique, quoiqu'utilisée avec perfection, fonctionne à vide, alors qu'elle n'est qu'instrument chez un Ibsen. Pour Gide, il en va autrement, cette technique porte ses fruits parce qu'*Isabelle* est une œuvre objective, sa première. D'un autre côté, Gide en profite pour se détacher du jammisme et de son côté romantique. En y regardant de plus près, Gide y découvre la froideur et la mort. Car le mystère n'est pas dans la poésie, mais dans la vie seule.

– C'est aussi le point de vue de Lucien Maury. Le récit n'est pas construit selon l'ordre chronologique, mais selon les fragments que le narrateur découvre. C'est que l'ingénuité, la facilité ne sied pas à Gide : c'est pourquoi il y a dans *Isabelle* ce beau et savant désordre, ce constant déséquilibre, une harmonie qui se cherche pour mieux se rompre et se retrouver ensuite dans une ligne brisée incessante.

– Quant à Jean-Marc Bernard, *Isabelle* l'a déçu. Il n'a pas compris que ce qu'il reproche à Gide, c'est justement le point fort de ce récit qui ne mène nulle part. Il attendait une histoire, des personnages, des analyses, et le récit s'arrête là où il semblait pouvoir commencer. Mais

c'était justement là l'objectif de Gide : démontrer la stérilité des poétiques de son époque.

— Ce sont les mêmes reproches que formule P. Bourdin. Il s'en prend à Gide d'avoir écrit ce récit de cette façon et d'avoir utilisé cette technique narrative : "il manque de direction et se détourne de la vérité" (p. 415). C'est que Bourdin n'a pas saisi l'ironie gidienne.

Les analyses d'ordre général

Les premières analyses de l'œuvre de Gide ne vouent à *Isabelle* qu'un plus ou moins bref chapitre. Lafille met en valeur que pour la première fois Gide n'a pas recours à son expérience personnelle comme source de sa création littéraire. Il invente des personnages étrangers à lui-même, il organise une histoire : "A la libération intime se substitue un sujet extérieur" [...] "Les œuvres précédentes avaient des causes, celle-ci n'a qu'un prétexte" (p. 52). C'est ainsi qu'il faut comprendre Gide qui disait avoir écrit *Isabelle* "comme un exercice pour (se) faire la main" (Du Bos, p. 163, Lafille, p. 52). Lafille insiste à la fois sur le reproche moral que mérite Isabelle en laissant échapper son bonheur par manque d'audace, de volonté, et par faute de suivre la voix de la passion. C'est la structure illusion vs désillusion qui détermine le séjour de Gérard au château : poussé par une imagination déraisonnable, Gérard invente de toute pièce une histoire qui bouleverse l'esprit et le cœur jusqu'à ce qu'il se réveille en présence de la réalité. Vu sous cet angle, ce court récit ironique/critique aurait plutôt mérité le titre prévu, puis rejeté : "L'illusion pathétique" (cf. Lettre à J.-M. Bernard du 21 septembre 1911, *O.C.*, t. VI, p. 470). L'ouvrage de Lafille a certes vieilli, mais ce serait injuste de le négliger, car même s'il s'attarde (trop ?) longtemps sur l'atmosphère saugrenue du château, sur la morale, sur les mentalités de ses habitants, sur certains passages réussis, sur de possibles réminiscences littéraires, cette thèse présente un grand intérêt : Lafille a compilé de nombreux documents ou prises de position de Gide, mais aussi de critiques (J.-M. Bernard, Du Bos, Péguy, J. Rivière, Claudel). Ces textes assez difficiles d'accès sont cités in extenso.

Painter reprend également le titre rejeté pour voir en *Isabelle* une œuvre qui dénonce la fausseté de la conception de l'amour du XIX^{ème} siècle. Il faut peut-être voir dans cette transfiguration de la réalité par la création, "le bovarysme", non seulement le thème central du récit, mais une constante dans la propre recherche littéraire chez Gide (cf. Cancalon, AG 5, p. 46).

Le cours de Jean Hytier sur les récits (p. 159-193) est plus élaboré. L'auteur parvient à un jugement plus approfondi par les diverses comparaisons qu'il établit entre les récits comme s'il s'agissait d'une seule œuvre. C'est là également l'avantage de la brève étude d'Elaine D. Cancalon : *Techniques et personnages...* Sa recherche sur *Isabelle* est enrichie d'une analyse d'une partie de la double version du dernier chapitre.

Citons encore l'ouvrage compétent de Martine Maisani-Léonard qui analyse le processus de l'écriture gidienne, de la technique narrative, du système de la communication à l'aide de l'instrument structuraliste et qui parvient ainsi à des résultats plus complexes que ne le permettrait le seul instrument littéraire.

Hytier insiste sur les rapports entre la réalité et la fiction. Pour lui *Isabelle* est une œuvre négative qui démontre davantage ce que Gide n'aime pas. Mais il en coûte de dépasser le message du récit car le portrait d'Isabelle par exemple est d'une enivrante séduction. Hytier insiste aussi sur l'effort gidien de suivre le mouvement qui désintègre peu à peu notre mystérieux envoûtement jusqu'à l'entière déception romanesque, les problèmes du roman figurant au nombre des préoccupations intellectuelles de Gérard-Gide.

On touche là du doigt l'intention gidienne : "à la seule exception de mes *Nourritures*, tous mes livres sont des livres ironiques, ce sont des livres de critique. [...] *Isabelle*, la critique d'une certaine forme de l'imagination romantique" ("Feuillets", *O.C.*, t. XIII, p. 39-40; Hytier, p. 160). C'est que Gide s'en prend à la séduisante Isabelle qu'il méprise parce qu'elle n'a pas su mener de façon personnelle son existence, c'est que Gide se moque de la complaisante imagination de Gérard et de la

société du château enfermée dans une formule définitive. Et si Gérard, formé à l'école positiviste, rencontre au château un groupe de "crustacés", c'est que Gide veut rendre compte d'une société qui se limiterait à vivre dans l'existence pure, figée une fois pour toutes dans la matière, inaccessible à tout mouvement, or on sait qu'il n'y a vie que par l'échange. Contrairement aux autres récits, le héros d'Isabelle ne meurt pas, c'est que "*l'illusion pathétique*" n'est pas mortelle. On en revient.

C'est aussi ce que Pizzorusso veut mettre en évidence : la dissolution du fantasme. Emporté par son imagination, Gérard est sans cesse confronté à l'atmosphère mortifère du château, ses angoisses d'homme face au néant le prouvent. Il se sait séparé de la vie comme par un écran (*Isabelle*, Pl, p. 638). Tout se passe comme si Gérard était tiraillé entre son besoin personnel de vie (même imaginaire) et l'acceptation du vide (même évident). Ce tir à la corde détermine ses passages d'un état euphorique à un état dépressif, cet état se révélant être chaque fois la prise de conscience d'un leurre. Il lui faudra rencontrer Isabelle et l'entendre parler de son fils et de son amant pour qu'il revienne définitivement de ses erreurs, l'état de déprédation du parc s'ajoutant à l'état de misère morale et de décadence de cette femme qu'il avait cru tant aimer.

Il n'est plus nécessaire de faire l'éloge de l'ouvrage de Mme Brée : *André Gide, L'insaisissable Protée*. Son analyse d'*Isabelle* met en valeur le rapport que Gide entretient avec la réalité que le rêve/la littérature appauvrit et masque. C'est que la vie est mouvante : "*C'est l'esthétique du double rapport entre les faits extérieurs et l'exigence intime de l'auteur*" (p. 218). C'est que pour Gide la littérature doit ouvrir sur la réalité qui est relative, fugitive, contradictoire et inachevée (p. 219). Toute tentative d'y mettre de l'ordre est "*illusion pathétique*". Gérard s'efforce de faire apparaître l'histoire de cette femme dont il ne sait rien. D'indice en indice, il crée de toute pièce une Isabelle à sa mesure, à son image. (Pour en savoir davantage sur ce que Gide doit au roman policier, lire l'article de Pierre Horn). Dès que la réalité refuse de livrer des indices supplémentaires, ce romancier en herbe est saisi par

l'angoisse du vide. Par le biais de l'ironie, on assiste au même jeu entre l'auteur et le lecteur. Lafille a montré que Gide pratique dans son écriture le jeu du chat et de la souris. Il tend au lecteur le piège de la fiction pour mieux décevoir son attente au moment décisif. C'est cette technique que Robbe-Grillet perfectionnera plus tard. L'auteur refuse au lecteur le plaisir de poursuivre la lecture sur son élan (p. 68) : *"introduire des dissonances, surprendre, décevoir pour mieux ravir"* (p. 69).

Isabelle, œuvre de transition

La position charnière d'*Isabelle* dans l'œuvre de Gide a été reconnue très tôt. Jacques Rivière, le premier sans doute, insiste sur ce rôle particulier (cf. *Études*, p. 196). Même si cette remarque ne s'attache d'abord qu'au style de l'auteur, on trouve là une piste que les critiques ultérieurs sauront exploiter. Citons d'abord Raimund Theis qui distingue chez Gide la position du poète de celle de l'artiste : tandis que le poète cherche à rendre le souvenir évoqué, l'artiste s'attache à libérer l'événement du poids du passé pour conquérir son indépendance et donc retrouver sa liberté (cf. *Journal*, p. 30).

Gérard Lacase aborde la réalité non en homme, mais en poète qui reste prisonnier du vécu. La narrateur d'*Isabelle* interprète sans cesse son expérience à La Quartfourche. Ce qu'il en communique ressort du domaine de l'imagination dont il n'est pas maître. Certes, Gérard vient au château en scholar, mais très tôt, il poétise tout ce qu'il vit. Au lieu de rendre l'histoire d'Isabelle, il n'en donne que ce que son imagination a fait naître. D'ailleurs Gérard n'est conscient de cette réduction maligne qu'au moment où il doit en faire le récit oral à ses deux amis. Avec ironie, Gérard montre qu'il a évolué, qu'il n'est plus dupe de son erreur. L'éducation a été d'ordre sentimental.

Gérard avoue par son récit qu'il s'est laissé bernier par sa force d'interprétation et qu'il a été aveugle à propos de la réalité. En même temps son choix esthétique est un leurre, *"Jammes"* lui avait conseillé :

"Apportez à votre récit tout le désordre qu'il vous plaira (*Isabelle*, Pléiade, p. 602)". Sa création échappe dès lors à toute critique. Le récit de Gérard donc pour Gide la preuve que l'œuvre d'art ne naît pas d'un tel conseil. *Isabelle* démontre à Gide que ce n'est pas en se livrant à son tempérament que l'on accède à la réalité. Cette poétique appliquée met en évidence la nécessité de dépersonnaliser le vécu en le rendant sous ses multiples aspects, vu par des yeux toujours différents, découvrant ainsi la particularité du moment et de la situation.

Ce récit qui n'aboutit nulle part, ce voyage du rien n'est ni une sottise, ni un roman, il est situé à un carrefour qui permet à Gide de s'essayer dans la déconcentration des points de vue : il s'agit de la tragédie d'*Isabelle* dont Gérard se fait le rapporteur, Gide déplaçant ainsi l'intérêt du récit de l'éthique à l'esthétique. Bien sûr, *Isabelle* n'est pas dénuée de position éthique (cf. Nersoyan, p. 40-41).

Le roman gidien sera déconcentré où il ne sera pas, et les faux-monnayeurs pourront être d'autant mieux dépistés, car ce ne sera pas le narrateur mais les faits qui les dénonceront. Il appartiendra au lecteur de juger. *Isabelle* se présente donc comme l'analyse non plus d'un personnage, mais d'un groupe d'hommes, la société du château aux prises avec un apprenti-romancier. Gide se fait la main avec ce récit-monologue avant de rédiger dans le même esprit sa sottise *Les Caves du Vatican* à la forme infiniment plus élaborée. *Isabelle* est une œuvre réticente qui ne l'a pas amené directement au roman, il se sait être ici à mi-voie/Mivoie. Gide a pris conscience de ce qu'il ne doit pas faire : suivre les chemins battus de ses prédécesseurs. Cette fonction éliminatrice marque un point d'arrivée et un point de départ à la fois dans la recherche gidienne du roman.

La position de W. Holdheim rejoint celle de Theis. Pour lui, *Isabelle* est aussi un carrefour des genres. Gide observe un jeune romancier dans un cadre éloigné de la vie pour qui tout événement est source d'intérêt et pour qui il n'y a repos que lorsque la réalité, quelle qu'elle soit, a été exhumée au point que l'imprévu n'a plus aucune place.

Or Gérard ne dispose d'aucun instrument de critique pour juger cette réalité de surface. Le récit de Gérard est une falsification de la réalité, l'image d'Isabelle qu'il crée n'a de rapport qu'avec les conventions littéraires.

La critique de Gide est double : existentielle et littéraire : l'auto-persiflage, l'auto-critique de l'auteur et de l'œuvre d'art.

Anne L. Martin a approfondi cette fonction de pivot que joue *Isabelle* dans un remarquable article qui est la version retravaillée d'un chapitre de sa thèse : *Irony and Creativity*... Prenant appui sur le commentaire de Gide qui fait d'Isabelle une critique de l'imagination romantique, elle démontre de façon convaincante que cette œuvre est aussi une critique de l'imagination romanesque.

Gide se trouve en 1910 à un tournant de sa création grâce à laquelle il a effectué jusqu'ici une catharsis personnelle qui l'a libéré de son solipsisme artistique. Il sait qu'il va devoir changer d'orientation, se renouveler, passer outre et découvrir une écriture plus ouverte, moins liée à sa biographie. Les années 1898-1908 sont marquées par un travail théorique, critique, ses contacts littéraires débordent la France (cf. Ireland, p. 243). Gide est à un carrefour personnel lorsqu'il entreprend la rédaction d'*Isabelle*. Comme Theis, Martin insiste sur la création d'une apparence factice loin de la réalité factuelle. C'est sa naïve confiance en l'art qui entraîne Gérard sur une fausse piste. Ainsi se voient discréditées deux théories esthétiques qui auraient pu tenter Gide et que porte en soi Gérard : il se veut à la fois réaliste (positiviste) et imaginatif (romantique/romanesque). A la recherche de l'histoire d'Isabelle, Gérard oublie ses devoirs de romancier objectif pour se lancer à corps perdu dans l'imaginaire et créer de toutes pièces un monde fictif qui se veut réaliste.

Son expérience de la narration remet donc en question deux tentations esthétiques : la première qui veut accorder aux documents historiques l'accès à une compréhension claire du fait réel (cf. le travail

de Floche et de Gérard sur Bossuet, de Casimir et de Santal sur Averrhoès): la tradition réaliste appartient au passé. La seconde concerne les œuvres d'imagination de genre romantique. La foi dans le verbe et en son pouvoir mystique de transformer le rêve en réalité est pour Gérard une simagrée, mais Casimir y croit. Il est même sûr que si Gérard signe une promesse de retour, son souhait se réalisera. De son côté, Gérard succombe à l'emprise de la lettre d'Isabelle qu'il croit adressée à lui-même (*Isabelle*, Pléiade, p. 639). Il n'y voit que la romance d'une jeune fille préparant une fugue et il ne prête aucune attention au vol de bijoux qu'elle mentionne pour mieux financer leur départ dans la vie. Cette erreur révèle combien il a abandonné son rationalisme pour se laisser emporter par les mots et le sens qu'il leur accorde selon son tempérament. Gérard préfère la fiction aux faits. L'utopie romantique est tout aussi périmée.

Si Gide a délibérément choisi pour cette réflexion esthétique d'ancrer son récit dans la réalité tangible retracée par Pénault et Nobécourt, c'est moins pour parodier Flaubert que pour montrer combien l'imagination poétique trahit la réalité et qu'il est illusoire de croire que l'art puisse révéler les mystères de la vie : "*l'illusion romantique*" va de pair avec "*l'illusion romanesque*".

Dans ce contexte de critique de la position romantique, il n'est pas surprenant de retrouver les échos du *René* de Chateaubriand. Kadish se penche sur les ramifications qui existent entre les deux personnages et démontre les similitudes entre les deux œuvres : le récit oral, les lettres, la révélation ultime faite par l'héroïne. En prenant *René* comme intertexte, Gide clame consciemment sa protestation contre les œuvres d'inspiration romantique, le ton ironique accentuant la démarcation que Gide entend instaurer entre ces deux textes. Les écarts sont significatifs. Un exemple : tandis qu'Amélie rêve de promenades dans les bois en compagnie de René, Isabelle rêve de départ, écrit une lettre que son amant ne recevra pas. Entre temps, Gratien aura reçu de la fugueuse le conseil d'écarter son amant.

En même temps, Gide rejette cette image romantique de la femme que mettait en valeur les préraphaélites, Edward Burne-Jones ou Dante Gabriel Rossetti. Il semble que Gérard soit baigné de ces portraits lorsqu'il décrit Isabelle, insistant sur son caractère angélique, évaporé, mélancolique, inaccessible, retiré du présent. Le contraste entre cette image idéale et la réelle Isabelle est une façon de prendre ses distances vis-à-vis de la femme irréelle du Romantisme et de la Fin de Siècle (cf. Lefebvre, p. 106).

Pour Peter R. Fawcett également, *Isabelle* est à un seuil qui ouvre une nouvelle réflexion sur les rapports entre l'art et la réalité. Mais sa démarche est autre : il reprend la distinction de l'homme nouveau (intellectuel, artificiel) face à l'homme vieux (qui apprécie naturellement, instinctivement la réalité). Parti d'un élan intérieur qui devait le mener à la vie, Gérard échoue dans son entreprise d'homme de littérature : le portrait, la lettre sont autant de tremplins qui lui font oublier son projet initial. Ce n'est qu'une fois revenu de ses illusions d'homme nouveau que le mouvement spontané du vieil homme lui permet d'aborder sereinement la vraie Isabelle dont l'incapacité d'aimer rebute définitivement le narrateur : "*Est-ce là comme elle savait aimer ?*" (*Isabelle*, Pléiade, p. 672). La même structure oppose Santal, l'immobiliste intellectuel et moral, à Casimir qui est la caricature de l'homme nouveau. Mais l'authenticité de son cœur lui épargnera d'en être la victime. Gérard, ému par la force d'amour du garçon, lui offrira une ferme par la suite pour que Gratien et lui puissent vivre dignement.

Gide dénonce dans *Isabelle* son refus de l'érudition inutile, de la vaine curiosité, de l'imagination incontrôlée, du goût des mystères romantiques pratiqués par l'homme nouveau parce que ces activités de l'esprit étouffent en l'homme sa recherche de l'authentique, l'homme vieux s'en tenant spontanément à la vie. Gérard ne deviendra ni *scholar*, ni romancier, marié et sachant apprécier la chaleur humaine, la vraie vie ne commençant qu'après l'expérience de la littérature.

Nous devons à Elaine Cancalon l'analyse la plus récente sur ce sujet. Cet article présente l'avantage d'être concret. L'auteur attire

l'attention sur un certain nombre de techniques narratives des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs* qu'on pourrait croire nouvelles s'il n'y avait pas *Isabelle*.

– Gérard choisit non l'ordre chronologique pour raconter son récit mais l'ordre de la découverte des événements. Cette présentation est reprise pour les *Caves* (p. 194).

– La forme esthétique est le principal vecteur des *Faux-Monnayeurs* ou l'idée d'un romancier-narrateur extradiégétique de l'introduction du récit joue un rôle-clef (p. 194).

– La forme et l'existence de la réalité sont remises en cause dans les trois œuvres : le narrateur sait que l'art ne peut reproduire la réalité (p. 196).

– La confusion entre l'illusoire et le réel, entre le vrai et l'inventé est au cœur d'*Isabelle* et des *Caves* : la fiction (réelle) présentée par un personnage (fictif) a pour but de divertir, ce ton ironique (Gérard est conscient de son invention) étant une particularité de la sottise (p. 196).

– *Isabelle* est une caricature qui annonce les *Caves* : le grossissement du côté risible qui contribue à rendre évident la gravité des problèmes (cf. la description exagérée et ridicule des personnages d'*Isabelle*). (p. 197).

– La perversion des isotopies fait d'*Isabelle* le négatif du conte de fées où tout fonctionne pour recréer l'équilibre initial perdu. Dans *Isabelle*, le beau parc du début est ruiné, vendu, les habitants du château meurent, la princesse finit par décevoir le prince qui ne l'épouse pas (p. 196).

– Le roman d'aventures subit la même satire : Gérard participe non en héros aux différents épisodes, mais en étranger, en spectateur qui arrive trop tard pour influencer l'évolution de l'enquête (p. 199).

– La technique du roman policier est elle aussi retenue et pervertie : aucun des indices relevés n'est vérifiable. C'est le cas des *Caves* où Portos, l'escroc, s'amuse à lancer les détectives amateurs sur de fausses pistes. Dans les *Faux-Monnayeurs*, les objets changent de sens selon la perspective choisie, rendant impossible toute conclusion définitive. Dans *Isabelle*, c'est Gérard qui par erreur d'interprétation se rend responsable

de sa fausse route. Les trois œuvres mettent donc en évidence le caractère insaisissable, protéen de la réalité (p. 203).

Ne voir dans *Isabelle* qu'un petit récit reviendrait à en limiter la portée au seul exercice littéraire, alors qu'il s'agissait pour Gide d'un travail préparatoire à ses deux grandes œuvres *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-monnayeurs*.

Bibliographie

André Gide : *Œuvres complètes*. Édition établie par Louis-Martin Chauffier, Paris : NRF, 1932-1939, 15 vol.

André Gide : *Isabelle*, Paris, édition Folio, n° 144.

André Gide : *Isabelle*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p.594-675.

André Gide : *Journal*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

André Gide : *Pages retrouvées*, La NRF, vol. 51, 1938, p. 895-904.

Cahiers André Gide : *Les Cahiers de la Petite Dame*, Paris : Gallimard, t. 4, 1977, p.89, 107, 111, 117-9, 130.

Henri Ghéon-André Gide : *Correspondance*, texte établi par J. Tipy, introduction et notes d'A.-M. Moulènes et J. Tipy. Paris : Gallimard, t. 2, 1981, lettres 606 (p.752-3), 617 (p.761-2), 630 (p.771) et 646 (p.781-2).

André Gide : *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy*, édition établie par J. Lambert, notes de Richard Tedeschi. *Cahiers André Gide* 10, t.II, Paris : Gallimard, 1981, lettres 546 (p.372-3), 547 (p.373-4) et 557 (p.388-9).— T.III, *Cahiers André Gide* 11, 1982, lettres 1041 (p.500-501) et 1074 (p.548-550).

André Gide : *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, Paris : Gallimard, t. 2, 1988.

André Gide : *Correspondance avec Jef Last (1934-1950)*, édition établie, présentée et annotée par C.J. Greshoff, Lyon : P.U.L., 1985, lettres 97 (p.137) et 98 (p.138).

André Gide-André Ruyters : *Correspondance (1907-1950)*, édition établie, présentée et annotée par C. Martin et V. Martin-Schmets, avec la collaboration, pour l'introduction, de P. Masson. Lyon : P.U.L., 1990, t.II, lettres 414 (p.100-102), 419 (p.103, cf. note p.293).

André Gide : *Correspondance avec Francis Vielé-Griffin (1891-1931)*, édition établie, présentée et annotée par H. de Paysac. Lyon : P.U.L., 1986.

Francis Jammes et André Gide : *Correspondance (1893-1938)*, préface et notes par R. Mallet. Paris : Gallimard, 1948, lettres 255 (p.274, cf. note p.361), 257 (p.275-6), 278 (p.276-7) et 260 (p.278-9).

Dossiers de presse

Jean-Marc Bernard : "André Gide. *Isabelle*."
in : *Le Divan*, sept. 1011, p. 245-246.
repris dans : *BAAG* n° 46, avril 1980, p. 235-236.

P. Bourdin : "*Isabelle*, récit par André Gide".
in : *Petite Gazette Aptésienne*, 5 août 1911.
repris dans : *BAAG*, n° 47, Juillet 1980, pp. 412-414.

Paul Castiaux : "À propos d'*Isabelle*, récit d'André Gide".
in : *Les Bandeaux d'or*, déc. 1991, p. 80-85.
repris dans : *BAAG*, n° 46, avril 1980, p. 231-235.

Lucien Maury : "*Isabelle*"

in : *Revue Bleue*, 49^{ème} année, n° 11 du 9.9. 1911.

repris dans: *BAAG*, n° 39, juillet 1978, p. 75-79.

A.M. de Saint-Hubert : "*Isabelle*, récit par André Gide".

in : *L'art Moderne*, 31^{ème} année, n° 31, 30 juillet 1911, p. 241-242.

repris dans: *BAAG*, n° 46, avril 1980, p. 229-231.

Rachilde : "*Isabelle*, par André Gide".

in : *Mercure de France*, t. XCIII, n° 341,

du 1^{er} septembre, 1911, p. 146-147.

repris dans: *BAAG*, n° 42, avril 1979, p. 89-90.

Marcel Ray : "André Gide, *Isabelle*".

in : *La Phalange*, n° 63 du 20 sept. 1911, p. 255-257.

repris dans: *BAAG*, n° 35, juillet 1977, p. 52-56.

— A. Thibaudet : "*Isabelle*".

in : *La Phalange*, n° 62 du 20 août 1911, p. 159-162.

repris dans: *BAAG*, n° 35, juillet 1977, p. 50-52.

Tancrède de Visan : "*Isabelle*".

in : *Vers et Prose*, t. XXV, XXVI, avril-sept. 1911 p. 219.

repris dans: *BAAG*, n° 35, juillet 1977, p. 50.

La critique universitaire

Stuart BARR : "Alain-Fournier et André Gide", *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 45, 1987, p. 61-77.

Germaine BRÉE : *L'insaisissable Protée*, Paris : Les Belles Lettres, 1970, p.212-9.

Elaine D. CANCALON : *Techniques et Personnages dans les récits d'André Gide*. Paris : RLM, n° 117, 1970.

Elaine D. CANCALON : "Création et destruction dans les récits d'André Gide". *André Gide* 6, RLM, 1979, p.81-90.

Elaine D. CANCALON : "Isabelle", œuvre de transition. *Australian Journal of French Studies* (Melbourne), XXIV, 1987, p. 193-204.

Yvonne DAVET : "Isabelle".in : André Gide, *Romans*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1556-1564.

Charles DU BOS : *Le Dialogue avec André Gide*. Paris : Au Sans pareil, 1947.

Peter R. FAWCETT : *The Aesthetic foundations of Gide's fiction*. Oxford, 1971, p.168-181.

Alain GOULET : *Fiction et Vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris, Minard, 1986.

Hans HINTERHAUSER : "Präraffaelitische Frauengestalten", in : *Fin de Siècle*, München : Fink, 1977, p. 107-145.

Wolfgang HOLDHEIN : *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide*. Genève : Droz, 1968, p.167-170.

Jean HYTIER, *André Gide*. Alger : Charlot, 1945, p.159-193.

Peter HORN : "Isabelle, A detective novel by André Gide". *RoNo*, Fall 1977, p. 54-61.

George W. IRELAND : *André Gide, A Study of His Creative Writings*. Oxford : Clarendon Press, 1970, p.237-248.

Doris Y. KADISH : "Ironic Intertexts : Echoes of René in Gide's *Isabelle*". *The international Fiction Review*, 1985/1, p. 37-39.

Pierre LAFILLE : *André Gide, romancier*. Paris : Hachette, 1954, p.51-74.

Jean LEFEBVRE : *Isabelle oder : Die überwindung des verräumlichten Lebens*, Essen : Blaue Eule, 1987.

Martine MAISANI-LEONARD : *André Gide ou L'ironie de l'écriture*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.

Anne L. MARTIN : *Irony and Creativity. A Re-appraisal of Gidean concepts of reality*. Wisconsin-Madison, 1976, p. 180-194.

Anne L. MARTIN : "Isabelle or André Gide at the Crossroads", in : *Essays in French Literature*, Nedlands, 1977, p. 34-47.

Claude MARTIN : *La maturité d'André Gide. De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902)*. Paris : Klincksieck, 1977.

Pierre MASSON : "Production-Reproduction ; L'intertextualité comme principe créateur dans l'œuvre d'André Gide", in : *Le Plaisir de l'Intertexte*, Frankfurt am Main, Berne, New York : Lang, 1986, p. 209-226.

Beate MULLER-ESCHENBACH : *Der Récit bei Gide und Camus*. München, 1972.

Jacques NAVILLE : "À propos d'une lettre de Guillaume Apollinaire à André Gide". *Revue des Sciences Humaines*, juillet-sept. 1957, p. 327-330.

H.J. NERSOYAN : *Gide, The Theism of an atheist*. Syracuse, New York : Syracuse University Press, 1969, p. 40-41.

R.G. NOBÉCOURT : *Les Nourritures normandes d'André Gide*. Paris, : Médicis, 1949, p.120-181.

George D. PAINTER : *André Gide*. Paris : Mercure de France, 1968, p.98-102.

Pierre-Jean PENAULT : *Du Val Richer à La Roque-Baignard.*

Pont L'Évêque (sans indication de date).

Pierre-Jean PENAULT : *À propos d'Isabelle.* Blainville, 1964.

Pierre-Jean PENAULT : "Le petit Casimir". *Le Pays d'Auge*, janv. 1966, p. 7-12.

Pierre-Jean PENAULT : "Francis Jammes, André Gide et les demoiselles de La Quartfourche". *Le Pays d'Auge*, sept. 1973, p.23-24.

A. PIZZORUSSO : "Isabelle, La dissolutione del fantasma". *Studi di cultura francese ed europea*. Fasano, 1983, p. 481-491.

Jacques RIVIÈRE : *Études*. Paris : Gallimard, 1944.

David STEEL : "Gide and the conception of the Bastard". *French Studies*, 1963, p. 243-248.

Raimund THEIS : *Untersuchungen über "Poesie" und "Kunst" bei André Gide*. Köln : Kölner Romanistische Arbeiten, Neue Folge, Heft 4, 1954, p.120-5.

Jean-Jacques THIERRY : Autour d'Isabelle. *Le Mercure de France*, juillet 1958, p. 551-553.

ISABELLE OU LE REFUS DU ROMAN

par

Aleksander MILECKI

Une «nouveau», on ne prend pas le temps de la lire : on la parcourt. Mais, si le livre veut qu'on y revienne, c'est alors qu'on le découvre vraiment.

A. Gide, *Journal*, t.I, p.991.

On admet communément que, dès 1902, Gide songe à écrire un grand roman. Déjà en mai 1902, F. de Miomandre rapporte que "*M. Gide nourrit pour Dostoïevsky une admiration très grande*" et que, "*excédé d'ironie*", détail, on le verra, d'une importance capitale, "*il caresse le projet d'un livre d'action et d'intrigue [...] quelque chose d'analogue à ce qu'aurait pu produire la collaboration de Meredith et de l'auteur des Frères Karamazof*"¹. En effet, dans son *Journal*, à la date du 20 janvier de la même année, Gide fait un aveu qui semble l'attester : "*Je pense*", écrit-il, "*ou du moins j'imagine beaucoup, et sens se dessiner enfin l'indécis roman que je rêve*" [J. I, 123]². En réalité, préoccupé par le problème du roman depuis le début de sa carrière littéraire, intéressé au plus haut degré par les discussions interminables poursuivies autour du roman en crise au moins depuis 1891, Gide ne fait que revenir aux idées qui présidaient déjà à la création de ses fictions précédentes, le *Voyage d'Urien*, *Paludes*, *Prométhée mal enchaîné*. La différence essentielle entre ces récits et l'œuvre à laquelle Gide pense dès 1902 tient à ce que, cette fois-ci, on le sait, il est tenté par un roman de pure fiction, fondé sur la réalité. Vu cet état de chose, on est en droit de se demander ce que veut dire le refus de roman dont il est question

dans le titre de cet article consacré à l'œuvre sur laquelle Gide travaille d'avril 1910 jusqu'en novembre de cette même année. Ne serait-il pas plus logique d'admettre qu'elle fait suite à ce projet qui le tente depuis plusieurs années ?

Cette question paraît d'autant plus pressante que, d'une part, la parution de ce livre précède directement le moment où Gide se mettra à écrire *Les Caves du Vatican* auquel il pense depuis longtemps, et que, d'autre part, à l'opposé de ses livres précédents, à fondement autobiographique et présentant l'individu aux prises avec ses problèmes personnels, dans *Isabelle* il s'ouvre nettement aux problèmes de la société, et à celui de la crise de la famille en particulier. Pas étonnant que ce dernier fait, ainsi que toutes les déclarations d'André Gide exprimant son désir d'écrire un vrai roman, ont pour conséquence de faire croire à bon nombre de critiques que ce livre est le premier fruit de ce désir. "Pour lui [Gide]", écrit Goulet, par exemple, "il s'agit bien là d'un roman, roman intimiste sans doute, mais fondé pour la première fois sur un univers complet"³. "C'est le début" — souligne-t-il, un peu auparavant — "de la recherche d'un nouveau "roman d'aventures", notion lancée par Marcel Schwob, qui — remarque que nous tenons pour capitale — mettra en ébullition le milieu de la NRF"⁴. Formulée comme elle l'est, cette opinion n'est pas sans appeler quelques réserves, et demande éclaircissements⁵.

Tout d'abord, le terme "roman intimiste" ne semble pas très heureux dans ce cas précis. Chargé de plusieurs connotations, il prête à l'équivoque, privilégiant, à tort, on le verra tout à l'heure, ce qui ne fait que véhiculer, en l'occultant, l'essence même de l'œuvre. Quant à l'idée selon laquelle ce livre marque, dans l'œuvre de Gide, le début de la recherche d'un nouveau "roman d'aventure", elle n'est juste que si l'on admet qu'il préfigure *Les Caves du Vatican* en tant qu'œuvre traduisant mieux l'idée que son auteur se fait du roman d'aventure.

Reste encore à élucider ce qui a pu tellement bouleverser le milieu de *La NRF* et la position que Gide, un des fondateurs de cette revue, a prise face à la conception du roman d'aventure proposée par Marcel Schwob. Il serait peut-être opportun de rappeler que la Préface au *Cœur double* [1891], où Schwob en parle, avait été par la suite intégrée à son recueil d'essais, *Spicilège*, dont la réédition a paru justement en 1909,

année de la fondation de *La NRF*, précédant donc de quelques mois le moment où Gide commence à écrire *Isabelle*. La coïncidence de ces deux faits permet de mieux comprendre une des idées que Gide aurait pu avoir en vue en travaillant sur *Isabelle*. C'est que, à notre sens, au moment de concevoir ce récit, Gide ne pense pas uniquement remettre en question le roman dit traditionnel, mais, entre autres, et peut-être avant tout, la formule du roman d'aventure lancée par Marcel Schwob, et, par ce biais, celle de R.-L. Stevenson, grand ami de l'auteur du *Cœur double* et véritable promoteur de cette formule.

Pour ne plus en douter, il suffit de rappeler une des idées chères à Marcel Schwob, qu'il a d'ailleurs formulée en s'inspirant, entre autres, de la philosophie d'Emile Boutroux. Partant du principe selon lequel "*pour l'art le monde est discontinu*" (tandis que "*pour la science il est lié et déterminé*"⁶), Schwob estime que l'artiste, à l'exemple de Claude Bernard (qui distinguait, dans les êtres vivants, dit-il, le milieu intérieur et le milieu extérieur), "*doit considérer en eux la vie intime et la vie externe, et nous faire saisir les actions et les réactions, sans décrire ni discuter*"⁷. A cette condition là, dit-il, "*le roman sera sans doute un roman d'aventure dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur*"⁸, où — ajoutons-le — une place de choix devait être réservée au hasard. Or, personne ne saurait contester que le récit de Gide dont nous parlons ici semble avoir été conçu en toute conformité avec ces principes-là; qu'il considère, à travers le personnage de Lacase héros et narrateur, une crise du monde intérieur, intimement lié à une crise du monde extérieur (celle de la famille, du mariage etc.); qu'il nous montre "*les actions et les réactions sans décrire ni discuter*"; et, enfin, que le hasard y joue un rôle important. Pourtant *Isabelle* n'est pas un roman, mais un récit. Il est donc permis de croire que ce n'est pas un hasard si, dans un projet de Préface, écrit en 1910, Gide ne manque pas de préciser qu'il a eu soin "*d'intituler «récit» ce petit livre*" [...], en ajoutant qu'il ne correspond pas à l'idée "*que je me fais*", dit-il, "*du roman*"⁹.

S'il est donc vrai que la conception schwobienne du roman d'aventure a mis en ébullition le milieu de *La NRF*, il nous paraît tout à fait logique d'admettre que *Isabelle* en est une des preuves. À travers cette fiction, donc selon le mode qui lui est coutumier, Gide prend place

dans la discussion sur l'avenir du roman, en crise depuis plus de vingt ans, et, du même coup, tente de résoudre ses propres problèmes de romancier. C'est déjà pour cette raison que cette œuvre permet de parler de refus du roman, en l'occurrence du refus de la conception schwobienne du roman d'aventure.

Cet aspect d'*Isabelle* n'est cependant pas le seul à nous y autoriser. Il y en a d'autres qui, de ce point de vue, paraissent beaucoup plus importantes. Il s'agit bien d'un ensemble des caractéristiques propres à cette fiction, qui, pour paradoxal que cela puisse paraître, ne permettent pas de voir en elle un simple roman, tout en l'opposant cependant aux récits précédents d'André Gide. Parmi toutes ces caractéristiques, celles liées au rôle dévolu au personnage de Gérard Lacase, principal personnage et narrateur du livre, sont, on ne saurait en douter, d'une importance primordiale. En témoignent ses propos concernant les difficultés auxquelles il se heurte en tant que narrateur et romancier en herbe, et, à plus forte raison, les actes qu'il accomplit en opérateur romanesque. Rappelons d'abord quelques-unes des déclarations que Gide lui fait faire au tout début de son récit.

L'aveu qu'il fait à ses amis, avant de se mettre à leur présenter les effets de ses deux visites au château de la Quartfourche, mérite notre attention à plus d'un titre. Tout d'abord il avoue qu'il n'est pas à même, comme il le désirait, de leur raconter le roman — et ce n'est certes pas par hasard que Gide lui fait employer ce terme — dont le château fut le théâtre. La raison en est double : *“outre que je ne sus le découvrir, dit-il, ou le restituer, qu'en partie [c'est nous qui soulignons], je crains de ne pouvoir apporter quelque ordre dans mon récit qu'en dépouillant chaque événement de l'attrait énigmatique dont ma curiosité le revêtait naguère”* [604]. Ainsi, avant de signaler dans son *Projet* de préface le fait que ce livre n'est pas un roman, Gide le fait savoir à travers les propos de Lacase narrateur. D'autre part, on nous renseigne selon le même mode que c'est lui, pénétrant dans le château de la Quartfourche *“non pas en scolar, mais en Nejdanof, en Valmont”* [604], qui le peuplait d'aventures. Autrement dit, le romanesque propre au roman d'aventures était à peine supposé, n'existait que dans son imagination d'amateur de romans d'aventure, à laquelle la réalité apporte un démenti : au lieu d'être confronté à des mystères du lieu et de la vie des châtelains, il finit

par découvrir leur inexistence, et, pire, l'envers grotesque de ce à quoi il s'attendait.

Aussi le montage qu'il effectue à partir des données recueillies au cours de ses deux visites au château prend-il la forme d'un récit à plus d'un égard inédit, au point de passer, aux yeux de plusieurs critiques, pour une œuvre mal composée¹⁰, inclassable¹¹, voire hétéroclite. C'est que les référents qui s'y réfractent ont en effet l'air d'être à la fois diffractés et pervers; quant à l'acte de montage opéré par Lacaze, il n'a en conséquence rien à voir avec un acte de composition, ne menant, en réalité, qu'à la décomposition et la destruction de ce qui, dans son imagination romantique, semble s'offrir comme une matière digne d'un roman. Envisagé de ce point de vue, *Isabelle* fait donc penser un peu à ce genre de récit que son auteur va, plus tard, désigner du nom de *sofie*.

Dans sa lettre à Jean-Marc Bernard, Gide souligne que son récit a pour sujet la désillusion pathétique de Lacase, qu'il ne faut pas le chercher ailleurs que "*dans la déception même de Gérard aussitôt que la plate réalité reprend la place de l'illusion*" [1561]¹². Cette affirmation, pour précieuse qu'elle soit, risque de prêter à équivoque, si on la prend trop à la lettre. Elle ne révèle tout son pouvoir éclairant que si l'on tient compte de la dualité sous-jacente de la matière dont est fait le récit, et à laquelle Gide fait d'ailleurs discrètement allusion en suggérant l'existence d'un rapport entre l'évolution de l'état d'esprit de Gérard et ce qui en est la cause : la confrontation de ses idées sur la vie et sur la création romanesque avec la réalité.

Schématissant un peu, on peut dire que d'une part il y a des faits d'ordre purement spirituel : la conscience de Gérard imprégnée de toutes sortes de parti-pris qui l'empêchent de voir clair, et d'autres, d'ordre socio-historique — l'histoire de la vie d'une famille noble — qui, eux, réfractés dans sa conscience, font déclencher le procès de sa lente mais inexorable désillusion. Et il n'est pas sans intérêt d'insister sur le caractère processif de celle-ci, car, retraçant ses étapes successives, Gide tente de rendre sensibles, on le verra, ses propres doutes et convictions concernant l'art romanesque.

Quant aux faits du premier ordre, ils tiennent une place infime dans la narration. Mis à part ce que Lacase dit lui-même au sujet de la source de ses illusions, il n'y a que ceux qui donnent lieu à parler de ses

déceptions successives. Les révélations décevantes qu'il fait, et dont la véritable signification semble lui échapper, ont pour conséquence, et là nous touchons à un aspect d'*Isabelle* laissé d'ordinaire trop dans l'ombre, non seulement, d'aiguiser sa curiosité, mais de le rendre buté et de plus en plus imperméable aux idées et sentiments nobles dont il croit être animé. Plus il s'enlise dans cette réalité étouffante, et pétrifiée au point de ressembler à l'irréalité d'un rêve cauchemardesque — qu'elle lui inspire d'ailleurs —, plus il s'attache à démêler les mystères de la vie morne des Saint-Auréol, et ceux d'Isabelle en premier lieu, plus son sentiment de la justice devient flottant et vague. A telle enseigne qu'à l'issue de ses déboires, sous prétexte d'un acte charitable à l'égard du pauvre bâtard — prétexte qui fait penser un peu à celui du pasteur de *La Symphonie pastorale* —, il accepte de tirer quelque profit de la ruine des Saint-Auréol, en faisant appel, de surcroît, à la collaboration de celui qui, pour les motifs restés obscurs — comme le sont ceux d'un acte gratuit — a tué le père de cet enfant.

C'est ainsi que Gide tient à stigmatiser, semble-t-il, les effets néfastes du rayonnement d'un mode de vie propre au milieu social en voie de disparition, mais jouissant toujours d'un certain prestige, leur pouvoir contaminateur, leur impact inexorablement destructeur pour qui ne sait pas se débarrasser de ses préjugés et de sa naïveté. L'histoire des Floche en est un autre exemple. Animés par des sentiments nobles, le désir non pas tant de sauver la fortune des Saint-Auréol, mais de veiller à l'avenir d'Isabelle et de son fils, plus ils réussissent ce à quoi rêve Lacase : à s'intégrer à la vie du château de la Quartfourche, plus leur sacrifice s'avère vain et voué à l'échec. Toute partie liée avec les gens de ce monde pétrifié et croulant ne peut mener qu'à la déchéance, telle semble être l'idée que Gide veut illustrer à travers l'histoire du triste sort de la plupart des comparses de son récit, y compris de celui de Gérard Lacase. Car même Isabelle, qui se décide à s'en évader, ne le réussit qu'en portant préjudice à sa propre position sociale, sans parler de celui qu'elle porte au prestige de son milieu social.

Il est donc clair que la mise en évidence de la désillusion de Lacase n'était possible qu'à travers la peinture de la réalité au sujet de laquelle il se fait des illusions, et qui, elle, tient une place essentielle dans l'ouvrage. D'autre part, grâce à ses illusions, Gérard en tant qu'opérateur

romanesque devient pour Gide une sorte de prisme qui, focalisant les traits pertinents de cette réalité, rend sensible son caractère burlesque. L'interaction établie entre les phénomènes de ces deux ordres lui permet donc de prétendre légitimement que son récit n'a pour sujet que la déception de Gérard. Vu cependant la place prééminente réservée à la peinture de la réalité qui en est la cause, elle lui offre, comment ne pas le reconnaître, une possibilité de mettre en valeur sa verve d'ironiste "*excédé d'ironie*", comme le dit F. de Miomandre, et ses dons de parodiste dans une matière à laquelle il s'attaque pour la première fois dans sa carrière littéraire : la société de son temps avec ses préjugés et parti-pris de tout ordre : moral, esthétique, littéraire etc. Si *Isabelle*, comme l'affirment certains critiques, témoigne réellement de la conversion d'André Gide à une nouvelle esthétique, c'est de cet aspect-là qu'il faut, à notre sens, tenir compte au premier chef.

Et cela semble d'autant plus important qu'il s'agit d'une œuvre qui, dès sa parution, donne lieu à des controverses réelles ou apparentes, dues d'ailleurs, dans une certaine mesure, à la confusion d'ordre terminologique. Ainsi, pour Jacques Rivière, *Isabelle* était "*une expérience, ou plutôt une sorte de preuve que Gide se donne pour se convaincre qu'il est capable de tracer le décor d'un roman et de dessiner l'apparence des héros*"¹³. Yvonne Davet, renchérissant sur l'opinion de Jean Hytier, qui entrevoit, dans *Isabelle*, "*l'irréalité burlesque où tout semble grimacer*"¹⁴, ne manque pas de signaler, à la fin de sa notice bibliographique, "*le côté «sotie» du livre*" [1562], que Gide lui-même, rappelons-le aussi, tenait pour "*un intermède semi-badin*"¹⁵. Goulet, à son tour, estime, on l'a vu, qu'il s'agit là d'un roman confirmant la conversion d'André Gide à une nouvelle esthétique, en l'occurrence d'une nouvelle forme de roman d'aventure, "*même si*", écrit-il, "*renonçant à l'étiquette de «roman», il [Gide] publie l'ouvrage comme récit*"¹⁶. Attestant en quelque sorte le caractère indécis, sinon hybride de l'ouvrage, toutes ces affirmations, à quelques points près, se complètent plus qu'elles ne s'opposent ou ne s'excluent. D'autant que l'inexistence d'une forme canonique de roman n'empêche pas de considérer telle ou telle sotie gidienne comme une œuvre marquant un pas vers la mise en œuvre de cette variante de roman, dont sa somme romanesque, *Les*

Faux-Monnayeurs, est, après *Les Caves du Vatican*, l'expression la plus parfaite.

Il s'ensuit alors que le vrai problème que pose notre récit n'est pas celui de savoir s'il est un roman ou plutôt une sotie. Ce qui importe, et c'est dans cette perspective-là que nous l'envisageons, c'est d'essayer de définir la place qui lui revient dans le procès de conversion à une nouvelle esthétique; bref, les justes proportions entre ce qu'il tient du récit ou du roman et ce qui fait plutôt penser à la sotie gidienne, qui par principe est une œuvre de la transgression et du refus de toutes les conventions romanesques en cours — y compris de celles d'un Meredith ou d'un Dostoïevsky, vaste problématique dont, à notre grand regret, nous ne pouvons aucunement nous préoccuper dans le modeste cadre de cet article.

Dans sa lettre à Charles du Bos du 29 mars 1914, Gide dit, entre autres, qu'il a écrit *Isabelle* "un peu comme un exercice pour [se] faire la main"¹⁷. Cet aveu, comme tant d'autres, pour ne pas rappeler le terme d'"*intermède semi-badin*" déjà cité, concordant parfaitement avec ce qu'en disent un Rivière ou un Hytier, ne laisse plus de doute sur les intentions d'André Gide au moment où il se met à écrire *Isabelle*, ni sur les motifs qui lui font retarder la réalisation de ce projet qui le préoccupait depuis si longtemps, celui d'écrire *Les Caves du Vatican*. Dès que cet "*intermède semi-badin*", conçu au moins en 1898, commence à prendre corps. Gide est décidé à considérer la réalité dont il s'inspire pour l'écrire comme un terrain d'essai qu'il explorera afin de mettre à l'épreuve ses dons, non pas tant de romancier, comme le croyait Rivière, mais de parodiste. Le thème de la déchéance d'une famille noble vivant repliée sur elle-même et isolée du reste du monde s'y prêtait à merveille. Mais *Isabelle* devait être aussi une fiction à travers laquelle Gide, comme dans *Voyage d'Urien*¹⁸ ou dans *Paludes*, tient à donner son avis sur ce qui peut décider de l'échec d'un romancier. Car l'échec qu'il fait reconnaître à Lacase dès ses premiers propos de narrateur tient à ce qu'il ignorait encore "*avec quelle malignité, les événements dérobent à nos yeux le côté par où ils nous intéressent davantage, et combien peu de prise ils offrent à qui ne sait pas les forcer*" [603]. A quel point Lacase ne l'a pas réussi montre non seulement les effets auxquels il aboutit en tant qu'amateur de romans d'aventure, mais aussi le fait que

son récit, on le verra tout à l'heure, a tous les traits d'une parodie d'un autre genre de roman, du roman policier, et lui-même, aveuglé par ses "illusions" qu'il l'est, ceux d'un piètre détective¹⁹.

Si *Isabelle* prête donc à parler du refus du roman, il faut en distinguer au moins trois aspects : d'abord, il y a celui, d'ordre intertextuel — dans la terminologie genettienne métatextuel — qui traduit, selon le mode déjà mentionné, le désir de Gide de remettre en question le roman dit traditionnel ainsi que le roman d'aventure, tel que l'entendait Marcel Schwob; d'autre part, il y a lieu de tenir compte de l'ensemble des traits de l'ouvrage, qui, préfigurant en quelque sorte *Les Caves du Vatican*, est à considérer, dans l'œuvre d'André Gide, comme une amorce de sotie, avec toutes les conséquences qui en découlent, conçue selon une nouvelle esthétique; celle-ci implique, entre autres, une ouverture de l'œuvre à la problématique sociale; et, *last but not least*, *Isabelle* n'est pas seulement une œuvre que Gide voulait un roman manqué ou bien l'envers de celui-ci, mais, retraçant les étapes successives de la désillusion pathétique de Lacase, une démonstration *ad oculos* de ce qui peut en décider en cas d'un romancier inexpérimenté; dans ce sens *Isabelle* est l'histoire de Lacase romancier et de la gestation de ce qui devait devenir un roman; car s'il ne parvient pas, c'est qu'il ne connaissait la vie "*que par les livres*", et que cette ignorance-là lui faisait croire qu'il était romancier.

Chacun de ces trois aspects s'articule sur le plan du contenu et sur le plan de la forme. Les deux derniers trouvent en plus leur expression dans la peinture du triste sort des arbres de la Quartfourche, dont la touffe exubérante, dérobant à Lacase la vue du château, l'impressionnait dès son arrivée, et semblait, à ses yeux, l'entourer d'un halo qui s'harmonisait bien avec les mystères de la vie des habitants auxquels il s'attendait. Aussi le dépouillement du parc de ses arbres paraît-il symboliser l'opération par laquelle ce qui promettait, selon ses attentes, un roman se vide de sa substance romanesque, pour ne devenir qu'un simple récit, où tout est imprégné d'une subjectivité qu'il espérait pouvoir éviter. "*Vous permettrez alors que je parle beaucoup de moi*" [603], dit-il à ses amis, lorsque Jammes l'encourage à renoncer à présenter les faits selon leur ordre chronologique. Mais, en même temps, la fortune déplorable du parc est à l'évidence corollaire de la déchéance

d'une famille, qui, elle, est consubstantielle au château; de son dépouillement de tous les prestiges et honneurs, de la mort du mode de vie qui leur était attaché, d'un type de propriété et de société.

Nous ne sommes pas très loin de la thématique des *Caves du Vatican*. Comme dans cette sotie, et, un peu plus tard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, la famille des Saint-Auréol n'est plus un foyer protégeant l'individu. Aux yeux d'Isabelle elle devient une prison dont elle a décidé de s'évader. "*Ah ! de quel cachot je m'échappe...*" écrit-elle dans la lettre à son pauvre amant [639]. Mais il y a pire : sa respectueuse famille s'avère une source de toutes les calamités imaginables, de la déchéance morale et effective, dont témoignent entre autres les escroqueries d'Isabelle et son indifférence pour son propre fils, sa lâcheté, qui l'amène jusqu'à la complicité d'un acte criminel, le meurtre de son amant dont elle est en quelque sorte responsable, voire jusqu'à la prostitution. Le fruit que cette noble institution sociale produit est beau à l'extérieur, mais son intérieur est pourri. Isabelle, au lieu d'être formée, a été déformée, comme l'est son fils Casimir, dont l'éducation, assurée par l'abbé Santal, est une simple escroquerie pédagogique, comme le remarque Goulet²⁰. Et sa pauvre mère en est aussi victime au point d'être incapable de larguer décemment les amarres qui l'attachent à la galère familiale. Au moment crucial où elle est déjà décidée à désertir le domicile familial, saisie par "*la peur de cette liberté inconnue qu'elle avait si sauvagement désirée [...], de cet amant qu'elle appelait [...], de soi-même*", elle révèle à Gratien son projet de fuir avec lui, le lieu et l'heure de leur rendez-vous nocturne, ignorant, dit-elle à Lacase "*qu'il prendrait au sérieux des paroles échappées à son délire*"; et lorsqu'elle devine la triste fin de son amant, elle n'arrive pas à "*réaliser que la lâcheté, la défaillance d'un moment eussent ruiné d'un coup [son] rêve*" [671]. Elle ne plaint donc pas son amant, mais s'attendrit sur elle-même, ne le regrette pas, car, au fond, elle ne l'a jamais aimé, mais elle regrette son rêve ruiné. Produit et victime de sa famille, Isabelle se révèle donc comme un être burlesque : elle semble à la fois sentimentale et insensible, propre à inspirer de la pitié mais lâche et impudente, ambitieuse mais malhonnête, candide mais rusée etc. Et le caractère ironique de ce portrait spirituel d'Isabelle tient aussi à ce que Gide fait découvrir ses vices à Lacase qui, tel le héros de quelque conte, croit

tomber amoureux d'elle à la simple vue de sa photo; c'est que, semble suggérer Gide, en dépit de cette lucidité d'esprit dont il se vante devant l'abbé Santal, il se laisse duper par la beauté extérieure de ce fruit pourri, par les apparences de cette fausse monnaie.

Et on peut en dire autant de la famille d'Isabelle. Composée de représentants de trois générations, où les tares de la première pèsent sur les destins des deux autres — celles d'Isabelle et de Casimir —, ressemblant à cette *"grande chose fermée"* dont parle le comte Agénor de Baraglioul dans *Les Caves du Vatican*, elle est cet être collectif que Gide va bientôt stigmatiser sous le nom de *"crustacés"*. En témoignent bien les sensations éprouvées par Lacase dès qu'il se trouve en présence du ménage Saint-Auréol.

"Je me souviens, dit-il, d'avoir éprouvé la même stupeur, jadis, quand, pour la première fois, au Jardin des Plantes, je fis connaissance avec les phoenicopterus antiquorum ou flamant à spatule. Du baron ou de la baronne je n'aurais su dire lequel était le plus baroque; ils formaient un couple parfait; tout comme les deux Floche, du reste : au Muséum on les eût mis sous vitrine l'une contre l'autre sans hésiter; près des espèces disparues" [617].

Aussi cette *"invraisemblable collection de fantoches"*, expression que l'on trouve dans un brouillon d'Isabelle²¹, leur disgrâce physique, leurs costumes surannés, leurs efforts maniaques de maintenir les rites d'antan, qui ne font que ressortir leur misère — rappelons l'aspect minable du cheval et de la calèche, qui, aux dires de Lacase, *"coupa l'essor de [son] imagination"*, — lui paraissent-ils étranges au point de lui inspirer, dès la deuxième journée passée au château, des sentiments troubles. *"Quand, ce soir-là, je me trouvais seul dans ma chambre"*, dit-il, *"une angoisse intolérable m'étreignit l'âme et le corps; mon ennui devenait presque de la peur."* C'est qu'il a l'impression de se trouver *"parmi d'étranges êtres à peine humains, à sang froid, décolorés et dont le cœur depuis longtemps ne battait plus"* [625].

Ainsi le monde réel auquel Lacase se voit confronté lui paraît étrange, baroque, burlesque, étouffant, angoissant et, étant propre à inspirer des cauchemars, presque irréel. C'est un monde renversé, celui de ces anciennes pièces nommées soties, qui, exprimaient, *"en la grossissant, la folie du monde réel"*²². Comme *Les Caves du Vatican*,

quoique à un degré moindre, Isabelle a été donc conçue selon le même principe. À un degré moindre, parce que Gide écrit ce livre *"pour [se] faire la main"*. Elle est la parodie d'une réalité historique et, comme les pièces jouées autrefois par les Sots, l'imitation parodique d'un autre genre littéraire, en l'occurrence du roman plus ou moins traditionnel.

Mais il est aussi la parodie d'un autre genre de roman, du roman policier. Selon Yvonne Davet, *Isabelle*, *"par la démarche de son intrigue, a des allures de roman policier"* [1561]. C'est ce caractère-là qui, selon elle, devait amener Gide à l'idée d'en tirer un film. Quelle qu'en fût la cause, force nous est d'adhérer à cette idée. Tout d'abord étant donné le rôle important qui, dans les *"découvertes"* de Lacase, revient au hasard. Il ne les fait pas, il s'en faut de beaucoup, grâce à sa perspicacité et/ou la pertinence de son enquête, si enquête il y a. De ce point de vue l'ouvrage fait plutôt penser à quelque conte cruel et burlesque d'un Villiers de Lisle-Adam.

En effet, en dépit de la stupeur de Lacase que lui inspire ce monde des *"espèces disparues"*, et de tout ce qui fait retomber *"les sursauts de [sa] curiosité amoureuse"* [649], il n'en persiste pas moins à garder ses illusions. Même à sa deuxième visite au château de la Quartfourche, qu'il fait d'ailleurs non pas tant dans l'espoir de rencontrer Isabelle que pour tenir la parole donnée au pauvre Casimir, il n'en revient pas lui-même de la force des sentiments obscurs qu'éveille en lui le personnage d'Isabelle : *"J'admire"*, dit-il, *"que les médisances de l'abbé eussent si peu fait pour me détacher d'Isabelle et que tout ce que je découvrais d'elle avivait inavouablement mon désir..."* [666]. On comprend d'ailleurs bien qu'il ne pouvait en être autrement, si, conformément au rôle que Gide lui a conféré, il devait continuer à être ce miroir réfractant et désarticulant la réalité à laquelle il est confronté.

Il nous faut, nous semble-t-il, bien distinguer la curiosité qui anime Lacase, et dont la qualité — et l'objet — évolue en fonction de ce qu'il apprend sur la vie des châtelains, du mode selon lequel cela se fait. De ce point de vue, il est assez significatif que la plupart des découvertes qu'il lui arrive de faire ne sont pas à proprement parler le résultat de ses recherches. Tous les mystères liés au personnage d'Isabelle lui sont révélés, avant qu'il se mette à douter de leur existence, soit par M. Floche, soit par l'abbé Santal, excepté ceux qu'il découvre par

hasard : la photographie d'Isabelle, que de son propre gré lui montre Casimir, sa lettre etc. Floche, interrogé sur ce qui l'a amené à s'installer chez les Saint-Auréol — bref sur quelque chose qui ne concerne ni la famille Saint-Auréol, ni, à plus forte raison, Isabelle — fait allusion à ce "*petit événement de famille*" qui attire l'attention de Lacase, sans pourtant orienter ses recherches vers un objectif précis. Et le vrai sens de cette allusion, il le découvre par hasard. C'est Floche qui lui fait savoir aussi, en corrigeant sa fausse supposition, donc sans être questionné par Lacase à ce sujet, que la mère de Casimir n'est pas la bru, mais "*la propre fille des Saint-Auréol*". Et le fond même du mystère d'Isabelle lui est révélé, quoique non sans réticences, par l'abbé Santal au moment où Lacase lui montre la lettre trouvée par hasard, qui lui fait exprimer cette réflexion fort significative : "*Je songe avec terreur*", dit-il, "*si j'avais à cuisiner en roman cette histoire*"; significative, car elle traduit bien l'idée que Gide se fait du roman, qui lui exclut, entre autres, tout système et toute vérité absolue.

Isabelle ne ressemble donc en rien au roman policier, mais en est plutôt, comme *Les Caves du Vatican*, une parodie. Ce n'est pas Lacase qui découvre tel ou tel aspect inconnu de la réalité; c'est cette réalité qui l'envahit et le surprend, en lui révélant toute sa complexité, face à laquelle il se voit obligé de renoncer à ses aspirations de romancier.

Au terme de ces quelques réflexions, soulignons encore le caractère symbolique du nom du lieu où se passe l'action d'*Isabelle* : Quartfourche, "*qu'on appelait plus communément : le Quarrefour*", écrit Gide. Ce petit détail fait partie du riche système onomastique de ce livre (voir le prénom du baron Saint-Auréol, Narcisse, correspondant parfaitement au repliement sur soi de ce fantoche, ou le nom Verdure de cette beauté fanée qu'est la servante, qui, par ironie du sort, s'intéresse à la botanique et collectionne toutes sortes d'herbes). Or, *Isabelle* en tant que récit et texte est aussi un carrefour où se croisent plusieurs visions du monde et plusieurs conceptions du roman. Leur confrontation a pour objectif, sur le plan du contenu, de remettre en question les premières, et sur le plan de la forme, d'aboutir à une œuvre qui porte en elle-même sa propre réfutation.

NOTES

1. Cf. Francis de Miomandre, "André Gide et l'inquiétude philosophique", *Mercure de France*, mai 1902, n° 149, p. 361-371 [repris dans *Visages*, Bruges : Arthur Herbert Ltd., 1907, p. 221-237].
2. Les chiffres entre parenthèses précédés de J I renvoient désormais au *Journal* t.I d'André Gide, éd. Pléiade; tous les autres aux *Romans, Récits, Œuvres lyriques* de Gide dans la même édition.
3. Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris : Minard, 1984-1985, p. 50.
4. *Ibid.*, p. 49.
5. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'elle concorde mal avec l'ensemble de ce que cet éminent gdiste dit au sujet d'*Isabelle* dans sa vaste et fort pénétrante étude, à laquelle nous devons beaucoup. Voir aussi "Genèse et écriture des *Caves du Vatican*, BAAG n° 64, 1984, p. 518, où l'auteur considère les deux récits précédents les *Caves du Vatican* comme "exercices préparatoires" et "gammes d'une écriture romanesque".
6. Cf. Marcel Schwob, *Cœur double*, Gallimard 1961, p. 22, texte repris dans *Spicilège* sous le titre "La Terreur et la Pitié", *Mercure de France* 1960, p. 132. Cf. à ce propos mon article "Marcel Schwob a przeobrazenia form narracji powiesciowej" [Marcel Schwob ou les transformations du roman] dans : *Societas Scientiarum Lodziensis*, R. XLII/3, p. 1-13.
7. *Ibid.*, p. 24.
8. *Ibid.*, p. 26.
9. Cf. *Œuvres complètes* d'André Gide, XIII, p. 439-440.
10. Paul Souday, Alfred de Tarde, Jean-Marc Bernard.
11. Cf. Jacques Rivière, *Études*, Ed. de la NRF, 1924, p. 243.
12. Dans la même lettre, répondant au reproche de Bernard, qui était aussi celui des critiques cités plus haut, d'avoir traité trop brièvement ce qu'ils tenaient tous pour le sujet d'*Isabelle* : l'histoire de l'amour foudroyant que Lacase voue à *Isabelle*, Gide fait une remarque révélatrice du point de vue de la thèse que nous défendons ici. Regrettant "d'avoir renoncé au premier titre d'*Isabelle* ou du moins de ne l'avoir pas conservé en sous-titre", en l'occurrence "l'illusion pathétique", Gide estime que "ces mots eussent retenu [le critique] de considérer les six premiers chapitres comme une préparation du septième qui n'aurait même pas dans le premier plan de l'œuvre et que j'ai bien failli ne pas écrire" [1561]. Autrement dit, l'essentiel de ce que Gide voulait exprimer à travers l'histoire de l'illusion pathétique de Lacase est à chercher dans les six chapitres de l'ouvrage. Le septième, outre qu'il sert à présenter la fin de ses déboires, devait montrer à l'occasion ce dont il sera encore question : l'influence néfaste subie par Lacase au contact de ce monde vicieux.
13. Cf. *Études*, op. cit., p. 244.
14. Cf. Jean Hytier, *André Gide*, Alger, Charlot, 1945, p. 181.
15. Cf. A. Gide, *Œuvres complètes*, VI, p. 471.
16. Cf. A. Goulet, *Fiction et Vie sociale*, op. cit., p. 51.
17. Cf. Charles du Bos, *Le Dialogue avec André Gide*. Au Sans Parcil, 1929, p. 163.
18. Cf. à ce propos mon article "Le Voyage d'Urien d'André Gide ou le traité de l'imaginaire", dans *Actes du Colloque "Voie, Voyage, Voyageur"*, Lodz : 1988 [à paraître].
19. On en a pour preuve son curieux oubli. Pour pénétrer dans la chambre de madame Floche, car il s'est promis "de ne point quitter la Quarfourche sans avoir visité la chambre d'une des vieilles dames" — sans pourtant qu'il sache ce qu'il espère y trouver, — il lui fait porter un bouquet de fleurs par Casimir. Une fois là, "j'oubliais", dit-il, "ce que j'étais venu faire et la vaine curiosité qui m'avait attiré en ce lieu" [630].
20. A. Goulet, *Fiction et Vie sociale*, op. cit., p. 237.
21. Cf. Brouillon d'*Isabelle* [MS inédit, BLJD, Y 897, f. 8]. Je cite d'après Goulet, *Fiction et Vie sociale*, op. cit., p. 118.
22. Cf. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1957, p. 213.

**ISABELLE,
CONSTRUCTION, DÉCONSTRUCTION
D'UN MYTHE**

par

Jean-Noël SEGRESTAA

Si Édouard, le romancier velléitaire des *Faux-Monnayeurs*, est qualifié de Prothée, on se représente volontiers André Gide lui-même sous les traits d'un *Janus bifrons*, dont les deux visages, écartelés entre deux fascinations contraires, surveilleraient en permanence deux versants opposés, mais étroitement complémentaires : "*Tous ces sujets se sont développés parallèlement, concurremment — et si j'ai écrit tel livre avant tel autre, c'est que le sujet m'en paraissait plus at hand, comme dit l'Anglais. Si j'avais pu, c'est ensemble que je les aurais écrits. Je n'aurais pu écrire L'Immoraliste, si je n'avais su que j'écrirais aussi La Porte étroite, et si j'avais besoin d'avoir écrit l'un et l'autre pour pouvoir me permettre Les Caves*", écrit-il à Beaunier le 12 juillet 1914¹.

Sur quel versant devons-nous situer *Isabelle* ? Sur la "*pente montante*", celle qui "*suit*" l'élan ascendant et libérateur de la ferveur et de l'enthousiasme, du côté des *Nourritures terrestres*, de *L'Immoraliste* et des *Caves* ? ou sur le versant qui cède aux pesanteurs de l'ennui, de la vie stérile et de la mélancolie, dans la descendance de *Paludes* et non loin de *La Porte étroite*, que d'ailleurs elle suit de près chronologiquement ?

Il n'est pas douteux qu'elle trouve sa place sur ce dernier versant. Pourtant, jamais peut-être l'imagination de Gide ne s'était élancée dans une fiction avec autant de ferveur naïve qu'aux premières pages du récit de Gérard Lacase. Le "ratage" final, consommé par la rédaction tardive

et hésitante du chapitre VII, n'en est que plus frappant et plus implacable : si l'image idolâtrique d'Alissa se fane et se fêle quand au récit de Jérôme succède la lecture déceptive de son *Journal*, si le dénouement tragique de *La Symphonie pastorale* condamne à l'effondrement les compromis fragiles du pasteur, le classique schéma des "illusions perdues" prend un relief encore plus saisissant peut-être dans *Isabelle* du fait de la brièveté du récit. En outre, la retombée de la vague, la retombée de la ferveur, retentit deux fois dans cette centaine de pages : c'est d'abord le territoire mythique du Château qui est "désenchanté"; à cela, les quatre premiers chapitres auraient suffi. Puis viendra le tour du personnage mythique, de l'héroïne éponyme, cette Isabelle sur laquelle Gide va s'acharner à coups redoublés, avec d'autant plus de violence qu'il a été d'abord tenté, semble-t-il, de lui vouer un culte, comme le jeune étudiant parisien qu'il a choisi pour narrateur et investigateur.

Rarement la lecture d'une œuvre permet de deviner à ce point les errances de son créateur, les carrefours, les bifurcations entrevues, les brusques revirements. Rarement Gide a réussi à nous persuader aussi bien de la justesse de son ambition : des personnages autonomes, une œuvre "*en progrès*", s'inventant au fur et à mesure que l'action se développe : "*Le mieux est de laisser l'œuvre se composer et s'ordonner elle-même, et surtout ne pas la forcer*"².

Nous nous proposons de montrer comment Gide construit, mais surtout détruit, dans *Isabelle*, les mythes romantiques du Château et de l'héroïne romanesque, en insistant davantage sur la ruine du second. Cette analyse nous conduira naturellement à la question *pourquoi ?* : pourquoi Gide n'a-t-il pas voulu, ou tout simplement pas pu, sauver la belle figure du médaillon de l'aviissement moral et de la décomposition ?

"*J'ai presque peine à comprendre aujourd'hui l'impatience qui m'élançait alors vers la vie*" [p.13]³. Cette attaque du récit de Gérard, qui marquait une distance et une déception, sera vite oubliée, tant le narrateur réussit, sans que se trahisse la peine annoncée, à retrouver et à nous communiquer "*l'attrait énigmatique dont [sa] curiosité revêtait*

naguère" l'entrée dans le monde du Château [p.12]. Comme son petit cousin de *La Recherche* fasciné par Balbec et Venise, il "*répétait ce nom mystérieux*" [p.15] et de fait, quand le Pays va succéder au Nom, nous avons vraiment l'impression de pénétrer dans un enchantement : "*La haie semblait nous entourer, barrer la route, s'ouvrir devant nous à l'instant de notre passage puis, aussitôt après, se refermer*" [p.17]. Alain-Fournier et Cocteau ne sont pas loin, si ce n'est Lewis Carroll. De belles métaphores marines, inattendues en cette Normandie profonde [p.25,68,97], rappellent d'ailleurs l'exaltation lyrique des *Nourritures terrestres*. Le banal château qu'en l'absence de toute description, on imagine proche du faux Louis XIII du véritable Formentin ou de la Roque-Baignard, qu'on devine à travers l'initiale de celui qu'acquiert Gérard par son mariage [p.147], prend des allures de château hanté du roman noir, et son jeune hôte ne peut détacher de lui sa pensée fascinée : "*Elle tournait autour de la Quartfourche, ma pensée, comme autour d'un donjon dont il faut découvrir l'entrée*" [p.38].

Mais le désenchantement commence en même temps, pour ainsi dire, que l'enchantement : la carriole de Gratien a beau ouvrir magiquement la haie, elle exhale "*une odeur de poulailler suffocante*" [p.15]. De la "*société avenante*" échappée du "*Grand Siècle*" [p.14] que Gérard s'attendait à découvrir, se détache d'abord la prosaïque Mademoiselle Verdure, qui ne peut se décrire que négativement : "*une femme sans âge, sans grâce, épaisse et médiocrement vêtue*" [p.18] — tandis que l'aventure galante à la Valmont ou à la Nedjanof [p.15] semble se réduire à l'empressement de la vieille fille auprès de l'invité dont se moque l'abbé Santal : "*Monsieur Lacase m'a tout l'air de vous faire la cour !*" [p.21]. Non, décidément, "*voici qui n'invite guère à faire la fête*" ! [p.24]. Cette conclusion précoce de Gérard semble s'opposer d'avance à "*la fête étrange*" que découvre Augustin Meaulnes.

L'apparition, retardée avec un sens de l'effet moliéresque, du couple Saint-Auréol, au chapitre III, aggrave encore cette chute dans le grotesque.

Gérard espérait retrouver vivants "*les documents poudreux du Grand Siècle*" [p.14], mais ce qu'il a sous les yeux est "*plus près des*

espèces disparues" [p.41] que d'êtres vraiment vivants. Les premiers mots prononcés par la vieille baronne sont révélateurs : *"Il y eut un temps..."* [p.43]. Loin d'anoblir et d'auréoler ses saintes familles, le temps qui passe les dégrade implacablement et les voue à une vie momifiée. Le vieux Floche, lové dans sa *"portioncule"* érudite [p.38] est *"accoutumé au réduit"* et *"s'y sent mieux"* [p.36], tout comme sa belle-sœur et son beau-frère semblent avoir trouvé leur place *"sous vitrine au Museum"* [p.41].

Aussi, dès sa *"seconde journée à la Quartfourche [...], très sensiblement pareille à la première"* [p.55], soit dès le début du chapitre IV, Gérard sombre dans cette épaisse et poignante *"mélancolie"* gidienne qui *"n'est que de la ferveur retombée"*, comme le disait le premier livre des *Nourritures terrestres*. *"Un ennui sans nom commençait de peser sur moi"* [p.57]. Si peu autobiographique que soit la fiction d'*Isabelle*, on y trouve des pages qui préfigurent étrangement les confessions de *Si le Grain ne meurt* :

"Une angoisse intolérable m'étreignait 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 [...]. J'ouvris ma valise et saisis mon indicateur : Un train ! A quelque heure que ce soit, du jour ou de la nuit... qu'il m'emporte ! J'étouffe ici..." [p.57-58].

L'impatience du *"là-bas !"*, à peine atteint ce lieu rêvé et désiré, se transforme en impatience nouvelle, d'un *"ailleurs"* improbable qu'il appelle avec des accents baudelairiens ou mallarméens : *"D'inanition déjà je sentais ma curiosité se mourir"* [p.77], état de vide insupportable, spleen plus aigu que les atteintes physiques de la maladie :

"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 nous 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.81].

Le pathétique de ces pages nous invite à prendre au sérieux ce petit récit à l'intrigue extravagante, et surtout, même si Gide confiait à Charles du Bos son regret de l'avoir "*fait pour ainsi dire de l'extérieur*", il attire notre attention sur la part importante de la confiance personnelle, et nous nous en souviendrons pour tenter d'éclairer la répudiation finale de son héroïne.

En effet, le récit, qui semble avoir épuisé prématurément sa substance et lassé notre curiosité à peine alertée, rebondit au chapitre V avec le long interrogatoire de l'abbé Santal. Dès lors, Gide, par Gérard interposé, construit un véritable mythe, un mythe remontant d'un lointain passé, — quatorze ans, mais la distance est épaissie et obscurcie par la conspiration du silence. D'énigme en révélation générant une nouvelle énigme, Gérard découvre petit à petit "*le détour de cette ténébreuse histoire où [l']achemine déjà moins de curiosité que d'amour*" [p.86]. Il se lance à la recherche de l'histoire d'Isabelle comme à celle d'un mythe fondateur et révélateur de l'Amour tel qu'il voudrait le vivre.

Cette mère du petit Casimir toujours "*en voyage*" selon la réponse pincée de l'Abbé [p.22], il suffit qu'elle prenne corps avec la miniature que lui montre l'enfant, pour que le monde héroïque et légendaire se rouvre à Gérard : "*Quel est ce conte où le héros tombe amoureux du seul portrait de la Princesse ? Ce devait être ce portrait-là !*" [p.69]. Voilà Gérard mué instantanément en prince Tamino à la recherche de sa Pamina.

La découverte providentielle de la lettre oubliée sous le lambris du pavillon abandonné va non seulement éclairer un peu la "*ténébreuse histoire*", mais étoffer le mythe et y impliquer davantage encore le myste Gérard. En effet, en lisant cette vieille lettre d'Isabelle, il découvre une connivence entre leurs deux âmes. Comme lui-même, Isabelle "*s'ennuie ici*", Casimir le lui a déjà révélé [p.70] — et cet ennui s'exprimait presque dans les mêmes termes que le sien : "*Tu sais qu'ici je vis captive [...]. Ah ! de quel cachot je m'échappe !*" ou encore :

"J'étouffe ici (exactement le cri de Gérard [p.58]), je songe à tout l'ailleurs qui s'entrouvre... J'ai soif..." [p.84]. Comment Gérard ne reconnaîtrait-il pas ici son propre langage ? et comment le lecteur n'y reconnaîtrait-il pas celui de Gide, celui, par exemple, de la *Ronde de mes Soifs étanchées*⁴ ?

Si donc Isabelle apparaît à Gérard comme une âme-sœur (et à nous comme un héroïne gidienne), lui-même s'identifie immédiatement à l'Amant encore inconnu. Ne dit-il pas fièrement à Santal, quand il lui confie sa découverte du matin : "*La lettre qu'Isabelle de Saint-Auréol écrivait à son amant ce jour-là, ce n'est pas lui qui l'a reçue, c'est moi.*" [p.88] ? D'ailleurs, l'Abbé semble entrer dans ce jeu d'identification quand, plus tard, il l'avertit du danger qui le guette à son tour : "*Méfiez-vous de Gratien*" [p.106]. Mais l'évocation de la "*barrière*" qui fut mortelle pour le malheureux Blaise de Gonfreville ne fait qu'exalter son enthousiasme héroïque : "*Que pouvait contre moi Gratien ? J'aurais traversé fourrés d'épines et brasiers..*" [p.107]. Voilà donc l'anodine "*petite barrière du jardin potager*" [p.128] devenue semblable au cercle de feu que doit franchir Siegfried pour mériter l'inaccessible et divine Walkyrie !

Ce mythe élaboré par une imagination fiévreuse, c'est un rêve (un autre scénario imaginaire) qui va lui porter le premier coup : rêve trop prémonitoire et trop clair pour être tout à fait plausible, mais qui n'est pas moins saisissant, avec ses équivoques hoffmanniennes. Ce n'est évidemment pas "*un rêve absurde*" comme le prétend Gérard [p.98], et il vaut la peine de l'analyser de près.

Certes, Isabelle y apparaît "*vêtue tout en blanc parmi les costumes sombres*" [p.98], promise ou mariée, image en tout cas symbolique de la Vie au milieu de ces morts-vivants de la Quartfourche; mais, déception, Gérard est "*frappé par l'immobilité de ses traits, la fixité de son regard*".

Sans doute, l'amoureux dans son rêve, se rassure vite : "*Ce n'était pas la véritable Isabelle, mais une poupée à sa ressemblance, qu'on mettait à sa place durant l'absence de la vraie*", — c'était donc l'Isabelle fabriquée par les autres, l'éternelle voyageuse, l'éternelle absente dont le nom même ne devait pas se prononcer. Et l'Isabelle du

rêve ne tarde pas à confirmer Gérard dans sa foi; elle s'anime sous son regard, comme l'Olympia d'Hoffmann et lui dit : *"Pour eux, je fais l'absente; mais pour toi, je suis là"* [p.100].

Nous reviendrons sur la fin de ce rêve. Notons déjà qu'il ne rassure nullement Gérard : cette *"obsédante image"* [p.100] a pour effet, curieusement, de faire *"retomber les sursauts de [sa] curiosité amoureuse"* [p.101], alors qu'elle semblait lui garantir que la véritable Isabelle était bien celle qu'il avait imaginée, et qu'elle était toute prête à l'aimer à son tour. Si la mystérieuse *"enveloppe mauve"* ne s'était pas abattue le lendemain sur la table du déjeuner, Gérard aurait donc quitté la Quartfourche sur ce rêve ambigu.

Or, ce que la visite nocturne d'Isabelle va lui révéler, va l'obliger à découvrir, c'est que la véritable Isabelle ressemble beaucoup plus au *"grotesque automate"* de son rêve [p.99] qu'à la figure idéalisée qu'il s'était construite. Belle encore, sans doute, mais *"d'une beauté très différente de celle du médaillon, plus terrestre et comme humanisée"* [p.111]. Ce ne serait pas forcément ruineux pour l'amour, si elle s'humanisait comme, par exemple, Yvonne de Galais, — mais il n'en est rien : ce qui se passe dans la chambre de la vieille Floche, c'est le retour du cauchemar de la nuit précédente, le guignol qui, cette fois, s'anime. Dès le prologue, l'histoire était placée sous le signe du théâtre : *"Je vous raconterai le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre"* [p.11]. Eh bien, nous y sommes, dans un mélange caricatural de tréteaux de foire et de matinées classiques miteuses : *"J'étais comme au spectacle [...]. Pour qui ces deux marionnettes jouaient-elles la tragédie ? Les attitudes et les gestes de la fille me paraissaient aussi exagérés, aussi faux, que ceux de la mère"* [p.114-115]. Isabelle (la vraie) a donc repris sa place dans la galerie des fossiles, et Gérard renvoie dos à dos l'Assuerus grotesque que campe la vieille baronne *"décolletée, fardée, en grand costume d'apparat, et le chef surmonté d'une sorte de plumeau-marabout gigantesque"* et sa fille qui, *"prosternée, gardait sa pose d'Esther suppliante"* [p.113,115]. Tragédie, non pas, mais tragi-comédie, puisque la mère implacable s'arrange, dans sa fureur, pour *"faire tomber deux ou trois bagues sur le*

tapis", — et l'idole achève alors de se ravalier : "*Comme un chien affamé se jette sur un os, Isabelle s'en saisit*" [p.116].

Cependant, au sortir de cette "scène capitale", la femme adorée n'est pas encore suffisamment dévaluée. Gérard va retourner à la Quartfourche, avec quelques restes de son rêve romanesque : "*Je rêvais de l'enlever ce soir dans ma voiture*" [p.113] — mais déjà ce mobile n'est plus le seul, il a perdu de son empire : "*La pensée de retrouver peut-être la mystérieuse Isabelle m'y attirait autant que ma grande pitié pour l'enfant*" [p.121] — mais cette ultime visite mettra le comble à sa déception et achèvera cruellement la démythification d'Isabelle, au point que la fameuse miniature, l'image génératrice du tout le mythe, n'y apparaîtra plus que comme un objet complètement dévalué : "*Pour quelques sous, vous pouvez l'acquérir si le cœur vous en dit*", lui lance ironiquement Isabelle. Gérard a beau protester, par un reste de galanterie [p.137], c'est la ferme qu'il achètera, et cela par "*pitié pour l'enfant !*" Car pour lui, Isabelle est bel et bien morte : "*Si je continuais mon histoire, ce serait celle d'une autre femme où vous ne reconnaîtrez plus l'Isabelle du médaillon*" [p.143]. Décidément, le cauchemar prémonitoire s'impose comme la triste réalité du mythe : "*subitement incurieux de sa personne et de sa vie, je restais devant elle comme un enfant devant un jouet (une poupée ?) qu'il a brisé pour en découvrir le mystère*" [p.143].

On sait, par une lettre de Gide au critique Jean-Marc Bernard, que ce terrible dernier chapitre "*n'entraîne même pas dans le premier plan de l'ouvrage et qu'il a] bien failli ne pas l'écrire*"⁵. Pourtant, il l'a écrit, et il lui a même donné une extension et un frémissement lyrique qui en font sans doute le sommet stylistique et émotionnel du livre — et il l'a écrit pour saccager définitivement l'image d'Isabelle, comme elle-même y fait saccager le parc.

Dans ce choc de mots que croisaient comme des épées Gérard et l'Abbé se battant pour leur image de l'héroïne : "*Isabelle la passionnée ! — Isabelle la dévergondée !*" [p.93], c'est finalement la version de l'Abbé (la plus suspecte à ce moment du récit) qui va triompher, mais on dirait presque, malgré l'auteur. Gide a sans doute

raison de faire remarquer à Jean-Marc Bernard que *"le sujet du livre [est] dans la déception même de Gérard aussitôt que la plate réalité reprend la place de l'illusion"* (loc. cit.) — mais la structure du récit reste ouverte jusqu'à ce dernier chapitre, comme l'espoir idéaliste de Gérard, et c'est l'incertitude longtemps maintenue de sa démarche qui en fait tout l'intérêt et, finalement, l'ambiguïté, bien éloignée d'un trop clair et prévisible démontage de *"l'illusion pathétique"*, premier titre de l'œuvre, que Gide a sans doute eu raison d'abandonner.

Il est vrai que les "vices" d'Isabelle étaient déjà inscrits en filigrane dans les chapitres antérieurs, mais c'est ici seulement qu'ils se révèlent dans toute leur crudité dissuasive.

Ainsi, sa cupidité ressortait déjà des dernières lignes de la lettre, que Gérard semblait n'avoir pas même remarquées : si elle n'a pu *"enlever les saphirs de l'écrin"* de sa tante, elle est fière d'apporter à son amant *"le bracelet de maman, la chaîne émaillée et deux bagues"* (déjà !) [p.84]. Les saphirs de sa bonne tante Floche, voilà un autre *"enlèvement"* manqué, en contrepoint ironique de celui que révèle la lettre. Et, on le voit au chapitre VI, chaque fermage touché par maman vaudra à la fille reniée de récolter encore sur le tapis *"deux ou trois bagues"*. Mais la voracité d'Isabelle n'éclate vraiment qu'à la fin, à travers les révélations de l'Abbé Santal : *"Elle enlève [aux créanciers] tout ce qu'elle peut"* [p.123]. *"En attendant [la vente], je vous prie de croire que la demoiselle profite"* [p.125].

Quant à sa luxure, le dénouement du rêve nous l'annonçait déjà : la poupée devient vivante et chaude, trop peut-être pour le chaste jeune homme : *"Je sentais autour de moi ses bras tièdes, et je me réveillais dans la moiteur de son haleine"*. Rêve érotique, certes, mais nullement gratifiant, car c'est bien cette image finale, et non celle de l'automate grotesque, qui le réveille avec le besoin de *"chasser de mes yeux et de mon cerveau cette obsédante image"* [p.100]. Mais au dernier chapitre, tout le monde abandonne et méprise cette *"gourgandine"*, comme l'appelait Santal [p.95]. Non seulement l'Abbé, mais aussi la fidèle Verduze, *"ce que je laisse ici de meilleur"* disait pourtant Isabelle [p.117] qui a *"cessé de la défendre"* et *"jugé préférable de s'en aller"* [p.124], et le dévoué Gratien qui ne veut même plus la croiser. L'Abbé

révèle à Gérard : *"L'homme d'affaires des créanciers couche avec elle, puisqu'il vous plaît de tout savoir"* [p.126]. Juste revanche de l'Abbé sur la curiosité harcelante du jeune homme, qui n'aurait sans doute pas voulu savoir que son idole ajoutait ainsi la prostitution à l'escroquerie. Il ne lui manquera plus, pour achever sa déchéance sociale, que de *"s'enfuir avec un cocher"* [p.145].

Mais il est un autre vice d'Isabelle que nous ne pouvions que pressentir jusqu'alors, et qui est peut-être plus rédhibitoire encore et plus significatif quant aux raisons profondes du rejet de ce personnage, c'est sa lâcheté ! Sans doute, en relisant bien la lettre, on peut la soupçonner déjà : *"Viens à ma rencontre jusqu'à la porte de la cuisine (en suivant le mur du potager) [...] non que j'aie peur de traverser seule le jardin, mais parce que le sac où j'emporte un peu de vêtements sera trop lourd"* [p.83]. Nous soulignons ces mots dont la disproportion dénonce le prétexte et trahit la peur entre les lignes.

Cette peur, c'est seulement au dernier chapitre, et à cet inconnu, qu'Isabelle va l'avouer; Gérard (et nous lecteurs avec lui) apprendra seulement alors le forfait d'Isabelle : *"J'avais averti Gratien"* [p.139]. La voilà donc devenue meurtrière de son amant, et cela par une inexpiable lâcheté. Elle a beau gémir sur cette faiblesse aux terribles conséquences : *"Je ne pouvais réaliser que la lâcheté, la défaillance d'un moment eussent ruiné d'un coup mon long rêve"* [p.142], cet aveu tardif achève de ruiner aussi le rêve imitatif, projectif de Gérard, même s'il essaie de comprendre *"la peur de cette liberté inconnue qu'elle avait si sauvagement désirée, la peur de cet amant qu'elle appelait encore, de soi-même et de ce qu'elle craignait d'oser"* [p.140]. Cette belle antithèse finale nous met probablement au cœur de l'ouvrage; il est dommage que Gide n'ait pu conserver à son château symbolique le nom prévu à l'origine, *la Mivoie*, qui était le château de ses grands-parents, mais l'idée de ce titre se retrouve dans la Quartfourche et dans le commentaire symbolique qu'en fait Gérard dès le premier chapitre : *"C'est ici qu'Hercule hésite... Je sais du reste ce qui l'attend sur le sentier de la vertu; mais l'autre route ? ... l'autre route..."* [p.15]. Isabelle, au carrefour de sa vie, n'a pas su partir, elle est restée à la mivoie, *"devant la porte ouverte pour sa fuite, le cœur brusquement lui*

manquait" [p.140]. Comme la faible Venture devant Santal, elle est celle qui *"résigne toujours"* [p.20].

Restait à lui porter ce qui, pour Gide, est sans doute le coup de grâce : la vulgarité, — et cela était réservé à ce premier et dernier dialogue entre Gérard et son idole. Déjà, *"l'hypocrite banalité de nos propos m'est odieuse et je souffre à la rapporter"* [p.135], mais il en arrive à des questions sur les projets de subsistance d'Isabelle : elle compte donner *"des leçons de piano ou de chant"*, ce qui n'est pas sans redorer son blason, mais elle ajoute aussitôt : *"J'ai une très bonne méthode"* [p.143]. On sait, par le film de Marc Allégret, par exemple, ce que Gide pensait des pianistes *"méthodiques"*. Voilà que de nouveau, l'image de l'idole cède brusquement la place à celle de *"l'automate grotesque"* du rêve prémonitoire. Enfin, elle ajoute : *"J'aime beaucoup la poésie"*, mais c'est pour laisser paraître aussitôt la conception mondaine et désespérément frivole qu'elle s'en fait : *"Voudriez-vous me réciter des vers ?"*. Gérard conclut le récit de ce dialogue accablant : *"Le dégoût, l'écœurement de cette trivialité poétique achevait de chasser l'amour de mon âme"* [p.144]. On pense au mot terrible de Ferrante dans *La Reine morte* au sujet de son fils : *"En prison pour médiocrité !"*

Sacrilège envers l'art, sacrilège aussi envers la nature. La coupe, dans la luxuriance du printemps, de ces beaux arbres qui fascinaient Gérard, et leur vente à bas prix qui scandalise Gratien — lui qui avertissait solennellement Casimir à propos d'une simple fleur mal coupée : *"Il n'y a pas de saison pour mal faire"* [p.67] — ce *"saccage"* du parc est peut-être le pire *"méfait"* d'Isabelle, et il fait, de celle qui incarnait l'espoir d'un amour plus fort que la vie, une allégorie de la mort : *"C'était elle, à n'en pas douter, en deuil et nu-tête, assise sur le tronc d'un chêne abattu en travers de l'allée"* [p.133]. — situation trop inconfortable pour n'être pas symbolique — et le *"petit panier à ouvrage, plein de bobines"* placé à côté d'elle et de l'arbre mort vient discrètement compléter l'image ébauchée de la Parque vêtue de noir. D'ailleurs, n'a-t-elle pas, dans sa révolte contre sa fécondité de femme, mutilé et presque tué le petit Casimir par *"les soins qu'[elle] avait pris pour dissimuler sa grossesse"*, si du moins on en croit l'Abbé Santal ?

[p.92]. Gérard va se substituer à cette femme, en définitive si peu aimante, en recueillant et aidant l'enfant martyr : "*Quoi, pensais-je, est-ce là comme elle savait aimer ?*" [p.143]

Alors, pourquoi cette bifurcation amère et longtemps imprévisible d'un récit qui s'était tellement employé à susciter l'attente et la fascination ? On ne peut se défendre de l'impression qu'Isabelle a déçu Gide, comme elle déçoit son héros, comme, finalement, le récit (avec son superbe lamento final sur le massacre des arbres) déçoit le lecteur. Loin d'avoir refait ici *Madame Bovary*, comme la lettre à Jean-Marc Bernard le donnerait à penser, il nous semble que Gide a suivi, dans l'élaboration de son récit, un chemin exactement inverse de celui de Flaubert, qui avait fini par s'attacher violemment à cette sottise bourgeoise pervertie par les idéaux naïfs du Romantisme et au "*pensum réaliste*" que ses amis lui avaient presque imposé. Il semble bien plutôt qu'Isabelle — l'héroïne, mais aussi le récit qui lui doit finalement son nom — exprime la découverte spontanée d'une déception, et que l'œuvre, entreprise dans l'enthousiasme, ait peu à peu dérivé en cours d'écriture pour filer, en fin de compte, vers le naufrage. D'où la relative désaffection de Gide pour cette œuvre avortée, que ses amis et la critique avaient pourtant fort bien accueillie.

Une première explication vient immédiatement à l'esprit : l'impossibilité, pour Gide, de construire un mythe romanesque au féminin. On objectera, bien sûr, l'exemple d'Alissa; pourtant, si l'héroïne de *La Porte étroite* garde bien jusque dans la mort son prestige et sa valeur exemplaire, son Journal posthume révèle ce qu'il faut bien appeler un échec, la solitude orgueilleuse et amère du saint, la stérilité du sacrifice. Face aux véritables héros gidiens, qui sont, c'est bien connu, hommes, bâtards et plus ou moins homosexuels (Ménalque, Lafcadio, Bernard), Isabelle était probablement une héroïne trop lointaine, pas assez "*at hand*", pour que Gide pût se projeter en elle et lui faire incarner son message libérateur.

Même dans *Les Faux-Monnayeurs*, clé de voûte de toute son œuvre et récit bien plus "polyphonique" que tous les autres et, en partie du moins, lui aussi "*fait de l'extérieur*", Gide ne parviendra pas à animer

vraiment, à aimer lui-même et à nous faire aimer ses femmes émancipées : dans ce roman où les enfants vont toujours par trois, l'aînée des sœurs Vedel, Rachel, n'est qu'une pâle réplique d'Alissa et n'arrive jamais à occuper l'avant-scène du récit⁶. Quant à Lady Griffith, belle image de femme libre et audacieuse, capable de devenir un instant la figure centrale d'un mythe héroïque (l'épisode du naufrage de *la Bourgogne*), l'auteur lui-même, dans le célèbre bilan provisoire qu'il dresse de son récit à la fin de la deuxième partie, avoue s'être peu à peu dépris d'elle, exactement comme, selon nous, il s'était dégoûté en chemin d'Isabelle : "*Dans les premiers temps, je l'avoue, celle-ci m'imposait assez. Mais j'ai vite fait de reconnaître mon erreur [...]. J'espère ne pas revoir Lady Griffith d'ici longtemps. Je regrette qu'elle nous ait enlevé Vincent, qui, lui, m'intéressait davantage, mais qui se banalise à la fréquenter*"⁷. Exit donc la féministe américaine, avec Vincent, le moins intéressant des trois garçons Molinier, Edouard l'avait depuis longtemps noté dans son Journal : "*Vincent ne m'intéresse guère*"⁸.

Ces tentatives répétées, fût-ce dans des directions opposées, la "*passionnée*" qui se sacrifie, la "*dévergondée*" qui s'assume farouchement, vont donc, chaque fois, plus ou moins rapidement, avorter, et peut-être faut-il invoquer ici une explication biographique : le mythe familial, objet d'horreur sans doute mais aussi de fascination, que nous révélera *Si le Grain ne meurt*, la conduite scandaleuse de sa tante Mathilde, devenue ensuite sa belle-mère. La "*scène capitale*" qu'il surprend, dans *La Porte étroite*, entre Lucile Bucolin et son amant, en présence de deux de ses enfants, "*présence [qui] m'apparaît aujourd'hui monstrueuse*"⁹ sera d'ailleurs fortement censurée et édulcorée lorsque Gide devra se dépouiller des travestissements de la fiction pour lui faire place dans son récit autobiographique, — preuve évidente de la violence durable de ce traumatisme. Les larmes vaines d'Alissa-Emmanuèle l'ont sans doute impressionné tout autant que l'impudique sensualité de sa mère. Il nous semble deviner, beaucoup plus transposée sans doute, cette même peur d'une sexualité féminine provocante jusqu'au cynisme dans le cauchemar d'*Isabelle* et dans la

démystification et la dégradation progressive et comme inéluctable de l'héroïne.

Mais il y a encore une autre explication, plus avouée et plus évidente, à cette condamnation d'Isabelle par Gide : Isabelle illustre parfaitement cette "*mi-voie*", cette tiédeur que Gide, par-dessus tout, vomit, comme le Christ dans l'Apocalypse. Sa peur subite devant "*la porte ouverte*" lui paraît sans doute pire que la quiétude hypocrite de l'aîné dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*, car elle a du moins mesuré la beauté du départ. Le héros de cette parabole détournée de 1907, que nous placerions volontiers au cœur même de toute la démarche et l'œuvre de Gide, revient sans doute à la maison paternelle, mais il a osé, il est parti, il a vu, il a vécu, — et ses derniers mots seront pour dire à son cadet (fin suspendue annonçant le "*Je suis bien curieux de connaître Caloub*" qui achève *Les Faux-Monnayeurs*) : "*Tu emportes tous mes espoirs. Sois fort; oublie-nous; oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir...*"¹⁰.

NOTES

¹ *Journal*, Bibliothèque de la Pléiade, t.I, p. 437.

² *Journal*, I, p. 716.

³ Toutes nos références, sauf précision contraire, renvoient à l'édition Folio d'*Isabelle*.

⁴ *Nourritures terrestres*, VI.

⁵ Lettre citée dans *Romans* de Gide, Bibliothèque de la Pléiade, p.1561.

⁶ III, 2, Pléiade p.1120.

⁷ II, 7, Pléiade, p.1110-1111.

⁸ I, 11, p.1004.

⁹ *La Porte étroite*, Pléiade, p.503.

¹⁰ Pléiade, p.491.

LA RUINE DU MANOIR ET L'ADIEU AU ROMANESQUE

par

Alain MEYER

*“En 1911, les lecteurs d'Isabelle ne peuvent deviner que cette œuvre présente un reliquat à liquider, le solde d'un contentieux avec le récit traditionnel, ni que son exécution retarde par rapport aux ambitions actuelles de son auteur. Ils voient dans cette histoire aux couleurs désuètes un «à la manière» d'Henri de Régnier, — et plus digne que son modèle, par l'absence de toute polissonnerie, d'être publié par La Revue des Deux Mondes”¹. “Roman très convenable”², œuvre dans laquelle Gide s'est “débarrassé du récit à la française”³, Isabelle baigne dans le romanesque, aussi bien par son climat que par son intrigue et la conduite du récit. Qualité d'écriture mise à part, rien ne semble à première vue distinguer au fond ce “divertissement provincial” des récits traditionnels mondains qui firent les délices d'un vaste public au cours des décennies précédentes. Quand Louis Chadourne, dans l'*Inquiète adolescence* publiée en 1920, évoque “l'usage immodéré que le petit Saint-Alyre faisait des romans en fascicules aux illustrations pathétiques qui ont vulgarisé... la psychologie mondaine de M. Paul Hervieu ou les raffinements sentimentaux de M. Michel Provins”, il retrace des épisodes qui peuvent sembler très voisins de l'histoire d'Isabelle : “Saint-Alyre vivait dans un royaume idéal peuplé par les héroïnes adultères du roman contemporain. Il rêvait de voilettes épaisses, de bouquets de Parme oubliés sur les guéridons, de baisers en fiacre et d'équivoques étreintes dans les parcs de châteaux, à l'heure des retours de chasse, lorsque les derniers appels des cors courbent les cavaliers sous les branches basses, dans les futaies ensanglantées de*

crépuscule"⁴. Bien des ingrédients du romanesque sont réunis dans le récit d'*Isabelle* : la destinée pathétique d'une aristocratique héroïne fantasque et libre, les impossibles amours, la décadence d'une noble famille, l'amoureux chevaleresque qui s'éprend d'un nom, d'un portrait, d'une lettre, la compassion d'un jeune homme innocent au cœur tendre pour une femme marquée et meurtrie par la vie, l'énigme d'un passé qui ne se résoudra que peu à peu tout en laissant certains coins d'ombre, l'histoire éclairée non de face, mais de biais par l'intermédiaire d'un narrateur-conteur. Par-dessus tout, la présence d'un lieu clos, perdu dans le clair-obscur d'une province écartée, noyée de nuit et de pluie, où le sentiment peut se concentrer, sans être distrait par la variété des sollicitations de la capitale, dans une intensité supérieure. Pas n'importe quel lieu : un château, domaine prestigieux et dont le déclin, la décrépitude et enfin la chute serrent le cœur; ou plutôt un manoir perdu dans la campagne, lieu propice, tout au long du XIX^{ème} siècle, du Caylus de Maurice de Guérin au manoir d'Alteville de Stanislas de Guaita évoqué par Barrès dans *Amori et Dolori Sacrum* en passant par le château des Trembles de *Dominique* et le manoir du Holstein où se déroule la tragique histoire narrée par Storm dans *Aquis subversus*, à la vie contemplative et spirituelle, au recueillement, au souvenir. *Isabelle* paraît ainsi s'inscrire dans une continuité, celle du charme un peu désuet des romans de nos aïeules.

Nous avons prononcé le nom d'Henri de Régnier. Son roman, *Le divertissement provincial*⁵, paru en 1925, quatorze ans donc après le récit de Gide, dans une collection à assez grande diffusion intitulée "Le roman littéraire" et où se rencontraient René Boylesve et Jean-Louis Vaudoyer, Francis de Miomandre et Edmond Jaloux, présente avec le cadre et l'intrigue d'*Isabelle*, bien des analogies. Paris et la province y paraissent, là aussi, comme des planètes différentes, séparées par des années-lumières. Le narrateur, après avoir dilapidé seigneurialement son patrimoine dans une vie parisienne menée selon son bon plaisir, se voit contraint de se retirer dans l'exil d'une petite ville de province aux cinq cents diables, hébergé par une aigre tante sermonneuse qui lui fait sans cesse sentir son séjour comme une expiation. L'immobilité et l'ennui

provinciaux, dans cette ville où les seuls sujets de conversation sont les maladies, les frasques et les dépenses du prochain et où le passage d'une automobile apparaît comme un événement, semblent sans fond. Ainsi, dans *Isabelle*, le bon Monsieur Floche confie à Gérard Lacase que "*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*"⁶ et, tel le personnage d'Henri de Régnier, il ne reviendra, il le sait bien, jamais à Paris, "*car, à mon âge, les déplacements sont difficiles et coûteux*" [p. 63]. Dans cet ennui, aux "*détresses intolérable*" [p. 81], le narrateur du *Divertissement provincial* s'enfoncera, lui aussi, dans une obsession : les hôtes du château voisin ne seraient autres que la femme pour qui il s'est, en toute connaissance de cause, ruiné, et son nouvel amour, et il reconnaît dans le chauffeur de sa voiture l'homme qui a manqué le tuer au cours de son ultime soirée parisienne. Un assassinat incompréhensible tiendra le personnage aussi bien que le lecteur en haleine dans la lente élucidation d'une énigme, sur le modèle du roman policier — à quoi peut s'apparenter l'enquête de Gérard sur le passé et le présent d'Isabelle. Après trois cents pages où l'idée fixe d'un solitaire perdu dans l'enfer du dam d'une réclusion provinciale noie le récit dans l'ouate de l'étrange, c'est la lettre d'un observateur extérieur qui nous donnera sans doute la clé : "*J'en suis arrivé à me demander si je ne me trouverais pas [...] en face d'un roman où l'auteur se serait très subtilement amusé à une malicieuse imitation, à une sorte de parodie sournoise des romans judiciaires et des romans d'aventures si nombreux à notre époque, et cela avec un talent... dont je goûte fort l'ironie*" [p. 318]. Dans le roman de Régnier comme dans le récit de Gide, une parfaite maîtrise très consciente des ressorts du romanesque va de pair avec une lucidité critique perçante et l'art, pourtant, de nous faire insidieusement glisser dans l'étrange.

Gide, dans *L'Immoraliste*, s'est consacré à un examen critique de la liberté anarchique; dans *La Porte étroite*, c'est à un examen critique de l'ascétisme et du sacrifice inutile qu'il s'est voué. Le récit d'*Isabelle* ne pourrait-il être perçu comme un examen critique aussi bien de l'illusion romanesque que de l'atmosphère et de la logique des actions

romanesques avec lesquels beaucoup de ses contemporains confondent encore le genre même du roman. "*Roman très «Revue des deux mondes»*" ? Voire, Gide s'exerce au pastiche et, en même temps, prend ses distances avec la disposition d'esprit de sa jeunesse à laquelle il reste attaché par tout de ses fibres.

Pastiche du roman "*romanesque*", Isabelle l'est d'abord par le statut de son narrateur. Gérard Lacase joue en effet le rôle du conteur. Encouragé par le maître-conteur qu'est Jammes "*dont les récits faisaient les délices de nos veillées*", il présentera les faits dans l'ordre où il les a découverts. Il s'ingéniera à tenir en haleine, plus encore que des lecteurs, des auditeurs. Gide, relayé par Schlumberger, n'a-t-il donné la primeur de son récit à ses amis le 7 janvier 1911 dans une "*épreuve orale*" ? "*Les membres du groupe [de La N.R.F.] avaient le goût de la lecture à haute voix [...]; leur prose, dont on a exagéré le caractère intellectuel, atteste par son souci de l'euphorie, du rythme, de la plénitude sonore, ce contrôle par l'audition [...]. Isabelle «sonorisée» devait révéler aux oreilles ses qualités de mélodieuse ampleur, que les yeux discernaient moins aisément*"⁷. Le conteur est le personnage qui emprunte la matière de sa narration à son expérience. Il se souvient de temps reculés; ainsi dans Barbey d'Aurevilly⁸, le récit est-il à double détente : le narrateur évoque une conversation ou des faits qui se sont déroulés "*il y a terriblement d'années*" et qui se rapportent eux-mêmes à des événements beaucoup plus lointains encore. De même que l'auteur du *Rideau cramoisi* relate vers 1860 ou 1870 les confidences du vicomte de Brossard murmurées vers 1840 dans un coupé de diligence et qui rapportent à un épisode de sa première jeunesse sous l'Empire, Gérard Lacase, en 1898⁹, relate sa rencontre avec Isabelle qui doit se situer aux début des années quatre-vingts, tandis que la mort de Blaise de Gonfreville, si l'on en juge par l'âge de Casimir, a dû se produire dans le courant des années soixante. D'où l'impression de vertigineuse profondeur temporelle que ce type de présentation suscite. Lacase, par son équilibre et l'harmonieux déroulement de son existence, est bien cet homme d'expérience "*auprès de qui le lecteur aime à se réfugier [...] pour retrouver la mesure, l'échelle des sentiments et des événements*

naturels à l'homme"¹⁰, cet homme qui "*met en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure*"¹¹.

Comment le conteur a-t-il pris connaissance de l'énigme ? Par la découverte fortuite d'une lettre jamais envoyée à son destinataire sous un panneau d'un pavillon abandonné¹². C'est ainsi que, dans les récits romanesques, les secrets surgissent d'une malle dans un grenier, d'un petit coffret de chêne qui recèle le récit d'une terrible histoire qui remonte au XVII^{ème} siècle¹³ ou d'une malle dans une île d'un lac danois où gît un journal intime pétri d'angoisse¹⁴. Du romantisme procède cet arsenal de cassettes, de feuillets jaunis et de troublants portraits¹⁵. Le surgissement fortuit d'un secret stimule la curiosité, en même temps qu'il fait plonger dans les profondeurs des âmes. Encore faut-il que le découvreur ait été dans un état de disponibilité et d'attente. En particulier une brèche dans ses habitudes — arrivée d'un personnage fascinant ou extravagant, voyage, visite d'un lieu délabré ou insolite — l'a rendu réceptif aux subites révélations des replis des êtres. Encore faut-il que la curiosité se mue en sympathie, parfois même que, par mimétisme, l'éditeur se sente concerné par l'histoire d'une âme-sœur. Le propre du romanesque, c'est que les relations qu'entretiennent les personnages ne soient pas sur le mode de la complémentarité ou de l'affrontement, comme dans la logique des actions de la plupart des romans, mais fondées sur la certitude ou l'illusion d'une identité. Le principe qui régit le romanesque est celui des affinités électives, celles par quoi précisément Gérard se croit uni à Isabelle. Plutôt qu'en amoureux, ne se comporte-t-il pas à son égard plutôt comme un frère ? En Isabelle, c'est bien la connivence des âmes-sœurs qu'il s' imagine rencontrer.

Sur un point essentiel, pourtant, Isabelle semble s'écarter du canevas des récits romanesques. Des *Chouans* au *Docteur Jivago*, en passant par *Autant en emporte le vent*, les personnages sont entraînés par le tourbillon d'événements historiques majeurs, alors qu'ils ne rêvaient que de bonheur privé et que les valeurs auxquelles ils se réfèrent — la terre, le domaine¹⁶, l'amour fou — sont foncièrement intemporelles et a-historiques. Dans le récit de Gide, aucun écho, apparemment, de grandes perturbations politiques et sociales, tout contexte historique semble

même absent. Pourtant, avec sa discrétion et sa subtilité coutumières, Gide nous présente certains personnages historiquement datés et certains lieux temporellement inscrits et significatifs.

M. Floche devine que le jeune Gérard Lacase, frais émoulu de la Sorbonne du début des années quatre-vingts, ne partage ni ses goûts littéraires et artistiques ni ses opinions politiques. Avec le tact et la délicatesse qui le caractérisent, il affirme doucement ne pouvoir comprendre *"les problèmes qui passionnent aujourd'hui «les jeunes universitaires»*. Alors, si vous le voulez bien, mon futur collègue, vous me parlerez de préférence de vos études, puisque ce sont les miennes également, et vous m'excuserez si je ne vous interroge pas sur les musiciens, les poètes, les orateurs que vous aimez, ni sur la forme de gouvernement que vous croyez la préférable" [p. 23]. Le vieil érudit laisse ainsi entendre que, par-delà les différences de goûts habituelles entre générations, il suppose que son jeune hôte est républicain, alors que lui-même est monarchiste. La Sorbonne, en ces débuts de III^{ème} République où Gérard fréquente la bibliothèque de la Quartfourche, est un des bastions du nouveau régime. Les réticences polies que marque M. Floche à l'égard de *"son excellent ami Desnos"*, le maître du jeune universitaire, l'hostilité brutale que l'abbé manifeste à ce professeur, montrent bien qu'il est une des figures de la Sorbonne laïque et positiviste : *"Ce que je sais de lui [Albert Desnos] m'a mis en garde. C'est un aventurier de la pensée. À votre âge, on est assez facilement séduit par ce qui sort de l'ordinaire. Et, comme je ne répondais rien : — Ses théories ont d'abord pris quelque ascendant sur la jeunesse; mais on en revient déjà, m'a-t-on dit"* [p. 23]. La méfiance que l'abbé témoigne pour l'intrus n'est pas seulement celle d'un provincial au fin fond de la campagne face à un Parisien supposé participer aux engouements des dernières modes intellectuelles de la capitale, c'est aussi celle d'un prêtre de combat — et avant le *"Ralliement"* prôné par Léon XIII — à l'égard d'un *"esprit fort"* présumé libre-penseur sans même qu'il ait dit quoi que ce soit à ce sujet. Lacase est-il protestant comme Gide et plusieurs de ses amis de *La N.R.F.* : Schlumberger, Drouin ? En tout cas, l'abbé subodore en lui le Républicain, pur produit de *"l'école sans Dieu"*, le seul nom de

Desnos lui a fait dresser l'oreille. Nous pouvons ainsi deviner en Lacase un représentant d'une bourgeoisie lettrée et progressiste qui se sent tout naturellement chez elle en République, peut-être même, face à ce "*cabinet des Antiques*" délaissé par le mouvement du temps, un homme nouveau issu de ces "*couches nouvelles*" qui ont le vent en poupe et à qui le régime donne sa chance historique.

"*Homo novus*", Gérard Lacase se veut dandy, avec une sympathique naïveté. "*Vers le milieu de septembre, je rassemblai le meilleur de ma modeste garde-robe, renouvelai mon jeu de cravates, et partis*" [p. 15]. Il n'est apparemment ni fortuné ni mondain, puisque sa garde-robe est "*modeste*" et que ses moyens se limitent à l'acquisition de cravates. Garçon manifestement distingué, par l'affabilité, la délicatesse, l'excellente éducation dont il fait preuve vis-à-vis de tous ses hôtes, mis à part le prêtre pour qui l'antipathie est immédiate et réciproque, Lacase n'appartient pas à un milieu de vieille tradition. Aussi est-ce en conquérant qu'il part pour le château, et la curiosité, l'esprit d'aventure le portent vers un milieu inconnu qu'il a juré d'éblouir. Il considère comme une chance extraordinaire d'être introduit, par son mérite, dans une société aussi fermée que l'est encore l'aristocratie de la fin du XIX^{ème} siècle. Un séjour à la Quartfourche est aussi improbable que, pour Swann, l'admission au Jockey-Club. Mais, s'il a certains traits de Swann : le raffinement, la délicatesse, la discrétion, Lacase présente aussi un certain côté Verdurin. Le dandy est un peu snob, sans rien de péjoratif dans ce terme. "*Sine nobilitate*", il reste fasciné par le monde aristocratique, c'est là son péché mignon. Le château est pour lui le lieu de tous les prestiges.

Gide connaissait-il de près les romans courtois des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles ? Je ne saurais me prononcer sur ce point. Ils étaient en tout cas déjà accessibles dans leur traduction en français moderne au moment de la rédaction d'*Isabelle*, l'enseignement de Gaston Paris et d'Edmond Faral familiarisait les étudiants de lettres avec Chrétien de Troyes et, en 1913, *Le Grand Meaulnes* réitère les étapes des aventures de Lancelot et de Perceval. Comme ces deux chevaliers, Gérard Lacase

passe de la chevauchée vers le "*château aventureux*" à la découverte du "*château décevant*". C'est la même allégresse, la même grisante attente qui le porte vers la Quartfourche que les chevaliers médiévaux sans terres en quête de découvertes et de reconnaissance de leur valeur. Comme pour eux, cette chevauchée sera en fait jalonnée d'épreuves. Il lui faudra emprunter une calèche dont les ressorts fléchissent sous le poids de sa malle dans "*une odeur effrayante de poulailler*", la poignée de cuir de la portière lui reste dans la main, à la première côte, une pièce du harnais cède, "*l'aspect du cheval et de la voiture coupa l'essor de mon imagination; on ne pouvait rêver rien de plus minable*" [p. 15]. Ainsi Lancelot s'expose-t-il au ridicule de monter dans une charrette afin de délivrer la Reine captive. Le cocher est rustre et brutal. On s'engage, cahin-caha, sur une "*route étroite et mal entretenue*", "*les lanternes n'éclairaient de droite et de gauche qu'une haie continue, touffue et haute, elle semblait nous entourer, barrer la route, s'ouvrir devant nous à l'instant de notre passage puis, aussitôt après, se refermer*" [p. 17]. La réalité d'un bocage de clôtures bouche les perspectives imaginées des grands espaces et bloque d'un coup l'élan. Retombée plus prosaïque : la faim tiraille l'estomac du preux aventurier, ainsi que l'angoisse d'arriver trop tard au château pour l'assouvir. La première épreuve par laquelle il est passé n'est pas la moindre : c'est celle d'un malencontreux sentiment de ridicule.

Le manoir, lui-même, abordé de nuit, n'apparaît ni féérique ni fastueux ni non plus, à vrai dire, délabré. Mais c'est tout de même, attablé devant un plat de viande froide, face à Mademoiselle Olympe Verduze "*sans âge, sans grâce et médiocrement vêtue*" qui tient le rôle de l'accorte chambrière rêvée, que Gérard vit ses premières minutes dans le château; et si la chambre du premier étage qui lui est proposée est spacieuse, la fenêtre laisse passer un "*grand souffle obscur et mouillé*" tandis que le regard sur le parc est tout de suite arrêté par des arbres¹⁷. "*Lancelot, pauvre Lancelot, sauras-tu rester immobile dans ce monde rétréci ?*"¹⁸. Cet horizon borné, ce grand silence moisi et transi fixent le chevalier dans l'enfermement.

Quand point le matin, même si notre héros a la joie de voir un ciel *"à peu près pur"*, c'est le château du Roi Pêcheur qu'il partage avec ses hôtes. À part l'abbé et Mademoiselle Verduze qui sont sans âge, le manoir n'est peuplé que de vieillards et d'un enfant, le pauvre Casimir, contrefait, avec ses jambes torses. Dans ce lieu engourdi, le temps s'est arrêté. Monsieur et Madame Floche qui n'ont pas quitté la Quartfourche depuis quinze ans y vivent en reclus, à demi par nécessité, à demi par résignation. Le marquis de Saint-Auréol qui a sombré dans la sénilité et son épouse, effroyablement fardée, véritable caricature expressionniste¹⁹, portent des vêtements d'Ancien Régime, culottes courtes, souliers à boucle et jabot, flot de fausses dentelles. Ils ont la condition peu reluisante de spectres en plein jour. Voués au ressassement éternel, ils sont définitivement exilés de la vie. Mais, à la différence des habitants du château du Roi Pêcheur, ils ne peuvent escompter de renouveau et de salut. Dans le château, déjà plus qu'à moitié mort, rien ne reverdira. Gide, avec *Isabelle*, clôt l'histoire littéraire du manoir déjà largement, au début du XX^{ème} siècle, exténuée.

Quand, après *"l'affreux saccage"* des beaux arbres du parc livrés sans scrupule par Isabelle aux marchands de bois, bien des années plus tard, Gérard reviendra visiter avec ses amis le château *"dont il ne restera bientôt plus que des ruines"*, la Quartfourche aura perdu les caractéristiques traditionnelles du château littéraire. À la différence du Château des Carpathes de Jules Verne, perché sur des rochers escarpés et sans chemins, de la massive forteresse du Château d'Otrante avec ses fossés et son réseau labyrinthique de souterrains, l'accès en est fort aisé : *"rien plus n'en défendait l'entrée : le fossé à demi comblé, la haie crevée, ni la grille descendue qui céda de travers à notre premier coup d'épaule"* [p. 9]. Le lieu ne présente pas le caractère impressionnant et terrifiant du château de *"Gothic Tale"*. Il ne s'agit plus que d'une bâtisse abandonnée dans son délabrement. Son passé élégant est, lui aussi, aboli, comme gommé : *"délaisé"*, le grand parc ; *"plus d'allées, sur les pelouses débordées quelques vaches pâturaient librement l'herbe surabondante et folle"* [p. 9]. Tout est aplati, banalisé, enseveli par le prosaïsme, à l'image des anciennes cultures, *"presque étouffées déjà par*

les espèces les plus communes". Ce nivellement met en évidence la disparition accélérée — comme la mort presque invraisemblable en l'espace de quelques semaines, de trois des habitants âgés de la Quartfourche — de tout un mode de vie aristocratique et des sentiments nobles du passé. Pourtant, la beauté du lieu demeure, faite "*d'abandon et de deuil*". Mais il s'agit d'un climat élégiaque, celui de la "*plaintive élégie*", telle que l'évoquait Boileau, un registre différent de celui qui, d'ordinaire, est appliqué au château. Ni château fantastique ni château mystique ni château spirituel, ce lieu se trouve reléguée dans un genre littéraire plus mineur, celui de la littérature sentimentale.

Du personnage d'élégie, Gérard Lacase a l'attitude : le recueillement de celui qui se souvient et qui accomplit son travail de deuil. En même temps qu'aux illusions de la jeunesse, c'est au romanesque qu'il dit adieu. Mais il ne s'exprimera ni par un poème ni même sur le mode des poèmes en prose. En mettant en récit la fin de "*l'illusion pathétique*", il va entamer une métamorphose. Du roman romanesque traditionnel, il gardera en somme la conclusion habituelle. Il y a romanesque quand, après une histoire souvent tumultueuse et passionnée, l'infraction à l'ordre n'apparaît qu'épisodique et illusoire, un simple incident de parcours. À la fin des *Hauts du Hurlevent*, "*je m'attardai autour de ces tombes sous ce ciel si doux; je regardais les papillons de nuit qui voltigeaient au milieu de la bruyère et des campanules; j'écoutais la brise légère qui agitait l'herbe et je me demandai comme quelqu'un pouvait imaginer que ceux qui dormaient dans cette terre tranquille eussent un sommeil troublé*"²⁰. On revient à l'ordre initial et naturel. Un peu de tristesse qui se mue doucement en mélancolie, et la vie suit son cours, sans rupture ni véritable changement. Le romanesque n'est pas marqué par des relations de lutte (génératrices de drame) ou de destruction (porteuses de tragédie). Un rééquilibrage s'opère, avec le temps, de lui-même. Tout est destiné à se fondre et à se perdre dans l'immuable. Après cette ultime célébration du romanesque, Gérard, pour sa part, modifie tout à fait son optique et son orientation. Parti pour une aventure romanesque, parti aussi, à l'instar des personnages de roman courtois, pour un itinéraire initiatique, c'est

rétrospectivement comme personnage d'un "*roman de formation*" qu'il se retrouve, un "*Bildungsroman*" un peu amer, mais, somme toute, salubre. Le jeune bourgeois fasciné par les prestiges de la noblesse avait fait fausse route. Sa voie n'était pas dans le dandysme pas plus qu'elle n'était, dans le style de vie comme dans l'expression littéraire, dans le romanesque. En aimant une Isabelle imaginaire, c'est en fait son désir d'être reconnu par la noblesse, de participer à son univers de valeurs qu'il poursuivait²¹. La forme littéraire qui traduit la vision du monde d'une aristocratie menacée, n'est-ce pas le récit romanesque, avec sa nostalgie d'un ordre révolu (du Sud profond américain de Faulkner et Penn Warren à l'Angleterre jacobite du *Maître de Ballantrae* de Stevenson et aux terres chouannes de Barbey d'Aurevilly); d'un lien organique entre les hommes et leur terroir, d'un art de vivre avec splendeur et où tout ce qui plaît serait permis ? Aussi, tout naturellement, l'imaginaire de l'apprenti-romancier Lacase était-il agité de chevauchées, d'énigmes et de rêves d'amour fou et Gérard fabulait-il à propos de châteaux, bien avant d'avoir été convié à la Quartfourche et de connaître l'existence d'Isabelle. Le jeune homme chimérique était en même temps un jeune homme rangé. Il croyait aspirer au pathétique et c'est à l'éthique que, par la suite, va être consacrée sa vie.

En fait, le reste de l'existence de Gérard va se construire selon le modèle goethéen. Il réalisera les virtualités qui étaient en germe en lui, il se développera lui-même dans le sens de son être. De même que l'homme n'a que faire de la perfection du Cheval, le bourgeois²² n'a que faire de la perfection de l'aristocrate. Gérard n'était pas plus fait pour être un aventurier qu'un poète exalté ou un joueur de sa vie. Il se mariera avec la fille aînée d'un propriétaire de la région, il achètera la ferme attenante à la Quartfourche dont Gratien restera le fermier, aidé par Casimir à qui il pourra assurer ainsi une existence décente. Époux, propriétaire d'un domaine par suite de son mariage (la promotion sociale de Gérard est ainsi consolidée), bienfaiteur des derniers survivants du château d'Isabelle, il aura réalisé sa vocation. Ancré dans la société, il aura, par-dessus tout, en accédant à la maturité, bâti sa personnalité, "*le suprême bonheur, selon Goethe, des enfants de la terre*". Des enfants de

la terre, oui, et non de ceux qui fuient dans les nuées. Est-il devenu homme de lettres de surcroît ? On ne le sait. Son amitié avec des écrivains, Gide et Jammes, peut être fondée aussi bien sur des relations de voisinage que de confraternité. En tout cas, il est installé dans l'existence et semble avoir harmonieusement développé ses facultés tout en accédant à l'utilité sociale. L'épreuve de "*l'illusion pathétique*" a été pour lui positive. Il a su des chimères de la première jeunesse prendre congé. Récit fondé sur l'expérience donc que cette fiction dont le cadre est un château, et non, comme c'est si souvent le cas dans ce décor, roman de l'illumination. Rien d'initiatique dans ce récit dont le surnaturel et la Révélation sont totalement bannis. Le château disparaît, et il faut se tourner avec résolution vers la réalité et le nouveau.

N'est-ce pas le projet d'une jeune revue littéraire dans laquelle paraît *Isabelle* ? Elle se nomme *La Nouvelle Revue Française*. Auguste Anglès a bien montré que ces termes apparemment anodins et même plats sont, pour un lecteur de 1911, chargés de résonances. Française, cette revue l'est en congédiant le symbolisme nordique et anglo-saxon autant qu'une complaisance présumée elle aussi nordique pour la chimère, la "*Schwärmerei*", l'évasion, la démesure, le paroxysme. "Nouvelle", parce que ces héritiers de la Troisième République, même s'ils sont quadragénaires, y laissent leur place aux jeunes talents et y font l'apologie d'un certain esprit de jeunesse, une jeunesse lucide, constructive, cultivant les valeurs de vitalité et d'énergie. Cet adjectif n'est pas sans présenter quelque analogie, défense et illustration de la tradition et de la religion en moins, avec l'état d'esprit de la génération d'Agathon. *La N.R.F.*, à cette étape de son histoire, se veut revue du "*revival*", du reverdissement, de la Renaissance. *Isabelle* n'aura pas été seulement pour Gide une récréation. En congédiant des valeurs aristocratiques en voie de désuétude, ce récit participe à l'affirmation d'une bourgeoisie française issue sans complexes du régime, plus sûre d'elle-même et conquérante. En coupant certaines branches mortes de l'arbre romanesque, il pose en modèle la construction de soi par soi et l'affirmation de la personnalité et de la vie.

NOTES

1. Auguste Anglès : *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, Gallimard, 1986, t. II, p. 207.
2. *Ibid.*, Gallimard, 1978, t. I, p. 238.
3. *Ibid.*, t. II, p. 205.
4. Louis Chadourne, *L'inquiète adolescence*, Albin Michel, 1920 p. 74.
5. Henri de Régnier, *Le divertissement provincial*, Albin Michel, 1925.
6. *Isabelle*, éd. Folio, p. 33. Toutes nos citations se référeront à cette édition.
7. Anglès, *op. cit.*, t. II, p. 19.
8. Par exemple, dans le *Rideau cramoisi*, dans *l'Ensorcelée*.
9. C'est la date à laquelle Jammes compose sa quatrième élégie, écrite dans la nuit où Gérard achève son récit (*Isabelle*, p. 148).
10. Jean Cassou, cité dans Walter Benjamin, *Le narrateur*, in *Œuvres choisies*, Julliard, 1959, p. 292.
11. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 294.
12. *Isabelle*, p. 82.
13. Dans *Aquis subversus* de Theodor Storm.
14. Dans *Coupable non-coupable ?* de Soeren Kierkegaard.
15. Chez Hoffmann et Tieck, par exemple.
16. De Tara chez Margaret Mitchell à Varykino chez Pasternak.
17. *Isabelle*, p. 24.
18. Voix "off" du scénario du film de Robert Bresson, *Lancelot*.
19. Dans ces silhouettes de maniaques, dans leurs gestes mécaniques, ne peut-on percevoir une influence de Hoffmann ?
20. Emily Brontë, *Les Hauts du Hurlevent*, Payot, 1962, p. 472.
21. Les analyses bien connues de René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Grasset, 1961) sur le désir "triangulaire" et les métamorphoses du désir semblent bien pouvoir s'appliquer ici.
22. Pas dans l'acception péjorative et flaubertienne du terme, mais, "*der Bürger*", le citoyen conscient de ses possibilités, responsable, maître de lui-même.

LE BOVARYSME, FAUSSE MONNAIE DE GÉRARD

par

Alain GOULET

Bovarysme : *"pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est"* (J. de Gaultier).

Au centre de l'œuvre gidienne, et comme l'aboutissement de son parcours, s'imposent les notions de fausse monnaie et de faux-monnayeur, affichées par l'unique roman avoué de l'écrivain, fausse monnaie universelle — qui n'est pas seulement celle des autres, des Passavant, Azaïs ou Strouvilhou, mais qui trouve sa source dans la conscience et l'expérience de Gide lui-même. Qu'on se rappelle par exemple l'anecdote du jeu avec le fils de la concierge, épinglée au seuil des mémoires (*"nous jouons" / "pour la frime"*), ou le jeu trouble de l'enfant avec ses crises nerveuses, à Montpellier (*"imiter ce qu'on imagine !"*)¹. Toute relation à autrui comporte une part de jeu, d'"hypocrisie" au sens étymologique du terme, c'est-à-dire de ce jeu théâtral qui nous rend acteurs de nous-mêmes. Et cette conscience aiguë du phénomène entraîne chez Gide, par compensation ou surcompensation, une exigence de sincérité comme fondement de sa tâche littéraire. D'où l'expérimentation de l'acte gratuit contre les contraintes de l'existence qui induisent un comportement insincère. D'où la dimension ironique d'une écriture qui met en scène différentes formes de fausses monnaies². D'où le jeu si complexe des points de vue qui vise à une authenticité de l'œuvre éclairant des matériaux présentés de façon oblique.

Si la notion de fausse monnaie n'est proclamée et problématisée que dans *Les Faux-monnayeurs*, elle est donc à l'œuvre de façon sourde dès le départ, tout comme la notion de démon qui ne sera identifiée que tardivement, et avec laquelle elle a partie liée. André Walter qui déploie ses états d'âme de façon apparemment si sincère ne cesse de composer et de se composer, faisant d'abord œuvre d'écriture, prenant des poses, se plaisant à jouer avec une culture et à se dédoubler dans la saisie de soi : il est le premier des faux-monnayeurs de l'œuvre, ouvrant une lignée particulièrement intéressante, celle des faux-monnayeurs pour raison d'écriture, celle des personnages écrivains, narrateurs, doubles ou projections plus ou moins proches de l'auteur.

Pour écrire, reconnaît très vite Gide, "*il faut que l'artiste supplante le poète*"³, que l'homme de l'art, de l'artifice, triomphe de l'homme sincère. Tout est dit : la littérature, dans son principe même, est jeu, calcul, recherche de l'effet, elle est consubstantiellement liée à une forme de fausse monnaie. "*La Poésie*, soulignait Valéry, *est un art du Langage. [...] Un poète [...] n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique [...]. Il a pour fonction de le créer chez les autres.*"⁴. Ce qu'Éluard reprendra par la formule : "*Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré*". Écart irréductible entre l'émotion "*poétique*" et les mots de "*l'artiste*", ou plus simplement entre la vie et l'art.

Dans cette lignée des poètes et écrivains potentiels qui va d'André Walter à Édouard, Gérard occupe une place particulière en éclairant le double problème de l'écriture. Dans la mesure où il est le conteur, le narrateur, et même un romancier en herbe, il introduit les problèmes qui seront ceux de l'Édouard des *Faux-Monnayeurs*. Dans la mesure où il est personnage plongé dans une aventure, livré à son imagination, et tenté sans cesse de jouer le rôle d'un héros littéraire, il anticipe sur le comportement qui sera celui de Bernard.

Il se trouve que le héros-narrateur d'*Isabelle* a d'abord failli s'appeler Frédéric, comme l'atteste, rapporte Jean Lefebvre, la version

manuscrite déposée à Austin⁵, et aussi cette lettre de Casimir consignée dans un brouillon de la Bibliothèque Doucet :

"Mon cher Monsieur Frédéric.

*(L'enfant n'avait jamais pu se décider à m'appeler par mon nom de famille. [...])"*⁶.

Manière pour Gide d'indiquer que sa tentative de retour au roman, après le faux départ de *La Nouvelle Education sentimentale*⁷, s'opère sous les auspices de Flaubert, avec sa visée réaliste d'étude de mœurs, et que son Frédéric-Gérard accomplit son éducation sentimentale à la manière d'un Frédéric Moreau qui a rêvé son existence⁸.

Mais à côté de ce nom de Frédéric, l'examen des manuscrits nous révèle que le nom de Gérard a failli être supplanté par celui de "*Bernard S.*", comme celui de la Quartfourche a supplanté le nom initial de La Mivoie. Ainsi cette rédaction de l'*incipit* :

"[Gérard] <Bernard S.> chez qui nous nous retrouvâmes au mois d'Août 189. nous mena Francis Jammes et moi visiter le château de la [Mivoie] <Quartfourche> dont il ne restera [...].

Nous suivions Gérard sans parler [...].

*[Gérard] <Bernard> S. nous avait quittés; [...]"*⁹.

Tournons-nous donc un instant vers le Bernard des *Faux-monnayeurs*. Sa fausse monnaie consiste à se projeter dans le monde de la littérature, dans le monde des mots, des héros littéraires, à médiatiser son appréhension de la réalité par le truchement d'une citation, d'un personnage, d'une situation romanesque. Il s'agit d'une forme particulière de "*médiation externe*" selon le principe du "*désir triangulaire*" de René Girard¹⁰ ou plus simplement d'une espèce de bovarysme, de projection de soi dans un monde imaginaire. "*Il a trop lu déjà, trop retenu et beaucoup plus appris par les livres que par la vie*" (*FM*, p. 1110), tel est le diagnostic que porte sur lui le narrateur. Dès les premières lignes du roman, il se coule dans un rôle, même si c'est avec

une certaine distance critique sur lui-même : *"C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor"* (FM, p. 993), même si c'est pour se démarquer des poncifs romanesques de la situation : pas le bruit, la sueur au lieu des larmes, pas de recherche du père, etc... Résolument, il se glisse dans la peau du personnage romantique du révolté, à la manière de Byron, ce qu'il confessa devant Laura, au cœur du roman : *"Je jouais un affreux personnage, m'efforçais de lui ressembler. [...] Je me prenais pour un révolté, un outlaw, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir"* (p. 1091). Affectation devant Olivier, de la lettre d'adieu laissée à son *"faux père"* (qui *"y sent du dépit, du défi, de la jactance"*, p. 945); invocation d'Hamlet, de Thésée, de Fénelon, de Bossuet et de son *"Panégyrique de Saint-Bernard"*, référence à l'impératif catégorique de Kant, au doute méthodique de Descartes, au *"mol chevet"* de Montaigne, à l'âne de La Fontaine — tout un savoir livresque et scolaire défille dans ses pensées et ses propos, l'aidant à prendre conscience de soi. Alors qu'il se présente comme le champion du réalisme en face de l'idéaliste Édouard, il vit en fait dans son rêve, un rêve qui le conduira jusqu'au fantastique combat avec l'ange.

Revenons à Gérard et à son double point de vue narratif. Dans la mesure où son récit tend vers la restitution des événements qu'il a vécus, des émotions qu'il a ressenties, dans la mesure où Gérard est cet homme immergé dans un milieu où se développe son imaginaire, qui rêve sur des signes, les élabore à sa convenance, bâtit un monde d'illusions, son récit est tributaire de ce que René Gérard dénonce comme *"mensonge romantique"*, porté et gauchi par la vision subjective d'un narrateur en proie à son *"illusion pathétique"*¹¹. C'est dans cette dimension *"vécue"* que se coule la fausse monnaie de Gérard qui l'apparente à celle de Bernard. C'est son monde imaginaire que nous allons suivre maintenant, produit par sa faculté de se créer comme personnage de roman.

Mais il ne faut pas oublier que, dans la mesure où le récit témoigne d'une distance avec un milieu, les personnages et les événements, dans la mesure où il prélude à l'esthétique du roman en témoignant d'une réalité observée de l'extérieur, où Gérard devient objet d'un regard

critique, il participe de la "*vérité romanesque*" selon Girard, la fausse monnaie de la "*fable*" étant soumise au traitement "*ironique*" ou "*critique*" de la narration.

Nous laisserons donc de côté le Gérard narrateur pour nous consacrer à la fausse monnaie du personnage, amateur de romans et romancier de sa propre existence.

Dès le départ, Gérard nous livre les conditions de possibilité de son bovarysme : "*A vingt-cinq ans je n'en connaissais à peu près rien [de la vie], que par les livres; et c'est pourquoi sans doute je me croyais romancier*" (IS, p. 603). Ce sera la situation initiale de Bernard, comme c'était celle d'Urien ou de Michel, héros de "*romans d'apprentissage*" : il s'agit pour eux de s'ébrouer du monde des livres pour faire l'expérience de la vie réelle. Mais Gérard va continuer à interposer son imaginaire dans sa vision du monde, filtrant et colorant la réalité. C'est pourquoi il est incapable d'être un véritable romancier : "*car j'ignorais encore avec quelle malignité les événements dérobent à nos yeux le côté par où ils nous intéresseraient davantage, et combien peu de prise ils offrent à qui ne sait pas les forcer*" (p. 603). Le véritable romancier démystifie la vision romanesque et ses stéréotypes, ou, comme dira René Girard, la "*vérité romanesque*" dénonce le "*mensonge romantique*" dont le personnage Gérard reste tributaire. Derrière son récit, c'est Gide qui se fait romancier en mettant au jour les illusions de son héros, en mettant en question son monde imaginaire. Ainsi se met en place, en deux phrases, la double perspective narrative, celle qui accompagne Gérard, héros romanesque ou romantique, et celle du romancier, de Gide ou de son Gérard narrateur qui a su "*forcer*" une réalité masquée par l'illusion.

Dès avant son arrivée à La Quatrième, Gérard s'est mué en héros de roman. Son "*imagination*" transfigure "*une société avenante*" et le métamorphose "*en Nejdanoïf, en Valmont*" et presque en "*Hercule*" (IS, p. 604). Trois références à des conquérants au seuil de leurs aventures. Le vicomte de Valmont, libertin dont "*conquérir est [le] destin*"¹², se

rend au château de Madame de Rosemonde pour séduire la présidente de Tourvel. A l'art de la conquête, il ajoute la conscience du jeu qui lui fait transformer son aventure en récit destiné à la marquise de Merteuil. Le dessein de Niejdanov, le héros des *Terres Vierges* de Tourguéniev, est moins évident lorsqu'il aborde la maison de campagne de Sipriaguine : bâtard d'un prince, militant révolutionnaire, il s'est fait engager comme répétiteur pour "[se] reposer et rassembler [ses] forces"¹³. Mais Valentine Mikhaïlovna, la maîtresse de maison, tente de le soumettre à sa coquetterie, tandis qu'il est rapidement séduit par Marianne, la nièce de Sipriaguine. Deux conquérants donc, dans le microcosme d'un domaine de campagne, qui rêvent à leur manière de soumettre le monde à leurs vues imaginaires, et dont le destin se jouera de leurs prétentions et illusions. Valmont mourra, victime des manœuvres de la Merteuil, alors qu'il découvre ce que peut être l'amour. Quant à Niejdanov, "Hamlet russe", absorbé par son rêve, "chaste et passionné", il ira d'échecs en échecs : il s'enfuit avec Marianne et finit par se suicider en reconnaissant : "Le mensonge était en moi"¹⁴. Deux destins tragiques donc, de séducteurs victimes, vivant dans leur imagination et écrivant, spectateurs de leur propre destin. Dès le départ, par cette double invocation à des romans de la désillusion, du porte-à-faux, du jeu tragique de l'amour et de la mort, Gérard annonce son destin, et l'impasse de sa passion.

Le nom de La Quartfourche — le carrefour — suscite l'allusion mythologique : "c'est ici, pensais-je, qu'Hercule hésite..." (IS, p. 604). Souvenir scolaire d'un apologue rapporté par Xénophon selon lequel Hercule (Héraclès), au seuil de sa carrière, rencontre le Vice et la Vertu sous les traits de deux femmes qui tentent de l'attirer chacune de leur côté :

*"L'une avait un air décent et noble, une grande propreté, de la pudeur dans le regard, un extérieur modeste; elle portait une robe blanche. L'autre, surchargée d'embonpoint et à la démarche molle, avait pris soin de se farder pour paraître et plus blanche et plus vermeille qu'elle ne l'était réellement"*¹⁵.

Tout est donc prêt pour que Gérard cède à l'attrait de la passion, aux mirages de "*la félicité*", aux mythes de la vie de château. Et derrière lui, l'ombre de Gide rêvant, à propos des *Liaisons dangereuses*, que "*le véritable amour et la véritable vertu auront à lutter toujours*" contre "*le parti des bonnes mœurs*"¹⁶; et s'écriant — à propos du mot de Niejdánov : "*Tâche de vivre*" — : "*Que je voudrais avoir dit cela*"¹⁷.

L'accueil de Gratien ne coupe que provisoirement "*l'essor de [l'] imagination*" (IS, p. 604) de Gérard. L'en-cas qui l'attend se transforme en "*médianoche*" (p. 606), comme aux temps anciens. La comparaison à laquelle il recourt en se gaussant de l'abbé parlant de son élève : "*comme s'il s'était agi d'un prince du sang*" (p. 608) nous instruit autant sur l'état d'esprit de Gérard que sur la "*componction*" de l'ecclésiastique. Et lorsque sa rêverie le distrait de son travail, il exprime son mouvement par une nouvelle image révélatrice de son théâtre intérieur : "*elle tournait autour de La Quartfourche, ma pensée, comme autour d'un donjon dont il faut découvrir l'entrée*" (p. 616). L'imaginaire de Gérard est nourri de romans historiques à la mode romantique, de romans gothiques, restaure en lui un moyen-âge à la manière d'un Viollet-le-Duc.

Il n'oublie cependant pas ses "*projets littéraires*" dont il se garde bien de parler à ses hôtes (p. 612), et se fixe un objectif :

"Romancier, mon ami, me disais-je, nous allons donc te voir à l'œuvre. Décrire ! Ah, fi ! ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais bien de découvrir la réalité sous l'aspect" (p. 616).

Par cette réflexion, Gérard s'inscrit dans une visée réaliste, supposant qu'une observation suffisante lui permettra d'atteindre une véritable réalité masquée par les apparences, et sans doute, de proche en proche, l'explication possible du monde. Mais sur ce terrain, sa foi en la possibilité d'une œuvre s'émousse bientôt : "*la curiosité que d'abord j'avais pu avoir quant aux occupations de mes hôtes était complètement retombée*" (p. 624).

A son insu pourtant, la présentation qu'il fait de son entourage manifeste un autre trait de romancier que celui d'observateur, à savoir l'importance de "*l'innutrition*", ou si l'on préfère, de l'intertextualité. Car l'observation de son monde reste tributaire de ses lectures romanesques — et au-delà de celles de Gide, en particulier des *Terres vierges* qui avaient enchanté ses vingt ans. Gérard-Niejdjanov présente les Floche et les Saint-Auréol à la manière du couple Fomouchka-Fimouchka :

"Ni la politique, ni la littérature, ni rien de contemporain ne montre le bout du nez dans cette demeure. [...] L'odeur qui y règne est antique, les gens y sont antique, l'air y est antique [...]. Les maîtres de maison... Imagine le mari et la femme, tous les deux tout vieux, tout vieux, du même âge [...]. Ils sont habillés de façon identique [...]. Ils se ressemblent terriblement [...].

Fomouchka et Fimouchka [...] appartenaient tous les deux à une famille de l'ancienne noblesse russe [...]. Le temps semblait s'être arrêté pour eux; aucune «nouveau» ne franchissait la frontière de leur «oasis»"¹⁸.

"Les deux petits vieux étaient exactement de même taille, de même habit, paraissaient le même âge, de même chair" (IS, p. 610).

"Nous avons pris ici des habitudes, à nous enfermer loin du monde, un peu... en dehors de la circulation" (p. 613). "Ils formaient un couple parfait [...] : au Museum on les eût mis sous vitrine l'un contre l'autre sans hésiter; près des «espèces disparues»" (p. 617).

La comparaison avec le "*flamant à spatule*" se substitue à celle des "*perruches*", et tandis que Fomouchka répond, lorsqu'on lui apprend que Napoléon règne alors à Paris (l'action se passe en 1868) : "*Comment cela ? ... un si vieil homme...*"¹⁹, on se rappelle que Saint-Auréol appelle Gérard : "*Monsieur de Las Cases; ce qui lui permettait d'affirmer qu'il avait beaucoup vu [ses] parents aux Tuileries...*" (p. 618). Et dans les deux romans, de semblables parties de cartes de l'ancien temps.

Mais en fait, la manière propre à Gérard d'être romancier ne tient ni à sa faculté d'observation, ni à son art de la réécriture, elle tient à sa manière de jouer un rôle soit de façon inconsciente, soit en imaginant diverses comédies selon des recettes éprouvées. Sa curiosité de romancier étant retombée, il va en effet se mettre à déployer ses talents de comédien.

La première comédie qu'il imagine et met en scène est empruntée à la tradition comique, du vaudeville en particulier²⁰ : c'est celle de la mauvaise nouvelle qui permet de prendre congé de ses hôtes.

"Au déjeuner je jouai donc la petite comédie que j'avais préméditée :

— [...] Quel contretemps ! en jouant la surprise et la déconvenue [...]" (p. 626).

Ce premier essai est un coup de maître. Gérard surmonte son émotion, apprête ses paroles, surveille et mesure ses effets sur chacun des commensaux, module ses interventions pour parvenir à ses fins. Mais il ne perd jamais conscience du jeu, et finit par *"prendre honte de [sa] conduite"* devant la déconvenue de M. Floche (p. 627).

Cette première comédie entraîne la seconde, selon un enchaînement logique : annonce de départ —> déception —> consolation (*"je reviendrai"*) —> demande de garantie (*"Vous le promettez ?"*). Gérard propose donc, spontanément cette fois, un pacte à Casimir : *"Veux-tu que je te t'écrive sur un petit papier que tu garderas ?"* (p. 629). Cette proposition manifeste son esprit romanesque : c'est le pacte des confréries secrètes, des romans d'aventure pour enfants.

La troisième comédie est à nouveau délibérée. Pour tenter de connaître le *"petit événement de famille"* (p. 629) qui a conduit à la vie présente du château, Gérard imagine de déposer un bouquet d'adieu dans la chambre de Mme Floche, avec la complicité involontaire de l'enfant — nouvelle preuve d'un esprit romanesque (qu'on pense aux bouquets du *Lys dans la vallée*) joint à l'art du vaudeville.

Une fois dans les lieux, notre héros s'abandonne à la pente de ses rêveries intimes qui révèlent trois facettes de son imaginaire. D'abord, il donne libre cours à ses harmonies poétiques et religieuses à la manière de Lamartine ou de Chateaubriand, avec les poncifs du genre : "*O barques qui souhaitez la tempête ! que tranquille est ce port*" (p. 631). Après le poétique, le romanesque : comme Casimir revient au billet du pacte, Gérard accepte de se "*prêter à la simagrée*" (p. 631), "*petite comédie, plus ou moins malicieuse, destinée à tromper*"²¹. Pour lui, il s'agit d'un jeu sans conséquence, pour apaiser l'enfant sans pour autant se sentir engagé. Or cette "*simagrée*" va faire basculer l'histoire, en permettant d'une part l'accès au secrétaire qui recèle le portrait d'Isabelle, en révélant d'autre part que l'enfant porte le nom de sa mère.

Tout est donc prêt pour le troisième temps, celui de la rêverie amoureuse. La technique de la révélation sera presque exactement reprise au début des *Faux-Monnayeurs* : tiroir à secret, "*rubans*", tandis que la "*faveur rose*" du crucifix anticipe sur celle qui ceinturera les lettres d'amour trouvées par Bernard. Pour Gérard comme pour Bernard, l'effraction du secret engage leur destinée. Mais tandis que le second accomplira sa route en se détachant de ses origines, le premier va au contraire se fixer à une image fictive, extraite du temps et de toute réalité, s'enfermer en elle et vivre dans son rêve.

Le processus est déclenché par cette interrogation qui le projette hors du temps : "*Quel est ce conte où le héros tombe amoureux du seul portrait de la princesse ? Ce devait être de ce portrait-là*" (p. 632). Il n'est pas sûr qu'il faille penser, comme le fait Jean Lefebvre, au conte de Perrault : Riquet à la Houppe²², dans lequel la rencontre du prince et de la belle princesse est effective. Il faudrait plutôt voir ici une allusion à une topique bien plus ancienne, qui a nourri la lyrique d'oc des troubadours, celle de l'"*amor de lonh*", de la dame ou de la princesse lointaine, qui est une des composantes essentielles de la "*fin'amor*". Qu'on songe par exemple aux chansons de Jaufré Rudel qui exaltent l'"*amour lointain*"²³. Car par définition, la "*domna*" est d'abord une

apparition transcendante. Cette thématique de l' "*amour de loin*" se retrouve dans plusieurs épopées et romans du moyen-âge. Ainsi, dans la *Prise d'Orange*, Guillaume tombe amoureux de la belle princesse Orable, dont on lui a dit le portrait; et dans *Guillaume de Dole*, de Jean Renart, l'empereur a le cœur enflammé dès qu'il entend vanter la beauté d'une jeune fille, et décide de l'épouser, sans l'avoir vue, par la seule vertu des paroles d'un ménestrel. Qu'on songe encore à *Tristan et Iseult*, où le roi Marc décide d'épouser Iseult à la seule vue d'un de ses longs cheveux blonds apporté par des hirondelles. Or, ce thème de l'amour courtois sera réactivé par le Romantisme (la Fleur bleue d'*Heinrich von Ofterdingen*), et le Symbolisme (dans *La Princesse lointaine*, d'Edmond Rostand, Joffroy Rudel s'éprend de la princesse Mélussinde qu'il n'a jamais vue).

Cette topique n'est pas seulement révélatrice du caractère inaccessible et rêvé de la dame aimée, elle l'est aussi du caractère narcissique de cet amour lointain, qui évite toute épreuve de réalité, qui est plus amour de l'amour qu'amour de la dame, enivrement de son propre état amoureux. C'est dans ce piège que tombe Gérard, comme il le reconnaîtra :

"Comme j'ignorais l'amour, je me figurais que j'aimais et, tout heureux d'être amoureux, m'écoutais avec complaisance" (p. 637).

Sa vision l'a donc engagé dans une fiction qu'il construit. La séquence : "conte/héros/portrait de la princesse" engendre les lieux-communs du portrait de la femme aimée :

"cette pure grâce [...], une lourde boucle noire, un œil languide et tristement rêveur, la bouche entrouverte et comme soupirante, le col fragile autant qu'une tige de fleur, cette femme était de la plus troublante, de la plus angélique beauté" (p. 632).

Les adjectifs et les superlatifs renvoient à un archétype qui suffit à extraire Gérard des réalités spatio-temporelles : "*À la contempler,*

j'avais perdu conscience du lieu, de l'heure". Et les demi-confidences de Casimir ne feront que renforcer le mystère et l'attrait.

Voilà, donc Gérard décidé à rester, d'où une nouvelle comédie, symétrique de la première : *"Je rédigeai je ne sais plus quel fantaisiste texte de dépêche que je fis expédier à une adresse imaginaire"* (p. 634). Après quoi l'échange avec l'abbé à propos du nom de l'enfant repose sur une autre topique de roman, celle de la fille-mère, révélatrice du désordre et de la désagrégation sociale, ce qui provoque l'embarras de Gérard, *"comprenant à demi, hésitant pourtant à conclure"* (p. 635).

Dès qu'il est seul, celui-ci délaisse le romanesque pour retrouver l'état poétique, l'exaltation lyrique, *"tout heureux d'être amoureux"*. Comme Chateaubriand chantant sa sylphide²⁴, comme le narrateur de *A la Recherche du temps perdu* qui imagine, dans les bois de Roussainville, une paysanne *"criblée de feuillages"*²⁵, Gérard mêle l'imaginaire de l'amour à la nature locale. La première rêverie porte sur le nom de l'aimée :

"Je parcourais le parc que l'automne rendait plus vaste et sonore, appelant à demi-voix, puis à voix haute : Isabelle !... et ce nom [...] se pénétrait d'un charme clandestin... [...] Isabelle ! J'imaginai sa robe blanche fuir au détour de chaque allée; à travers l'inconstant feuillage, chaque rayon rappelait son regard, son sourire mélancolique [...]" (p. 636).

Or le leurre et l'échec sont déjà inscrits dans la série de termes : *"clandestin", "blanche", "fuir", "inconstant", "mélancolique"*; plutôt qu'une présence imaginaire, ils évoquent un être de fuite, insaisissable. D'où la chute du paragraphe où le narrateur dénonce l'illusion de son émoi amoureux.

La rêverie qui suit, s'attachant à la description du parc, opère une projection romantique des sentiments et un transfert éloquent et symptomatique :

"Que le parc était beau ! et qu'il s'apprêtait noblement à la mélancolie de cette saison déclinante. J'y respirais avec enivrement l'odeur des mousses et des feuilles pourrissantes. Les grands marronniers roux, à demi dépouillés déjà, ployaient leurs branches jusqu'à terre [...]" etc... (p. 637).

Le caractère apprêté et rhétorique de ce lyrisme dénoncerait sa convention et son inauthenticité, si ne s'y mêlaient l'ironie romanesque, l'autodénonciation à l'œuvre dans l'écriture. Alors que sont apparemment chantées la beauté de la nature et la joie d'être amoureux, ce sont les éléments négatifs qui disent la pourriture, le poison et la mort qui l'emportent largement sur les éléments positifs : *"noblement/pourprés/rutiller"* vs. *"mélancolie /déclinante/ pourrissantes/ dépouillés/ averses/ verdure aiguë/ colchique"*. La mélancolie, la bile noire des anciens, prend déjà inconsciemment, son sens fort : Gérard amorce un travail de deuil, son discours avoue le caractère mortifère de sa passion.

Les rêveries suivantes sont marquées d'un sceau d'une semblable ambivalence. Dans le pavillon abandonné, l'*"inquiétude amoureuse"* et l'envie de *"déclarations passionnées"* font bientôt place à *"un ennui douloureux, lourd de larmes"*, à l'effondrement d'un *"enfant perdu"* qui pleure (p. 638). Gérard connaît la régression affective, se comportant comme l'enfant qui, tour à tour, s'exalte et s'effondre selon la présence ou l'absence de la mère. Puis de la dérélition due au manque, il tombe dans un ennui existentiel, dans un spleen baudelairien (*"Ennuil détresses intolérables"*) qui débouche sur une obsession de la mort : *"une vapeur fuligineuse [...] s'interpose entre le désir et la vie; elle forme un écran livide"*, capable de conduire *"à tous les crimes, au meurtre ou au suicide, à la folie..."* (p. 638).

Le rêve se complaît dans un tragique existentiel, distancié toutefois par le régime du discours qui permet la médiation généralisante (*"on"*, *"nous"*), et par l'affectation, de sorte que le récit peut revenir à la

comédie et à la satire qui n'ont jamais été perdues de vue, et que l'écriture peut se faire dénonciation ouverte :

"je tâchais de sculpter son nom; sans conviction mais parce que je savais que les amants transis ont accoutumé d'ainsi faire" (p. 638).

L'auteur prend le pas sur le narrateur, fustige l'infantilisme de *"l'amant transi"*, d'autant plus ridicule qu'insincère, et souligne le non-sens, l'absurdité du jeu : *"un trou venait en place de la lettre; bientôt, sans plus d'application, par désœuvrement, imbécile besoin de détruire, je commençai de taillader au hasard"*.

C'est du fond de ce néant, du degré zéro de l'inscription, que la lettre d'Isabelle surgit soudain pour donner une justification à l'illusion amoureuse. Là encore, l'écriture s'applique à déconstruire le coup de théâtre en présentant d'abord l'enveloppe (*"laide, grise, souillée, on eût dit un plâtras"*, p. 639), puis l'attitude de Gérard (*"c'est par désœuvrement que je la pris; c'est machinalement que je la déchirai"*), en opposition à la dramatisation précédente. Enfin la lettre est introduite par ces mots qui soulignent la faculté du héros à se leurrer : *"j'eus un instant l'illusion qu'elle m'écrivait à moi-même"* (p. 639).

Le voilà donc bientôt *"tombé dans un état semi-léthargique"*, *"l'ardente lettre pressée contre [son] cœur"* (p. 640), — autant de stéréotypes des romans d'amour —, et cet investissement ne cèdera finalement qu'à la découverte de l'Isabelle réelle. En attendant, Gérard est amoureux d'un mirage ou d'un fantôme, s'enfonce par *"amour"* dans une *"ténébreuse histoire"* (p. 641), et son comportement manifeste une régression, une puérilité qui se confirme. Devant l'abbé au rôle de père moralisateur, il avoue : *"je me sentais rougir et me troubler comme un enfant fautif. Il importe pourtant de l'amadouer, pensais-je"* (p. 641). Désormais l'observation du monde cède à l'élaboration de son roman d'amour. A juste titre, l'abbé souligne sa métamorphose : l'apostrophe *"Monsieur le romancier"* (p. 642) se module aussitôt par la précision : *"dès que l'on se croit né romancier"*. De la conception du roman

comme instrument de connaissance du monde réel, nous sommes retombés en pleine "romance"²⁶.

La "romance" s'échafaude sur fond de mystère et se coule dans les images du roman gothique. "*Vous devez connaître dans les coins le double fond de ce château*" (p. 641) interroge Gérard, comme en écho au fonctionnement du tiroir secret ayant révélé le portrait de la dame lointaine. Son enquête se concentre sur le projet d'enlèvement, et lorsque l'abbé lui apprend la mort du "*vicomte Blaise de Gonfreville, victime d'un accident de chasse*", son "*imagination aussitôt construisait un drame épouvantable*" (p. 643). Bientôt, il lui faut retrouver l'état d'esprit d'Isabelle attendant de fuir, il se projette en elle :

"Imaginez cette délicate jeune fille, le cœur lourd d'amour et d'ennui, la tête folle : Isabelle la passionnée... [...]"

Songez à tout ce qu'il a fallu d'espérance et de désespoir, de..." (p. 645).

Notre romancier en herbe en est au stade du "*Madame Bovary, c'est moi*" : Isabelle, comme Emma, est la victime d'un monde décevant et hostile qui n'était pas à la mesure de ses aspirations.

Du lyrisme, Gérard repasse à la théorie du roman, à sa justification traditionnelle comme instrument de connaissance : recréant l'événement, "*il nous instruit*" en nous donnant "*la connaissance profonde*" (p. 645) que ne permet pas son examen purement rationnel. Comme le soutenaient les classiques, les bons romans "*sont des précepteurs muets*" dont la lecture "*enseigne la morale plus fortement et mieux que les philosophes les plus habiles*"²⁷. Voilà qui autorise notre apprenti romancier à "*connaître la vie secrète d'Isabelle de Saint-Auréal; savoir par quels chemins parfumés, pathétiques et ténébreux...*" (p. 646). La succession de ces trois adjectifs condense le pouvoir du romanesque qui rend sensible l'âme d'un personnage mieux qu'aucune analyse de moraliste ne saurait faire : s'y trouvent résumées la fascination de

l'amour, les souffrances qu'il engendre, et son mystère démoniaque et tragique.

Alors, une sorte de schizophrénie s'empare de Gérard qui se met à vivre une existence double. Le monde dans lequel il évolue est frappé du sceau de l'irréalité, est un monde mort, un monde de zombis. Il sent "*le ténébreux engourdissement [de la mort] glacer [ses] hôtes*" (p. 647). En revanche, il anime en lui un univers romanesque à l'aide de toute la topique de l'amour. D'une part, l'idylle amoureuse retrouve le thème de l'embarquement pour Cythère ou vers les îles parfumées : "*O printemps ! ô vents du large, parfums voluptueux, musiques aérées*" (p. 647), — mais ce paradis, comme il se doit, est un paradis perdu. D'autre part, Gérard imagine le rêve d'Isabelle s'évadant par la pensée de la prison familiale, de son "*cachot*" (p. 639) devenu "*tombe*" (p. 647). Il l'apostrophe et la voit, jeune fille romantique et mélancolique, à la manière de Francis Jammes ou de Verlaine.

*"Le foyer, la lueur étroite de la lampe;
La rêverie avec le doigt contre la tempe
Et les yeux se perdant [...]"*²⁸

chantait Verlaine. Et coulant son lyrisme d'emprunt dans les moules de décasyllabes, d'octosyllabes et d'hexasyllabes, Gérard reprend en écho :

*"Là, dans la calme clarté de la lampe,
je vous imaginai,
sur vos doigts délicats,
laissant peser votre front pâle;
une boucle de cheveux noirs
touch(e), caresse votre poignet.
Comme vos yeux regardent loin !
de quel ennui sans nom
de votre chair et de votre âme,
raconte-t-il la plainte,*

ce soupir qu'ils n'entendent pas ?" (p. 647).

Après le rêve diurne, l'immersion dans le rêve nocturne va faire surgir l'angoisse, "*l'inquiétante étrangeté*" ("*das Unheimliche*" de Freud), symptôme d'une régression de Gérard qui le révèle en proie aux terreurs archaïques de la "*mauvaise mère*". Le jeu amoureux fait place à une forme d'auto-analyse par le récit de rêve, que l'auteur Gide partage avec son narrateur.

Qu'on se rappelle en effet l'étrange survenue d'Ellis, dans *Le Voyage d'Urien*, au milieu de "*la mer des Sargasses*", accueillie d'abord avec joie. Puis vient la gêne et le soupçon : "*Elle attendait, mais je me suis trompé; Ellis n'est pas ce que je pense. Non ce n'est pas Ellis la blonde; je me suis trompé tristement*"²⁹. Enfin Urien constate : "*je vois bien maintenant que c'est une autre*"³⁰, tandis qu'Ellis s'évapore, se dissout, s'évanouit. Ainsi apparaît Isabelle, "*vêtue tout en blanc*", comme dans les contes d'Hoffmann, d'abord "*charmante*" (IS, p. 648), puis elle se mue en une statue immobile, de sorte que Gérard reconnaît : "*ce n'était pas là la véritable Isabelle, mais une poupée à sa ressemblance*". Cette métamorphose animée/inanimée est au cœur de maints récits fantastiques : *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre* et *L'Homme au sable d'Hoffmann*, *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *La Gradiva* de Jensen, *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Archéologue* de Pieyre de Mandiargues, entre autres³¹. Mais elle s'éclaire d'abord par les troublants cauchemars d'André Walter. Voici le premier :

*"Son regard avait pris l'autre soir une fixité si perçante que j'en souffrais comme d'un glaive; — et je voulais m'en détourner, mais il me poursuivait partout. Puis son sourire est devenu celui des poupées de cire. C'était affreux [...]. J'ai voulu la repousser, mais je l'ai trouée avec ma main tendue; tout son corps était plein de sable; elle s'est vidée comme un sac. Et moi je me désespérais, tant son corps dégonflé prenait en s'affaissant des postures navrantes."*³²

que complète bientôt celui-ci :

*"Sous la robe, il n'y avait rien; c'était noir, noir comme un trou; je sanglotais de désespoir. Alors, de ses deux mains, elle a saisi le bas de sa robe puis l'a rejetée jusque par-dessus sa figure. Elle s'est retournée comme un sac"*³³.

Au centre de ces cauchemars, une intense angoisse de castration qu'on retrouve dans celui de Gérard. La poupée lui paraît *"affreuse"*, le gêne *"jusqu'à l'angoisse par son air de prétentieuse stupidité"* (IS, p. 648), puis se met à pencher, à s'affaisser, jusqu'à ce que Mlle Olympe remonte le *"mannequin"* comme un *"automate"*, avec *"un grincement bizarre"*. Cette histoire d'automate nous jette au cœur de la notion d'*"inquiétante étrangeté"* que Freud devait théoriser quelques années plus tard, en 1919, précisément à partir d'un débat autour d'un conte nocturne d'Hoffmann, *L'Homme au sable*, où le désir infantile qui s'exprime par la poupée animée se double de la peur infantile de castration³⁴. Ce conte nous plonge dans une série de dédoublements où la face diurne et réelle de la vie de Nathanaël, avec son père, sa mère, sa fiancée Clara, se double d'une face nocturne, fantasmatique et archaïque, qui angoisse le héros, le fascine et l'entraîne jusqu'à la chute finale, avec l'homme au sable, Coppélius et Coppola (autant de doubles du père), la nourrice (figure de la *"mauvaise mère"*), et Olympia, l'automate, qui lui fait oublier la douce Clara³⁵. Nathanaël, Olympia — n'oublions pas que c'est Mlle Olympe qui assure la présence du mannequin Isabelle —, ces noms suffiraient à établir une correspondance avec l'expression d'un désir et d'un refoulé de Gide qui travaillent dans ses fictions³⁶. *"L'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent de nouveau être confirmées"*, dit Freud³⁷. A travers le cauchemar de Gérard, des terreurs refoulées affluent, expriment la pulsion de mort qui est à l'œuvre sous le charme du désir amoureux, et expliquent l'ambivalence vie/mort, printemps/automne, clarté/obscurité, qui caractérise le monde fantasmatique de Gérard, et au-delà l'espèce de gangrène qui envahit le

texte d'*Isabelle*. L'élégie de Jammes qui clôt le récit est en effet, dès la première page, condamnée par l'évidence des "*ruines*", dans un "*parc délaissé*", où retentit le "*glas rauque*" d'une cloche (*IS*, p. 601-2).

Ce que révèle donc ce cauchemar, et l'inscription intertextuelle de *L'Homme au sable*, c'est le retour à l'archaïque fondamental, à la poupée inanimée : l'image d'Isabelle est promise à la dislocation, à la désagrégation, à la mort. Ce sera le prix à payer pour que Gérard se délivre de la terreur d'une mère archaïque castratrice. L'image idyllique qu'il ne cesse de construire et d'animer ne parvient pas à prendre corps. Il est condamné aux images partielles et mortifères inscrites dans l'écriture, selon l'axe paradigmatique (prégnance des connotations de mort) et syntagmatique (dispersion des images partielles au fil du texte). La surdétermination par le langage de cette intrication entre le familier et le désir d'une part, qui conduisent au rêve d'un avenir, et l'inquiétante étrangeté et la mort d'autre part, qui multiplient les indices de régression, donne sa tonalité spécifique à l'univers de Gérard. L'angoisse de l'archaïque refoulé ne cesse d'affleurer dans ses mots, commande l'économie narrative, et explique le caractère "*pathétique*" de son "*illusion*".

En vain son rêve s'achève-t-il avec la réanimation d'une Isabelle qui retrouve sa chaleur et réaffirme sa présence vivante en lui ("*pour toi je suis là*", p. 648); l'écriture continue à dénoncer le leurre et l'échec latent : cette présence se manifeste par une connotation négative ("*la moiteur de son haleine*"), et provoque le réveil du dormeur (rupture syntagmatique d'une possible idylle). Dès le début du rêve, la récurrence des connotations de la virginité (Isabelle est "*tout en blanc*", p. 648 et 636) disait son caractère intouchable pour lui.

À partir de là, l'écart entre la permanence du fantasme amoureux et la démystification narrative ne cesse de s'accroître, soulignant le leurre des références et des métaphores auxquelles Gérard continue à faire appel. Ainsi, dans un même paragraphe, le narrateur prend ses distances avec le rêveur qu'il fut : "*Pouvais-je aimer vraiment Isabelle ? Non sans*

doute, mais, amusé jusqu'au cœur par une excitation si violente, comment ne me fussé-je pas mépris ?" (p. 652). Puis il exprime ainsi son imaginaire : *"J'aurais traversé fourrés d'épines et brasiers !"*, lieux communs de romans d'aventures, à moins que cette image ne connote le buisson ardent par lequel Dieu se manifeste à Moïse, c'est-à-dire la Loi, l'interdit. De toutes façons, le caractère hyperbolique des métaphores suffit à dénoncer l'inauthenticité du désir de Gérard.

Celle-ci est du reste bientôt confirmée par son comportement : attendant l'apparition tant désirée d'Isabelle, il s'endort. Et le narrateur souligne cette incongruité par ces mots : *"quelque chose d'inavouable, d'absurde, de confondant"* (p. 653).

Vient cependant le temps de la vision réelle, nocturne. D'emblée cette première épreuve de réalité ébauche la démystification du rêve, l'observateur prenant le pas sur l'amoureux : *"je ne sais quel dégoût froissait le coin de ses lèvres"*, *"étoffe assez commune"* (p. 654). Mais la suite de la scène permet une recristallisation de l'émotion romanesque dans la mesure où Gérard assiste à un *"spectacle"* où *"deux marionnettes jouaient de la tragédie"* (p. 656). La théâtralité assure la distance qui autorise une projection sans risque, une participation cathartique au destin d'Isabelle :

"Et soudain [...] retentit en moi tout ce que ces pauvres objets racontaient d'aventureux, de misérable. Un sanglot m'étreignit la gorge, et je me promis, quand Isa quitterait la maison, de la suivre à travers le jardin" (p. 656).

Gérard s'élance à sa poursuite, et renonce dès qu'il s'agit de se manifester devant Isabelle. Les pauvres justifications qu'il donne sont loin d'apparaître décisives : les calculs d'un bon sens raisonnable suffisent à prouver à quel point il se leurrerait en se prétendant prêt à traverser *"fourrés d'épines et brasiers"* pour la rejoindre.

Alors la mystification peut cesser. Lorsqu'après la mort des époux Floche (semblable à celle des *"deux perruches"* de *Terres vierges*), Gérard persiste dans son dessein de retrouver *"la mystérieuse Isabelle"* (l'épithète de nature dénonçant le stéréotype), il a beau réactiver sa rêverie romanesque, s'imaginer en ravisseur, ce dernier feu d'artifice de l'imaginaire est tout entier porté par la volupté de la pulsion de mort. L'exaltation romantique de la nature célèbre l'interpénétration de la vie et de la mort (*"la douleur du paysage"* où se mêle l'odeur de *"l'arbre mourant et la terre en travail"*; p. 666), dit l'inéluctable victoire de cette dernière (*"le chant tragique des cognées, occupant l'air d'une solennité funèbre"*), tandis que *"la vieille lettre d'amour"* brûle le cœur de Gérard. *"La jouissance"* à laquelle il parvient est une jouissance sadique de *"la déprédation"*, du saccage et de la destruction sur laquelle Gide s'est ouvert dans *Si le grain ne meurt* :

*"Les thèmes d'excitation sexuelle étaient tout autres [...]; c'était aussi, toute voisine, l'idée de saccage, sous forme d'un jouet aimé que je détériorais : au demeurant nul désir réel, nulle recherche de contact"*³⁸.

La chute de cette exaltation sur le projet *"d'enlever"* Isabelle — absurde puisqu'elle est maîtresse d'elle-même — ne fait que prolonger l'imaginaire par des pratiques révolues que seuls les romans de cape et d'épée autorisent.

Dès que Gérard se trouve pour la première fois devant Isabelle en situation d'échange, c'en est fini de l'exaltation amoureuse. Il a beau vouloir une dernière fois réactiver le rêve romanesque en focalisant le dialogue sur la nuit tragique du 22 octobre, — ultime tentative d'annexer Isabelle en *"violentant son silence"* (p. 668), de l'insérer dans sa fiction (*"j'avais préparé je ne sais quelle histoire d'anciennes relations de ma famille avec celle de Gonfreville"*, p. 669) —, il est lui-même saisi par *"l'absurdité de ce mensonge"*. La mayonnaise romantique ne peut plus prendre; c'est le réveil de la réalité : Isabelle a fait tuer son amant, empêchant toute répétition de l'épisode romanesque. La chute du rêve s'exprime alors d'une part par une image qui dénonce la puérilité du

héros (*"je restais devant elle comme un enfant devant un jouet qu'il a brisé pour en découvrir le mystère"*, p. 672)³⁹, d'autre part par le miroir que constitue Isabelle de sa manie de références culturelles, lorsqu'elle invoquait, dans les versions manuscrites, son goût pour la musique de Mendelsohn et la poésie de Sully Prudhomme⁴⁰.

Dans la logique de la désillusion provoquée par la seule présence réelle d'Isabelle, Gide a gommé, dans sa version définitive, quelques traits qui, dans la première rédaction, réactivaient la propension de Gérard à vivre en littérature. Ainsi, au début de l'entretien, Gérard s'essayait à un duo poétique avec Isabelle :

"Sa voix était si musicalement plaintive que chaque phrase dite par elle semblait un vers [...]

A mon tour je tâchais de poétiser mon langage :

— Les mystères souffrent en effet des coupes sauvages qu'y font aujourd'hui les bûcherons. [...]

*— Oui, ce parc était beau, l'automne... du ton dont j'eusse récité : Et ego in Arcadia"*⁴¹

La pratique de la composition scolaire s'y faisait caricaturale, et le récit risquait de virer au saugrenu de la sotie. Cependant on remarque que cet effort poétique et la référence culturelle manifestaient le regret d'un bonheur à jamais révolu. L'Arcadie chantée par les Anciens était déjà une utopie, et traditionnellement on interprétait les mots : *"Et ego in Arcadia"* (Et moi aussi j'ai vécu en Arcadie) — qu'on trouve inscrits en épigraphe sur le tombeau du tableau de Poussin : *Les Bergers d'Arcadie* — comme l'expression d'un regret mélancolique devant l'évidence de la mort⁴².

Isabelle qualifie son amour d'antan de *"long rêve"* (p. 671) qu'elle a cherché à prolonger en se trompant elle-même. Ainsi finissent par se superposer le rêve d'amour d'Isabelle et l'illusion amoureuse de Gérard dont tous deux se sont éveillés. Mais au-delà de leur cas, c'est la conception même que Gide a de l'amour, qui est en question. Pour lui,

comme il le fait écrire à Édouard, l'amour serait toujours illusion et fausse monnaie :

"Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre... Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité" (FM, p. 986).

"Je cherchais à me tromper moi-même, et par pitié pour moi j'imitais celle qui attend" (IS, p. 671), dit Isabelle. De même, dès le départ, Gérard s'est installé dans l'attente d'un roman qui ne pouvait qu'avorter.

NOTES

1. Si le grain ne meurt, dans : *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Pléiade, p. 349 et 424-427. Voir aussi "Sincérité et fausse monnaie", dans : GOULET, *Fiction et vie sociale*, Minard, 1986, p. 424-443.
2. Voir en particulier A. GOULET, "L'ironie pastorale en jeu", *BAG* n° 78-79, avril-juillet 1988, p. 41-57.
3. *Journal*, I, p. 30.
4. VALÉRY, "Poésie et pensée abstraite", dans *Œuvres*, t. I, Pléiade, p. 1320-1321.
5. Jean LEFEBVRE, *"Isabelle" von André Gide, oder die Überwindung des verräumlichten Lebens*. Essen, Die Blaue Eule, 1987, p. 204, note 3.
6. Manuscrit inédit, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ. 897, f. 161. Remplacé par la version de la p. 659 de l'édition de la Pléiade (*Romans...*). Dans notre texte, les références à *Isabelle* et aux *Faux-monnayeurs* renvoient aux pages de cette édition, précédées des sigles IS et FM.
7. Voir *Fragment de la "Nouvelle Education sentimentale"*, dans A. GIDE, *Œuvres complètes*, NRF, t. 1 [1932], p. 3-4.
8. L'éducation sentimentale de Frédéric Moreau est tout entière comprise entre le saisissement initial du : "Ce fut comme une apparition" (Pléiade, p. 36) et la retombée finale : "C'est là ce que nous avons eu de meilleur !" (p. 457), évoquant les souvenirs chez la Turque.
9. Manuscrit inédit. B.L.J.D., γ. 897, f. 77-78 Les crochets droits [...] indiquent le terme biffé, et les crochets obliques <> les corrections en surcharge. *La Mivoie* est le premier titre d'*Isabelle*, du nom d'une propriété des grands-parents Rondeaux (voir "Notice" d'Yvonne Davet, in *Romans...*, p. 1556-57).
10. Cf. René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, 1961.
11. Rappelons que Gide avait pensé donner à *Isabelle* le titre de "L'illusion pathétique" (cf. sa lettre à J.-M. BERNARD, cité dans *Romans...*, p. 1561).
12. LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, I, 4 (Aux quais de Paris, p. 16)
13. TOURGUENIEV, *Romans et nouvelles complets*. Bibl. de la Pléiade, t. III, p. 582.
14. *Ibid.*, pp. 539 et 636, 1114, 788.
15. Xénophon, cité dans *Les Légendes de la mythologie grecque et romaine*. Paris, Université des Annales, 1910-1911, p. 156.
16. GIDE, "Les Dix Romans français que...", OC, VII, p. 453.

17. Gide, après avoir lu *Terres vierges* en 1889-90, note dans son "Subjectif" : "*Charme infini — un des plus beaux livres lus [...] Et ce mot de Nejdánov — presque son dernier : «Tâche de vivre.» Que je voudrais avoir dit cela: je l'aurais dit moins longuement, avec, si j'avais pu, moins de mystère dans la vie extérieure et plus (mais j'aurais eu tort) dans la vie intime.*" CAG 1, 1969, p. 101-2.
18. *Terres Vierges*, op. cit., p. 638-40.
19. *Ibid.*, p. 648.
20. On songe en particulier à Georges Feydeau, qui porte à l'époque le vaudeville à sa perfection (voir ce procédé par exemple dans *Tailleur pour dames*; *L'Hôtel du libre-échange*).
21. *Le Robert. Dictionnaire alphabétique...*, article "simagrée".
22. LEFEBVRE, op.cit., p. 84.
23. Voir par exemple : "Amour de terre lointaine, par vous tout mon cœur souffre; je n'y puis trouver remède [...]" etc., ou : "je ne sais quand je la verrai, car nos pays sont trop loin. Infinis sont les pas et les chemins [...]. Jamais d'amour je n'aurai joie si je n'ai joie de cet amour lointain [...]" (*Poésie lyrique au moyen-âge*. Nouveaux Classiques Larousse, t. 1, p. 28-35).
24. Voir CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, livre III, chap. 10-13. Pendant deux ans, l'adolescent vit avec sa "charmeresse", sa "nymphé", sa "démone".
25. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Pl., 1954, t. I, p. 156-58.
26. Voir Northrop FRYE, qui distingue, dans le roman, la tradition de la "romance" et du "novel" (*The Secular Scripture, a study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, 1976). La "romance", roman au sens ancien, traite essentiellement de deux thèmes : l'amour et la guerre.
27. Daniel HUET, *Essai sur l'origine des romans* (cité par CHASSANG-SENNINGER, *Les Textes littéraires généraux*. Hachette, 1958, p. 464-5-).
28. VERLAINE, *La Bonne Chanson*, XIV.
29. *Le Voyage d'Urien*, in *Romans...*, p. 49. Le nom d'Ellis est peut-être une réminiscence d'Elis Froebom, héros d'un conte d'Offmann : *Les Mines de Falun*, qui est ensorcelé par la Reine des Métaux.
30. *Ibid.*, p. 50.
31. Gide a lu *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* en septembre 1891, et *L'Eve future* en juillet 1893 (CAG 1, pp. 77 et 105).
32. *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard, 1952, p. 178.
33. *Ibid.*, p. 179.
34. FREUD, "L'inquiétante étrangeté", *Essais de psychanalyse appliquée*, NRF, "Idées", 1971, p. 163-210.
35. Pour l'analyse de ce conte, voir Denis SLAKTA, "L'Homme au sable : l'archaïque et la conférence", *Elseneur* (Centre de Publications de l'université de Caen), n° 3, 1984, p. 133-157.
36. Ajoutons que, dans *Les Cahiers d'André Walter*, les noms de Hoffmann et de Tourgueniev, dont nous avons pu noter la présence intertextuelle dans *Isabelle*, figurent associés tous deux au titre des lectures d'André Walter, lectures à voix haute destinées à Emmanuèle (op.cit., p. 49).
37. *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 205.
38. *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 386-7.
39. Cette comparaison renvoie d'une part à la précédente citation de *Si le grain ne meurt*, à l'épisode de la bille, et au dégrèvement de Lafcadio après avoir accompli son meurtre gratuit; d'autre part à un conte d'Hoffmann : *Le Conseiller Crespel*, dont le héros démonte et brise les violons pour en découvrir le secret.
40. Manuscrit d'*Isabelle*, B.L.J.D. γ 887, ff. 6, 31, 39.
41. *Ibid.*, 897, f. 28 (cité par Jean LEFEBVRE, op. cit., p. 248-9).
42. Voir l'article "Et in Arcadia ego", *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* de Pierre Larousse, t. 7, p. 1054. Cette interprétation classique et romantique — que Gide et Gérard font

évidemment leur — est dénoncée aujourd'hui comme un contresens : il faudrait comprendre que c'est la Mort elle-même qui s'exprime par ces mots, disant : "Même en Arcadie, j'existe".

LES INCONNUES GIDIENNES : D'ISABELLE À GERTRUDE

par

Raymond MAHIEU

À la parution d'*Isabelle*, plusieurs critiques s'attachèrent à établir en quoi ce récit s'inscrivait dans la continuité des écrits gidiens, ou, au contraire, marquait une rupture ou au moins une inflexion par rapport aux textes qui l'avaient précédé. C'est ainsi que, dans *La Phalange*, Thibaudet, affirmant que le livre "*se rattach[ait] à tout ce que [Gide avait] écrit depuis André Walter*", proposait subtilement une double articulation aux productions antérieures : par opposition, à *La Porte étroite*, en tant que figuration de "la Voie large"; par reprise, au lyrisme des *Nourritures terrestres*, mais dans le registre de ce qu'on nommerait aujourd'hui la déconstruction¹. De son côté, Marcel Ray, dans un autre numéro de la même revue, percevait un seuil dans l'apparition du "*premier récit objectif de Gide*", dont la "*médiocre héroïne*" n'avait "*rien de commun*" avec l'auteur²...

Il est curieux que ces propos qui d'une façon ou d'une autre faisaient à *Isabelle* sa place dans un ensemble n'aient plus été de mise quand parut *La Symphonie pastorale*. Thibaudet, qu'il est difficile de ne pas citer à nouveau, oubliera apparemment le récit de 1911 quand il reconnaîtra dans le nouveau livre la qualité "*d'analyse serrée, raisonnable, sans fantaisie lyrique*" qu'avaient déjà *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*³. D'une façon générale, s'il arrive aux critiques de 1920 d'établir des apparentements entre les deux textes, c'est comme à leur insu, et sur le mode implicite : par exemple, en voyant dans *La Symphonie pastorale* "*le plus liquide et le plus transparent*" de tous les écrits de Gide, René Salomé reprendra une qualification qu'en son

temps A.M. de Saint-Hubert avait attribuée à *Isabelle*, "*limpide petit livre*"⁴; semblablement, Thibaudet, encore, récupérera pour l'histoire du pasteur, sans intention allusive perceptible, la notion de "voie large" à laquelle il avait déjà recouru quelques années plus tôt pour une autre histoire⁵. Il semble bien qu'en 1920, le texte de 1911 ait subi, dans la mémoire de la critique, une sorte de désaffection qui l'a privé de toute valeur de référence.

Il n'en ira d'ailleurs pas autrement par la suite. Nombre d'études d'ensemble de la production romanesque (au sens large) de Gide n'établissent aucune espèce de rapport significatif entre *Isabelle* et *La Symphonie pastorale* : ni le remarquable essai de R. Fernandez (1931), ni, beaucoup plus récents, les ouvrages de P. Lafille ou de G.W. Ireland⁶. Et il est bien rare que le discours critique désigne une continuité substantielle entre deux récits dont l'un est le plus communément perçu, à des titres divers, comme œuvre de transition (mais vers quoi exactement ?), alors que l'autre bénéficie généralement de l'attention, sinon de la révérence, portée aux livres accomplis⁷.

On aura deviné que mon propos entend prendre à contre-pied les positions qui viennent d'être évoquées. Loin d'avaliser l'idée de disjonction qu'elles impliquent, j'avancerai au contraire que les deux récits entretiennent d'étroits rapports de solidarité, autant dans l'organisation textuelle qui les caractérise que dans les enseignements qu'ils portent. Le texte de *La Symphonie pastorale* me paraît, sous certains de ses aspects, convoquer et retravailler celui d'*Isabelle*, et avec des enjeux qui pour une part sont les mêmes : état de choses qui détermine, pour le moins, une relation d'intertextualité. Faut-il aller plus loin, et parler d'hypertextualité, dans la mesure où la situation rencontrée correspond à celle, définie par Genette, où le texte B "*ne pourrait [...] exister tel quel sans A*"⁸ ? La question peut rester ouverte. Mais, quoi qu'il en soit, il est nécessaire de préciser que l'intense coprésence que la lecture découvre ici se manifeste bien moins dans des effets ponctuels de citation que dans des reprises structurelles majeures. Si bien que si l'on s'en tient à l'intertextualité, elle sera, selon la terminologie genettienne, de type *allusif* ; et que si l'on souscrit à l'hypothèse de l'hypertextualité,

celle-ci sera, toujours en termes genettiens, une *transposition*, ou transformation en régime sérieux⁹.

Il peut paraître dangereux de s'installer sur le terrain des structures. On aura en effet beau jeu de me faire observer qu'en la matière, c'est d'abord une opposition bien tranchée qui se manifeste. D'un côté, un long métarécit autodiégétique porté par un récit-cadre; d'un autre côté, un seul niveau narratif, où le récit, lui aussi autodiégétique, prend successivement les formes, synthétique, de la relation différée et, fragmentaire, du journal quasi simultané à l'événement. De fait, le système à deux échelons d'*Isabelle* confère au récit de Gérard Lacase une clôture — marquée par l'emploi de l'aoriste¹⁰ — qui disjoint le temps du raconté de celui de la narration (et autorise du même coup la mise en œuvre d'une lucidité critique bien marquée); au lieu que le discours narratif du pasteur, basculant dans l'immédiateté que donne la forme du journal, adhère, en dernière instance, au temps même où il s'énonce — ce que trahit le recours au passé composé dans les dernières pages. Impossible, semble-t-il, d'accorder un statut commun à un texte de la séparation et de la maîtrise, et à un texte de la confusion et du désarroi. Il convient cependant de s'aviser que la coupure entre temps des événements et temps de la narration est dans *Isabelle* bien moins nette qu'il n'y paraît peut-être. Le récit de Gérard Lacase, tout bouclé qu'il soit, coïncide exactement, dans son aboutissement diégétique, avec l'instant de sa réalisation. Et, à son tour, le récit porteur engage un présent, celui de l'écriture de l'œuvre ; car, tout en reléguant dans un passé révolu les circonstances qui ont amené le développement du métarécit, il donne aussi à lire, dès sa première phrase, un futur simple compromettant : "*Gérard Lacase [...] nous mena [...] visiter le château de la Quartfourche dont il ne restera bientôt plus que des ruines [...]*."¹¹. Ainsi les deux séries temporelles supposées clôturées, chacune à son niveau, se découvrent-elles, non seulement en continuité entre elles, mais aussi en liaison avec le temps où est impliqué le lecteur. Il y a là de quoi relativiser fortement ce qui différencie de la façon la plus sensible *Isabelle* et *La Symphonie pastorale* ¹².

Reste ce qui les associe, et qui est de beaucoup plus impressionnant. Encore faut-il, pour en prendre la mesure, commencer par centrer la lecture non pas sur les destinées des narrateurs autodiégétiques, mais sur les trajectoires parcourues, dans leurs champs de conscience respectifs, par les personnages féminins qui sont à l'origine des crises relatées. Dans cette optique, *Isabelle* tout comme *La Symphonie pastorale* pourront se modéliser, de façon rigoureusement identique, comme la représentation d'une figure de femme, découverte de manière imprévisible, posée progressivement en objet de désir pour le narrateur-personnage, confirmée dans ce statut, puis brutalement annulée — provoquant par son évanouissement l'écroulement d'un univers symbolique. La correspondance ira d'ailleurs au delà de cette identité dans l'organisation linéaire de contenus narratifs semblables, si l'on tient pour concevable que, dans les deux récits, l'effacement de l'objet extraordinaire et les renoncements qu'il détermine sont non seulement affaire de psychologie ou d'éthique, dans l'ordre du figuré, mais aussi de poétique, dans l'ordre du figurant; pour le dire plus précisément, si l'on reconnaît dans l'échec répété que subit le désir la répétition d'une forclusion qui intéresse le champ de l'écriture, celle du lyrisme et de ses rêves d'immédiateté.

Isabelle et Gertrude ne surgissent toutes deux dans l'univers des narrateurs que moyennant l'accomplissement par ceux-ci d'une manière de voyage initiatique : parcours qui assure la disjonction entre le monde de la quotidienneté et celui où va bientôt se produire l'enchantement. Il s'agit, dans les deux histoires, de se soumettre d'abord à une perte des références spatiales.

J'essayai de regarder le pays : sans que je m'en fusse aperçu, la voiture avait quitté la grande route et s'était engagée dans une route plus étroite et beaucoup moins bien entretenue ; les lanternes n'éclairaient de droite et de gauche qu'une haie continue, touffue et haute; elle semblait nous entourer, barrer la route, s'ouvrir devant nous à l'instant de notre passage, puis, aussitôt après, se refermer [p.605].

Je croyais connaître admirablement tous les entours de la commune; mais, passé la ferme de la Saudraie, l'enfant me fit

prendre une route où jusqu'alors je ne m'étais jamais aventuré. Je reconnus pourtant, à deux kilomètres de là, sur la gauche, un petit lac mystérieux où jeune homme j'avais été quelquefois patiner. Depuis quinze ans je ne l'avais plus revu, car aucun devoir pastoral ne m'appelle de ce côté; je n'aurais plus su dire où il était et j'avais à ce point cessé d'y penser qu'il me sembla, lorsque tout à coup, dans l'enchantement rose et doré du soir, je le reconnus, ne l'avoir d'abord vu qu'en rêve.

La route suivait le cours d'eau qui s'en échappait, coupant l'extrémité de la forêt, puis longeant une tourbière. Certainement je n'étais jamais venu là¹³.

Pour prix de cette désorientation, et dans le même registre connotatif, évocateur des contes de fées, l'objet des émois futurs va se produire — mais d'abord sous une forme repoussante qui ne laisse pas deviner les charmes qui se découvriront plus tard. C'est dans *La Symphonie pastorale* que ce mouvement est le plus évident : l'«*être incertain*» [p.8] prostré dans un coin du foyer, le «ça» [p.14] qu'Amélie accueille à contrecœur, se métamorphosera assez vite en la séduisante jeune fille que l'on sait. Pour identifier le même procès dans *Isabelle*, il sera nécessaire (et cette nécessité se retrouvera plus loin) de subsumer en un même actant la jeune femme et Casimir, cet enfant né d'elle, la prolongeant en quelque sorte, qui occupe sa place à la Quartfourche; si l'on admet que pour Gérard Lacase Casimir existe avant tout d'être là comme trace et comme indice d'une figure appelée à se révéler, ce «*grand enfant, d'âge incertain*» et «*tout contrefait*» pp.609-610] pourra passer pour la forme initiale, travestie dans l'inachèvement, de l'être accompli qui se substituera à lui en tant qu'objet du regard¹⁴.

Mais les procédures propres à marquer l'établissement du merveilleux se doublent, dans les deux textes, de systèmes d'acclimatation de l'inconnu plus conformes aux usages de la représentation réaliste. Il reviendra donc à chacun des deux récits, en tant que soumis au régime du vraisemblable, d'effectuer la mise en place d'un personnage plein, c'est-à-dire pourvu, notamment de ces attributs essentiels que sont le nom et le corps. Il est à nouveau remarquable que l'ordre dans lequel s'opère leur inscription soit ici et là le même,

distribué en trois phases. D'abord, la révélation d'un visage dont la séduction, comme autonomisée et n'engageant pas le reste du corps, n'est qu'un premier appel. Telle est l'apparition du portrait de jeune femme montré par Casimir, dont l'"*angélique beauté*" reste encore à distance de l'appréhension¹⁵; telle est la première définition physique de l'aveugle, "*masse*" où ne se signalent que des traits "*réguliers, assez beaux, mais parfaitement inexpressifs*" [p.10]. Même si Gérard réagit bien plus fiévreusement que le pasteur à cette première révélation, il n'en est pas moins vrai que, dans les deux cas, le désir — manifeste ou latent¹⁶ — ne sait encore *à qui s'adresser*. C'est qu'il lui faut se nourrir de la connaissance du nom, qui va lui être ensuite livré. Encore une fois, les deux textes affichent ici une remarquable similitude, en ce que cette attribution est dans l'un comme dans l'autre le résultat, non d'une quelconque investigation, mais d'un don accordé par l'innocence : Casimir "*innocemment m'avait appris le nom de sa mère*", signale comme incidemment Gérard [p.636]; de même, le nom de Gertrude sera choisi par la petite Charlotte [p.22], la seule dans la famille pastorale en qui s'incarnent les vertus de l'enfance. Selon toute apparence, le mode d'être extraordinaire qui caractérise dès l'abord les deux inconnues féminines exclut tout accès banal à leur désignation, et impose au contraire que l'appropriation permise par la connaissance du nom soit l'effet d'une sorte de grâce ... Reste cependant à les doter toutes deux de ce qui les établira pleinement dans leur aptitude à porter le désir qu'elles ont éveillé : à leur accorder un corps. Étape complexe, et dangereuse, en ce qu'elle soustraira autant d'un côté qu'elle en ajoutera d'un autre. Tant qu'Isabelle n'existe que comme visage peint, sa beauté n'a nulle peine à rester "*angélique*"; du jour où elle est offerte dans sa corporéité au regard du sujet désirant qui l'observe secrètement, cette beauté s'humanise, "*l'angélique candeur de la miniature le [cède] à une langueur passionnée*" [p.654]. Autant de gagné dans la voie de la possession attendue, autant de perdu pour l'ampleur du rêve. On le verra bien, à terme, quand le corps si longtemps fantasmé deviendra présence effectivement affrontée : il ne pourra plus alors être perçu que par la vulgarité de ce qui le recouvre¹⁷, et la voix qui en émane ne sera plus capable de faire entendre "*les chaudes harmoniques du cœur*" [p.672].

Semblablement, le premier baiser que le "*beau front*" de Gertrude reçoit du pasteur [p.34], transporté par "*l'expression angélique*" que prennent ses traits au moment où ils s'animent enfin, signifie à la fois le premier temps de son existence comme corps de désir, et le premier pas sur le chemin du désenchantement. Au bout du parcours où progressivement, l'être physique de l'aveugle se livre — main que l'on touche puis que l'on serre, cheveux où l'on tresse des fleurs, lèvres où des lèvres se posent — s'inscrivent la dénegation et l'anéantissement.

Ces objets de désir sont donc paradoxaux, se défaisant à proportion même de la consistance qu'ils acquièrent. Lointains d'abord, et comme marqués de la fascinante sauvagerie de l'extraordinaire, ils demandent à être apprivoisés, avec une prudence à la mesure de l'enjeu de plus en plus important qu'ils représentent. Gérard mènera aussi patiemment qu'obliquement son approche d'Isabelle, en s'appliquant à conquérir en premier lieu le substitut provisoire qu'est Casimir; et plus tard encore, dans la première et dernière conversation qu'il aura avec elle, il ne s'avancera qu'en dissimulant sa démarche sous des prétextes. De son côté, le pasteur ne progressera dans la voie de son amour que sous le couvert (plus efficace pour lui-même que pour Gertrude) d'un long travail d'intégration au monde commun de l'être qui échappe à ses règles. Mais pour Gérard comme pour le pasteur, le moment précis qui devait être celui de l'aboutissement est celui de l'échec. L'objet près d'être atteint, et d'être atteint dans sa plénitude enfin réalisée, s'évanouit brutalement. Isabelle ne pouvait être obtenue que dès lors qu'elle était devenue corps à part entière, percevant autant que perçue, parlant autant que parlée; mais c'est alors exactement qu'elle se dissout dans l'insignifiance. Gertrude, une fois éliminée l'incomplétude que déterminait son infirmité, quand son regard enfin capable de répondre au regard l'établit dans l'autonomie de l'être sans manques, disparaît aussitôt. Que s'est-il donc passé ? Ceci seulement que l'objet arrivé au stade dernier de son accomplissement, et supposé du même coup avoir atteint sa parfaite unité, s'est alors dénoncé, dans l'un et l'autre récit, comme divisé. Isabelle abordée accuse très vite le divorce entre le charme de son physique et la platitude de son esprit; mais surtout, quand elle révèle sa conduite contradictoire durant la nuit où est mort son

amant, elle se découvre comme la femme qui a aimé et trahi, qui tout ensemble a voulu et n'a pas osé jouer sa vie, qui a biaisé avec son rêve. Quant à Gertrude, la vue recouvrée lui a fait comprendre que le sentiment qui la portait s'adressait à deux personnes distinctes, et que tout son bonheur, édifié sur la conscience d'une unité harmonieuse, s'écroulait à partir du moment où elle se constatait déchirée par l'effet de deux postulations inconciliables. Un même signe de dissociation affecte au même moment les deux figures féminines, et les condamne à une destruction aussi absolue qu'avait été leur consistance antérieure.

Et ces destructions ne laissent que ruines dans les paysages mentaux où elles se sont produites. On se souvient de la dernière phrase du pasteur : *"J'aurais voulu prier, mais je sentais mon coeur plus aride que le désert."* [p.132]. Mais l'effondrement et l'infécondité ne marquent pas moins la fin d'*Isabelle*. Sans doute Gérard résiste-t-il bien au réveil du rêve dont il s'était épris, et la fin de son histoire montre que pour lui, la vie, comme on dit, a continué. Mais il est nécessaire aussi de voir que la sorte d'épilogue qu'il donne à sa narration, dont on a vu qu'il rejoint le temps du récit porteur, se lie dès lors étroitement à l'évocation des ruines présentes et futures que celui-ci propose d'entrée de jeu : *"la Quarrefourche dont il ne restera bientôt plus que des ruines"* [p.601]. Tout dans le monde n'a certes pas disparu avec la disparition d'*Isabelle*; non plus, au demeurant, qu'avec celle de Gertrude, qui laisse le pasteur dépossédé, mais capable encore d'écrire sa dépossession. Ici et là l'ordinaire de l'existence s'est maintenu, et les mots pour le dire. En revanche, ce qui est aboli, et sans recours, ce sont les domaines enchantés où pouvaient s'employer les songes de l'extraordinaire.

Pour le lecteur, ces songes ne sont bien entendu qu'effets de discours. En allait-il tout à fait autrement pour les sujets fictifs qui en vivaient ? On doit ici observer que dans les deux histoires, les attentes sont aussi constructions textuelles, et se légitiment de leur appui sur d'autres textes qu'elles réécrivent — palimpsestes, en somme. Gérard, romancier en puissance, ne cesse de rapporter ce qu'il vit et espère à une pratique d'écriture, soit que, se donnant pour devoir de *"découvrir la réalité dans l'aspect"* [p.616], il identifie le travail de sa conscience à celui du fabulateur aux prises avec le réel, soit que, débordé par ce qu'il

affronte, il rationalise son trouble en l'évaluant relativement à une échelle du vraisemblable littéraire : "*Je songe avec terreur, si j'avais à cuisiner en roman cette histoire, aux quatre ou cinq pages de développements qu'il siérait ici de gonfler [...]*" [p.640]. Le pasteur, de son côté, ne peut donner voix à son désir qu'en lui faisant emprunter la langue de l'Écriture Sainte, qu'il mobilise à des fins tantôt descriptives, tantôt argumentatives. Il est du reste amusant de constater que ces parallélismes entre les deux scripteurs vont jusqu'à des échanges de bons procédés : Gérard, par ailleurs occupé d'éloquence sacrée, anticipe dans une discussion avec l'abbé Santal, où il se réclame de l'indulgence enseignée par le Christ [p.646], le débat bien connu où le pasteur oppose saint Jean à saint Paul; et, en sens inverse, on voit ce même pasteur se faire "*tout un roman de l'éducation de Gertrude*" [p.24] — et bien plus encore qu'il ne le pense ... Bref, il faut se rendre à cette évidence que, portés par le projet d'adhérer, sans instance médiatrice, à l'objet qui les hante, les deux narrateurs en sont réduits à dire leur poursuite, et sur un mode d'autant plus déceptif qu'il ne leur est même pas accordé d'inventer le langage de leur attente.

La problématique langagière de ces quêtes est aussi ce qui permet aux deux récits de faire sa place à l'ironie. A-t-on assez remarqué que, des quatre fictions narratives de statut comparable que sont *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Isabelle* et *La Symphonie pastorale*, seules les deux dernières montrent, au moins par endroits, une certaine drôlerie ? C'est que ces deux textes ont en commun de donner à lire, de façon très évidente, et le développement d'un procès psychologique, et sa réfraction dans une conscience; et que les distorsions qui se produisent d'un registre à l'autre déterminent une mise en cause du sérieux. C'est toute la bonne foi de la diction du réel qui est ici soupçonnée, de manière certes variable. Chez Gérard Lacase, la dénonciation des trahisons que le langage contribue à faire subir sera le fait d'une conscience critique vigilante, qui rendra possible dans son discours la cohabitation du pathétique et de la dérision : abandon à l'émotion d'un côté, mais sensibilité au convenu et à l'artifice d'un autre¹⁸. Chez le pasteur, le discrédit sera, très différemment, le résultat de l'ostentation d'une adhésion inconditionnelle à un système discursif

manifestement en porte-à-faux; aussi ne prêtera-t-il jamais plus à sourire que quand il proclamera qu'il lui "*paraît toujours malséant d'abriter [sa] conduite derrière l'autorité du livre saint*"¹⁹. Explicitement ou implicitement, les deux récits mettent bien en évidence les périls du trop de confiance.

On en arrive par là à ce qui pourrait être la leçon commune qu'ils donnent en matière, non plus d'économie libidinale, mais d'économie scripturaire. J'ai exposé ailleurs²⁰ comment le destin de Gertrude dans *La Symphonie pastorale* pouvait être lu comme la défaite d'un trope au profit d'un autre : Gertrude tuée, c'est la métaphore qu'on assassine. Autrement dit, une des fonctions de ce livre médité de si longue date, c'est de régler son compte une fois pour toutes à la tentation de l'écriture métaphorique, incarnée dans un personnage doué d'une aptitude exceptionnelle à se représenter le monde dans l'unité et l'immédiateté; et de prescrire au projet romanesque des *Faux-Monnayeurs*, inscrit à l'horizon, les cheminements, dispersés et médiatisés, de la pratique métonymique. "*Il n'y a pas de pire ennemi de la pensée que le démon de l'analogie*", écrira Gide en 1926²¹. L'exorcisme est donc bien accompli. Mais tout donne à penser que la procédure a été longue, et que la forme radicale qu'a prise dans *La Symphonie pastorale* le rejet des séductions métaphoriques marquait pour l'écrivain l'aboutissement d'un travail sur soi-même entrepris depuis longtemps, et dont on pourrait voir dans *Isabelle* la première manifestation fictionnalisée.

Cette hypothèse, à la supposer juste, offre un double profit. D'abord, elle aide à comprendre pourquoi *Isabelle* a été généralement perçu comme une oeuvre de transition, marquant un tournant dans l'évolution de Gide. Ensuite, et c'est ce qui nous intéresse ici au premier chef, elle légitime le rapport d'intertextualité que les livres de 1911 et 1919 entretiennent : recommencer, d'une certaine façon, *Isabelle* dans *La Symphonie pastorale*, c'était continuer et parachever une entreprise de proscription nécessaire, opposant les mêmes valeurs dans une affabulation différente. Encore faut-il se demander pourquoi ce recommencement. C'est, sans doute, que la première tentative avait été perçue comme insuffisamment aboutie²². À cet égard, il est significatif

que le dernier paragraphe d'*Isabelle* laisse encore sa place à l'évocation du langage poétique, fût-il découplé de la pratique des divers narrateurs :

*La nuit était bien avancée lorsque Gérard acheva son récit.
C'est pourtant cette même nuit que Jammes, avant de s'endormir,
écrivit sa quatrième élégie :*

Quand tu m'as demandé de faire une élégie
Sur ce domaine abandonné où le grand vent...[p.675]

L'élégie, et tout ce qu'elle implique, se maintient encore aux marges de la fiction narrative. Plus rien de semblable à la fin de *La Symphonie pastorale*, où ne survit que l'écriture métonymique, aux prises avec un réel qui ne se laisse plus dire que dans la déchirure et le tâtonnement. Peut-être était-il nécessaire, pour en arriver à une exclusion définitive, que le récit montrât affronté au corps à corps, pour ainsi dire, ce dont il entendait se détourner. Dans *Isabelle*, dont il faut rappeler ici que le titre que Gide lui destinait initialement était *L'Illusion pathétique*²³, l'illusion, précisément, était encore nommée, repérée, donc susceptible de déterminer des sortes de mesures prophylactiques : Gérard Lacase, aussi bien, se réveillera sans trop de peine de son rêve. Dans *La Symphonie pastorale*, le titre lui-même efface toute béance sous l'annonce d'une harmonie universelle; omniprésente, la mystification ne pourra plus être déconstruite qu'au prix d'un renversement absolu des valeurs, qui n'autorisera aucune espèce de compromission. Expulser l'inconnue et ses prestiges ne suffisait pas; il fallait un sacrifice²⁴.

NOTES

1. THIBAUDET (A.), "Deux romans. André Gide : *Isabelle* [...]", *La Phalange*, n°62, 20 août 1911. Je cite d'après la reproduction de cet article dans le BAAG, n°35, juillet 1977, p.50-52 ; voir p.51.
2. RAY (M.), "André Gide. *Isabelle* [...]", *La Phalange*, n°63, 20 septembre 1911. Citation d'après la reproduction dans le BAAG, *loc.cit.*, p.52-56 ; voir p.55.
3. THIBAUDET (A.), "Réflexions sur la littérature : *La Symphonie pastorale*", *Nouvelle Revue Française*, n°85, octobre 1920. Citation d'après la reproduction dans le BAAG, n°41, janvier 1979, pp.83-89 ; voir p.85.
4. Voir respectivement SALOMÉ, R., "*La Symphonie pastorale*", *La Revue des Jeunes*, 10 février 1920, p.334-344 (citation d'après la reproduction dans le BAAG, n°40, octobre 1978, p.73-80 — voir p.75); et SAINT-HUBERT, A.M. de, "*Isabelle*. Récit par André Gide", *L'Art Moderne*, n°31, 30 juillet 1911, p.241-242 (citation d'après la reproduction dans le BAAG, n°46, avril 1980, p.229-231 — voir p.229).

5. THIBAUDET, A., "Réflexions sur la littérature : *La Symphonie pastorale* [...]", *loc.cit.*, p.88 : "[...] le pasteur voit le fleuve évangélique passer sous une porte large [...]"
6. Voir, respectivement, FERNANDEZ (R.), *André Gide*, Paris, Corrèa, 1931, reproduit dans *Gide ou le courage de s'engager*, Paris, Klincksieck, 1985 (Publications de l'Association des amis d'André Gide), p.1-98 ; LAFILLE (P.), *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954 ; et IRELAND (G.W.), *André Gide. A Study On His Creative Writings*, Oxford, Clarendon Press, 1970. On rencontrera une situation différente, mais aboutissant au même résultat, c'est-à-dire le découplément des deux textes, dans TOLTON, C.D.E., "Le mot-thème «attente» et l'ironie gidienne", *BAG*, n°53, janvier 1982, p.39-49 : ici, le premier récit est analysé, mais c'est le second qui est laissé pour compte.
7. C'est un des mérites des travaux d'E.D.CANALON que de réintégrer *Isabelle* dans la continuité de la production gidienne. Voir par exemple "Création et destruction dans les récits d'André Gide", *Revue des Lettres Modernes*, "André Gide 6", 1979, p.81-90.
8. GENETTE (G.), *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p.12.
9. *Ibid.* : pour l'allusion, p.8 ; pour la différence entre imitation et transformation, p.12 ; et pour la typologie des dérivations, et la caractérisation de la transposition, p.36 sq. Je ne méconnais pas la liberté que je prends relativement à la rigueur genettienne, qui dans sa référence à une "pragmatique consciente et organisée", ne reconnaît une déviation hypertextuelle que si elle est "massive" (ce qui ne m'embarrasse pas trop) et "déclarée, d'une manière plus ou moins officielle" (ce qui me convient beaucoup moins bien) (*ibid.*, p.16).
10. Je renvoie pour ce terme à BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 ; voir chap. XIX.
11. *Isabelle*, dans *Romans, Récits et Soties. Oeuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p.601. Dans la suite de cet article, toute indication de pagination relative à ce récit, dans le corps du texte ou en note, renverra à cette édition.
12. Le premier texte est ainsi rapproché du second. Mais un autre rapprochement peut s'opérer, en sens inverse. Si *Isabelle* bénéficie des effets de recevabilité que donne le *topos* de la narration encadrée, on peut leur trouver une sorte d'équivalent dans un autre *topos* qui caractérise *La Symphonie pastorale* : le recours à des formes d'écriture vraisemblabilisantes, souvenirs et journal.
13. *La Symphonie pastorale*, éd. établie et présentée par Cl. Martin, Paris, Lettres Modernes. Minard, 1970, p.4-6 ; édition de référence pour toute indication de pagination relative à ce récit.
14. Les détours initiaux, et tout aussi bien les effets qu'ils déterminent, sont d'autant plus acceptables qu'*Isabelle* et *La Symphonie pastorale* s'inscrivent dans des "univers fermés, repliés sur eux-mêmes" (A. GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Publications de l'Association des amis d'André Gide, 1986, p.169 ; voir aussi p.236 ; même si c'est l'aspect proprement référentiel des œuvres qui est ici visé par A. Goulet, son observation conforte le système de valeurs connotées dont je fais état).
15. P.632. De ce moment, *Isabelle* "remplace" Casimir. Voir la remarque de Gérard : "J'étais gêné devant l'enfant de trouver sa mère si belle." (*ibid.*). C'est bien que la nouvelle image accapare le regard.
16. On peut tenir pour manifestation de la latence chez le pasteur l'attention qu'il porte à la réflexion de la petite Charlotte, qui se demande pourquoi elle n'a pas embrassé l'aveugle [p.20].
17. Voir p.666, la "modeste capote de feutre" et "l'agrafe vulgaire" qui ferme le col du mantelet.
18. La franche cocasserie qui caractérise certains fantoches de la Quartfourche s'inscrit dans la logique de cette sensibilité, en tant que le comique, ici, se nourrit de la référentialité littéraire de ces figures. Les Saint-Auréal, par exemple, "espèces disparues", reproduisent — avec un curieux décalage chronologique qu'il faut souligner — le type si fréquent dans le roman du XIX^e siècle du survivant de l'Ancien Régime. Le baron en "culottes courtes", "cravate de mousseline et jabot", dont le menton "au moindre mouvement de la mâchoire faisait un effort pour rejoindre le nez qui, de son côté, y mettait de la complaisance" [p.617] rappelle, pour ne citer que lui, le vicomte de Prosyn de Barbey d'Aurevilly : "Le nez busqué s'était allongé, la bouche dégarnie de ses dents était rentrée [...]. Le menton impérieux avait suivi le nez dans son mouvement en avant, et le

menaçait." [Une vieille Maîtresse, dans *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1977; p.230].

19. P.16. Dans la perspective où je me situe, l'ironie qui affecte le propos du pasteur est ici la seule prise en compte; mais il est certain, comme le montre fort bien A. Goulet, qu'elle se dédouble dans une autre ironie où c'est la position de Gide lui-même qui se trouve impliquée. Voir GOULET (A.), "L'ironie pastorale en jeu", *BAAG*, n°78-79, avril-juillet 1988, p.41-57.
20. Cf. MAHIEU (R.), "La Symphonie pastorale et la lutte des tropes", *BAAG*, n°78-79, avril-juillet 1988, p.58-70.
21. *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954, p.822.
22. Dans la lecture que je propose, l'écriture intertextuelle (ou hypertextuelle, si l'on veut) se présente comme pratique d'accentuation, retour insistant sur des traces qu'il importe de rendre ineffaçables. Est-ce à dire qu'il en aille toujours ainsi ? Je me garderais bien de le proclamer, et suis prêt, au contraire, à penser qu'elle peut déterminer un procès inverse. Une étude comme celle de P. MASSON, "Production-reproduction. L'intertextualité comme principe créateur dans l'œuvre d'André Gide" (dans THEIS (R.) et SIEPE (H.T.), éd., *Le plaisir de l'intertexte* (Actes du colloque à l'Université de Duisburg), Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1986, pp.209-226), montre de manière très convaincante que la reprise thématique, ou allusion, peut tendre à "se dissoudre", remplissant "son rôle en s'autodétruisant" [pp.224-225].
23. Voir la lettre à J.-M. Bernard du 21 septembre 1911, recueillie dans *Œuvres complètes d'André Gide*, t.VI, Paris, N.R.F., 1934 [p.470].
24. Ce qu'il faudrait encore se demander, c'est pourquoi la victime immolée par le récit, une fois de plus — après Marceline, après Alissa, après Isabelle, elle-même — est une femme jeune... C'est assurément un autre débat, mais qui mériterait d'être mené.

L'INTERTEXTE D'ISABELLE

par

Émile LAVIELLE

*Dis-moi pourquoi ta grâce et tes
noirs repentirs me troublent et
me rappellent un orage lointain.*

Francis Jammes

On peut se demander si la meilleure interprétation d'*Isabelle*, celle qui en ferait le mieux apparaître tous les sens, ne consisterait pas à privilégier l'intertexte. Elle est conçue comme un conte de Maupassant : un récit-cadre introduit un récit-noyau. L'auteur (éventuellement éditeur) ne coïncide pas avec le narrateur du récit-noyau, Gérard Lacase; par là, deux points de vue, deux sensibilités sont juxtaposées, sans s'identifier absolument (Gide a parlé de "*nuances*", nous le verrons). Le récit-noyau achevé, nous retrouvons le récit-cadre : "*La nuit était bien avancée lorsque Gérard acheva son récit.*" La fin, loin d'être une fermeture, s'ouvre sur une nouvelle œuvre, amorcée, dont Gide n'est pas l'auteur et qui, de plus, n'est pas un récit ou un roman mais une élégie, un poème.

Le récit-cadre commence par la mention de Gérard Lacase — qui est peut-être Henri Ghéon — puis par celle de Francis Jammes et se termine par le texte de Jammes dont l'auteur cite un vers et demi, en les notant comme un texte de prose :

"Quand tu m'a demandé de faire une élégie sur ce domaine abandonné où le grand vent..."

C'est donc l'indication que l'intertextualité doit jouer un grand rôle pour la lecture d'*Isabelle*. On voit se tisser un contexte littéraire où l'œuvre vient s'entrelacer. Dès la troisième page du récit-noyau, le narrateur se réfère à Tourgueniev, à Laclos et Prodicos. Il y a donc bien

des chances pour qu'une étude de ces auteurs nous éclaire sur le roman. Qualifions cette intertextualité d'*externe*. Il reste que, pour mieux lire encore, il est nécessaire de considérer *Isabelle* dans ses rapports avec d'autres récits de Gide, en particulier avec *La Porte étroite*, nous appellerons cette intertextualité *interne*.

Dans le récit-cadre, le personnage principal est le château, sous le signe des ruines. Dans une lettre à Valéry, de l'été 1892, Gide parle d'un château émouvant. Mais la promenade à laquelle se réfère l'auteur est plutôt celle qu'il fit avec Ghéon et Jammes, en septembre 1898, au château de Formentin, proche de La Roque-Baignard. Nous en retiendrons que l'auteur d'*Isabelle* songe avant tout à l'auteur des *Élégies*, de la quatrième surtout. Le personnage auquel rêve Gide (et non Lacase) est Célia, dont le prénom évoque le céleste. C'est une jeune fille (v. 16) au milieu d'objets surannés. Jammes semble opposer la jeune fille marquée par la mort à celle d'autrefois ou d'antan :

C'est sa robe sans doute que mon songe a rêvée (v. 21).

Cette romantique ressemble à des héroïnes comme Clara d'Ellébeuse (cette "*ancienne jeune fille*") ou Almaïde d'Étremont ("*jeune fille passionnée*"). Les nouvelles du même titre paraîtront en 1899 et 1901, contemporaine des *Élégies*.

Jammes évoque un coup de fusil qui deviendra peut-être celui de Gratien. "*Le dé et les ciseaux*" ont des rapports avec les travaux d'aiguilles d'*Isabelle*. La 5^{ème} strophe évoque l'atmosphère de la Quartfourche. "*Elle mourut de langueur*" n'a certainement pas inspiré Gide chez qui l'héroïne survit. Mais on peut se demander si le motif de Jammes, n'est pas à l'origine d'une première conception d'*Isabelle*, et abandonnée ou subvertie ensuite. C'est cette conception du personnage qui apparaît dans les six premiers chapitres (le chapitre VII a été ajouté, nous y reviendrons, et Gide n'en est pas satisfait). Le "*tu savais mieux que moi*" de Jammes (v. 33) est adressé à Gide mais, s'il succède au récit de Lacase, s'il évoque la fin des vacances et le mois d'octobre, il n'émane pas de ce récit, il n'en est pas le résumé. L'allusion de Jammes à la tapisserie où il est question de "*la Nucingen*" et du "*sombre*

Empire" pourrait laisser croire que Jammes avait dans l'esprit une héroïne qui s'était prostituée. Les vers 34-36 :

*qui se mourut d'un mal dont on cacha le nom
d'un mal sur qui des bruits singuliers coururent
mais que soigneusement, les servantes ont tu*

peuvent laisser entendre une mort en couche, un suicide ou un assassinat dissimulé par l'entourage. L'impression dominante, c'est celle d'une mort d'amour, ce qui n'est pas la conclusion de Gide mais aurait pu être un instant envisagé par lui : le destin d'une amoureuse victime de son existence séquestrée dans le château de ses ancêtres, pathétique mais digne.

Le récit-cadre suggère l'impression que le récit-noyau sera une sorte d'élégie. Comme le mode élégiaque en général, il évoquera la nature désolée, l'automne fatal où l'opulence apparente s'oppose à la pauvreté réelle. Le thème en sera une passion malheureuse, déchirante, dont le récit serait à ce point insoutenable que le héros a besoin qu'on l'y oblige. Gide, Jammes et Lacase sont, dans le récit-cadre, des héros élégiaques. Le récit de Lacase ("*l'homme de la maison*", dont le nom est senti par les Saint-Auréol comme Las Cases, le mémorialiste de Napoléon) tient plutôt de la confession et de l'oraison funèbre que de la narration structurée du romancier de métier. Gide lui-même parle, quand il fait dire à Lacase : "*Pourquoi chercher à recomposer les faits selon leur ordre chronologique, (...) que ne nous les présentez-vous comme vous les avez découverts ?*". La conclusion de Jammes, lorsque Gérard s'excuse de parler de lui-même : "*Chacun de nous fait-il jamais rien d'autre !*" implique que tout le récit sera une simple confession et non un roman.

Le récit de Lacase diffère de celui que laissait présager le prologue. Ce n'est plus un amoureux qui parle mais un héros désenchanté ou un roué, comme Lucien de Rubempré ou Lousteau, un aventurier qui parle d'expérience et de naïveté. Il trompe le monde sur ses projets (archéologie ? Belles-lettres ? métier d'écrivain ?). Le roman sera-t-il un *Bildungsroman* ? Dès la troisième page apparaît le thème essentiel de tout le récit-noyau (alors que dans le prologue paraît le thème d'Isabelle). Gide sait-il lesquelles de ses sources il va choisir ?

Lacase apparaît d'abord comme un héros de type Persée ou Saint-Georges, qui va faire ses preuves et ici, en particulier, va forcer une place, un donjon. Il s'identifie à Niejdanov et/ou à Valmont. Il s'identifie aussi à Héraklès que Prodicos et Xénophon nous ont présenté comme hésitant à la croisée des chemins de la vertu et du vice, symbolisée par deux femmes repoussante et séduisante. Donc, dans la première identification, Lacase s'est déjà choisi, dans la seconde, il hésite encore.

La seule certitude pour Lacase c'est de n'être pas un "scolar". Comme Rousseau quittant Genève rêvait d'un amour romanesque dans chaque château devant lequel il passait, Lacase est en quête d'aventures. Hésite-t-il entre Niejdanov et Valmont ou bien sera-t-il les deux à la fois, comme si le héros de *Terres Vierges* de Tourgueniev ne différerait guère de celui des *Liaisons dangereuses* ?

Alexis Dmitrievitch Niejdanov, jeune héros central du roman, finira mal (par suicide). C'est un révolutionnaire qui veut ensemer les terres vierges du peuple. Gérard passe pour un progressiste aux yeux des gens du château. Niejdanov est "l'inattendu", bâtard (type fait pour plaire à Gide) d'un aristocrate, intrus dans ce beau monde, paria, "Hamlet russe". Sa pauvreté le contraint à devenir répétiteur (il refuse d'être précepteur) d'un enfant d'un noble campagnard. Il parodie le mot de Goethe : "Qui veut connaître ses ennemis va au pays de l'ennemi". Il a aussi des prétentions littéraires, comme Lacase : "Alors, que faut-il faire, à ton avis ? Écrire des romans «à tendance», peut-être ?" ¹. L'esthète et le politique s'opposent en lui. Même mélancolie chez les deux jeunes gens. Niejdanov fait la cour à la châtelaine Valentine et à sa jeune parente, Marianne, qui l'aimera. On trouve chez Gide et Tourgueniev la même atmosphère confinée et les parties de cartes, le soir.

Valmont, comme Niejdanov, se fait bien voir des dames d'un château de campagne (Gide a-t-il été impressionné par le château de Valmont, proche de Cuverville ?) pour séduire la Présidente; lui, n'est pas révolutionnaire, mais ostensiblement l'apôtre du vice. On pourrait sans doute l'opposer à Niejdanov, parce que le Russe agit au nom du Bien et Valmont, du Mal — mais tous deux sont des intrus, des

personnages qui font irruption dans un monde clos, des hypocrites qui parviennent à leurs fins. Gide, probablement, accordait le même succès à Lacase, leur émule.

L'apologue de Prodicos est-il une source étrangère au motif que nous venons de voir ? Rien n'est moins sûr. Dans une page connue, Julien Sorel hésite : "... il n'avait plus la paix de l'âme [...]. Comme Hercule, il se trouvait non entre le vice et la vertu, mais entre la médiocrité suivie d'un bien-être assuré et tous les rêves héroïques de sa jeunesse. Je n'ai donc pas une véritable fermeté, se disait-il, et c'était là le doute qui lui faisait le plus de mal."² Lacase est un héros de Gide qui a le plus d'affinités avec les personnages du roman des années 1830-1850 et avec le réalisme. Cette ambition semble en rupture avec le symbolisme et l'impressionnisme du prologue. A ce décalage, il faut rattacher les pages humoristiques et satiriques où Gide rivalise avec l'auteur d'*Un grand homme de province* ou du *Cabinet des Antiques*. Parallèlement à cette réalité, Gide, comme Balzac, développe les motifs romanesques autour d'Isabelle. Il rejoint par là, au chapitre IV, la thématique du prologue. Mais s'indique ici une autre source :

"*Quel est ce conte où le héros tombe amoureux du seul portrait de la princesse ? Ce devait être ce portrait-là.*" Lacase pense-t-il à Tamino qui, dans *La Flûte Enchantée* tombe amoureux de Pamina à la seule vue de son portrait. Gide savait-il que cet opéra vient d'un des contes de Wieland (Djinnistan) ? Gide, si musicien et qui parle avec admiration de Schubert, devait savoir, qu'à la suite de Gluck, Schubert avait écrit un lied : *Die frühe Gräber* ("Les tombes prématurées") sur une ode de Klopstock, où le poète tombe amoureux d'une belle dont il a vu seulement le portrait et qui mourra prématurément. Le portrait qu'admire Lacase fait songer à Clara d'Ellébeuse, les "*repentirs*" (boucles tombant sur les tempes) que Jammes évoque aussi dans la 4^{ème} élégie (v. 62), se retrouvant chez Gide. Jammes écrit au chapitre 1 de son roman : "*La petite miniature que grand-père m'a montrée, et qui est dans le tiroir d'en bas [...]. Elle se nommait Laure. Elle était bien jolie, avec des boucles de cheveux très noire, un collier de corail et un corsage de mousseline blanche rayé de vert.*" Il y a la même fascination par un portrait chez les deux écrivains. Notons aussi que la chambre de

Clara rappelle celle de Célia. Sans forcer la comparaison, on pourrait avancer que la manière dont Isabelle apparaît en désarticulée, à Nathanaël dans *L'Homme au sable* d'Hoffman.

Ajoutons que Gide-Lacase partage avec Hoffmann un certain goût pour les instruments d'optique : songeons au kaléidoscope par exemple, qui apparaît dans *Si le grain ne meurt*³. Gide, enfant, aimait aussi faire irruption dans les bals, et aussi, partout, "*supposer le clandestin*"⁴.

On voit donc que dans cette narration de Lacase se glissent un certain nombre d'éléments romanesques caractéristiques : le portrait, le meurtre nocturne de l'amant (qui fait songer à Maupassant), la lettre surprise...

Une dernière source peut être évoquée : *Le Disciple* de Paul Bourget, où une jeune fille est dévoyée par un précepteur, faux surhomme qui la poussera au suicide. Cette inspiration rejoindrait celle de Tourgueniev. Chez Bourget, comme dans *Terres vierges*, l'action a pour cadre un château et le jeune héros (Niejdanov ou Robert Greslou) est un séducteur. Ajoutons que l'élégie de Jammes évoque un suicide ou un crime, et que Gide, au début de la narration, laisse planer le doute sur le destin de son héroïne, Isabelle s'est-elle suicidée, comme Charlotte ou comme Clara ?

Le motif de la lettre trouvée dans la boiserie du pavillon peut aussi faire songer à *Clara d'Ellébeuse*.

Pourtant, cette curiosité pour les objets difficiles à extraire d'une fente relève plutôt d'une compulsion que Gide, plus tard, illustrera dans *Si le grain ne meurt* par l'épisode de la bille.

Les sources de Gide montrent deux directions différentes. D'un côté, Gide élégiaque veut faire d'Isabelle un personnage émouvant, d'un autre, il met l'accent sur le personnage de Lacase dont les actes, les gestes et le goût pour la littérature seront le sujet même de l'œuvre. On peut supposer soit que Gide a écrit les six chapitres du récit-noyau et rédigé le récit-cadre pour souligner le pathétique du sort d'Isabelle, soit qu'après avoir écrit le prologue (récit-cadre), il a changé d'avis, sous le regard de Balzac, Tourgueniev et Dostoïevski. Entre temps, sa vision de

ce personnage essentiel qu'est le château avait changé, ce drame de la décomposition sociale. Peut-être la première hypothèse est-elle plus séduisante, mais le plus raisonnable, après la lecture du chapitre V, est de penser que tous les chapitres (y compris le chapitre VII) ont été écrits avant le récit-cadre puisque ce dernier mentionne une éclipse de Gérard (*"Sitôt dehors il s'excusa de ne pouvoir nous accompagner : il connaissait quelqu'un dans les environs, dont il voulait aller prendre des nouvelles."*) qui suppose le dénouement : Casimir confié à Gratien chez qui Gérard va le voir.

Plus que celui de Nijedanov, le dilemme de Lacase est peut-être celui de Gide écrivain lui-même. *Isabelle* forme une trilogie avec *La Tentative amoureuse* et *La Porte étroite* (une tétralogie peut-être avec *La Symphonie pastorale*), la trilogie de la tentation amoureuse. Il vaudrait mieux dire de l'échec d'Eros. En face de ces trois récits, on peut lire *le Traité de Narcisse*, *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste* qui envisagent d'une façon plus lyrique et plus théorique les phases de ce conflit intérieur.

Ces trois récits que l'auteur n'a jamais voulu appeler "*romans*", hésitent, d'une manière barrésienne, entre l'élégie, les confessions voilées et l'ironie. Ennui, désenchantement appartiennent aux personnages centraux, ils illustrent la "*ferveur retombée*". Qu'on relise, à ce sujet, la page inédite (sauvée par Schlumberger) destinée au début du chapitre VIII de *La Porte étroite*. Mais le texte lui-même est déjà explicite : on fuit la passion : "*Te l'avouerais-je ? je saurais que tu viens ce soir... je fuirais*" écrit Alissa.

Que l'apologue de Prodicos intéresse Lacase, qu'il l'introduise dès le début de son récit n'est pas étonnant. Gide voulait intituler son récit *La Mivoie*, entendant par là certainement un carrefour. Songeait-il à la lande de Mi-voie qui, à mi-chemin entre Josselin et Ploërmel, a vu le combat décisif des Trente en 1351 ? Gide pense volontiers la vie de ses personnages en termes hodologiques. Il voit partout des sentiers, ces carrefours (le château est nommé La Quartfourche), des descentes et des pentes ("*il faut suivre sa pente en montant*", "*aller son erre*"). Au début de *La Porte étroite*, il s'agit de passer à deux par un chemin et une porte, Jérôme et Alissa choisissent le puritanisme : "*Cet enseignement austère*

trouvait une âme préparée, naturellement disposée au devoir, et que l'exemple de mon père et de ma mère, joint à la discipline puritaine à laquelle ils avaient soumis les premiers élans de mon cœur, achevait d'incliner vers ce que j'entendais appeler : la vertu." Voilà pourquoi Gérard dit, parlant d'Hercule : "Je sais de reste ce qui l'attend sur le sentier de la vertu; mais l'autre route?... l'autre route..." "Ce qui l'attend" peut désigner les Douze Travaux d'Hercule ou la vie austère de Lacase qui a jusqu'à présent suivi le chemin de la vertu. Lacase est donc le héros gidien en passe de changer d'orientation. *Isabelle* est le choix du mal – ou, en définitive, de ce qui n'est pas de la vertu, de la voix moyenne. L'on comprend que Gide avoue avoir écrit ce récit comme antithétique de *La Porte étroite*. *Isabelle* est le refus du renoncement mais, paradoxalement, les deux œuvres ont beaucoup d'affinités : "Le ton n'en diffère pas assez, selon mon goût, de celui de *La Porte étroite*. Je rêve aux Caves que j'imagine écrites d'un style tout gaillard, très différent"⁵. Même si Gérard diffère de Jérôme (notons la paronomase des deux noms), ils restent des moralistes, des puritains.

La Porte étroite et *Isabelle* sont des romans normands où les paysages, les parcs, les demeures, jouent un grand rôle. Le premier récit peint le désarroi d'une famille de bonne bourgeoisie protestante, le second, la déchéance d'une famille noble et catholique. Dans les deux cas, la cause en est une femme amoureuse ! Le héros esquive la tentation, ou du moins n'y succombe pas tout à fait. Il refuse le romanesque et la galanterie. Chaque fois, il lâche la proie pour l'ombre. A la fin du chapitre VI, Lacase ne sait pas rejoindre Isabelle; dans *La Porte étroite*, Jérôme ne s'aperçoit pas qu'Alissa, débordante de vie, l'aime et le désire. Ni l'un ni l'autre ne sont capables d'aimer autre chose que leur rêve. Prestige et piège de l'illusion et/ou impuissance d'aimer ? "Hélas. N'avais-je pas fait d'elle la forme même de ma vertu ?" Narcisse ou Pygmalion ?

Pygmalion, Lacase devant le portrait d'Isabelle; Pygmalion déjà, Jérôme devant le portrait de Lucile Bucolin : "Un petit portrait d'elle que j'ai gardé me la montre telle qu'elle était alors, l'air si jeune qu'on l'eût prise pour la sœur aînée de ses filles". On comprend qu'il parle plus loin d'une circonstance qui "réduisit en pure haine le sentiment

complexe et indécis encore que j'éprouvais pour Lucile Bucolin". Il aime Alissa-Beatrix contre Juliette et contre la sensuelle Lucile et surtout il hait Lucile qui lui préfère "un inconnu, jeune homme en uniforme de lieutenant". Il est jaloux qu'à son insu Alissa écrive à sa mère une lettre écrite à une autre personne. De la même façon, Gérard est enflammé par la lettre qu'il découvre dans le pavillon. L'amour n'est adéquat ni à l'objet ni au sujet et les deux héros refusent d'être séduits, d'être dupes. Les deux récits sont des sortes de dépoétisation. Jérôme dit : "Cette dépoétisation affreuse, devant quoi tout mon cœur se glaçait, n'était rien, après tout, que le retour au naturel; [...] Alissa était revenue à son niveau, médiocre niveau, où je me retrouvais moi-même, mais où je ne la désirais plus." À Gérard, de son côté, Isabelle dira : "Si je continuais mon histoire, ce serait celle d'une autre femme où vous ne reconnaîtriez plus l'Isabelle du médaillon" et Gérard conclut : "Le dégoût, l'écœurement de cette trivialité poétique achevait de chasser l'amour de mon âme."

Si le destin des héroïnes romantiques est de ne point sauver leur amant, celui des héros de Gide est de ne pouvoir pas grand-chose pour leur amante, Isabelle pas plus qu'Alissa. Isabelle *"récrimina(it) contre le destin, et elle déplorait que dans ce monde la poésie et le sentiment eussent toujours tort; mais je m'attristais de ne distinguer point dans la mélodie de sa voix les chaudes harmoniques du cœur."* Orphée est incapable de sauver Eurydice parce qu'il a manqué d'amour. Gérard laisse échapper l'image d'Isabelle : *"je levais les yeux pour la voir; elle s'occupait enfantinement à pelotonner des rubans de crêpe et je ne saisissais plus son regard."* Les sources nous montrent que, jusqu'à la fin du chapitre VI, Gérard pouvait être le séducteur, le révolutionnaire, le prince Tamino. Les rapprochements avec d'autres textes de Gide ne nous font pas trouver étrange le désenchantement final. Comme Saint-Exupéry, Jérôme dit : *"Tous deux nous avançons, vêtus de ces vêtements blancs dont nous parlait l'Apocalypse, nous tenant par la main et regardant le même but..."* Mais avant de regarder ensemble dans la même direction, les amants doivent d'abord soutenir, sans cesser d'aimer, chacun le regard de l'autre. On ne connaît bien que ce qu'on aime, dit Goethe; chez Gide, la connaissance et la conscience tuent.

Ni l'amour (*La Porte étroite*) ni le désir ne peuvent rapprocher un homme et une femme. Seule est possible, entre eux, la sensualité répugnante, celle de Lucile Bucolin ou d'Isabelle et de leurs amants de hasard. L'issue de ses relations est sanglante ou honteuse (Lucile, déshonorée, meurt de désespoir, Gonfreville est tué). Ni Gérard ni Jérôme, ni Alissa, ni surtout Isabelle n'arrivent à se libérer. Isabelle rejoint *La Porte étroite*. La liberté n'est possible que dans le crime et encore n'est-elle qu'illusoire ("*depuis que j'avais averti Gratien, l'esprit et le cœur dégagés, je me sentais presque joyeuse...*"). Ni Lucile ni Isabelle ne peuvent rompre avec leur famille, leur passé. Elles n'atteignent pas au stade du "*Familles, je vous hais*".

Ce que traduit la comparaison entre *Isabelle* et *La Porte étroite*, c'est une hésitation ou un jeu — sur la forme et le genre adopté d'un côté, et de l'autre, le sens. Gide se demande s'il doit obéir à la tentation symboliste du romanesque ou à celle du réalisme. Le romanesque lui paraît aussi vrai que le réalisme, parce qu'il passe par le moment de l'émotion. Une logique romanesque conduisait au dénouement du chapitre VI. Il semble qu'un souci classique, semblable à celui qu'expose Racine dans la préface de *Britannicus*, l'ait poussé à conclure entièrement l'action, à nous renseigner sur le sort de tous les personnages et du château. Il voulait aussi élucider entièrement son intrigue policière. Dieu, qui sonde les reins et les cœurs, le moraliste chez Gide, s'est préféré, s'est substitué à l'artiste — ce qu'il se reproche, par une dernière coquetterie. Il hésite, comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, où il écrit, d'un côté : "*L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s' imagine éprouver. De là à penser qu'il s' imagine éprouver ce qu'il éprouve... [...]. Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire*" et, de l'autre, "*Rien n'a pour moi d'existence que poétique*". Dans le récit-cadre, tout est poésie, dans le récit-noyau, après la découverte de la miniature, dans le chapitre VII, Gide s'intéresse encore à la psychologie, mais Lacase n'est plus amoureux. Au beau pastel qu'est la description d'Isabelle, faisant irruption au chapitre VI, s'oppose le tableau réaliste, impitoyable du chapitre VII. Si Lacase s'émeut — comme Gide, propriétaire de la

Roque-Baignard a dû le faire — de la vente du domaine, le chapitre VII est fait de résignation, dialogue entre le printemps et l'automne, il montre que l'automne est moins banal que le printemps : *"elle me récria que je ne pouvais malheureusement juger en cette maison de ce que pouvait devenir à l'automne ce parc, encore grelottant et mal réveillé de l'hiver"*.

Reste, comme toujours chez Gide, l'ironie — *"les empêcher ! répéta-t-elle ironiquement en levant très haut les épaules"*. L'ironie et l'humour demeurent les derniers mots au bref dialogue entre Lacase et Isabelle. Orphée n'a pu tirer des Enfers qu'un simulacre d'Eurydice, mais maintenant tous deux le savent. Un portrait ne se vend ni ne s'achète cher dans une liquidation. D'autre part, si le nom d'Isabelle sembler inverser celui d'Alissa, le problème de consentement à l'amour n'est pas davantage résolu.

Un retour à Hoffmann nous éclairera sur l'ironie gidienne. Elle connaît son plus beau développement dans le rêve du chapitre V, Gérard nous donne un excellent exemple de *self irony*. En se moquant de lui-même, il oppose le romanesque et le réalisme, à l'instar d'Hoffmann, sensible comme Rousseau et sceptique comme Voltaire. Isabelle est un personnage sans réalité, un nom, un portrait, une robe et une lettre — en somme, des fétiches, auxquels il accorde la plus grande importance et qu'il redoute. Gérard se sait timide : *"Sans doute je ne pourrais, je n'oserais me trouver sur son passage"*. Nous ne sommes pas loin de la problématique des *Faux-Monnayeurs*, à laquelle il a été fait allusion : l'amour est le fait d'une croyance, d'une foi intense et d'une cristallisation : *"à travers l'inconstant feuillage, chaque rayon rappelait son regard, son sourire mélancolique, et comme encore j'ignorais l'amour, je me figurais que j'aimais et tout heureux d'être amoureux, m'écoutais avec complaisance."*

Comme dans toute vision ironique, Isabelle est un personnage en diptyque (ou en triptyque). Plusieurs profils se présentent : celui du médaillon, idéalisant, est corrigé par celui du rêve, sarcastique; l'Isabelle de la visite nocturne, ridicule mais émouvante (*"un sanglot m'étreignit la gorge"*) est corrigée par celle du chapitre VII. Une image romantique

et mensongère s'oppose à une image romanesque et vraie. Cette distance crée l'espace de l'humour, comme chez Hoffmann. Ce dernier, dans *L'Homme au sable*, propose une poupée. Olympia, de même que dans *L'Automate*, il présente une poupée cantatrice à un amoureux fervent qui cache le portrait de l'héroïne dans un médaillon, le portrait d'une femme qui lui est seulement apparue en rêve.

Comme chez Kierkegaard, humour et ironie se succèdent. L'ironie est le regard de l'homme sérieux, rationaliste et sceptique jeté sur le romantique enthousiaste qui veut cueillir l'instant, l'humour, le regard de l'enfant naïf sur l'homme sérieux que le romantique était devenu. L'ensemble suppose une succession : homme de plaisir — ironie — stade éthique — humour. Ces diverses facettes apparaissent dans *Isabelle* et en constituent la complexité.

La poupée de *L'Homme au sable*, à la danse parfaite et mécanique, est un des aspects d'Isabelle. Le drame surpris entre la jeune femme et les autres femmes dans la scène prolonge le ridicule de cet aspect d'Isabelle : elles sont toutes mélodramatiques : *"J'étais comme au spectacle. Mais puisqu'elles ne se savaient pas observées, pour qui ces deux marionnettes jouaient-elles la tragédie ? Les attitudes et les gestes de la fille me paraissaient aussi exagérés, aussi faux que ceux de la mère..."*

Comme le Nathanaël d'Hoffmann, Gérard est victime d'une puissance sombre, il passe par une saison en enfer : *"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'étreignait. O printemps ! ô vents du large, parfums voluptueux, musiques aérées, jusqu'ici vous ne parviendrez plus jamais ! me disais-je; et je songeais à vous, Isabelle."*

Comme Olympia, Isabelle est à la fois absente et présente, elle hante le château : *"je sentais autour de mon cou mes bras tièdes, et je me réveillais dans la moiteur de son haleine au moment qu'elle me disait :*

— Pour eux je fais l'absente, mais pour toi je suis là".

Comme Isabelle, Olympia a un visage *"angélique"* (l'Olympe de Gide a un nom qui rappelle le sien, probabilité supplémentaire d'un

emprunt). Hoffmann écrit : *"Elle ne paraissait pas m'apercevoir et ses yeux avaient quelque chose de fixe, un regard qui ne semblait pas voir; elle semblait dormir les yeux ouverts"*. Gide, de son côté : *"j'étais frappé par l'immobilité de ses traits, la fixité de son regard, et soudain je comprenais ce que l'on se chuchotait à l'oreille : ce n'était pas là la véritable Isabelle, mais une poupée à sa ressemblance, qu'on mettait à sa place durant l'absence de la vraie. Cette poupée à présent me paraissait affreuse; j'étais gêné jusqu'à l'angoisse par son air de prétentieuse stupidité; on l'eût dite immobile, mais, tandis que je le regardais fixement, je la voyais lentement pencher de côté, pencher..."* Chez Gide, Isabelle est assise à une table, comme Olympia chez Hoffmann. La foule qui entoure Isabelle dans ce rêve n'est pas sans rappeler celle de la réception chez Spalanzini. Olympia n'est pas une femme vivante, *"c'était une poupée inanimée"*, un automate que l'on remonte avec un ressort. Plus loin, Hoffmann fait dire à un personnage : *"Quand elle éternuait, c'était le ressort du mécanisme caché qui se remontait de lui-même, on l'entendait grincer [...] Pour être bien sûr de ne pas aimer une poupée de bois, on vit certains amoureux exiger que la bien-aimée ne pût ni chanter ni danser tout à fait en mesure, [...] mais surtout qu'elle ne se contentât pas d'écouter, qu'elle parlât parfois, et que ses paroles fissent supposer qu'elle était capable de penser et de sentir."*

Le Nathanaël d'Hoffmann hésite entre la réalité de sa fiancée Clara (que dans sa rage aveugle il traite d' *"automate"*) et la poupée fabriquée par Spalanzani. Lacase pense que la beauté et le charme évidents d'Isabelle ne sont pas une preuve suffisante de son existence : le beau exclut la réalité. L'Isabelle du chapitre VII rejoindra celle qui lui apparaît dans le rêve : poupée vide, trivialement poétique.

Émouvante comme la Monelle de Schwob, comparable à l'objet fascinant de *La femme et le pantin*, il apparaît encore évident qu'Isabelle est autant une femme produite par la réalité que le simulacre imaginé par Lacase, avec la complicité de ce public amical : Jammes, Ghéon. Le roman est à la croisée de ces trois auteurs et de leurs fantasmes.

Pour conclure sur l'intertextualité d'*Isabelle*, disons qu'aucune source vraiment ne laisse deviner le récit tel que nous le lisons.

Tourgueniev, Laclos, Jammes indiquent tous des possibilités que l'auteur n'a pas exploitées à fond. Suivant l'inspiration hoffmannienne que nous postulons, Gide écrit un quatrième récit, plus proche de *La Porte étroite* — dont il est peut-être l'antithèse, ni Jérôme ni Gérard, ni surtout Isabelle — ni encore Gide lui-même — n'ont su choisir la liberté.

NOTES

1. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 553.
2. *Le Rouge et le noir*, 1ère partie, chap. 12, *in fine*.
3. *Journal*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 352.
4. *Ibid.*, p. 362.
5. *Journal*, 24 avril 1910, Pléiade t.I, p.297.

PALIMPSESTE ET HERMÉNEUTIQUE DANS *ISABELLE* OU L'ART DE LA FUGUE

par

Pascal DETHURENS

*À Simone, en souvenir
d'une nuit blanche vouée
à Gide.*

Qu'est-ce que la liberté ? Et que devient-elle entre le moment où l'être a pris conscience de pouvoir en tirer quelque fruit et celui où, dans un dernier examen de conscience fulgurant, il y renonce volontairement ? Telle semble la problématique gidiennne dans *Isabelle*, récit tout préoccupé de ce passage entre l'éclat éphémère et l'ombre immuable. Récit bref, sec, glacé parfois, déceptif dans tous les cas — puisqu'il relate l'aspiration et les espérances de fuite d'Isabelle de Saint-Auréol pour aussitôt basculer de l'autre côté de ce désir fondamental : c'est le récit d'une fugue savamment préparée et sciemment interrompue. Ce brusque retrait de la protagoniste est-il le produit d'une angoisse plus ancienne et plus forte encore que son envie de fuir ? En d'autres termes, à l'origine du vouloir, bien avant même de se résoudre à opter pour la servitude volontaire, n'y a-t-il pas chez l'être gidien un mouvement de renoncement ? *Isabelle*, récit du bonheur austère, de la liberté assujettie à la volonté dirigeante et de la liberté contrecarrée non par des forces ou des pressions extérieures mais par la négation intérieure, posséderait donc une structure romanesque, étai et contour de cette esquisse morale, pour signifier cette étrange histoire de revirement. Reste à analyser quelle est cette structure cachée, comme mystérieusement enfouie dans le secret qu'emporte avec elle Isabelle.

Seulement, pour commencer, où peut bien se situer la clé — la clé des champs pour Isabelle, la clé de la fugue pour l'orchestrateur de l'intrigue — qui permettrait d'entrer dans le monde clos du récit ? Tout porte à croire qu'elle est à trouver dans la quête du narrateur, le détenteur de la clé de la fable et le grand artiste de la fugue. Celui-ci, en effet, s'attribue d'emblée tous les pouvoirs, tour à tour et/ou simultanément, sur son récit — en tant qu'il agit successivement dans la catégorie du scripteur (comme narrateur), dans celle des actants (comme personnage-actant de son drame), dans celle de la direction de l'intrigue (comme superviseur de tous les personnages), enfin, dans celle du lectorat (comme lecteur des divers fragments écrits, livres, billets, papiers, feuillets de son histoire). Point de vue surplombant et inaliénable du narrateur sur son propre récit, donc, comme le lui rappelle l'abbé Santal qui ne cesse de le surveiller et le soupçonne d'abus de pouvoir : lui reprochant de chercher à tout savoir coûte que coûte, l'abbé Santal fait observer au narrateur en le blâmant qu' "*on s'accorde aussitôt tous les droits*"¹. Quels sont donc, dès lors, les moments de cette quête du narrateur, les attributs de celui-ci et les moyens, esthétiques et techniques, dont il dispose pour parvenir à déchiffrer sa quête et lui donner un sens ?

Tout d'abord, dans l'avant-propos le premier narrateur, qui veille à ne pas sortir de l'anonymat, prend soin également d'ancrer son récit et, avec celui-ci, sa personne, dans (l'illusion de) la référentialité la moins contestable, tant sur le plan actanciel qu'historique. De fait, "*Gérard Lacase, chez qui nous nous retrouvâmes au mois d'août 189., nous mena, Francis Jammes et moi, visiter le château de la Quartfourche [...]*" [p. 9]. En quoi l'avant-propos fait office de filtre puisqu'il sert à accréditer le narrateur, personnage fictif, en le faisant accéder au rang de personne réelle, grâce à l'effet de réel que constitue la séquence qui met en scène le narrateur premier, le narrateur second qui le relaiera (Gérard Lacase) et Jammes. Rien d'étonnant par conséquent si par la suite le narrateur second et désormais le seul, ayant gagné en réalité ce que les personnes réelles (comme le poète) ont perdu en historicité réelle, si donc Gérard au profit de cette technique narrative des vases

communicants peut se livrer à la dénonciation de l'illusion romanesque, en sélectionnant le (supposé) vrai du (résolument) fictif. C'est ainsi que *"j'ai presque peine à comprendre aujourd'hui l'impatience qui m'élançait alors vers la vie. À 25 ans je n'en connaissais rien à peu près, que par les livres; et c'est pourquoi sans doute je me croyais romancier; car j'ignorais encore avec quelle malignité les événements dérobent à nos yeux le côté par où ils nous intéresseraient davantage, et combien peu de prise ils offrent à qui ne sait pas les forcer"* [p. 13]. Bref, que ce soit par le biais de la méconnaissance du monde, c'est-à-dire par la littérature (si l'on suppose que Gérard, à l'âge où il écrit son récit, a conservé ses façons de 25 ans) ou par le biais de la connaissance directe du monde par l'expérience vécue, quelle que soit donc la poétique dont il choisit de se servir pour son récit, dans les deux cas Gérard revendique la parfaite maîtrise de son sujet, sollicite le primat de son regard à lui sur celui, virtuel, de tous les autres.

Aussitôt le narrateur gidien acquiert un nouveau statut, celui, asmodéen, d'observateur extérieur privilégié et tout-puissant de sa propre fable. Seulement, observant, scrutant, il refuse d'être l'objet de l'investigation d'autrui et, pour ce faire, se décerne cette merveilleuse faculté. Par exemple, pendant son installation lors de son premier séjour à la Quartfourche, le pouvoir asmodéen du narrateur se remarque en ceci qu'il s'y rend moins afin de travailler à sa thèse sur Bossuet que pour étudier les personnages qui l'entourent; qu'il épie davantage M. Floche qu'il ne se laisse guetter par ce dernier, tandis que l'inverse aurait été plus aisé; enfin, qu'il tient, théâtralement, à *"lever le rideau"* qui le sépare de son public, comme pour s'assurer totalement de la plus parfaite visibilité des êtres. Dans cette séquence, le symbole d'Asmodée triomphe sans peine : *"Occupez la grande table sans vergogne"*, lui enjoint le vieil érudit; *"et, si vous y tenez, pour que nous ne nous dérangions pas, nous pourrions baisser le rideau. Oh ! pas pour moi, protestai-je; jusqu'à présent, si pour travailler j'avais eu besoin de solitude, je ne..."* — *Eh bien ! reprit-il en m'interrompant, nous le laisserons donc relevé"* [p. 36]. Et, dans ce jeu des regards, c'est bien Gérard qui l'emporte, sans oser l'avouer entièrement *"J'aurai"*, continue

l'érudit, "*grand plaisir à vous apercevoir du coin de l'œil. (Et, de fait, les jours suivants, je ne levais pas la tête de dessus mon travail sans rencontrer le regard du bonhomme, qui me souriait en hochant la tête, ou qui, vite, par crainte de m'importuner, détournait les yeux et feignait d'être plongé dans sa lecture*" [ibid.]. Voire, défiant toutes les lois rigoureuses de la sémantique et de la logique visuelles, le narrateur asmodéen voit la nuit, *stricto sensu* : "*Plus tard encore, et quand on eût cru tout éteint, au carreau d'un petit cagibi qui prenait jour mais non accès sur le couloir, on pouvait voir, à son ombre chinoise, Mme de Saint-Auréol ravauder*" [p. 54]. Rien donc ne saurait échapper à l'appréhension du réel par le narrateur.

Mais Gérard, fort de ce tour de passe-passe scriptural, ne s'arrête pas là, tant s'en faut. Bien plus, comme si tout voir au sein de sa propre fiction ne lui suffisait plus, il invente une nouvelle technique narratrice. Si bien que, dans les métamorphoses mythiques ou symboliques du narrateur, celui-ci tient désormais moins à voir qu'à se dissimuler, autre manière habile de garder le contrôle absolu sur sa fiction, comme par derrière elle, sous elle. Subrepticement, le narrateur quitte le rôle d'Asmodée pour jouer dès lors celui, non moins satisfaisant, d'Hermès. Et c'est ainsi que Gérard pourra se cacher à l'intérieur même des structures de son récit. Voilà probablement l'une des étapes, l'une des strates les plus notables dans le parcours herméneutique du narrateur à la recherche de son héroïne encore inconnue de lui et qui, sans cette quête, nous resterait insaisissable. Pour forcer la vérité, Gérard-Hermès devient le dieu, à l'intérieur de sa diégèse, des voleurs et des fouilles secrètes : en pénétrant les profondeurs de son récit tel un archéologue sans scrupules, il s'expose à nouveau à un risque d'immoralité patente : "*Je m'étais promis de ne point quitter la Quartfourche sans avoir visité la chambre d'une des vieilles dames; comme elles circulaient continuellement d'un bout à l'autre de la maison, je risquais fort d'être dérangé dans mon investigation secrète; je comptais sur l'enfant pour autoriser ma présence, si peu naturel qu'il pût paraître que je pénétrasse à sa suite dans la chambre de sa grand-mère ou de sa tante [...]*" ². Hermès est donc parvenu à tromper la vigilance des sentinelles qui

gardent l'entrée de la place où le secret d'Isabelle serait susceptible d'être percé. Aussi cette immixtion immorale dans la vie et dans le texte des autres (Gérard ne rentre-t-il pas dans la pièce pour déchiffrer le portrait d'Isabelle ?) est-elle l'outil principal de la tâche herméneutique du narrateur. Mais surtout, la possibilité magique que s'est octroyée le narrateur de parvenir à lire et à interpréter le contenu des pensées de ses personnages ne manque pas de se faire dévoiler à son tour par ses ennemis les plus redoutables — ce qui nous autorise à regrouper quelques personnages du récit selon le schéma actanciel traditionnel qui ferait de Gérard l'actant, de Casimir son adjuvant et de l'abbé son opposant à sa quête. Structurellement, cette distribution trouve confirmation lorsque l'abbé Santal tente de démasquer le narrateur et de faire apparaître au grand jour sa vraie nature, Hermès, et qu'il qualifie Gérard d'inconvenant quêteur comme pour lui signifier d'arrêter là ses recherches subversives. Ainsi l'opposant essaie-t-il de dissuader l'actant principal : *"Alors c'est un interrogatoire ?"* [p. 76]. Dangereux travail herméneutique, sans cesse éconduit, menacé ou dirigé sur de fausses pistes...

Cependant, dès le début de son récit (qui fonctionne somme toute comme le compte rendu, devant ses amis, de ses trouvailles), Gérard affiche son projet et son intention clairement. Par une série de métaphores et de déclarations particulièrement significatives, le narrateur explique à ses lecteurs-auditeurs la dimension herméneutique de sa poétique : *"Elle tournait autour de la Quartfourche, ma pensée, comme autour d'un donjon dont il faut découvrir l'entrée. Que je fusse subtil, c'est ce dont il m'importait de me convaincre. Romancier, mon ami, me disais-je, nous allons donc te voir à l'œuvre. Décrire ! Ah, fi ! Ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais bien de découvrir la réalité sous l'aspect... En ce court laps de temps qu'il t'est permis de séjourner à la Quartfourche, si tu laisses passer un geste, un tic sans t'en pouvoir donner bientôt l'explication psychologique, historique et complète, c'est que tu ne sais pas ton métier"*³. Il ne fait donc plus de doute qu'Hermès à l'œuvre pose comme impératifs majeurs de sa poétique romanesque, en premier lieu, de connaître toutes les ficelles de son métier (et, au besoin,

d'abuser d'elles), et également de se réserver le droit d'agir dans le dos des autres personnages. En tout état de cause, c'est toujours dans le silence le plus absolu et systématiquement par derrière que le narrateur osera aborder les autres personnages pour se rendre maître d'eux. Pour ne donner que deux exemples, on se souvient de la ruse, rhétorique et psychologique, avec laquelle Gérard approche d'Isabelle pour la première fois : *"Je ne savais comment vous aborder. Puis, sans trop me découvrir encore, je commençai de lui raconter quelle passionnée curiosité m'avait retenu de jour à la Quartfourche dans l'espoir de la rencontrer"* [p. 136]. Dans cet exemple apparaît clairement l'art consommé de la pratique de la curiosité d'Hermès, qui se cache tout en voulant tout découvrir; on ne fera pas non plus omission de ce micro-détail révélateur de la vraie nature du narrateur, lorsqu'au début de son second séjour à la Quartfourche, et en tant qu'acteur de sa propre fable, il se voit réinvesti de son omniscience, réintrônisé, en redevenant le maître des regards *"Alors, lui fait constater le serviteur Gratien, vous êtes revenu voir ce qui se passe à la Quartfourche"* [p. 128] — en quoi ici le narrateur s'accapare en même temps sa propre affabulation et le domaine des Saint-Auréol. C'est Argus qui maintenant vient compléter la série des métamorphoses du puissant narrateur. On imagine moins difficilement, mais seulement à présent, le rôle, essentiel à la résolution de l'intrigue, de manipulateur de ses personnages que joue le narrateur, et sa poétique, qui consiste à ne délivrer du sens que pour son usage personnel d'abord, de façon à percer à jour, à lui seul, l'intrigue. On voit en tout cas combien de maîtrise, de préparation, d'organisation préalable et de virtuosité technique, disons-le quel art, il a fallu au narrateur gidien pour pouvoir exposer, comme à la suite d'accords préparatoires l'accord final et caché de son récit, la fugue d'Isabelle. Or, quel serait le corrélat ou l'équivalent sur le plan éthique, de cette technicité romanesque délibérée ? Cette poétique du récit sophistiquée correspond assez singulièrement avec l'impératif moral très gidien de la *lucidité*.

La lumière étant requise dans l'art herméneutique gidien d'Isabelle, reste à considérer ses effets sur le texte lui-même. Sur quoi et comment se réfléchit-elle ? Tout se passe comme si la lucidité, esthétique et éthique, dont se réclame le narrateur lui permettait alors de dépasser la

simple catégorie de la narrativité, en tant qu'il est lui-même aussi, dans sa quête de vérité, actant du drame qu'il relate. Il se métamorphose en *actor in fabula*. L'écriture ne sert plus seulement d'entourage ou de masque au narrateur, elle est directement issue de lui puisqu'à la fois elle tire sa source de lui (en tant que narrateur) et elle gravite sans cesse autour de sa sphère à lui (en tant que personnage à part entière de son histoire). Aussi le pouvoir asmodéen du Gérard-narrateur se transforme-t-il du point de vue du Gérard-personnage : autant Gérard-narrateur pouvait sonder les âmes de ses personnages jusqu'en leur plus profond, autant maintenant Gérard-*actor in fabula* voit sans être vu, ce qui permet de générer plus rapidement et plus efficacement le sens de l'intrigue. Nouveau statut d'*actor* qu'il trahit en ces termes : "*À présent passait par cette fente un peu de lumière qui, renvoyée par le plafond blanc, me permettait de me guider. Je retrouvai tout comme je l'avais laissé dans le jour. Je me hissai sur la commode, plongeai mes regards dans la chambre voisine... Isabelle de Saint-Auréol était là*" [p. 110]. On le voit : il fallait cette substitution du Gérard-*actor* au Gérard-narrateur afin de rendre opératoire, voire seulement envisageable, cette scène de rencontre qui va donner sa pleine signification au récit : là où le narrateur ne fait que répéter ce que l'*actor* a fait, ce dernier a sur son double toujours une découverte d'avance. Son action anticipe sur son récit à venir, tandis qu'il s'agit de la même et unique personne, mais son dédoublement supplée à l'unicité insuffisante de son instance narratrice. Et tandis que son précédent et unique rôle de proférant ne lui laissait espérer qu'un pouvoir limité, passif et obéissant, sur son récit, ce rôle d'actant-*actor* désormais lui confère de surcroît un pouvoir beaucoup plus étendu, d'intervenant actif susceptible de modifier en cours de route le déroulement des péripéties de tous les autres personnages d'*Isabelle*.

De fait, en même temps qu'une réflexion sur la liberté et sur les conditions de son obtention, *Isabelle* se double d'une réflexion, toute parallèle et indissociable de la première, sur les rapports, troublants, parfois vertigineux, qu'entretiennent entre eux liberté et écriture, sujet et forme, acte et pensée. Qu'en est-il au juste ? Imperceptiblement, grâce à son passage de l'état de délocuté dans l'avant-propos à celui de locuteur dans tout le récit, le narrateur entre dans sa fable si bien qu'il va jusqu'à

s'immiscer dans l'existence, a priori autonome, de ses créatures, en les jugeant (en bien comme M. Floche, en mal comme l'abbé), voire, et c'est là l'essentiel, en tâchant de les convaincre de tout lui confesser et de les rallier à sa propre vision du monde. Ainsi en va-t-il quand le narrateur-actant rencontre, pour de vrai cette fois, Isabelle, jusqu'alors personnage imaginaire, et la contraint à une confession (dans le chapitre 7 et dernier). Ici le narrateur est tout entier passé de l'autre côté de la diégèse, sonde silencieusement et comme en sourdine ses profondeurs : ce mouvement de descente dans l'épaisseur souterraine du texte, en un discret glissement, constitue très précisément l'infraction au code du roman que l'on appelle une métalepse — signe de ce changement de niveau narratif. Familier de ce scandale stylistique depuis *Paludes* et qu'il exploitera encore de façon plus sensible et plus systématique dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide offre dans *Isabelle* l'image, la figuration dans et par le texte, du regard intérieur — de l'introspection, qui est à l'origine de l'herméneutique de son récit. Voir dans le texte comme voir dans l'esprit de ses personnages à leur insu représente un seul et même stade de la quête herméneutique gidienne. Par conséquent, cette recherche ardente et malicieuse à la fois des mouvements de fond qui opèrent tant le texte que dans l'esprit paraît sans aucun doute l'étape décisive de l'introspection, telle que l'agence le Signifiant du récit.

Or, par quel moyen Gérard s'investit-il de ses nouvelles tâches sinon par ce qu'il faut bien appeler sa fonction d'accoucheur des esprits — pour reprendre la formule classique de Socrate, sa fonction maïeutique. C'est chaque fois muni de cette faculté presque magique de maïeuticien que Gérard va vers autrui, l'interrogeant. Ainsi par exemple lorsque le sorbonnien en thèse force M. Floche à lui avouer les raisons mystérieuses pour lesquelles il a renoncé à la vie intellectuelle parisienne dont il aurait pu être l'un des maîtres : "*Monsieur Floche, lui dis-je, pourquoi ne venez-vous jamais à Paris ? On serait si heureux de vous y voir. [...] Et vous ne regrettez pas trop la ville ? [...] Ce n'est donc pas par goût que vous êtes venu vous installer à la Quartfourche ? [...] Est-ce Madame Floche qu'attirait à ce point la campagne ?*" [p. 63]. Voilà pourquoi, seulement maintenant, on comprend le rôle

moteur et agissant de Gérard : ne l'entourent que des actants passifs, à qui il sert de *révéléateur*. Cette nouvelle technique narrative et stylistique (l'*actor in fabula*) instaure en même temps une psychologie de la menace, ou du dynamisme si l'on préfère : structurellement, elle s'érige en véritable paradigme dans le récit puisque Gérard force aux aveux tant les époux Floche que les époux Saint-Auréol, l'abbé, Gratien, Casimir et Isabelle. Cependant la comparaison entre Gérard et Socrate s'arrête là, sous l'effet de la résistance tenace que lui oppose l'objet le plus intéressant de sa (re)quête : Isabelle. Celle-ci en effet fait échouer la fonction maïeutique de son interlocuteur sournois, car elle dénonce en lui son omniscience indésirable, ne souhaitant ni ne souffrant d'être ainsi mise à l'épreuve. *"J'avais préparé je ne sais quelle histoire d'anciennes relations de ma famille avec celle de Gonfreville, pensant l'amener incidemment à parler [voilà pour Socrate à l'œuvre]; mais à ce moment je ne sentis plus que l'absurdité de ce mensonge et commençai de raconter tout simplement par quel mystérieux hasard cette lettre — et je la lui tendis — était tombée entre mes mains"* [p. 137]. Gérard, en Socrate confondu, songeait à tout savoir : *"Puisque vous savez tout, dit-elle d'une voix désolée, vous savez bien que je n'avais plus à l'attendre [Blaise de Gonfreville], après que j'avais averti Gratien"* [p. 139] : on voit dès lors qu'il lui faut une fois de plus suppléer à cette technique narrative et morale déficiente par une autre. Quelle est-elle ?

Celle, qui lui est autorisée par son statut d'*actor in fabula*, de complexifier et de brouiller l'objet de son étude. Mouvement de retrait, de dépit peut-être, qui se situe aux antipodes de la grande simplicité d'Isabelle : c'est que pour Gérard il ne peut y avoir jaillissement immédiat du sens, mais uniquement sa production lente et indirecte, trouble et oblique. C'est ainsi qu'il n'ose pas interroger les autres personnages en face, qu'il use de maints détours (par exemple Casimir ou Gratien) pour parvenir à ses fins, mais surtout, en adoptant un tour de pensée typiquement gidien, qu'il complexifie d'abord tout objet de sa réflexion, faisant craintivement tourner son esprit autour de lui en d'étourdissantes circonvolutions, jusqu'à avoir épuisé toutes les virtualités interprétatives de cet objet, pour n'en laisser que l'essence

toute pure et l'abandonner enfin à sa problématique intrinsèque. Par exemple, le personnage d'Isabelle, telle que l'imagine en rêve Gérard en tant qu'actant, dans la scène onirique du récit, apparaît comme un absurde mécanisme privé de vie, abstrait, intellectualisé, produit d'une cérébralité inquiète. *"Cette nuit je fis un rêve absurde [...]. Cette poupée à présent me paraissait affreuse; j'étais gêné jusqu'à l'angoisse par son air de prétentieuse stupidité [...]. Mlle Olympe [...] souleva la housse du fauteuil et remonta je ne sais quel rouage qui faisait un grincement bizarre et remettait le mannequin d'aplomb en communiquant à ses bras une grotesque gesticulation d'automate"* [p. 98 et 99]. La pensée s'emballe, s'affolle, prend peur ici d'elle-même : l'*actor somnians* décorporéifie, technicise tout ce qui l'entoure, tandis qu'au contraire la vraie Isabelle se révélera être la limpidité et l'instinctivité mêmes de la vie... Ailleurs, de même, Gérard voit sa pensée réifiée (métaphorisée ?) en un objet mécanique difficile d'accès et spécialement complexe, qu'est le secrétaire à doubles fonds et à tiroirs dérobés d'où Casimir retire le portrait de sa mère : cet objet intrigant est l'image, la projection de l'esprit de la recherche de Gérard : *"Je vais vous montrer quelque chose, dit-il en faisant jouer un ressort et glisser un tiroir dont il connaissait le secret; puis, ayant fouillé parmi des rubans et des quittances, il me tendit une fragile miniature encadrée"* [p. 69]. Allons plus loin : on se trouve ici en présence d'une ébauche théorique de Gide : à cette catégorie sémiologique à laquelle appartient Gérard d'actant infiniment libre de ses interventions dans le cours même de son récit, correspond, sur le plan moral gidien, la quête fascinée du *vitalisme*, qui pousse le sujet à élargir la périphérie de son être, soit en confondant soit en révélant à eux-mêmes tous ceux qui vivent autour de lui, afin de tenir le discours de la vérité.

Seulement, lucidité (dont le corollaire romanesque est son pouvoir herméneutique) et vitalisme (par le biais de sa fonction maïeutique) ne semblent pas suffire au narrateur pour mener à terme sa quête, dans laquelle nous venons de voir qu'il tentait de s'immiscer toujours davantage. A tel point et si bien, d'ailleurs, qu'il nous faut dès à présent analyser l'un de ses autres attributs narratifs essentiels : son statut, cette

fois-ci non plus scriptural, mais de *lecteur de soi*. Le narrateur fonctionne en effet, de façon récurrente, comme lecteur de son propre drame à l'intérieur de celui-ci, comme s'il déposait à la surface de sa diégèse un petit miroir donnant sur l'extérieur et le réfléchissant. Lorsqu'il lit, ou plutôt récite, en toute intimité son œuvre à ses auditeurs (*"Je vous raconterais volontiers le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre"* ⁴; lorsqu'il lit comme par dessus ses épaules les travaux forcés du petit Casimir auxquels l'astreint sans scrupule l'abbé, ou encore lors de sa lecture de la lettre que lui adresse Casimir lui apprenant les transformations effectuées au domaine [p. 120 et 121] (et dans ce cas précis, la lecture de son œuvre propre se fait à distance, ce qui offre la possibilité d'une rotation et d'une grande souplesse des points de vue lectoraux); enfin, lorsqu'il lit, en cachette et comme selon l'effet de la plus grande surprise et du hasard le plus total, la lettre d'amour d'Isabelle destinée à Blaise son amant [p. 83, 84 et 85], dans toutes ces occurrences donc surgit le motif de la lecture du récit dans le récit. Le narrateur prend alors le statut de *lector in fabula*. Bien évidemment, c'est la séquence la plus forte, celle de la découverte par Gérard de la lettre d'Isabelle, qui réclame toute l'attention pour cette analyse. Qu'en est-il exactement ? *"Quelques instants après j'achevais d'émietter le lambris. Avec le débris de bois, une enveloppe tomba sur le plancher [...] le nom d'Isabelle était au bas de ces feuillets ! Elle occupait à ce point mon esprit... j'eus un instant l'illusion qu'elle m'écrivait à moi-même"* ⁵. Dans cette scène centrale de découverte fortuite, on retrouve une fois encore la figure d'Hermès face à ce qui reste caché et souterrain (il en va de même aussi dans la scène du portrait dans le secrétaire); mais surtout, tel un prestidigitateur de l'écriture, le narrateur gidien feint, tandis qu'il écrit, qu'on lui écrit : structure en trompe-l'œil, tour d'une virtuosité stupéfiante qui achève l'illusion : surpris en plein transfert sentimental, le voilà bel et bien *lector*.

L'effet de sens principalement produit, c'est qu'il n'y a pas de séparabilité possible entre les zones d'écriture et celles de lecture du récit. La lisibilité coïncide dès lors à la visibilité du récit, puisque le sens est délivré en même temps au lecteur (nous) et au narrateur (en tant que

lector in fabula). Le texte du récit premier (la lettre d'Isabelle à Blaise et au narrateur) fait donc écho à celui du récit second (dans toutes les séquences métatextuelles d'*Isabelle* comme celle-ci) : la signification romanesque selon Gide est donc ici le produit de la superposition immédiate, simultanée et parfaite de ces deux strates d'écriture. Voilà par conséquent la loi structurelle qui régit sans doute tout ce récit : la réécriture, le *palimpseste*; non pas un palimpseste qui serait la réécriture dans le récit d'un récit extérieur à lui, d'un récit-autre (comme par exemple d'un hypotexte), mais qui serait intrinsèque au récit lui-même. Quelques exemples s'imposent; disons dès à présent qu'ils foisonnent sous la plume du narrateur (et sous celle, au même moment, de Gide). L'une des occurrences les plus saisissantes, les plus malicieuses de réécriture du récit est celle où l'abbé Santal apprend que Gérard connaît l'intrigue amoureuse qui s'est nouée entre Isabelle et Blaise de Gonfreville, s'offusquant (ironiquement pour qui voit là un cas de métatextualité) de l'abus de pouvoir dont fait preuve le narrateur, outrepassant ses droits romanesques et les limites qui lui sont imparties. "*J'admire ceci... que dès qu'on se croit né romancier, on s'accorde aussitôt tous les droits. Un autre y regarderait à deux fois avant de prendre connaissance d'une lettre qui ne lui est pas adressée*" [p. 88]. Or, romancier, le narrateur l'est déjà, ne serait-ce qu'en ayant relaté cet épisode ! L'écriture gidienne entre ici, ironiquement, dans le territoire de la tautologie. C'est donc un art poétique, puisque l'abbé voit déjà en Gérard le futur narrateur qu'il sera d'*Isabelle* (et qu'il est depuis le début !) en l'insultant du nom de "*romancier*". Semblablement, pareille occurrence de palimpseste *intra muros* s'observe à l'occasion d'un détail amusant et significatif. À la remarque anodine faite par Gérard — "*je fis connaissance avec le phœnicopterus antiquorum, ou flamant à spatule*" — vient s'opposer la voix de quelqu'un d'autre, par le moyen détourné d'une note insidieuse en bas de page : "*1. Gérard fait erreur : phœnicopterus antiquorum n'a pas le bec en spatule*" [p. 41]. Dans cet exemple, ce n'est plus le narrateur-relais, le narrateur second, Gérard Lacase, qui parle, mais peut-être le narrateur premier, le rédacteur de l'avant-propos, pris en flagrant délit palimpsestique, n'ayant pu refréner son impulsion désirante de récrivain. Quoi qu'il en soit, il y a effet de

surimpression des énoncés, d'où s'ensuit un effet de parasitage, de brouillage des sources de la parole. Le récit est donc de façon concomitante bivocalique, et non pas réduit à une univocalité narratrice. Or, ce narrateur premier, en corrigeant son *alter ego* scriptural, en supervisant sa propre diégèse et en livrant telles quelles ses remarques personnelles sur le texte de Gérard (de la même façon que Gérard s'intéresse à la Bible de Floche non pour son contenu mais pour son commentaire constitué par les phrases manuscrites de Bossuet)⁶ oblige de penser qu'il en fait de même pour tout le récit; que toute l'histoire fournit donc au lecteur simultanément une strate diégétique et une seconde strate, superposée et supérieure à cette dernière : celle, dédoublant le foyer de l'énonciation, du regard inquisiteur du narrateur premier. *Isabelle* est donc un récit tacitement métatextuel, mais c'est explicitement un auto-palimpseste : le narrateur second se réserve le droit de reformuler (et de corriger, au besoin) les assertions de son collègue, Gérard est autorisé à réécrire le mémoire inachevé de Floche sur Massillon et Bossuet⁷, ainsi que de reproduire sous sa forme désormais définitive la lettre d'Isabelle. C'est que le jeune "*sorbonnien*", tel qu'il se désigne lui-même⁸, par les citations tirées de la vie du Grand Siècle sur Bossuet qu'il compte intégrer à sa thèse de doctorat, vit tout entier dans la vie, c'est-à-dire *dans le texte* des autres. La métatextualité, par ce tour de passe-passe discret et subtil (et qui motive le choix qu'a fait Gide de camper en lui un personnage de thésard), est devenue son oxygène... Pareille ruse dans l'architecture du récit se retrouve dans l'exemple amusant de palimpseste déguisé, lorsque le baron Narcisse de Saint-Auréal commet un lapsus, appelant Gérard Lacase, Las Cases⁹. Or, pourquoi ? N'est-ce pas le nom du scribe et mémorialiste de Napoléon à Sainte-Hélène ? C'est dire si le narrateur concentre en lui jusqu'à la virtualité, et même si elle se réduit ludiquement à un jeu de mots sur l'onomastique, de l'être d'autres scripteurs ! Néanmoins ce jeu, auquel on est accoutumé dans l'écriture de Gide¹⁰, n'est pas tout à fait stérile sur le plan sémantique : car de même que Las Cases prend pour objet d'écriture la vie de quelqu'un d'infiniment supérieur à lui, mais qui grâce à lui atteint une notoriété alors insoupçonnable, de même, Gérard en réécrivant la vie de Bossuet.

De façon presque similaire, l'abbé Santal se révèle comme l'autre maître du palimpseste, en ceci qu'il fait recopier à son élève Casimir ses travaux sur le philosophe Averhoès, en l'assujettissant frauduleusement au rang de copiste. C'est ainsi que *"Après quelques tâtonnements je parvins à comprendre que cette thèse était un travail de l'abbé, que l'abbé faisait remettre au net et copier par l'enfant dont l'écriture était correcte. [...] Casimir m'affirma du reste qu'il se plaisait beaucoup à "copier" [...] . L'abbé avait tout bonnement fait de son élève une manière de secrétaire-copiste"* [p. 48]. En deux pages réapparaît cinq fois le sème de *"copie"* ! ce qui soulève la colère de Gérard¹¹ : on est dès lors en mesure de justifier cette colère littéraire en proposant, entre autres interprétations, l'idée que Gérard lui seul veut la domination de/dans l'écriture et saturer en sa personne le mythe du véritable docteur-ès-palimpseste. D'ailleurs, pourquoi donc Gide a-t-il choisi de faire de l'abbé le scrutateur de ce philosophe relativement peu connu, sinon parce qu'Averhoès lui aussi, par ses propres travaux exégétiques sur Aristote [p. 45 et 56], vivait déjà dans l'intertextualité ! D'où la lutte (oratoire) pour la suprématie à la Quartfourche qui met aux prises les deux thésards, le vrai et le faux, Gérard et l'abbé. Il n'empêche : Gérard reste le scripteur absolu de son récit. Par exemple, au moment où il s'apprête à être le lecteur des billets d'Isabelle dans le *"pavillon abandonné"*, il est encore scripteur et, de surcroît, scripteur imaginaire en proie au vertige ou au délire de l'écriture : c'est à croire que l'amour lui fait pousser des phrases, puisque Gérard projette de faire son courrier ou même d'écrire contre les murs des mots doux. *"J'avais sur moi de quoi écrire et, comme ma correspondance était en retard, je prétendis me prouver à moi-même qu'il n'est pas moins aisé d'occuper bien une heure qu'une journée. Mais ma pensée incessamment me ramenait à mon inquiétude amoureuse : ah ! si je savais que quelque jour elle [Isabelle] dût reparaître en ce lieu, j'incendierais ces murs de déclarations passionnées..."* [p. 80 et 81]. Écrire que l'on n'écrit pas, écrire par anticipation sans écrire : bref, par le langage Gérard peut assurer à son profit une totale maîtrise de tout ce qui l'environne dans le récit. Enfin, et surtout, par un aveu d'intertextualité latente, le narrateur se trahit en

faisant de son histoire, cette fois sans ambiguïté possible, le palimpseste d'un conte similaire au sien, où le drame d'*Isabelle* a déjà été joué sur une scène antérieure. Dès l'instant qu'il découvre le portrait de son héroïne, il feint de s'interroger : "*Quel est ce conte où le héros tombe amoureux du seul portrait de la princesse ? Ce devait être ce portrait-là*" [p. 69]. Tout est dit : l'intérêt stratégique du palimpseste, aux yeux de Gérard, c'est de pouvoir ainsi connaître par avance ce qui adviendra (le voyeur deviendra amoureux), donc, d'anticiper sur ses actions futures et celles-mêmes des autres (et siens) personnages. Que déduire de ces *artifices* esthétiques ? Qu'à cette forme d'écriture, qu'à cette stratégie stylistique, correspond sur le terrain de la morale gidienne, toute la sphère du bonheur de la maîtrise de l'être conscient — souhait si gidien de contrôle spirituel de soi et d'autrui, autant à la surface de la conscience (autrement dit : le texte que l'on lit) que dans ses profondeurs (son en-dessous, son origine palimpsestique). Si écrire est savoir, réécrire est re-connaître — dominer.

Or, dès à présent, quelles sont les forces motrices du récit ? D'un côté, celui du narrateur, la possession, la lucidité, le calcul, le vitalisme, le contrôle de soi et d'autrui, l'introspection et, si nécessaire, toutes les ruses de l'artifice. De l'autre, à quoi tient la sombre destinée de l'anti-héroïne sinon au processus dialectique, au passage du statique et du stagnant, de la morosité de son existence (c'est tout le début du récit), à la dynamique jubilatoire et passionnée de son désir de fuir (sa lettre), et enfin, à son ultime renoncement qui, bien loin de l'amertume, conjugue en lui tous les prestiges du surpassement de soi, tout l'effroi éventuel de l'échec et toute la satisfaction du soulagement spirituel. Autant dire déjà que la forme tripartite et dialectique du récit absorbe sa fonction sémantique; que le sujet d'*Isabelle* tient donc tout entier dans sa forme.

On ne peut cependant manquer de s'étonner de la disparité de ces deux ensembles de forces opposées, car dans cette incompatibilité structurelle apparente, le lecteur dispose ainsi d'une entité psychologique positive et d'une autre, négative. Or, comment Gide procède-t-il pour les combiner entre elles, puisqu'il s'agit de la même histoire ? Voilà à quoi

tient la difficulté, ou le jeu, c'est-à-dire *l'art* de ce récit tout gidien, offrant sur ce point de troublantes similitudes avec l'art de la fugue selon Bach. Mais, la tentation d'Isabelle n'est-elle pas justement d'organiser sa propre fugue ? Reste donc à résoudre en une seule grande harmonie ces apparentes discordances textuelles et morales. C'est que le narrateur, faisant succéder à son profit tous les pouvoirs, parvient à tout posséder : son héroïne, au contraire, défend quant à elle une morale de la dépossession. Toutes les préoccupations morales et esthétiques du narrateur se retrouvent présentes, mais de façon symétriquement inversées, chez Isabelle.

À l'omniprésence de Gérard dans son texte font écho l'effacement, le départ, pour ne pas dire la disparition, d'Isabelle. Déjà, elle n'apparaît pas comme le premier personnage féminin dans l'ordre du récit — tant s'en faut : elle est même la dernière à parler. Il y a de quoi être surpris du nom même d'Isabelle; dans l'onomastique littéraire, ce nom signifie la jeune première. Qu'il suffise de songer à l'Isabelle de Molière dans *L'École des maris*, à celle de Racine dans *Les Plaideurs*, à celle de Shakespeare dans *Mesure pour mesure*, ou encore à celle de l'Arioste dans *Roland furieux*, enfin, à celle de Corneille dans *Don Sanche d'Aragon*. Et chez Gide elle devient, assez curieusement, la petite dernière du récit, car non seulement Isabelle ne fait son apparition — fugitive, là encore — qu'en fin de partie¹², mais son rôle de protagoniste ne se révèle que progressivement et surtout rétrospectivement. Par ailleurs, là où le narrateur domine, Isabelle abdique. Son effacement, sa grande modestie textuelle, si l'on ose dire, sont les signes de son arrivée à retardement.

Seulement, comme pour préparer musicalement ce motif (mais Isabelle elle-même nous invite aux métaphores musicales : ne cherche-t-elle pas à donner des leçons de piano et de chant ?), qui devient alors un leit-motiv, le narrateur a soigneusement annoncé la figure timidement absente de la fugueuse au moyen d'une mise en abyme proleptique qui l'annonce. En effet, parce qu'elle avance une morale de la soumission la plus simple et la plus résignée, Olympe Verdure, la servante, est la

préfiguration en abyme d'Isabelle : *"Mlle Verduze [...] fit une révérence écourtée. — Oh ! je résigne; je résigne... Monsieur l'abbé, devant vous, vous le savez, je résigne toujours"* [p. 20]. Le texte confirmera en la présence d'Isabelle cette morale de l'abandon de soi, qui est, on le voit, aux antipodes de celle, conquérante et dominatrice, du narrateur. Parce qu'Isabelle fuit au détour d'une allée dans l'imagination du narrateur; parce que son portrait est précautionneusement caché dans le secrétaire; parce que son histoire est recouverte de silence par toute la famille Floche, la famille de Saint-Auréal et l'abbé Santal, Isabelle représente vraiment dans cette fable morale le personnage qui par humilité, beaucoup plus que par prudence, se cache sans cesse. *"Isabelle !... et ce nom qui m'avait déplu tout d'abord, se revêtait à présent pour moi d'élégance, se pénétrait d'un charme clandestin.... Isabelle de Saint-Auréal ! Isabelle ! J'imaginai sa robe blanche fuir au détour de chaque allée, à travers l'inconstant feuillage."*¹³. Bonheur austère que celui dont se réclame la jeune fugueuse, après quelques instants d'une rêverie d'évasion amoureuse, pour finalement célébrer ses retrouvailles et ses noces avec sa singulière liberté ! Voilà alors quelle pourrait être la définition paradoxale, mais au-dessus d'elle garantie par l'autorité auctoriale (Gide ne définit-il pas la liberté en des termes absolument identiques ?), la définition de la liberté selon Isabelle : *"Une angoisse indicible l'avait saisie, la peur de cette liberté inconnue qu'elle avait si sauvagement désirée, la peur de cet amant qu'elle appelait encore, de soi-même et de ce qu'elle craignait d'oser [...]. À présent que rien ne la retenait plus, devant la porte ouverte pour sa fuite, le cœur brusquement lui manquait. L'idée de cette fuite lui devenait odieuse, intolérable"* [p. 140] et *"depuis qu'[elle] avai[t] averti Gratien, l'esprit et le cœur dégagés, [elle] [s]e sentai[t] presque joyeuse..."* [p. 141]. L'anti-héroïne instaure donc la victoire de la servitude volontaire, en consacrant l'avènement délibéré du bonheur dans l'emprisonnement conscient, lucide, et non plus subi. Voilà tout le processus dialectique de la morale de la fugue : il coïncide avec le passage de la précarité du bonheur absolument libre et naïf à la durée vraie du bonheur restreint et astreint à la volonté correctrice. D'où il s'ensuit logiquement, et en cela Isabelle est en fin de compte plus proche de Gide que le narrateur, que le

renoncement n'est plus senti comme mutilant mais, dans son opération de réduction de l'être à sa pure sérénité, il devient libérateur. C'est dire maintenant si, là où le narrateur vivait par l'art et le calcul, Isabelle est parvenue à un stade infiniment supérieur, sans afféterie ni artifice : son revirement est du domaine du *sublime*.

Enfin, en prolongeant ce système analogique entre les deux protagonistes du récit, tandis que le narrateur cherchait à s'enrichir par toute sorte de ruses et de techniques, Isabelle fait sublimement vœu de pauvreté; "*Nous causions de son dénuement*" [p. 141] : dénuement matériel certes, spirituel assurément, en vue d'arriver à une plus grande harmonie morale. Il est dès lors loisible de fournir l'exacte définition de "*l'art de la fugue*" selon Isabelle : l'instinct tout premier et immédiat de fuir, de tout quitter, est cependant tempéré en tant qu'il est calculé et préparé avec force minutie, comme si Isabelle ne croyait pas à la réalisation directe de son souhait. Prenons à l'appui de cette hypothèse le passage central de la lettre adressée à Blaise : "*Ah ! de quel cachot je m'échappe...[...]. Comment peux-tu me demander encore si je suis résolue et prête ? Mais mon amour, voici des mois que je me prépare et que je me tiens prête ! [...] J'étouffe ici ; je songe à tout l'ailleurs qui s'entrouvre... J'ai soif...*" [p. 84]. Dans cet extrait, on se trouve en présence de la synthèse du complexe (le plan, l'art de l'évasion, la tactique de la fugue telle que le narrateur l'aurait lui aussi préparée) et de la simplicité (particulièrement perceptible dans la véhémence stylistique et émotionnelle de l'expression du désir). Qu'en déduire, sinon qu'Isabelle se montre là encore trop orgueilleuse, trop calculatrice dans sa lettre, puis, après son renoncement, qu'elle s'achemine moins sinueusement, plus modestement, vers un bonheur fait de sacrifice et d'effacement limpide de soi. Comment ne saurait-on reconnaître sur ce point essentiel l'art de la fugue selon Bach, produisant une esthétique au sein de laquelle l'impression première de technicité et de virtuosité contrapuntique est vite dépassée par un effet de transparence solennelle, de sobriété et d'immuabilité autant de traits qui sont à l'origine de l'extase d'Isabelle¹⁴ ?

Quel est alors le point de rencontre, l'*accord*, pour filer la métaphore musicale qui sous-tend tout ce conte moral, qui fait fusionner les deux dissonnances du récit, Isabelle et Gérard ? Il semble bien que cet accord soit surtout perceptible dans l'unique scène de rencontre des deux personnages. De fait, deux morales s'affrontent dans cet échange discursif génial, celle, d'une part, de la simplicité, et celle, d'autre part, de la complexité. Au cours de cet échange, c'est une grande leçon de simplicité qu'impose Isabelle à celui qui se tenait pour l'égal mythique d'Asmodée et d'Argus, croyait tout voir et tout savoir. Stylistiquement, la réitération du sème de simplicité¹⁵ suffit à faire penser que la morale d'Isabelle a un ascendant certain sur le narrateur qui, se mettant à haïr sa fausseté d'acteur, d'*υποκριτης*¹⁶ qu'il détenait d'Hermès, abandonne sa technique de domination, son "*art*", en déniait d'être un artiste¹⁷ pour finalement adopter le langage et, avec lui, la morale de la simple et authentique sincérité avec soi-même que lui propose en spectacle son interlocutrice. Du coup, l'étonnante facilité avec laquelle Isabelle cède à Gérard en lui faisant ses confessions suffit à démasquer en lui l'hypocrite technicien de l'esprit, comme par un phénomène de contagion, si l'on ose ainsi parler, de la morale de la transparence dont Isabelle s'est faite la propagatrice. À tel point d'ailleurs qu'aussitôt revenu à lui, Gérard, en tant que *scriptor in fabula* cette fois, met en pratique ces injonctions nouvelles et salutaires. La première conséquence de l'entretien des deux protagonistes est, de la part du narrateur, le renoncement dialectique, la déconsidération stupéfiante du pouvoir obtenu grâce à l'écriture. Symboliquement, Gérard s'abstient de trouver le sens de la vie dans les livres, en ne prenant pas part à la vente des livres de la Quartfourche : "*La bibliothèque de la Quartfourche fut vendue au milieu de l'été [...] je crois que le libraire de Caen qui fut appelé à présider la vente se souciait fort peu de m'y inviter [...] la Bible fameuse s'était vendue soixante-dix francs à un bouquiniste du pays*" [p. 145]. Parallèlement, la seconde conséquence sur l'esthétique de Gérard de la morale d'Isabelle se traduit dans son écriture par un effet de réduction, de diminution, d'épuration, c'est-à-dire de *simplification* des formes et du sujet. Ainsi, dans l'un des principaux arts poétiques du récit, le narrateur remet à neuf sa poétique et l'oriente vers une écriture qui s'avance "*parmi d'étranges*

êtres à peine humains, à sang froid, décolorés et dont le cœur depuis longtemps ne battait plus" [p. 57]. On le voit : le choix romanesque que Gérard finit par sélectionner dans sa rédaction *nec varietur* d'*Isabelle*, est celui d'un espace fermé, intime, intérieur — métaphore de la conscience, à l'image de la fugueuse — où les êtres se confondent avec leur silhouette, leur vie avec leur cœur : Isabelle est parvenue silencieusement à ses fins, en faisant du récit qui porte son nom, comme une *signature ante operam*, une épure.

La liberté dans la contrainte, tel est le couronnement de la morale gidienne dans ce conte philosophique; formule en même temps austère mais sublime qui subit toutes les variations en un long refrain fugué chez l'auteur du *Journal* : serait-on heureux à moins ? Mais ici, les contraintes mènent le récit de la complexité technique, de la virtuosité poétique et de la sophistication romanesque à l'épreuve de la plus grande sincérité. Il ne fallait pas en passer par moins de détours sans doute pour parvenir, pour Gide, à la production finale de la liberté d'*Isabelle*, parce que sans l'appel qu'il fait à Hermès, à Argus, à Asmodée et à Socrate, sans le double pivot scriptural, autour duquel tourne toute la fable, le palimpseste et l'herméneutique, jamais le narrateur n'aurait pu approcher Isabelle, encore moins la comprendre et pas davantage faire sienne sa morale pour finir par l'adopter en se taisant à la fin de son récit.

Si donc le simple est le fruit du complexe, le bonheur, celui de l'incident et la liberté, celui de l'obstacle, c'est qu'*Isabelle* fabrique son propre mécanisme créateur, à l'instar d'une fugue. Une nouvelle et dernière figure gidienne surgit alors : celle de Janus, qui fait entendre à qui sait l'écouter que l'être ne signifie rien qui n'est pas mis au regard de son opposé.

Isabelle est un conte moral. Déjà, ce qui fait la spécificité de ce "récit", comme l'appelle Gide, c'est le grand dénuement de l'intrigue d'où ne saillent que les forces morales des protagonistes : il s'agit d'une épure, un peu glaciale, sans digression, sans "*hors d'œuvre*", où jamais l'intention de l'auteur ne reste tapie dans l'ombre. Voilà l'effet stylistique majeur probablement qui régit l'économie de ce microdrame domestique étrange par sa discrétion et son apparente banalité : le froid tout pur du

récit, presque à l'état d'ébauche, annonce, en même temps qu'il la génère, en la motivant, cette morale du renoncement et de la ténuité du sujet qui est vraiment celle de la sobriété *in fine* de tout être humain, celle de la belle et grande humilité toute simple qui fait la vraie sublimité humaine. Mais on voit combien, dans cet art gidien de la fugue, le prix infini de la vie humaine quand elle se ressaisit dans son unité terminale n'est estimable qu'en fin de parcours de la conscience : à l'origine, un grand écheveau embrouillé de passions destructrices et complexes empêche les êtres de se comprendre parfaitement. La fonction principale du narrateur, par son intrusion dans les affaires d'autrui et les siennes propres, aura été de démêler cet écheveau de sentiments latents et foisonnants, afin de les amener à leur résolution la plus pure et, sinon la plus heureuse, du moins la plus claire¹⁸. Comme si l'être humain n'avait de valeur qu'à proportion de sa faculté à mettre au clair tout ce qui en lui venait obscurcir sa vraie nature. *Isabelle* ou la leçon d'exercices purificateurs... voilà peut-être pourquoi le récit lui-même, à la fin, par un retour sur soi de cette *catharsis* spirituelle qu'il a élaborée au cours de son acheminement, plonge dans le silence¹⁹ et la nuit²⁰.

NOTES

1. *Isabelle*, p. 88. C'est nous qui soulignons. Toutes les références au récit sont tirées de l'édition Folio-Gallimard.
2. P. 66. C'est nous qui soulignons.
3. *Isabelle*, p. 38 et 39 : Hemès n'est-il pas aussi celui qui force les portes et les esprits ?
4. P. 11. C'est nous qui soulignons.
5. P. 82 et 83. C'est nous qui soulignons.
6. *Isabelle*, p. 37. Le parti pris de Gérard en faveur de toute remarque métatextuelle est clair, d'où son intérêt pour "la fameuse Bible de Bossuet, sur laquelle l'Aigle de Meaux avait inscrit, en regard des versets pris pour textes, les dates des sermons qu'ils avaient inspirés. Je m'étonnais qu'Albert Desnos n'eût pas tiré parti de ces indications dans ces travaux."
7. P. 37 : Gérard fait bien la part de ce qu'il devra, dans son texte (de thèse), au texte de Floche : "— J'ai bien entrepris, continua-t-il [Floche], un mémoire à son sujet [Bossuet]; et je me félicite aujourd'hui ne m'en avoir encore donné connaissance, puisqu'il pourra servir à votre thèse en toute nouveauté ! [...] Tout le mérite de ma thèse, c'est à votre obligeance que je le devrai. Au moins en accepterez-vous la dédicace, Monsieur Floche, comme une faible marque de ma reconnaissance ?".
8. P. 32 : "je ne laissai voir de moi que le sorbonnien".

9. P. 43 : "Durant tout mon séjour à la Quartfourche, on ne put le persuader de m'appeler autrement que Monsieur de Las Cases, ce qui lui permettait d'affirmer qu'il avait beaucoup vu mes parents aux Tuileries..."
10. Cf. B. Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide* et G. Genette, *Palimpsestes*.
11. *Ibid.* : Gérard compte avoir avec l'abbé "une conversation tragique", car "l'indignation [lui] avait fait presser le pas".
12. Son nom ne nous est connu qu'à la page 78 seulement, même si le titre l'annonçait dès le début, mais son personnage lui-même ne fait sa première entrée qu'à la page 110, pour disparaître aussitôt à la page 118 et ne revenir sur scène qu'à la page 133 et jusqu'à la page 145.
13. P. 78. C'est nous qui soulignons.
14. Et de celle également de Gide lui-même, lorsqu'il écrit sur l'Art de la Fugue de J.S. Bach, dans le *Journal*. Cf. le *Journal*, 1er décembre 1921, date de publication d'*Isabelle* (mais la fin de la rédaction remonte à 1910) où Gide écrit : "ce qui me satisfait le plus aujourd'hui, c'est Bach, et peut-être surtout son Kunst der Fugue, dont je ne puis me lasser. Cela n'a rien presque d'humain, et ce n'est plus le sentiment de la passion qu'il éveille, mais l'adoration. Quel calme ! Quelle acceptation de tout ce qui est supérieur à l'homme ! Quel dédain de la chair ! Quelle paix !". Cette acceptation de l'être, qui transcende jusqu'à l'idée du Beau et de tout sentiment humain est celle-là même qui fait accueillir sublimement son destin à Isabelle. D'ailleurs, ce soupçon d'inhumanité que Gide fait peser sur Bach est également celui que l'on pourrait porter sur la pâle héroïne du récit. "Non, l'on ne sent plus là [dans L'Art de la fugue], souvent, ni sérénité ni beauté ; mais tourment d'esprit et volonté de plier des formes, rigides comme des lois et inhumainement inflexibles" *Journal*, 7 décembre 1921. Cette perfection absolue et d'une rareté peu naturelle n'est pas non plus sans rappeler l'allègement et le soulagement spirituels de l'héroïne lorsque sa volonté fait "plier" ses désirs de fuite. Voilà pourquoi, Gide à propos d'*Isabelle* (dans le *Journal* du 7 mai 1912) parle de tentative de perfection stylistique telle qu'elle ne puisse être imitée : "Le métier que je veux, soit d'une originalité si discrète, si mystérieuse, si cachée, qu'il ne se puisse jamais saisir en lui-même. Je voudrais que l'on ne s'aperçût de moi qu'à la perfection de ma phrase et que, à cause de cela seulement, personne ne la puisse imiter". Partout ce vœu de pureté décorporifiée...
15. P. 134 : "— Oh ! je venais en simple visiteur", finit par avouer humblement Gérard ; à quoi fait écho le discours d'Isabelle : "elle me dit simplement", qui à n'en pas douter, influe sur la façon de parler de son visiteur, qui "commençait de raconter tout simplement par quel mystérieux hasard cette lettre... [...] était tombée entre [ses] mains," [p. 137] tandis que son interlocutrice "s'occupait enfantinement à pelotonner des rubans de crêpe" (*ibid.*).
16. P. 135 : "L'hypocrite banalité de nos propos m'est odieuse et je souffre à les rapporter".
17. *Ibid.* "Vous êtes artiste ? — Hélas ! non, répliquai-je en souriant."
18. C'est là peut-être aussi l'art de la fugue, musicale cette fois, de Bach : tout l'appareil technique, contrapuntique, suprêmement complexe est fait pour s'oublier et s'estomper derrière la musicalité et l'effet de sens les plus simples, les plus humbles qui soient... Isabelle apprend à Gérard l'oubli de soi et invente pour lui le génie de la petitesse.
19. Le narrateur laisse en effet son récit en plan pour finalement se taire et laisser le mot de la fin aux deux vœux de Jammes.
20. P. 148 : "La nuit était bien avancée lorsque Gérard acheva son récit".

PARTURITIONS

par

Martine SAGAERT

Dans les *Cahiers d'André Walter*, journal intime tenu par un jeune homme, la mère meurt au début du texte et le fils à la fin. Écrire c'est d'abord tenter que l'un et l'autre vivent. C'est s'aventurer en terre maternelle, regarder droit dans les yeux ce portrait là qui toise et protège, celui de la bonne mère, de la mère modèle, parangon de beauté morale, c'est la savoir vénérable et horrible, déesse et ogresse.

Si le grain ne meurt, si l'enfant n'est étouffé, l'herbe de la création en touffes pourra-t-elle croître ? Et qu'adviendra-t-il de la Mère ? Cette question demeure question tout au long de l'œuvre de Gide, de *L'Immoraliste* à *Ma Mère* en passant par les *Mémoires*.

L'axe primordial qui met à jour l'image archétypale du maternel n'a de sens que mis en regard de l'axe extérieur, de l'itinéraire mental qui va d'*Isabelle* à *Geneviève* en passant par *Les Caves du Vatican*, de cet axe brisé, comme né à l'envers du maternel. Qui veut atteindre le grand-œuvre, *Les Faux-Monnayeurs*, doit emprunter conjointement les deux routes jusqu'à ce point où convergent les parallèles...

Mais il nous faut, avant de lever l'ancre pour la traversée de la nuit¹, faire une halte à La Quartfourche, à ce domaine carrefour où l'ordre des choses s'est rompu, où le temps bascule, clopin-clopat.

L'enfant du lieu n'est pas "*un prince du sang*"² mais une anomalie, une monstruosité³. "*Tout contrefait, il portait de guingois; ses jambes torses lui donnaient une allure extraordinaire; il avançait obliquement, ou plutôt procédait par bonds comme si, à marcher pas à pas, ses pieds eussent dû s'entraver*"⁴. À l'instar de Gertrude, l'aveugle de *La*

Symphonie Pastorale, Casimir est d'abord un enfant handicapé. À la différence de Lafcadio, son frère en bâtardise, qui au même âge⁵ est un adolescent robuste⁶, à la différence de Terno, son ami en chien, l'énorme terre-neuve⁷ qui gambade à ses côtés avec une "*bousculante exubérance*"⁸, il est diminué physiquement. Il bave, il est en nage dès qu'il se hâte et il boite⁹.

Il mène une existence entre parenthèses, loin du monde et de toute circulation¹⁰. Ce rejeton de la mort¹¹ n'est-il fils de personne ?

Isabelle de Saint-Auréal ne semble avoir retenu de la maternité qu'un état physiologique momentané, la grossesse¹². Après la délivrance, elle s'en va comme si elle n'avait vécu qu'un "*petit événement de famille*"¹³. Elle coupe court à sa mission maternelle. Elle est la mère absente, celle qui fait peu de cas des liens du sang, celle qui chemine par les routes mouillées et à la maison ne fait que passer. Toujours en partance, elle est la fille du dehors et de l'ailleurs, à l'inverse de la bonne mère, grillon du foyer et du dedans.

Elle détourne les yeux pour ne pas étouffer sous les contraintes. Elle ne nourrit pas son enfant qui, sans elle, chaque matin, boit son racahout¹⁴. Elle ne l'élève ni ne l'éduque. (Et l'abbé Santal qui est chargé de l'instruction de ce drôle de garçon, poussé de travers, l'utilise comme secrétaire-copiste !). Elle le prive de toutes les tendresses, de toutes les richesses.

Elle n'est pas un "*modèle de décence [et] d'honnêteté*"¹⁵. Elle laisse deviner "*un œil languide et tristement rêveur*" et sa bouche entrouverte est "*comme soupirante*"¹⁶. Son "*angélique beauté*"¹⁷ masque les noirceurs de son âme et sa tenue révèle sa laideur morale. Une couche de boue recouvre ses bottines et le volant de sa jupe "*mouillé*", "*fangeux*"¹⁸ fait une "*traînée sale*"¹⁹. Est-ce le hasard si Mme Floche pour dissimuler une lettre d'elle fait mine d'écraser une araignée ? Cette mère n'est-elle qu'une bête nuisible ? Ce n'est donc pas "*une société pour l'enfant*"²⁰...

Faut-il évoquer la *vox populi* qui la rabaisse au rang des gourgandines et des dévergondées²¹ ? Faut-il prêter l'oreille à la rumeur ? Mlle de Saint-Auréal est-elle l'Eve pécheresse, la mauvaise mère ?

Comment imputer l'infirmité de Casimir au soin qu'elle a pris à dissimuler son ventre ? Cette explication peu scientifique est révélateur des mentalités. La fille-mère est souvent mise au banc de la société. Elle doit encourir un châtement. Elle a fauté; elle doit être punie par les hommes et par le ciel. L'enfant aux jambes torses est signe de l'inconduite maternelle.

Isabelle écrivait à son amant : "*J'étouffe ici; je songe à tout l'ailleurs qui s'entrouve.. J'ai soif...*"²². On pourrait alléguer en effet qu'elle n'est pas l'unique responsable, accuser l'éducation et le milieu. Mais ce n'est pas l'histoire que Gide s'est proposé d'écrire²³. Ailleurs, dans *La Séquestrée de Poitiers*, où gît la pauvre Mélanie Bastian, coupable d'avoir aimé et enfanté en dehors du mariage, il prendra en compte les "*compressions d'alentour*"²⁴? Ici, il choisit de ne pas présenter son personnage "*longuement et directement [...], de face*" mais "*de profil fuyant*"²⁵.

Changeons alors notre angle d'observation. Faut-il croire que la jolie maman qui ne se laisse pas décoiffer facilement aime son fils ? N'est-ce pas "*Casimir le passionné*" qui, à son seul désir, donne naissance à "*Isabelle la passionnée*"²⁶ ? N'est-ce pas lui qui réinvente le rituel du baiser du soir, expression privilégiée de l'amour maternel, dans le roman familial ?

L'enfant est-il victime sans le savoir de cette "*illusion pathétique*" qui bouleverse Gérard Lacase ? Celle qui promettait d'être une héroïne tragique (c'est dans les instants d'un insoutenable plénitude qu'elle aurait pu vouloir la mort de Blaise de Gonfreville et la catastrophe même de la naissance de Casimir) n'est-elle qu'une femme banale qui a enfanté un petit bancal ? Sa véritable faute, est-ce d'avoir voulu remplacer le "*sentier de la vertu*" par "*l'autre route*"²⁷ ou de n'avoir pas su s'y tenir ? N'est-ce pas plutôt d'avoir tenu à rien comme ces êtres "*à peine humains, à sang froid*"²⁸ ?

Trancher dans un sens ou dans un autre importe peu. Comme Alissa, qui peut l'espace d'un doute devenir Lucile²⁹, Isabelle peut représenter l'envers du maternel comme le maternel. Figure de mère, elle est d'être floue. La réduire à une acception c'est la détruire, comme

déloger la petite bille grise de son gîte, c'est la rendre pareille à toutes les billes³⁰.

Isabelle, marionnette de bois en construction dans le laboratoire de l'œuvre, a l'attrait des croquis, des ébauches, des avant-termes.

Comme dans les rites de couvade, le livre donne à Gide tous les symptômes de la grossesse. A la différence des *Caves du Vatican*, œuvre longtemps portée, "La Mivoie ressemble à une parturition étranglée"³¹.

Personnages trop courts que l'œuvre refusera de voir grandir, personnages trop lourds, trop pleins d'avenir, Isabelle et Casimir seront abandonnés avant la maturité. Ce sont les signes-esquisses pour un accrochage différé. Aussitôt engendrés, ils cèdent "*la vie à du neuf*"³²? Isabelle rejoint Wanda, femme courtisée qui aime l'aventure et les grandes étendues accessibles à cheval. Et Casimir, loin de "*blanchir comme une salade sous une tuile*"³³, cultive librement son jardin, à l'instar de Lafcadio, individu libre par excellence, jusqu'à l'absurde.

Contrairement aux enfants lisses, issus des traditions matrimoniales, Casimir est un être aux contours brisés et Lafcadio est "*un crochet dans la droite ligne*"³⁴.

Le lecteur assiste, comme *in vitro*, à la naissance de l'enfant naturel. Et la "*grande écriture dégingandée*"³⁵ du maternel devient sous ses yeux, avec "*tout le surprenant*"³⁶ d'une telle métamorphose, "*petite forme claudicante*"³⁷.

Il ne faudrait pas y voir l'illustration d'un accomplissement mais une virtualité bienheureuse, comme si l'infirmité devenait saine, comme si le maternel en son émancipation même s'évanouissait...

Le parc de La Quartfourche s'achève là, sans clôture. Prenons, à notre gauche, le chemin qui descend obliquement³⁸ vers l'ailleurs. Et si Casimir n'était qu'un "*monstre, [...] un hybride de bacchante et de Saint-Esprit*"³⁹ ? Et si Demeter cachait Metanire⁴⁰ ?

NOTES

Toutes les références, sauf indication contraire, renvoient à l'édition des *Romans* dans la Bibliothèque de la Pléiade.

1. Cf. *Isabelle*, p. 609.
2. *Ibid.*, p. 608.
3. *Ibid.*, p. 651.
4. *Ibid.* p. 609-610.
5. Sur la photo qui le représente, Lafcadio, dans *Les Caves du Vatican*, a quinze ans.
6. *Les Caves du Vatican*, p. 715.
7. Gros chien à tête large, à longs poils dont la race est originaire de Terre-Neuve. Terno est symbole de l'ailleurs.
8. *Isabelle*, p. 610.
9. Cf. *Isabelle*, p. 610 - 620 - 622.
10. *Ibid.*, p. 613.
11. Son père, Blaise de Gonfreville, est mort avant sa naissance. Cette absence de référent paternel n'est pas signe d'une différence négative. Mais plus important est le climat morbide dans lequel Isabelle de Saint-Aurélien a vécu sa maternité. Cf : "*Alors un frisson me saisit; j'aurais voulu qu'il m'engourdît jusqu'à la mort. Le lendemain, je tombai gravement malade et le médecin qu'on appela révéla ma grossesse à ma mère*" (*Isabelle*, p. 671).
12. *Ibid.*, p. 671.
13. *Ibid.*, p. 628.
14. Employé par les Turcs et les Arabes, cet aliment est utilisé en France au XIX^{ème} siècle. Fait de farine et de féculés diverses, il se sert au petit déjeuner.
15. *Et nunc manet in te*, p. 1128.
16. *Isabelle*, p. 632.
17. *Idem*.
18. *Ibid.*, p. 656.
19. *Ibid.* p. 656.
20. *Ibid.*, p. 661.
21. Cf. *Isabelle*, p. 645 et 646. Sa mère la traite de "*fille ingrate [et] dénaturée*" (*op. cit.* p. 657). Mlle Verduze, qui la défendait, l'abandonne. Gratien la rejette (*op. cit.* p. 665). Et l'abbé Santal la condamne (*op. cit.* p. 645).
22. *Ibid.* p. 640.
23. Cf. Lettre de Gide à Jean-Marc Bernard, du 21 Sept. 1911, in *Romans*, Pléiade, p. 1560.
24. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 1153.
25. Lettre de Gide à Jean-Marc Bernard, du 21 Sept. 1911, *op. cit.*, p. 1560.
26. Cf. "*d'une voix si passionnée*" (*Isabelle*, p. 633) et "*Isabelle la passionnée*" (*Ibid.*, p. 645).
27. *Ibid.* p. 604.
28. *Ibid.*, p. 625.
29. Alissa est la bonne mère en puissance (elle fait le choix de ne pas être mère, à la différence de Madeleine) et réserve sa croix d'améthyste pour la fille de Jérôme. Un jour son père lui dit : "*Tout à l'heure, quand je suis rentré dans le salon, et que je t'ai vue, comme tu étais étendue sur le canapé, un instant j'ai cru revoir ta mère*" (*La Porte étroite*, p. 585). Alors elle ressemble à la mère mauvaise.
30. *Si le grain ne meurt*, p. 384.

31. Lettre d'André Gide à Jacques Copeau, du 29 Août 1914, préface aux *Caves du Vatican*, p. 679.
32. *Feuilletts* in *Journal 1889-1939*, p. 1099.
33. *Les Caves du Vatican*, p. 737.
34. *Les Caves du Vatican*, p. 854.
35. "Une grande écriture désordonnée" (*Isabelle*, p. 639) devient "une grande écriture dégingandée" (*Ibid.*, p. 649).
36. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 975.
37. *Isabelle*, p. 672.
38. Cf. *Ibid.*, p. 621.
39. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 979.
40. Cf. *Retour de l'URSS*, cité par Eric Marty in *André Gide, La Manufacture*, coll. Qui êtes-vous ?, 1987, p. 125-126.

ISABELLE OU L'ADIEU AU PARADIS

par

Pierre MASSON

Chacun de nous garde de son enfance, à des degrés divers, l'image d'un paradis perdu. Gide, enfant, riche et choyé, n'échappe pas à cette règle. L'intéressant est d'observer que, au travers de son œuvre du moins, cette image est particulièrement forte, et apparaît avec régularité. Mais c'est aussi une image qui "*bouge*", à la fois complexe et changeante, et de ce fait révélatrice d'un conflit interne dont nous allons essayer de suivre les étapes.

En premier lieu, il est visible que ce souvenir s'inscrit, pour Gide, dans un domaine précis : il s'agit de La Roque, en Normandie, dont *Si le grain ne meurt* donne une description idyllique, et qu'une lettre de Gide à Jammes¹ évoque précisément pour définir "*le paradis perdu de [son] enfance*" :

C'était le temps où les bois tièdes de la Roque avaient des profondeurs, hélas ! perdues ; j'y promenais ma solitude, et cet unique amour qui parfume ma vie.

De fait, nous devinons la présence des toits bleus de La Roque et de ses eaux dormantes longtemps au travers des romans de Gide, des *Cahiers d'André Walter* jusqu'au *Retour de l'Enfant prodigue* et même, d'une manière que nous étudierons, à *Isabelle*, en passant naturellement par *L'Immoraliste*, auquel Gide renvoie le lecteur de *Si le grain ne meurt*, tout en donnant sur ce domaine d'ultimes précisions, telles que l'affaire (la nostalgie et son support) pourra alors être considérée comme liquidée. Chaque fois qu'il désire placer, dans le parcours de ses personnages, un moment où le passé reprend ses droits et invite à la régression, c'est la même image-clef qu'il propose, marquée seulement

de subtiles variations : vision d'une demeure contemplée de loin, dans le soleil couchant, la fumée d'une cheminée ou la brume des herbages humides montant dans le ciel pur et doré. Liée au thème du retour, c'est l'évocation d'un lieu idéal, clos mais profond, où tous les éléments s'harmonisent selon des correspondances baudelairiennes, les hommes et la nature, l'eau et le feu, la terre et le ciel. Plus tard, lorsque cette image se sera estompée, ses prodromes du moins s'offriront encore aux personnages gidiens, comme le signal d'un bonheur que l'auteur ne veut plus — ou n'ose plus — inscrire dans un espace défini : pour Anthime Armand-Dubois, l'enfance, c'est le souvenir, "*de certain soir tranquille et d'or, [...] où [...] s'élevait une fumée bleue, toute droite vers un ciel tout pur*" [p. 700]. Et pour le pasteur, la chaumière de Gertrude se révèle par "*un mince filet de fumée qui s'en échappait, bleuissant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel*" [p. 878].

L'étonnant vient déjà de ce que la parenté entre ces diverses scènes provient plus du décor environnant que de la demeure elle-même. Au bout de l'errance d'Augustin Meaulnes, il y a le château et la fête qui s'y déroule. Dans l'imaginaire gidien, La Roque et ses avatars apparaissent surtout comme une façade, et si l'on vient à y pénétrer, c'est pour constater que la maison est vide, hésitant entre le royaume et la prison. Déjà, dans *Les Cahiers d'André Walter*, le narrateur et Emmanuèle la contemplent de loin, comme un rêve inaccessible :

Le soleil inondait la plaine de rayons dorés, pacifiques. Dans un repli de rivière, un château couvert d'ardoises; autour, les toits plus bas des fermes blanches².

Pourtant, à cette époque (ce fragment est daté d'août 1888), La Roque est loin d'être un domaine abandonné; c'est là que Gide passe l'essentiel de ses vacances, et sa mère, régisseuse attentive d'un bien acquis par ses propres parents, veille à sa bonne marche. Si, déjà à cette époque, il tend à devenir un distant paradis, c'est pour une raison particulière, que les précisions fournies par *Si le Grain ne meurt* permettent d'identifier. Gide construit sa description en deux tableaux antithétiques; le premier pourrait s'intituler "*un univers dans une île*", car Gide s'applique à montrer combien ce lieu protecteur s'ouvrait sur le vaste monde, le second au contraire insiste sur l'épaisseur de la clôture, telle qu'elle constitue un univers à elle seule. Mais ce tableau n'est

esquissé que pour révéler sa destruction, liée à la mort du père et à l'action normalisatrice de la mère; traçant des allées, plantant des arbres, elle s'employa à imposer ordre et mesure à une nature jusque-là sauvage. Matériellement et psychologiquement, c'est elle qui, aux yeux de son fils, réduisit ce domaine enchanté à des dimensions perceptibles, donc décevantes :

Il n'y avait, du temps de mon père, que peu de sentiers tracés, et d'être si difficilement pénétrables, ces bois me paraissaient plus vastes. Je fus bien désolé le jour où maman, tout en me permettant de m'y aventurer, me montra sur une carte du cadastre leur limite [...]. De connaître leur dimension, leur limite, diminua pour moi leur attrait, car je me sentais à cet âge moins de goût pour la contemplation que pour l'aventure, et prétendais trouver partout de l'inconnu³.

L'expression "du temps de mon père" pourrait faire croire que La Roque appartenait en propre à Paul Gide, alors qu'en réalité c'est sa femme qui en avait hérité; mais justement, il est frappant de voir comme, dans ses mémoires, Gide met un écran de fumée sur cette origine, parle de ses grands-parents sans préciser lesquels, et, en leur lieu et place, il nous donne cette inscription latine qui orne la poterne et dont la seule fonction est, en rattachant cette propriété à un passé très lointain, de rendre comme secondaires ses origines récentes. On obtient ainsi un domaine-palimpseste, où, sous l'action civilisatrice et peureuse de la mère, se lisent les traces du père disparu et du rêve enfui. Et l'on peut se demander si le "hélas" adressé à Jammes n'incrimine pas l'activité maternelle, au moins autant que l'action du fils, comme si La Roque avait de toute façon été perdue le jour où son père était mort.

Plus que la maison elle-même, dont il ne peut faire la Maison du Père que sous forme de cénotaphe, ce sont les alentours que Gide va utiliser pour en faire les révélateurs de ce conflit qui n'habite que lui. On voit ainsi progressivement s'organiser l'opposition manichéenne entre un supposé "côté du père", prestigieux parce qu'impalpable, synonyme de mystère et de liberté, et un "côté de la mère" au contraire bien trop réel, qui fait naître le besoin d'évasion, concurremment avec la nostalgie des origines.

Cette rivalité s'observe par exemple dans la création de deux types de demeures au sein de l'univers fictionnel : l'absence du père provoque soit un trop-plein féminin, vite ressenti comme étouffant ou même vaguement dégoûtant, soit comme un vide irrémédiable et sacré :

Dans *Le Voyage d'Urien*, le royaume d'Haïatalnefus se définit principalement comme un lieu clos, parce que sans hommes, et plus spécialement sans roi, laissant les femmes y exercer leur pouvoir tentaculaire et louche :

Depuis la mort du Camaralzaman, ils avaient tous quitté la ville. Et toutes ces femmes délaissées, s'affolant au désir des mâles, parfois sortaient dans la campagne [p. 32].

Il est alors tentant de rapprocher, de ce fantasme de jeunesse, la scène mûrement composée qui sert d'ouverture à *La Porte étroite* : dans Fongueusemare, la mort de son père semble faire surgir autour de Jérôme une assemblée de femmes, où ce qui se manifeste de plus frappant est la sensualité :

Oui, c'est bien l'année de la mort de mon père; ce qui confirme ma mémoire, c'est une conversation de ma mère avec Miss Ashburton, sitôt après notre arrivée [p. 497].

Il s'agit bien sûr de la troublante tante Bucolin, que la superposition des souvenirs d'été permet de présenter comme un avatar d'Haïatalnefus, le récit de Jérôme juxtaposant tendancieusement la mort de son père et les caresses de sa tante.

Bien sûr, à Fongueusemare, nous sommes loin de La Roque. Mais justement, c'est l'occasion de remarquer que, dans *La Porte étroite*, Gide se livre à une récréation importante de ses éléments biographiques. Comme nous l'apprend Jean Delay,

Après la mort de son mari, Mme Paul Gide emmena son fils passer l'hiver à Rouen, chez les Henri Rondeaux, [...]. Puis, [...] Mme Gide (décida), sitôt la fin de l'hiver, de partir pour La Roque. [...] Dans le cours de l'été, les cousines arrivèrent à La Roque. [...] En octobre 1881, elle prit une grande décision : celle de s'installer à Montpellier auprès des Charles Gide⁴.

Dans son passé recomposé, La Roque reste ainsi le temple inviolé du souvenir paternel, sur lequel la nostalgie peut se fixer et devenir culte. Dans *La Tentative amoureuse*, Luc et Rachel, comme avant eux

André Walter et Emmanuèle, tournent autour d'un grand parc aux grilles merveilleuses, sujet de leurs rêves; mais le jour où ils y pénètrent enfin, le parc est vide et la maison fermée, telle qu'apparaît, plus tard, la Quartfourche aux compagnons de Gérard Lacase, héros d'*Isabelle*.

Rien ne peindrait la splendeur des allées. L'automne jonchait les pelouses, et des branches étaient brisées; de l'herbe avait couvert les routes, [...]. Il y avait des bancs de pierre, des statues, puis une grande maison se dressa, aux volets clos et aux portes murées [p. 83].

Dans *Paludes*, le journal de Tityre s'ouvre sur une image similaire, qui dépeint un jardin situé, un peu à la façon de La Roque, entre une plaine et un étang, et marqué par une ambiance d'abandon. La seule différence tient au fait que Tityre revendique, pour s'en accuser, la responsabilité de ce laisser-aller :

Le jardin, naguère, était planté de passe-roses et d'ancolies, mais mon incurie a laissé les plantes croître à l'aventure; [...] Les sentiers ont disparu sous l'herbe; il ne reste plus, où je puisse marcher, que la grande allée qui mène de ma chambre à la plaine [p. 93].

Si l'on se reporte à la description de *Si le grain ne meurt*, on discerne alors l'opposition entre les sentiers, tracés au temps du père, et l'allée que Madame Gide conçut avec un méthodique effort. Mais que celle-ci seule subsiste indique aussi que le jeune André, occupé à se libérer de la tutelle maternelle, va dans un premier temps réserver ses descriptions — et ses attaques — à ce côté civilisé du domaine, avant de se mettre à la recherche des sentiers perdus de son enfance. Le lieu idéal, s'il vient à être évoqué, ne pourra pas alors apparaître en filigrane, les traits du domaine négatif sont encore trop lourdement soulignés, et au jardin-prison, domaine utérin, souvent plus proche de Cuverville que de La Roque, va s'opposer, au loin, ailleurs, un anti-jardin.

Cette clôture est ainsi mise en avant par le Prodiges lorsqu'il vient à évoquer la maison de son père, maison où en fait domine la présence maternelle (c'est à ses prières que le fils a fini par céder); dans son souvenir, cette maison se ramène principalement à un "*jardin abreuvé d'eau courante, mais clos et d'où toujours il désirait s'évader*" [p. 476].

C'est pourtant bien de La Roque qu'il s'agit, identifiable par cette eau et par ses toits bleus, mais féminisée, de telle sorte que deux influences contraires s'y exercent, provoquant le dédoublement du Prodiges en Puiné; dans *Si le grain ne meurt*, au contraire, La Roque rendue au souvenir du père est un lieu de liberté :

Qui dira l'amusement, pour un enfant, d'habiter une île, une île toute petite, et dont il peut, du reste, s'échapper quand il veut ?"⁵.

La première caractéristique du Paradis, *Le Traité du Narcisse* nous l'apprend, c'est qu'il n'était "*pas grand*", dans lequel Adam est maintenu à un stade asexué, pareil en cela au chaste Jérôme, évoluant à Fongueusemare, auprès de sa mère et de sa cousine, dans un jardin "*pas très grand*". Et il est alors permis de remarquer que, chaque fois que Gide vient à décrire un espace clos et contraignant, il procède à un travail de reconstruction de ses souvenirs, orientés dans un sens négatif. La Roque, dans ses diverses apparitions, y compris dans *Isabelle* où elle est certainement aussi présente que le château voisin de Formentin, se trouve, si l'on peut dire, "*cuvervillisée*". L'image récurrente du banc peut en donner une idée :

ce banc, *La Porte étroite* le situe au bout du jardin de Cuverville, en lui conférant une charge considérable, car il sert presque à ouvrir et à fermer le récit de Jérôme, et à établir un lien entre sa mère et sa cousine :

Nous sortions par la petite porte secrète et gagnions un banc de l'avenue d'où l'on domine un peu la contrée; là, près du toit de chaume d'une marnière abandonnée, mon oncle, ma mère et Miss Ashburton s'assayaient; devant nous, la petite vallée s'emplissait de brume et le ciel se dorait au-dessus du bois plus lointain [p. 496].

Retrouvant Alissa pour la dernière fois, Jérôme déclare :

J'allais [...] me reposer quelques instants sur ce banc de la marnière où je pensais que tu venais encore t'asseoir... [p. 576].

Or la même disposition se lit dans *L'Immoraliste*, faisant de la Morinière le lieu où se succèdent auprès de Michel sa mère et sa femme, faisant de cette propriété un piège dangereux où il sent le passé "*se refermer*" sur lui :

“*Nous allions nous asseoir près du bois, sur le banc où jadis j’allais m’asseoir avec ma mère*” [p. 410]. *Nous allions nous asseoir sur un banc, d’où l’on dominait le vallon que le soir emplissait de lumière*” [p. 420].

Et l’on peut la deviner dans *Isabelle*, reprise ironiquement, mais avec la même connotation négative :

Il y avait quelques colchiques dans les pelouses du jardin; un peu plus bas, dans le vallon, une prairie en était rose, que l’on apercevait de la carrière où [...] j’allais m’asseoir — sur cette même pierre où je m’étais assis le premier jour avec Casimir; où, rêveuse, Mlle de Saint-Auréal s’était assise naguère, peut-être... [p. 637].

La demeure maternelle, paradoxalement, développe ainsi en elle les lieux de son dépassement; déjà les compagnons d’Urien, enfermés dans les jardins d’Haïatalnefus, allaient s’asseoir sur un trône élevé pour contempler la mer, et le Puîné “*est souvent juché sur le plus haut point du jardin, d’où l’on peut voir le pays [...] par dessus les murs*” [p. 485]. Mais cette élévation est encore un piège, qui fait croire au prisonnier qu’il peut s’évader “*par le haut*”, à la manière d’Icare, rêvant passivement sur le lointain que son regard lui donne l’illusion de posséder.

L’anti-jardin, le paradis retrouvé par un effort de l’imagination se caractérise donc par un refus des limites, non pas supprimées, mais transgressées, brisées pour rendre sensible l’élan vital. Au jardin abandonné de Tityre s’opposent globalement, conçus en même temps, les multiples jardins des *Nourritures terrestres*, en particulier Blidah et Biskra, villes-jardins aux frontières indécises, prolongées, d’oasis en oasis, jusqu’au désert. Mais ce dualisme est dangereux, dans la mesure où il risque d’enfermer l’individu dans un système de va et vient toujours décevant; c’est l’histoire de Michel qui, au banc de la Morinière, oppose celui d’un autre jardin, dont il fait un nouveau point fixe dont il ne peut se satisfaire :

Biskra. C’est donc là que je veux en venir.. Oui; voici le jardin public; le banc...; je reconnais le banc où je m’assis aux premiers jours de ma convalescence [p. 465].

Si Michel finit tout de même par s'arrêter, c'est en un lieu synthétique, qui, au lieu d'inspirer le désir de fuite, réussit à matérialiser la notion de passage : il y a une maison, mais sans fenêtres; un jardin, mais au mur si bas qu'on l'escalade sans façons; l'ensemble est entre ciel et terre, entre village et désert, et paraît hésiter entre nature et culture : "*pauvre et bizarre*", la maison est néanmoins richement décorée, mariant les cultures orientales et occidentales; et le jardin, entre vie et mort, laisse s'épanouir, à l'abandon, "*trois grenadiers déjetés*". On est presque au royaume de Proserpine, d'où il n'est pas possible de s'arracher, ainsi que le dit Michel, puis ses amis venus le chercher. Mais justement, il s'agit là d'un lieu anonyme, situé à l'écart des routes reconnues...

Gide cependant y revient, lorsque, en pleine rédaction de *La Porte étroite*, il compose *Le Retour de l'Enfant prodigue*, dépassant le binôme attraction-répulsion constitué par la maison des parents, en esquisant le jardin découvert par le Prodigue, et vers où s'enfuit le Puiné : là aussi poussent des grenadiers sauvages, à mi-chemin entre jour et nuit, refuge et liberté :

*C'est un petit verger abandonné, où l'on arrive avant le soir.
Aucun mur ne le sépare plus du désert. Là coulait un ruisseau;
quelques fruits demi-mûrs pendaient aux branches [p. 490].*

Mais cette méthode a ses limites; du jardin clos, on passe au jardin ouvert, toujours plus lointain, sans pour autant supprimer l'impression d'étouffement initial, qui oblige l'homme à renoncer de lui-même au paradis, se privant du souvenir idéal qui l'aiderait à attendre son salut. La vraie guérison ne va pouvoir venir que d'une évolution intérieure, telle que nous l'avons laissé pressentir au début de cette étude : qu'au lieu de fuir l'enveloppement maternel, Gide écarte cette obsession et redécouvre l'image paternelle malencontreusement oubliée, et le domaine de l'enfance pourra retrouver sa fonction de talisman pour l'imaginaire de l'adulte.

À l'origine, une telle action libératrice est ressentie comme sacrilège : c'est parce qu'il a osé briser le rameau d'Ygdrasil qu'Adam conquiert une liberté qui n'est qu'une malédiction. Rompre l'enchantement du domaine, c'est redonner ses droits à la vie terrestre, sortir d'une éternité figée pour progresser dans le temps et l'espace. Et il

faut donc que cette entreprise de destruction, qui représente symboliquement le rejet de la tutelle maternelle, soit progressivement présentée comme un acte dépourvu de conséquences culpabilisantes. Ce qui était pour Adam une faute inexpiable devient, dès la mort de Madame Gide, une audace féconde :

c'est en effet quelques mois après cette mort, dans le "*Récit de Ménalque*", qu'apparaît véritablement le thème de l'abattage des arbres : Ménalque raconte, comme se vantant :

Trois poètes ont chanté l'accueil que je leur fis en ma demeure; ils parlaient aussi [...] des avenues de peupliers, [...] de la belle ordonnance du parc. Lorsque l'automne vint, je fis abattre les plus grands arbres, et me plus à dévaster ma demeure. [...] L'automne s'éployant sur les arbres couchés fut splendide [p. 191].

Que, derrière ces lignes, Formentin transparaît, c'est évident; mais lorsque Gide visita ce domaine, seul puis en compagnie de quelques amis, il était déjà à l'abandon depuis plusieurs années. La mise en scène du "*massacre*", et plus encore de l'ordre initial qu'il vient rompre, procède donc bien de l'invention gidienne : la ruine du parc consacre ainsi la mort de la mère qui l'a organisé, mort dont le fils assume la responsabilité, et permet au domaine de retrouver une vie sauvage, plus proche du temps du père; Ménalque cesse ainsi d'être enfant, un lien se rétablit qui le rattache à un passé précis : "*Je reconnus là ma vieillesse.*"

Cette opération, en se répétant, s'oriente dans deux directions : celle de la non-culpabilité, et celle de la plénitude heureuse. Dans *L'Immoraliste*, l'abattage des arbres, accompli en deux temps (coupe en hiver, enlèvement en été) accentue l'impression de renouveau, de mort dominée et récupérée au profit de la vie, et détourne la responsabilité de l'entreprise sur un tiers :

Je ne me dissimulais pas le tort que Heurtevent me faisait; mais ces bois ainsi dévastés étaient beaux, et je m'y promenais avec plaisir [p. 444].

C'est bien sûr dans *Isabelle* que cette scène prend son extension maximale, au point qu'on peut dire que tout le récit semble avoir été organisé autour d'elle, et pour elle. C'est là en effet, assise sur le tronc d'un arbre abattu, qu'Isabelle de Saint-Auréal apparaît enfin à Gérard,

consacrant la fin d'un univers féminin et étouffant, mais aussi des rêves d'amour mystique qu'il avait produits. Récit "*de biais*", Isabelle fait porter sur l'héroïne tout le poids d'un massacre qui peut alors être commodément dénoncé comme sacrilège et suicidaire, le narrateur n'étant que le spectateur — et le bénéficiaire moral — de cette auto-destruction d'un mythe.

Le saccage des bûcherons paraissait plus atroce encore à ce moment de l'année où tout s'apprêtait à revivre.[...] J'avançais lentement, non point tant triste moi-même qu'exalté par la douleur du paysage. [...] J'admirais par quel excès de vie cet accent de sauvagerie que la déprédation apportait à la beauté du paysage en aiguïssait pour moi la jouissance [p. 666].

Mais au-delà de ce plaisir du saccage, c'est une profondeur retrouvée qui s'offre au narrateur. Michel, à l'occasion de l'enlèvement des arbres, découvre les dessous humains et topographiques de sa propriété, des passages dans les haies, des chemins où vivre à l'aventure :

J'admirais l'herbe plus mouvante et plus haute, les arbres épaissis. La nuit creusait tout, éloignait, faisant le sol distant et toute surface profonde [p. 449].

Gérard, pour sa part, ne tire pas immédiatement tout le profit de son aventure. Isabelle, nous l'avons dit, sert d'abord à liquider le prestige de la demeure féminine, et l'on peut remarquer qu'en fusionnant certaines données de la Morinière et de Fongueusemare, il en présente de façon parodique les aspects les plus significatifs. L'humidité ambiante devient pluie battante, l'automne est pourrissant comme chez Apollinaire, l'abattage des arbres est une opération mercantile; dans la galerie de personnages féminins, il est probable que Gide se livre à un jeu de massacre de son milieu familial, et plus spécialement du côté maternel; comme à Michel, Ali, il ne reste à Gérard, à la fin de son histoire, que Casimir... Surtout, certains épisodes-clés sont repris de manière caricaturale : le départ nocturne d'Isabelle rappelle celui du Puîné, la tendre fraternité du Prodigue étant remplacée par la sollicitude maladroite et incomprise de Mlle Verduze; le retour de Gérard à La Quarfourche fait songer à celui de Jérôme à Fongueusemare, Isabelle

succédant à Alissa pour cette ultime rencontre; mais par la petite barrière du potager, c'est Gratien qui sort brusquement...

À La Quartfourche, nous assistons ainsi à la mort d'un paradis, celui que les convenances et les pieux sentiments ont tenté d'imposer à la vraie vie. Ou plutôt, il s'agit d'un renoncement à la croyance au paradis, dans lequel on ne craint plus d'être enfermé, et auquel il n'est plus nécessaire de chercher, en quelque lieu du globe ou de son imagination, un contre-paradis compensateur. Ici, tous les dieux meurent, dans la dérisoire incarnation d'Olympe (Verdure) et de la famille Saint-Auréol. *Le Traité de Narcisse* se développait autour de trois figures complémentaires, celle de Narcisse immobile, rêvant au paradis, celle d'Adam, chassé du paradis, celle du poète enfin, qui sait déjà que "*le Paradis est partout*". Que nous raconte Isabelle, sinon la décrépitude et la mort du maître apparent de La Quartfourche, Narcisse de Saint-Auréol, remarquable surtout par sa pomme d'Adam ? Mais un autre domaine subsiste, celui auquel Gérard et ses amis rendent visite, et qui possède un charme et une consistance indéniables, provenant du simple retour de la nature à la liberté; comme Michel redécouvrant de nuit sa propriété, Gérard entre en rôdeur émerveillé dans La Quartfourche où il sait pourtant qu'il n'y a nul mystère. La mort d'un mythe n'entraîne pas la fin de l'histoire, mais fait qu'il nous appartient de chercher en nous-mêmes, en passant par le soupirail des souvenirs obscurcis, l'esprit d'enfance; sur celui-ci veille une tutelle paternelle aussi légère que celle de Monsieur Floche, véritable maître de La Quartfourche, et à l'appel duquel Gérard a répondu.

La parole est donc au poète; mais à l'éparpillement élaboré par *Les Nourritures terrestres*, il va pouvoir désormais substituer la certitude d'un jardin intérieur, d'un paradis intime et transportable. Le domaine du père n'est plus à redécouvrir au prix d'un conflit avec l'autorité maternelle, il est enfin librement au jour, et Gide peut sereinement écrire ses mémoires pour lui redonner sa place essentielle et en célébrer la vertu retrouvée. Il n'a plus alors besoin de jardin dans ses livres; on n'y trouve plus que celui du Luxembourg, que *Si le grain ne meurt* décrit précisément comme le témoin de ses promenades avec son père. Au lieu d'être le jardin qui cerne la maison, la vérité qu'on cherche dans les

marges, il est l'espace au cœur de la cité, le jardin intérieur où tout prend source et signification : c'est là que Lafcadio a la révélation de l'existence — et de la mort prochaine — de son père; c'est là que commence et s'achève l'aventure de Bernard, qui le conduit à intégrer dans son schéma mental la figure paternelle.

Le paradis n'est plus alors à perdre, car il n'y a plus de péché, ni à retrouver, car il git au fond de nous; il suffit, pour le rendre présent, de l'évoquer pour autrui, car, ainsi que l'enseigne Dédale à Thésée, le seul jardin qui vaille est la compagnie des hommes.

NOTES

¹. *Correspondance Gide-Jammes*, Gallimard 1948, p. 210.

². *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard 1952, p. 72.

³. *Si le grain ne meurt*, Pléiade 1954, p. 395.

⁴. J. Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard 1956, t. I, p. 180-1.

⁵. *Si le grain ne meurt*, op. cit. p. 394.

CHRONIQUES GIDIENNES

Jean Lefebvre

„Isabelle“ von André Gide

oder
Die Überwindung des verräumlichten Lebens

Les lecteurs du *BAAG* peuvent se procurer l'ouvrage de H. Lefebvre en s'adressant directement à l'éditeur :

Die Blaue Eule
Aktienstr. 8
D. 4300 ESSEN 11
RFA

au prix de 42 DM ou 160 FF. port inclus.



Jean Lefebvre, "*Isabelle*" von André Gide oder die Überwindung des verträumten Lebens. Essen, Die Blaue Eule, "Frankreich-Studien", Bd. 2, 1987, 277 pp. (42 DM).

par Alain GOULET

La thèse de doctorat de Jean Lefebvre, publiée en 1987, est le premier ouvrage universitaire consacré exclusivement à *Isabelle*. Cette monographie, fondée sur la consultation des brouillons et manuscrits qu'abritent la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et l'Université du Texas à Austin, et dont de larges extraits sont reproduits, qui se présente comme une étude systématique du récit complétée par une ample bibliographie et plusieurs annexes (découpage en séquences narratives; tableau des personnages; structuration de l'histoire selon l'alternance de l'espoir et de la déception; recensement des informations successives données sur le personnage d'Isabelle; texte synoptique des deux versions de la rencontre entre Gérard et Isabelle dans le parc; schéma des correspondances entre le temps de Gérard et celui de la société du château, puis entre le temps de la narration et de la fiction), dont l'index recense non seulement tous les noms propres (de personnes, de lieux, de figures mythiques, de titres d'oeuvre) mais aussi les concepts et mots-clés, et la thématique des oppositions structurantes, — cette monographie donc aurait dû constituer un événement dans le monde gidien. Malheureusement, en dépit de toutes ses qualités, elle est restée trop inaperçue, à cause, me semble-t-il, d'une double erreur.

La première, aisément compréhensible, est d'avoir publié cette étude dans sa version allemande, ce qui revenait à se couper *a priori* de nombreux lecteurs, alors même que l'auteur est né en France, qu'il a effectué une partie de ses études à Amiens, et récemment prouvé ses talents de traducteur en nous permettant de lire en français la première partie du livre de Raimund Theis : *A la recherche de la meilleure France* (BAAG, n°80, p.81-132). Or le destinataire gidien doit non seulement maîtriser suffisamment l'allemand pour suivre les analyses minutieuses et parfois subtiles, mais aussi — outre le français — l'anglais, l'italien et le latin puisque les citations ne sont pas traduites.

La seconde est la fausse bonne solution qui consiste à amalgamer le commentaire de l'oeuvre publiée avec l'exploitation des manuscrits, au lieu de séparer méthodologiquement l'étude du texte et de l'avant-texte. Car en citant systématiquement *Isabelle* d'après les brouillons, Jean Lefebvre brouille les pistes plutôt qu'il ne fait d'une pierre deux coups. Aussi nombreuses soient ces citations, elles n'offrent qu'un échantillon

non exhaustif de l'ensemble, dispersé au gré des pages, qui ne sauraient remplacer une véritable édition critique — ou mieux : de l'avant-texte — d'*Isabelle*. D'autre part l'exploitation de ces brouillons est loin d'être systématique dans la mesure où les citations des manuscrits se substituent au texte définitif (à tel point que leurs références renvoient toujours aux pages correspondantes de l'édition de la Pléiade), le commentaire portant sur les corrections et variantes ne pouvant être alors que ponctuel et marginal par rapport à celui concernant l'économie générale de la narration.

Le corps de l'étude est organisé principalement selon deux axes. D'une part le récit est découpé en quarante sept séquences (soit quarante cinq unités narratives auxquelles s'ajoutent les deux séquences qui forment le cadre de l'ensemble), dont est soulignée la composition symétrique, centrée sur la scène pivot de l'irruption d'Isabelle dans la vie de Gérard, sous forme d'un médaillon découvert dans la chambre de Madame Floche. D'autre part la notion de temps empruntée à Bergson sert de fil conducteur principal à la lecture du récit, comme l'indique de façon d'abord énigmatique un sous-titre qu'on pourrait traduire par : "le triomphe sur la vie spatialisée" ou "sur la vie mesurée en terme d'espace". Le néologisme "*verräumlicht*" s'éclaire en effet par la référence (p. 32) à l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, où Bergson oppose le temps conçu comme "*un milieu homogène où nos faits de conscience s'alignent, se juxtaposent comme dans l'espace*" (PUF, 1927, p. 67), à la durée pure, "*forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs*" (*ibid.*, p.74-5). Or le temps du château dans lequel est plongé Gérard est ce temps spatialisé qui est celui de la stérilité (p.74), dont Gérard devra parvenir à s'extraire.

Incontestablement cette grille donne à l'ouvrage son assise et à sa cohérence, même si on pourrait discuter parfois le découpage de certaines séquences (la séquence 33 pourrait par exemple être divisée en deux ou trois, selon les mêmes critères objectifs actantiels qui distinguent les séquences 31 et 32, p.235), ou si le recours à Bergson peut occasionnellement paraître superflu (ainsi, pour commenter la démarche claudicante de Casimir, était-il vraiment besoin d'invoquer les réflexions de l'*Essai sur les données immédiates* consacrées au sentiment de la grâce, p.192 ?). Mais ainsi sont bien mis en valeur le ciselage de la composition, l'importance du jeu des temporalités dans le récit et des oppositions entre temps extérieur et intérieur.

Le goût et l'aptitude de Jean Lefebvre à structurer le texte se déploie avec bonheur dans son premier chapitre, où le schéma établissant la composition en miroir du récit est complété par deux

autres modes de structuration de l'ensemble. On peut en effet lire *Isabelle* comme le récit d'une initiation qui entraîne Gérard dans trois "quêtes" successives : la première, celle de l'érudition, motive le voyage; la seconde, celle de l'écrivain potentiel, engendre le romanesque; la troisième enfin est celle de l'homme qui tombe amoureux d'un fantôme aperçu dans un médaillon. Ainsi passe-t-on du niveau extérieur et social au niveau de l'imaginaire, puis de l'intime. Si l'on considère enfin les problèmes du point de vue, on peut constater que la double polarité interne du narrateur va orienter son aventure aussi bien que sa narration: d'une part sa formation positiviste le rend attentif à l'observation précise du monde et de ses moeurs, et l'engage à expliquer les comportements; d'autre part sa propension à l'imagination et à l'irrationnel l'entraîne vers l'imaginaire. D'où la double veine du réalisme et du romanesque sentimental.

A partir de là, J. Lefebvre peut s'attacher à suivre le récit pas à pas, séquence après séquence, un peu à la manière du Barthes de *S/Z*, pour l'analyser et le commenter. Toutefois, ce cheminement prudent est parfois bousculé par le regroupement de quelques thèmes importants, tels que le regard, l'impatience ou la théâtralisation.

La première partie concerne "la confrontation avec le monde du château", isolé du monde extérieur, où le temps se disperse en moments spatialisés et sclérosés, où chacun joue son rôle, où les relations sont formalisées, mécaniques, où la mort envahit jusqu'au langage. Gérard commence par être assimilé à cet univers, se soumettant aux moeurs et aux usages, se comportant comme il croit qu'on l'attend de lui, se murant en fait dans un isolement impuissant jusqu'à l'angoisse qui déclenche l'envie de fuir. C'est alors que survient le coup de théâtre qui engendre le second temps : "la confrontation avec la dame vue dans le portrait". Dans la chambre sacralisée de Madame Floche, Gérard est captivé par une image qui déclenche l'imaginaire, l'idéalisation, la curiosité, et la cristallisation d'un état amoureux : le sentiment de mort s'est mué en sentiment de vie, transformant toutes les relations du héros à son entourage.

Une des analyses les plus intéressantes concerne la lettre d'Isabelle trouvée dans le pavillon, dont Jean Lefebvre démonte le leurre. Cette lettre d'amour est en réalité une lettre sans amour et sans vie, tournée beaucoup plus vers un passé révolu que sur l'ouverture vers un futur espéré, où se révèle l'attachement de l'héroïne aux biens matériels, son immaturité, le doute même sur la réalité de sa décision. En l'écrivant, Isabelle tente de trouver sa propre identité brouillée entre le sentiment de sa captivité et son aspiration à la libération, mais elle révèle qu'elle n'est pas prête à quitter la Quartfouche, et sa lâcheté devant une fuite qu'elle ne parvient pas à assumer et qui ne débouche sur aucune émancipation

personnelle. C'est pourquoi la mort de son amant ne saurait être un accident. C'est aussi pourquoi Gérard est saisi par l'illusion que la lettre s'adresse à lui : il se sent lui-même prisonnier à la Quartfouche, lui aussi est tourmenté par un besoin de fuite, et peut se rejouer alors en lui une "*illusion pathétique*" analogue à celle qu'avait vécue Isabelle quinze ans auparavant. C'est sans doute pourquoi il lui faudra finalement tuer en lui Isabelle, comme elle-même avait fait tuer son amant. Mais pour l'heure, Gérard est en proie à l'ambivalence : alors qu'il se voue à l'amour idéalisé de la dame au portrait, travaille en lui le constat dégrisant d'une Isabelle sans substance et mauvaise mère. Mais la théâtralité caricaturale de la confrontation d'Isabelle avec sa mère, loin de dessiller ses yeux, conforte son monde imaginaire.

Après ce sommet vient la chute de la troisième partie : "*la confrontation avec la réalité*". Gérard est rentré à Paris, le monde du château se désagrège : mort et dispersion des protagonistes, des objets, du domaine. Pourtant, Gérard continue à rêver d'une Isabelle mythique. Il lui faudra cette ultime rencontre dans le parc pour que s'effondre en lui son idéalisme romantique, pour reconnaître que la réalité est bien différente de son rêve. Cette chute de la ferveur fait d'*Isabelle*, pour J. Lefebvre, une sorte de pendant négatif des *Nourritures terrestres*.

Les analyses finales se concentrent sur un double bilan du récit : d'une part sur la nature et la fonction de Casimir, l'enfant contrefait, dont Gérard devient une sorte de père à la suite du pacte; d'autre part sur le processus du triomphe sur le temps spatialisé. Lefebvre insiste à juste titre sur le fait que le parcours de Gérard ne se termine pas avec son mariage, mais avec sa narration qui suit les événements d'environ cinq années, et qui ne saurait se confondre avec une représentation tautologique du vécu. Par ce récit, la réalité de la vie est transformée en une vie artificielle, derrière laquelle se cache l'auteur Gide.

En dépit de quelques maladresses de détail inhérentes au genre même de la thèse (par exemple le déploiement de consciencieuses recherches sur Isis, provoquées par le ruban "vert-Nil" d'Isabelle (p.193), ne semble guère convaincant), de quelques inévitables coquilles (sur R. Trousson, p.190; J.-Y. Tadié, p.194 et 227; Kevin O'Neill, p.226; embarrassé, p.250), et de deux fâcheuses erreurs dans des citations (J. Lefebvre reproduit sans sourciller la coquille : "ma volonté n'y pouvait ; mais une force intérieure m'activait" (p.161 ; Pl., p.666), là où il faut manifestement lire : "ma volonté n'y pouvait mais ; une force intérieure m'activait", à la manière de ce texte de Gide, de 1905 : "on n'en peut mais ; chacun est forcé de s'asseoir..." (*Nouveaux Prétextes*, p.50). Autre coquille : "dans un couple d'heures" (p.170) au lieu de "une couple" (Pl., p.662) — nous n'aurions qu'à louer une étude minutieuse,

stimulante et le plus souvent judicieuse, s'il ne nous fallait revenir sur l'exploitation défaillante des manuscrits.

1. En annexe se trouve publiée, p. 246-259, une "*Première version*" de "*la conversation entre Gérard et Isabelle*". Deux colonnes : sur celle de gauche, la "*version publiée*" (en fait, P1., p.666-673), de l'autre, ce qui est présenté comme "*la première version, qui est conservée à l'état de manuscrit à la Bibliothèque Doucet à Paris et dans l'«Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin»*"(p.246). Je ne connais pas les manuscrits déposés au Texas, mais je peux attester que ce qui est présenté comme une "*première version*" n'est pas toujours fidèle aux brouillons de la Bibliothèque Doucet, ne serait-ce qu'à cause de la pluralité des fragments. Qu'on en juge par cet exemple, concernant la fin de la rencontre. Le code utilisé est le suivant : entre crochets droits [] les fragments biffés; entre crochets obliques < > ceux qui ont été ajoutés au premier jet.

"Première version" (p.258-259)	Ms. γ 897, 2
Comme je relevais le visage à ce moment, je vis apparaître, à l'extrémité tournante de l'allée une petite forme claudicante... Je me dressais [Var. : relevais] tout aussitôt.	[(Ils sont assis sur un arbre abattu qui traverse une allée)] À ce moment, à l'extrémité tournante de l'allée [un râteau sur l'é] je vis apparaître une petite forme claudicante... Je me relevai tout aussitôt.
— Je crois que j'aperçois Casimir, qui sera content de me revoir.	— Je crois que je vois Casimir, qui sera [peut-être] content de me revoir :
— Quoi ! Vous me quittez si vite ? fit-elle d'une voix déjà câline.	— Quoi ! Vous me quittez déjà, fit-elle [de sa] d'une voix déjà câline.
— Excusez-moi... Je ne voudrais pas qu'en me voyant <assis> auprès de vous il pût se méprendre..	— Excusez-moi... Je ne voudrais pas qu'en me voyant <assis> auprès de vous il pût se méprendre...

L'ombrelle qu'elle avait ramassée vint toucher doucement mon épaule.

— Et s'il ne se méprenait pas ? murmura-t-elle en inclinant la tête.

L'enfant se rapprochait à petits bonds, il portait un râteau sur l'épaule.

Je saluai très respectueusement sa mère et m'acheminai vers lui.

L'ombrelle qu'elle [tenait] <avait ramassée> vint toucher doucement mon [genou] [bras] épaule <elle inclinait>

— Et s'il ne se méprenait pas ? [fit-elle en baissant] la tête [dans une moue souriante et confuse] [confusément...]

L'enfant se rapprochait à petits bonds. Il portait un râteau sur l'épaule. Je [m'inclinai profondément] <saluai très respectueusement sa mère> et partis [à la rencontre de Casimir].

En regard, la version publiée s'enrichit des ajouts et variantes des manuscrits, mais nécessairement de façon incomplète. Ainsi, pour ce passage, les variantes non reprises du folio γ 897,9 : "Il serait *sans doute* gêné de me retrouver" et : "brusquant mon adieu [par grande peur du pa] <de la manière la plus gauche>". Cette dernière correction est intéressante dans la mesure où elle fait écho au titre abandonné de "L'illusion pathétique", et indiquerait la fragilité d'un Gérard qui se sent encore mal dégagé de son rêve. À ce propos, l'examen du folio γ 897,9 permet de suivre le mouvement même de la genèse. Gide, ayant biffé "par grande peur du pa" (vraisemblablement "pathétique"), ajoute aussitôt sur le manuscrit, à la ligne suivante :

"— Hélas ! vous sentez bien vous aussi [que nous n'avons rien de plus à nous dire] <qu'à présent il vaut mieux que je vous quitte.> Figurez-vous qu'après de vos parents, à l'automne dernier, dans la torpeur de la Quartfourche, je m'étais endormi, que je m'étais épris d'un rêve, et que je viens <à mon tour> de m'éveiller. Adieu."

Cette note, qui sera ensuite antéposée dans le texte, est donc manifestement née d'une réflexion sur un premier jet à rectifier.

Enfin signalons l'erreur de transcription du temps : "saluai", et non "saluais" (p.259) et "relevai", et non "relevais" (p.258).

Ainsi le seul passage manuscrit donné dans sa continuité n'est malheureusement pas suffisamment fiable pour permettre une véritable étude génétique.

2. D'autres citations de manuscrits — dont aucune n'est accompagnée de sa référence — ne sont pas exactes. Ainsi la première, placée dans l'introduction (p. 15-16), qu'il faut rectifier comme suit :

"Tu l'étonneras, cher ami, <pratiquant toi-même le «ne quid nimis»> et connaissant mon [horreur] <peu de goût> pour la prolixité [vaine], de me voir rapporter ici des propos de [pareille] si notoire insignifiance. [Il me faudrait en rapporter plus encore et ne te faire grâce d'aucun]. J'en rapporterai plus encore; je voudrais les rapporter tous. Tu comprendrais alors" (γ. 897,8).

J'ai repris cette citation de préférence à d'autres parce que, étant la seule des brouillons qui n'ait aucune place correspondante dans le texte définitif, J. Lefebvre l'a arborée dans l'introduction où elle reste suspendue, sans commentaire, ce qui était dommage. Ce fragment est suivi, après un blanc, de cet autre :

"Non je n'oubliai rien de nos conversations de l'école et des promesses que nous nous étions faites de ne point prendre pour la réalité l'apparence. Sans doute devant Mr Floquet : cherche l'homme sous la perruque, je ne voyais devant moi qu'une invraisemblable collection de fantoches, chez qui l'habitude formait croûte, <au demeurant plus creux que des noix vides,> et de qui rien ne signifiait que la bizarrerie extérieure; dépouillés de ce revêtement de manies ils n'étaient" (γ 897,8).

Or il était possible de situer et de commenter ce double fragment de deux manières.

La première trouve sa clé dans le catalogue de l'Exposition *André Gide* (Bibliothèque Nationale, Paris, 1970), au n° 440 :

"FAUX DÉPART D'ISABELLE". Manuscrit autographe.

Fragment d'une version non conservée d'*Isabelle*. Le texte commence par une lettre datée de La Mivoie, propriété ayant appartenu à la famille Rondeaux jusqu'en 1874. Gide avait d'ailleurs primitivement songé à intituler son roman *La Mivoie* au lieu d'*Isabelle* (*Journal*, 24 avril 1910)" (p. 129).

Il s'agit donc, selon toutes vraisemblances, du tout premier départ d'*Isabelle*, ouvrant la perspective du genre du roman, prolixe et "déconcentré", attentif à la variété et à la profusion de la réalité, par opposition au genre du récit, dont la sobriété obéit à la règle classique du "Ne quid nimis", c'est-à-dire : rien de trop. Or ce propos initial, qui va être transformé dans la version définitive par le dialogue du préambule sur l'art du récit, trouvera son contrepied dans la réflexion de Gérard qui suit la découverte de la lettre d'Isabelle, et où il s'oppose à la "cuisine" propre au roman (P1., p. 640).

La seconde déduction peut s'opérer à partir d'un indice enfoui dans le récit. Gérard, s'apprêtant à se rendre à la Quartfourche, s' imagine "en

Nedjanof, en Valmont" (Pl., p. 604). Or Nejdánov, le héros des *Terres vierges* de Tourgueniev, arrivé à la maison de campagne de Sipriaguine, écrit ses impressions à son ami le plus cher, se confessant à lui. Sans doute Gide aura-t-il puisé dans ce roman l'idée, abandonnée par la suite, de faire connaître directement la première impression de Gérard par l'intermédiaire de ses lettres (ou même d'une grande lettre confession, à la manière du *Lys dans la vallée*).

3. D'autres fragments des brouillons, demeurés inédits jusque là et dispersés dans le livre de Jean Lefebvre, n'ont pas été exploités ou l'ont été insuffisamment. En voici deux exemples :

Après avoir cité, avec ses variantes, la description de la chambre de Mme Floche : "*Dans la chambre régnait une paix religieuse*" etc. (p. 83; Pl., p. 630), J. Lefebvre signale en note :

"Dans le manuscrit, cette chambre produit dans les sentiments de Gérard une impression beaucoup plus vive : «Je ne regardais plus rien dans la chambre et serais incapable aujourd'hui d'en décrire l'ameublement ou rien qui s'y trouvait. J'avais des larmes pleins les yeux. J'imaginais Mme Floche, dans l'ombre agenouillée que bientôt cette calme vie»" (p. 83).

En réalité cette première version fort intéressante de ce qui sera remplacé par : "*j'oubliais ce que j'étais venu faire...*" n'était guère compatible avec ce qui précède, qui procède d'une esthétique réaliste soucieuse de précision, supposant un détachement du narrateur. Et cette variation du point de vue participe de la problématique explicitée par Jean Lefebvre dans sa première partie : désir d'objectivité positiviste vs. impressionnisme subjectif (p. 26-30). Dans la mesure où Gérard revit ses émotions, cette dernière esthétique triomphe, tandis que la mise en scène de son récit suppose l'art détaché du romancier qui tend vers la chronique réaliste.

Signalons encore ce texte inédit intitulé *Pour Isabelle*, que Jean Lefebvre a extrait du manuscrit d'Austin, qui semble du plus grand intérêt pour éclairer le point de vue de Gide sur les mérites et les écueils de son récit, et qui recèle en fait bien des énigmes et des obscurités :

"Sur le point [de publier] de livrer au public ces pages intimes j'[ai longtemps hésité] hésite <encore>. Ouvre qu'il paraîtra malséant de laisser pénétrer le regard dans les replis secrets d'une de ces âmes que l'on voudrait au-dessus de tout soupçon, je doute qu'y puissent trouver intérêt plus d'un très petit nombre de lecteurs. [Ceux] Les esprits religieux s'offusqueront de [la part faite au sentiment] leur allure sentimentale, et pour les sentimentaux la religiosité les rebutera. Mais elles furent écrites sans le souci de contenter personne et j'ai

souvent pensé que ceci nous apporte les plus réelles vérités, qui fut écrit sans aucun souci du lecteur" (p. 187).

La première phrase apparaît d'abord comme simple coquetterie d'auteur puisque, si le public lit cette note, c'est parce qu'elle accompagnera un texte effectivement publié, et donc que l'hésitation aura été vaincue. Mais aussitôt, la raison de bienséances invoquée à côté de celle d'opportunité éditoriale provoque une énigme : qui désigne la périphrase : *"une de ces âmes que l'on voudrait au-dessus de tout soupçon"* ? Est-ce Gérard ? ou Isabelle ? Mais l'ambiguïté qui suit : *"sentimentale/religiosité"* est-elle vraiment compatible avec l'un d'eux ? Et puis, dans quelle mesure pourrait-on qualifier notre récit de *"pages intimes"* ? Ne peut-on pas plutôt imaginer que cette note ne concernerait pas le récit que nous connaissons, mais un autre projet, une première ébauche avortée qui pourrait par exemple se présenter sous forme de cette lettre intime de Gérard dont nous avons rencontré quelques traces ? Enfin il convient de remarquer une divergence entre le début de ce fragment, qui concerne l'éditeur de pages intimes, et la fin, qui suppose le point de vue de l'auteur — sans pour autant que ces points de vue soient incompatibles.

Pour terminer, je forme le vœu que ces observations puissent inciter Jean Lefebvre à nous offrir un jour une véritable étude génétique d'*Isabelle*, qui compléterait cet ouvrage consciencieux et déjà indispensable à tous ceux qui voudront approfondir leur lecture de ce récit.

“ANDRÉ GIDE EN QUESTION” Le Colloque de 1984

par David KEYPOUR

La première livraison des actes du Colloque de janvier 1984 tenu à la Sorbonne forme le huitième numéro de la Série André Gide publiée chez Minard. On doit être reconnaissant à Alain Goulet qui en fut l'infatigable organisateur et à Claude Martin qui en a réuni les textes. Dire aussi l'émotion que l'on ressent à l'évocation du nom d'Auguste Anglès, le “grand absent” de ces rencontres qu'il eût réchauffées de son humanisme, dans tous les sens du mot.

Centré autour des *Faux-Monnayeurs*, le volume propose d'abord quelques liminaires qui, tout en s'insérant dans le nécessaire cérémonial d'un colloque, n'en jettent pas moins des lumières renouvelées sur les circonstances de la composition du roman et sur la figure contradictoire et encore tant soit peu énigmatique, même pour ses plus anciens familiers, de son auteur. Le “contemporain capital” de 1924, remis en question et appelé à répondre à la “génération suivante” pour qui il prétendait écrire au-delà du présent. Quel intéressant sujet d'étude suggère le bref inventaire du mot “âme” dressé par Robert Mallet, parcourant les oeuvres de Gide “crayon en main” et examinant ses successifs engagements “corps et âme” ! Le “Message” d'Etiemble et le rappel de souvenirs de Marcel Arland ne pouvaient se situer mieux que côte à côte pour se contraster et se compléter. L'un, toujours soi-même, sut comme Nathanaël jeter le livre de sa première révélation; il se montre encore plus “grave” disciple aujourd'hui, parce que, à l'âge où finissent les familles, il eût presque forgé sa propre formule: “Familles, je ne vous hais point!”¹. Quitte à emprunter quelques lignes plus loin un accent sartrien en parlant du “néant dont [il] sorti[t] à cause d'une soirée que [ses] géniteurs passèrent en 1908 aux stimulantes Folies-Bergères”. L'autre, Arland, se souvenant avec le ton qu'eût autrefois Robert Levesque², insiste sur les raisons de la “distance” et du “froid” qui le séparèrent longtemps de Gide et dont la dernière tentative de rapprochement n'aboutit qu'à un rendez-vous manqué. Quant au dernier morceau liminaire, il appartient véritablement au corps du volume par son ampleur et son objet.

Car c'est des rapports entre le *Journal* et *Les Faux-Monnayeurs* que traite Daniel Moutote comme le dit son titre dès l'abord. Le *Journal* est

"matrice de l'oeuvre", le lieu d'une expérimentation poétique où s'élaborent le narrateur et les personnages secondaires. Le narrateur est "par nature un point de vue et une fonction que l'auteur contrôle pour assurer la cohérence de son écriture." "Il incarnera successivement l'esprit critique, le désir et l'infatuation morale". Or le *Journal* et le *Journal des Faux-Monnayeurs* l'attestent, ce sont Lafcadio, Edouard et le Diable qui représenteront ces successives incarnations. Mais Lafcadio ne dépassant point le stade du projet, c'est Bernard qui le supplantera passagèrement dans la fonction critique avant de céder le pas à Edouard. Et Edouard est déjà ce Fabrice du Cahier manuscrit 38 du *Journal* de Gide datant de 1917 qui ne prendra définitivement figure de narrateur que dans le second cahier du *Journal des Faux-Monnayeurs*. Entre ce narrateur et l'auteur en cette période maintes métamorphoses qui, à l'ombre de Stendhal, aboutiront au "passage du versant chrétien au versant païen du génie gidien" et à "l'invention du personnage du narrateur des Faux-Monnayeurs : Edouard³". Quant au Diable, non pas mythe, mais fonction psychologique, morale et esthétique, ou "puissance retournée de mal faire" qui agit par infatuation, il apparaît dans le *Journal* dès un soir d'automne de 1914. Il entretient désormais un constant dialogue avec l'auteur et sa présence va s'affirmant tout au long des années de la guerre et des crises morales et religieuses personnelles de Gide dont les traces marquent les pages du *Journal* et du *Journal des Faux-Monnayeurs* jusqu'en 1921. C'est alors que, ayant définitivement prouvé son existence, il rompt le dialogue par la célèbre formule: "Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas." Dès lors, chacun dans le roman semble soumis à sa puissance, sauf peut être l'artiste comme Edouard et l'adolescent comme Bernard et Olivier.

Le *Journal* est aussi le creuset où prennent forme les personnages secondaires, depuis le vieux La Pérouse dont la silhouette indécise apparaît épisodiquement de 1902 à 1914 et qui servira à modeler aussi bien le personnage du même nom que celui du vieil Azaïs, l'un dans "la perspective de Dieu", l'autre "dans celle du Diable⁴", jusqu'à Profitendieu qui "entre le début et la fin du roman, d'antipathique devient sympathique", -Gide ayant découvert la fibre paternelle, devenu père lui-même en 1923-, en passant par les nombreux personnages d'enfants dont celui de l'enfant voleur attesté simultanément par le *Journal* et le *Journal des Faux-Monnayeurs* et transféré textuellement dans le roman.

Daniel Moutote remarque excellemment que "la méthode pratiquée dans le *Journal* n'est pas réaliste, mais thématique". La formule mérite explication: le personnage parfaitement observé et rendu par de rares détails physiques, psychologiques et même langagiers, n'existe pas pour fin de créer "un effet de réel", il est là pour "manifester" quelques uns

des multiples facettes d'une riche thématique qui, elle-même, n'a pu se formuler véritablement que grâce à l'observation du réel, le réel et l'"idéal", si l'on peut dire, se suscitant et se portant mutuellement, inséparables comme une révélation est indissociable de sa circonstance matérielle. Or l'observation s'exerce autant dans le champ de l'être intime de l'auteur que sur les êtres et les situations qui l'entourent, l'intérieur et l'extérieur s'enrichissent et s'éclairent de leurs réciproques lumières⁵. C'est pourquoi, *Les Faux-Monnayeurs* est le "roman de l'aventure fondamentale de l'être humain [...] depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse et dans diverses situations sociales servant de thèmes et prétextes aux remises en question religieuse, morale, sensible, psychologique et littéraire."

Eric Marty, autre archéologue du *Journal*, brasse plus ou moins les mêmes matériaux que ceux élicités par Moutote, mais il se situe dans une perspective toute différente. Partant d'une vue de Marthe Robert pour qui "écrire une histoire correspond au fantasme universel du roman familial, dans lequel le sujet imagine être bâtard et s'invente une biographie imaginaire par lequel il construit son Moi idéal", Marty constate que Bernard Profitendieu sert d'amorce indispensable à l'inauguration du récit des *Faux-Monnayeurs* et s'inscrit dans la "structure oedipienne du roman familial". Mais en même temps, le thème de la bâtardise s'intègre très tôt dans une structure de mise en abyme, d'une part à cause de multiples citations tirées de *Hamlet* et parsemées dans le texte, d'autre part parce que précisément, cette pièce de Shakespeare est de ces oeuvres qui incarnent le mieux cette structure spéculaire. Sur un plan encore plus profond, la bâtardise et la mise en abyme "ont ceci en commun qu'[elles] jettent un doute primordial sur l'identité." Or cet état du texte est à la fois éphémère et trompeur. En effet, Bernard et M. Profitendieu sont progressivement représentés comme liés par un véritable lien de sang, "comme si [...] la bâtardise s'était résorbée, effacée, annulée." Par ailleurs, le journal d'Edouard, plutôt que de refermer le roman sur lui-même dans la clôture parfaite d'un système de reflets, le déconstruit en cassant sa circularité et en l'ouvrant au dehors⁶. Le journal en tant qu'il se pose comme réel "est un principe de dénégation à l'égard du roman qui joue essentiellement de l'effet de réel; de sorte que, l'alliance de ces deux éléments inscrit une continuité et une réversibilité entre le réel et le fictif"⁷, donc une "non-séparabilité". Ce lien paradoxal se perçoit aussi bien dans le *Journal* de Gide où le lecteur passe inopinément de la mention de La Pérouse être réel à la note suivante: "Je crois avoir mis sur pieds l'importante visite à La Pérouse, après son suicide manqué" (J,I,784). Or une telle phrase aurait pu se trouver plus à sa place dans le *Journal des Faux-*

Monnayeurs, ou dans le journal d'Edouard, ou dans le roman. C'est dire que le lecteur de Gide "*risque d'être saisi par un certain vertige, car il n'y a plus de séparation entre quatre livres*", vertige que semblent partager Edouard et Gide lui-même, puisqu'ils se montrent l'un et l'autre si soucieux des supports d'écriture, comme s'ils essayaient d'identifier leurs textes par les divers cahiers et carnets qu'ils utilisent. Ce principe d'écriture qui oblige toujours à circuler, à se perdre et à se rattraper répond certainement à une intentionnalité qui consiste à vouloir préserver la liberté du sens en le soustrayant à l'interprétation univoque du lecteur, cet "*Autrui*" qui "*est objectivement mortifère*" parce qu'il peut faire "*passer le sens du pour-soi de l'écriture (du projet intentionnel) à l'en-soi de la lecture*" en le séparant de son origine.

La non-séparabilité du réel et de l'imaginaire ne se limite pas au plan de l'écriture; le *Journal* d'André Gide et le journal d'Edouard l'attestent à plusieurs reprises, l'un et l'autre sont également "*pris par un [...] doute sur leur propre image*." C'est qu'en dernière analyse, c'est le principe de la non-contradiction qui commande l'écriture et en fonde le sens. On peut remarquer les traces de ce principe à tous les niveaux du roman: le narrateur, Edouard, Bernard, Armand, Boris jusqu'à un point pathologique, tous sont travaillés, hantés par le sentiment que les contraires se valent. Et si la psychanalyse pratiquée par Sophroniska est impuissante à guérir Boris, c'est bien parce qu'elle s'appuie sur le principe d'une "*causalité simple*", oubliant ainsi toute "*la part du Diable [...] qui inscrit la gratuité au sein du sujet*." La thématique du Diable, la dernière mise à jour par Marty, se révèle être en fait le premier moteur de l'oeuvre gidiennne. La figure que le Diable possède le plus totalement est celle du narrateur puisqu'il est ainsi parfaitement dissimulé, qu'il le dispose à renverser sans cesse les situations et à faire commettre aux personnages des actes gratuits tout en se dégageant de toute responsabilité dans le choix de leurs comportements. C'est donc lui qui "*empêche le roman de tourner rond*" et en fait "*un roman sans auteur*".

Essai d'une grande virtuosité qui embrasse les aspects majeurs des *Faux-Monnayeurs* et où l'analyse textuelle la plus minutieuse est constamment relayée par un discours phénoménologique pour élucider le poids des mots. Peut-être est-ce la nature de ce discours qui fait que, à l'image de son objet, l'exposé semble ouvert à l'infini et apte à être déconstruit pour être reconstruit selon des articulations variables et dans tous les sens, tel un "*mobile*", sans rien perdre de sa signification.

Fidèle à la démarche herméneutique qu'on lui connaît, Andrew Oliver part de l'*incipit* évangélique "*Au commencement était la Parole. [...]*" (Jean, I, 1-5) que La Pérouse cite avec révolte vers la fin du roman (*FM*, 1248). Il y voit thématiques non seulement le processus de la

création des *Faux-Monnayeurs* mais aussi celui de la créativité gidienne en général. Il ajoute à cette interprétation une dimension freudienne par sa lecture du début de *Si le grain ne meurt* où les jeux de l'enfant, tantôt innocents, tantôt coupables, s'associent à la bibliothèque paternelle qui, après la mort du père, symbolisera le paradis perdu défendu par une mère puritaine, mais que l'enfant violera par l'exercice de la parole poétique. "*Le commencement, la création, la genèse, la parole, l'affrontement du bien et du mal, la révolte, la mort*", ces idées sont "*renfermées dans le cri de coeur de La Pérouse*" et dans les souvenirs de l'enfance ressuscitée. En ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, la phrase sibylline du talisman de Boris, emblématique "*des rapports entre le réel et l'imaginaire*," renvoie d'une part au roman sa propre image, d'autre part, au niveau mythique et psychanalytique, elle "*assume la forme de 'paroles' qui conjurent le fantasme du meurtre du père par les pratiques de l'onanisme*." Si l'on admet que la perte de ces paroles est la cause première du suicide de Boris, on comprendra que l'exercice de la parole, l'écriture des *Faux-Monnayeurs*, correspond chez Gide à "*une tentative pour réconcilier les deux aspects de sa nature*", de se saisir du "*sentiment d'une identité qu'il a du mal à conquérir autrement*", de résister à la mort; et qu'il faut peut-être voir dans son esthétique de l'ouverture, "*le désir d'exorciser cette menace de non-existence*." *Les Faux-Monnayeurs* permet "*à l'auteur de Si le grain ne meurt de transposer sur le plan de la fiction les fantasmes qui sont le prélude de la créativité et par là même de créer une solution par la 'parole' que la vie ne peut lui procurer*."

Oliver qui invoque Paul Ricoeur en passant a le bonheur de voir son interprétation non pas en conflit, mais presque confirmée par l'analyse très convaincante de Pierre Masson. Avec une perspicacité extrême, celui-ci démonte le système spatio-temporel que Gide a construit dans ses premières oeuvres pour rejeter sur une fatalité impénétrable, sinon entièrement sur Marceline par exemple, la responsabilité de la dualité qui divise son être, ou celui de Michel, entre l'amour et la quête du plaisir. La démonstration de Masson s'appuie d'une part sur une symbolique mise en évidence par la cohérence interne de la stratégie qui structure les récits, elle est d'autre part étayée par les données indiscutables de la biographie gidienne. L'effort stratégique se détend à partir des *Caves du Vatican* où le temps cesse de couler "*comme une progression régulière et tragique*", et où l'espace échappe à la tyrannique polarité nord/sud pour s'ouvrir à un cosmopolitisme baigné de ludisme. Cette transformation se remarque également dans *Si le grain ne meurt* "*où l'opposition nord/sud, sans être reniée, est à la fois dépassée par les proportions de l'ouvrage et modifiée par l'apparition*

de lieux nouveaux.” Une fois qu’il a accepté “*son Moi dans sa totalité*”, Gide “*n’éprouve plus le besoin de justifier par rapport à sa femme son orientation homosexuelle*”. L’importance du pôle maternel et féminin est réduite, et le père apparaît comme un “*prestigieux absent dont le souvenir confère à tout ce qui l’entoure une signification supérieure, lieux et temps cessant d’être des limites pour devenir ouverture sur l’ailleurs et l’intemporel.*”

“*Les Faux-Monnayeurs* n’est alors qu’une autre manière d’écrire la même histoire; ayant reconquis son autonomie par l’intégration à son Moi des diverses composantes de son enfance, Gide n’a plus qu’à étendre à son univers romanesque cet équilibre nouveau pour le consacrer définitivement.” Il apparaît ainsi que, ce qui est pour Masson une conquête déjà acquise au moment où Gide entreprend d’écrire son premier et dernier roman, est pour Oliver une tentative d’accomplir cette même conquête. Il n’y a pas là conflit d’interprétations proprement dit, si l’on considère que les deux critiques situeraient l’auteur arrivé au terme de son roman au même point de son parcours spirituel, *Les Faux-Monnayeurs* étant pour l’un comme pour l’autre la configuration littéraire d’une même conquête. L’un et l’autre trouveraient argument dans les aveux répétés de l’auteur de ne plus avoir d’inspiration créatrice après ce roman, et dans le fait que, ayant épuisé les ressources que lui offraient les conflits de son Moi, il ne trouva rien de plus urgent à s’y intéresser que l’Autre, incarné tour à tour dans le colonisé et dans le féminin, avant de faire la somme de sa vie sous le masque de Thésée.

Si David Steel ajoute *Corydon* à *Si le grain ne meurt* et aux *Faux-Monnayeurs* pour constituer son champ d’étude, c’est parce que ces trois oeuvres presque contemporaines se situent à une époque où “*Gide quinquagénaire est bel et bien saisi par l’enfance*” préoccupé qu’il est de la mort. A vrai dire, Steel explore bien plus que ces oeuvres-là, et il fait appel à une vaste érudition et à une lecture extrêmement attentive de textes pour établir l’attitude toujours ambiguë de l’auteur à l’égard de l’enfance, car outre sa pédérastie, “*Il y avait un Freud en Gide mais il y avait également un Roi des aulnes.*”

Le titre même des mémoires de l’homme peut se transcrire en “*Si l’enfant ne meurt*”; mais l’enfance, “*telle que l’entend la fin du livre, implique la destruction de celle qui est dépeinte au commencement.*” *Corydon* aussi “*s’ouvre sur le décès d’un jeune être - ‘oui, c’était un enfant encore’ - qui se donne la mort [...] parce que ses sentiments homosexuels ont été repoussés par Corydon.*” Le suicide d’un jeune lycéen de Clermont-Ferrand fut un des points de départ des *Faux-Monnayeurs* dont l’intrigue culmine dans la mort de Boris. L’auteur entendait “*faire oeuvre d’iconoclaste en brisant l’image caricaturale*

qu'on offrait trop souvent d'une enfance innocente," et l'enfance que le roman dépeint est *"inquiète, dissimulatrice, tarée, dévoyée, cruelle, rebelle, un monde sauvage où semble opérer une sorte de sélection naturelle d'ordre darwinien"*. Souvent chez Gide, c'est un homme de religion qui est l'agent de spoliation de l'enfance, on songe à l'abbé dans *Isabelle* et au pasteur de *La Symphonie pastorale*; mais dans *Les Faux-Monnayeurs*, la plupart des adultes font figure de prédateurs d'enfants et jusqu'au vieux La Pérouse dont le pistolet tue Boris comme par substitution. N'est-il pas rappelé que Dieu lui-même est infanticide?

Steel rappelle avec raison la vogue du freudisme pendant les années vingt et la secrète rivalité de Gide, bien qu'il eût *"songé à une préface à Corydon rédigée par Freud en personne."* Mais leur *"ambition commune de reformuler la conception prévalente de l'enfance,"* recouvrait pour Gide une *"importance bien plus intime"* que révèlent des formules telles que celle-ci: *"Jamais un homme, je ne serai qu'un enfant vieilli"* (J [mai 1906], I, 219).

Elaine D. Cancalon emprunte certains concepts à la sémantique de Greimas pour montrer la filiation de Lafcadio à Bernard. Elle montre que renonçant à son projet initial de *"faire Lafcadio raconter [s]on roman"*, Gide transforme ce personnage et que, *"malgré les circonstances semblables de leur naissance et la ressemblance de certains actes (la fuite, la révolte contre la famille) Lafcadio et Bernard représentent deux pôles opposés: détachement vs attachement."*

Suivant le souhait de l'organisateur du Colloque, les études que nous venons de présenter se placent *"sous le signe de l'intertextualité"*. Deux autres cependant réunies dans le volume s'attachent à l'exploration de systèmes immanents au texte des *Faux-Monnayeurs* et requièrent une attention particulière. Celle de Holdheim fait appel à la définition du roman moderne proposée par Georg Lukacs en 1916 et adaptée par Herbert Marcuse au roman d'artiste en 1922. Selon Marcuse donc, *"l'artiste serait le héros romanesque par excellence, en potentiation - celui qui manifeste l'idée dans une réalité dépourvue de sens, et qui tâche en vain de faire prévaloir la poésie (vue comme détermination ontologique) dans un monde irrémédiablement prosaïque."* Le roman de Gide *"entre dans cette tradition, et en représente à bien des égards des variations nouvelles et poussées. Il tourne autour de la recherche de l'authenticité dans un monde banal et médiocre."* Parmi les personnages, c'est Armand qui, en se comparant à un acteur jouant consciemment la comédie de la vie, dévoile le mieux l'univers ludique où évoluent les autres. L'image du miroir, *"symbole du mimétisme, comme il est celui de l'acteur et du roman"*, est évoquée par Edouard à propos de son journal,

et le banquet des Argonautes est *"une espèce de fête dionysiaque moderne présidée par le personnage théâtral d'Alfred Jarry"*. A l'antipode des autres, Bernard veut *"rendre un son pur, probe, authentique"*, c'est pourquoi, il *"s'écarte de plus en plus de la littérature."* La fin du livre, où La Pérouse dépeint l'homme comme un jouet entre les mains de Dieu, *"met le thème du jeu sur le plan cosmique."* Cette irresponsabilité de Dieu correspond, sur le plan humain, à celle, choquante, de l'artiste. Ainsi, le roman de Gide *"présente un esthétisme de mauvaise conscience, doublé d'un moralisme suspect."*

Raymond Mahieu a le don d'amplifier son phrasé avec un art qui ne l'empêche point de saisir avec minutie le détail le plus infime. S'attachant à décrire les variations de réception par l'instance de lecture telles qu'elles sont emblématisées dans le roman, il recense tout d'abord les intra-textes qu'il catégorise en textes (livres pouvant figurer dans une bibliothèque), pré-textes, pseudo-textes, lettres et infra-textes, allant du volume de Tocqueville au talisman de Boris et au petit billet que Phiphi fait transmettre à Léon Ghéridanisol et que celui-ci *"chiffonne et jette"*. Il constate alors que les écrits les plus *"nobles"* *"paraissent voués à ne pas rencontrer de lecteurs, ou à n'en trouver qu'animés d'intentions malveillantes [...]; frappés d'immobilité, aussi, incapables de circuler comme ils le devraient [...]; stériles, enfin, de la découverte desquels rien ne pourra advenir, ni dans l'ordre de l'esprit ni dans celui des entreprises concrètes."* Par contre, plus le texte semble insignifiant, plus il fait l'objet d'attention, plus il circule, plus il est apte à infléchir l'existence de tel ou tel personnage. C'est ainsi que le nom de Strouvilhou inscrit *"dans un registre d'hôtel au fond d'une vallée perdue des Alpes"*, ou le bout de papier que Ghéridanisol jette avec indifférence, seront destinés à devenir objets d'investigations policières lourdes de conséquences. Or, *"l'enquêteur, après tout, peut passer pour une figure privilégiée du lecteur, en tant que particulièrement disposé à démonter le code et à débusquer le non-dit."* Le texte romanesque ne serait-il pas également destiné à *"attendre, dans son inachèvement, l'achèvement de sens que le lecteur lui apporte"* ?

Par la multiplicité de leurs approches et par la diversité des vues qu'ils apportent, ces textes déjà vieux de cinq ans témoignent de la vitalité des études gidiennes et que l'auteur est *"toujours vivant, toujours secret"*, selon le mot de Claude Martin.

NOTES

1. Mais Gide aussi ne rejetait-il pas en un sens sa haine des familles en devenant père à l'âge de 54 ans ? Entre Étiemble et Gide, on reconnaît plus d'un traits communs, et fondamentalement leur éternelle adolescence qui tient le sujet toujours sur la brèche, Narcisse, mais aussi Protée, curieux de tout et ouvert à toutes les influences. Plaisir de le retrouver tel qu'il fut (à chacun ses nostalgies), dans un cours de littérature comparée en Sorbonne des années cinquante, jonglant avec Lao Tseu et "un de [ses] plus chers maîtres et amis, Diderot Denis", bouillonnant contre le péché "franglais" et contre le racisme "yankee".
2. Robert Levesque: *Lettre à André Gide & autres écrits*, Centre d'Études Gidiennes, Université Lyon II, 1982.
3. Sur le plan narratologique où se place, parfois explicitement, Daniel Moutote, est-il possible de voir en Édouard le narrateur des *Faux-Monnayeurs* sans négliger la multiplicité des voix narratives dans le roman et surtout sans oublier la présence d'un "narrateur ostensible" ? (voir notre *André Gide: écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, PUM et Didier, 1980).
4. Mais Azais ne serait-il pas aussi, à sa manière, la proie d'une illusion diabolique ?
5. C'est cette "méthode", généralisée dans l'oeuvre d'un Dostoïevski que Gide reconnaît comme seule apte à produire des "romans d'idées" par opposition à d'"exécrables romans à thèse".
6. Voir notre conclusion dans le même sens. *Op. cit.*
7. Notre étude des structures narratives des *Faux-Monnayeurs* aboutit également à la description d'un mouvement réversible, et notre titre l'annonce dès le départ; mais cette réversibilité existe entre le roman d'Édouard (objet fictif) et celui de Gide (objet réel), non pas entre le journal d'Édouard et le discours du narrateur des *Faux-Monnayeurs*. En effet, le journal d'Édouard a beau représenter le réel par rapport au discours du narrateur, faisant partie de l'univers du roman, il reste fictif, et son système de datation par exemple, n'en joue que davantage à produire un "effet de réel" conformément à la vocation de toute fiction. Nous avons remarqué d'ailleurs que le discours du narrateur s'appuie parfois explicitement sur le journal d'Édouard et que la chronologie de ce journal contribue à clarifier celle de toute la diégèse. C'est pourquoi, il y a bien une continuité, un principe de non-séparabilité entre le discours d'Édouard et celui du narrateur, mais tous deux restent au sein de la fiction.

ÉTIEMBLE, *Le meurtre du Petit Père*, Paris : Arléa, 1989, 307 p.,
120 F.

par Henri HEINEMANN

Ce serait un pamphlet, si ce n'était aussi un aveu d'une digne, parfaite et rare honnêteté. Les meurtres d'Étiemble se font sans effusion de sang. Dans la première partie de *Lignes d'une vie*, tranchant le lien et répudiant Paulhan, il entrait en littérature. Voilà qu'après avoir voulu innocemment entrer en politique, et innocemment, à l'instar de tant d'autres, s'être fait prendre aux filets du stalinisme, il entreprend de disséquer le phénomène, non point tant chez les autres, ce qui serait habile, qu'en lui-même, ce qui est courage.

Anti-nazi de la première heure, Étiemble décide de combattre sous la houlette du communisme : "*J'avais tenté de me trouver un contre-poison... ce fut le marxisme.*" Il met sa plume à son service, et comme il est sinisant, il se prend à parler de ce qu'il croit savoir jusqu'à, lui le confucéen, abjurer l'écriture chinoise, pour le bien espéré du prolétariat. C'était en 1934. Mais les yeux, s'ouvrent en 1936, "*année qui fut pour moi maudite puisqu'elle m'impose de renoncer à l'espérance et de découvrir que le prétendu marxisme à la stalinienne n'était que la cagoule derrière laquelle se dissimulait le bourreau...*". C'est que, d'une part, on veut museler un honnête homme, le forcer à se taire au nom de la discipline, gagnant son paradis, d'autre part que, s'il a fait le voyage en URSS, pays de tyrannie, "*sans rien voir, sans rien savoir, sans rien comprendre*" il a tôt fait, comme Gide, de "*faire son examen de conscience*"; la sottise a des limites, et en matière d'art, le si fameux "*réalisme socialisme*" en est une, qu'il soit pratiqué là-bas ou vanté chez nous, hélas ! par des intellectuels communistes. Guéri du mal, se laissera-t-il séduire par le monde américain ? C'est lucidement qu'il le visite en 1937 et, tuant au passage des idées toutes forgées, en jauge les vertus et les tares, qu'il s'agisse du racisme, moins virulent qu'en URSS, ou de la destruction du patrimoine amérindien et de son âme.

Passe la guerre, meurt Staline. Le Moscou de Nikita Kroutchev, c'est autre chose, on y respire tout de même mieux. Tant mieux, dit Étiemble, mais de là à trouver tout bien, n'exagérons pas.

Les mots féroces (ce con de Claudel), la réflexion culturelle profonde, la méditation sur l'art, sur le théâtre, sur Tchékov, sur Maïakovski, tout est attachant dans ce livre. Comment ne pas admirer qu'on mette à nu avec une telle droiture son remords, parce qu'on n'a pas voulu mourir à Madrid quand y mourait la démocratie ? Un grand

monsieur, cet Étiemble qui, octogénaire, jette un regard sans concession sur le demi-siècle vécu, et sur un “*moi*” qui ne se pardonne rien. Tout ceux que remuent les événements les plus récents en prendront de la graine, repentis d’hier autant que d’avant-hier.

Henry de PAYSAC, *Une Jeunesse périgourdine.*
Saint-Cloud : Éditions Belmond, 1989, 224 p.

par Henri HEINEMANN

Lire l'autobiographie d'un contemporain, c'est quelque peu revivre sa propre histoire, au moins pour ce qui est d'un certain cadre et de la concordance du temps. Plaisir en somme presque égoïste. Ainsi ai-je retrouvé, dans l'adolescence d'Henry de Paysac beaucoup de mes élans et de mes émotions, au terme d'un livre lu avec un intérêt jamais édulcoré.

Au commencement, il y a cet enfant sensible à l'environnement périgourdin et son immuabilité. Un enfant dont les racines plongent loin dans le passé d'une vieille noblesse terrienne qui eut ses heures de gloire et ses mésaventures. C'est l'héritage paternel. Il ne saurait occulter l'apport maternel et franco-américain des Vielé-Griffin, en particulier celui du grand-père Francis, l'un des chantres du symbolisme. De ce côté-là, on a aussi eu des aventures, d'exil huguenot et guerres, Indépendance et Sécession. Une petite pointe slave ne gâte rien : elle arrive de Dresde, la cité de Saxe à demi-polonaise. Bref, ces diverses ascendances sont décrites avec force illustrations anecdotiques; les sangs mêlés sont source de richesse.

Henry de Paysac a si peu connu sa mère Françoise qu'il se plaît à en brosser un portrait émouvant, soulignant le romantisme de la fille du poète. Las ! *"il ne reste d'elle que quelques cahiers et des photos jaunies."* Et aussi la mémoire d'un passé où l'on fréquentait ici et là Henri de Régnier, Madame Daudet et les Van Rysselberghe. L'enfance de l'auteur est pieuse, imaginative, affective, studieuse : les bons Pères y veillent. Orphelin, dès trois ans, de sa mère, en relations plutôt distantes avec son père, il se forge une personnalité volontaire. Vient l'adolescence : côté père, le courant passe enfin. La guerre, l'occupation, le pays d'oc n'y échappe pas, mais à quinze ans, rien n'est gris et jeunesse se passe quand même. L'épanouissement, ensuite, ce seront les joies livresques ouvrant à l'introspection, une manière plus critique de juger la pédagogie jésuite, une vision extensive de la spiritualité, les premiers émois amoureux, l'aventure des voyages, étoile *"au grand large"*, celle enfin, douloureuse en raison d'un combat douteux, en Algérie.

Le souci du détail, la poésie sous-jacente, la ferveur familiale, la liberté de ton, le plaisir enfin dont je parlais de se retrouver dans le miroir d'un autre, tout cela fait un livre bien écrit, qui n'ennuie jamais et touche souvent.

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

sous la direction de Claude MARTIN
avec la collaboration de Jean CLAUDE, Guy DUGAS, Daniel DUROSAY, Alain
GOULET, Walter PUTNAM, David STEEL

TEXTES DE GIDE

Un Fragment des "Faux-Monnayeurs". Texte inédit du manuscrit de Londres, établi, présenté et annoté par N. David KEYPOUR. Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1990. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 164 p., tirage limité à 250 ex. numérotés, 60 F. [Ce livre, dont le BAAG rendra prochainement compte, peut être commandé au Service Publications de l'AAAG. Règlement par chèque à la commande, ou sur facture accompagnant l'envoi.]

TRADUCTIONS.

A Sinfonía Pastoral. Traducción de Leandro GARCIA BUGARIN. Vigo : Edicións Xerais de Galicia, coll. "Grandes do Noso Tempo", 1990. Un vol. br., couv. ill., 21 x 13 cm, 85 pp., ISBN 84-7507-446-4. [Première traduction en galicien de *La Symphonie pastorale*, suivie, p. 79-81, d'une brève notice sur Gide, "Noticia do autor".]

BIBLIOGRAPHIE GIDIENNE.

Ouvrages

— BROSMAN (Catharine Savage), *An Annotated bibliography of criticism on André Gide, 1973-1988*. New York and London : Garland Publishing Inc., 1990, 327 p., avec index des personnes, index des lieux, index des sujets, ISBN 0-8240-7973-6, 42 \$.

— CALMÈS (Alain), *Le Roman colonial en Algérie avant 1914*, Paris : L'Harmattan, 1984, 271 p. [un chapitre consacré à *Amyntas* p.225-9].

— MAURIAC (Claude), *Le Temps immobile. Conversations avec André Gide*. Paris : Albin Michel, 1990. Un vol. br., 22,5 x 14,5 cm, 311 pp., ach. d'impr. janv. 1990, 140 F, ISBN 2-226-03930-9. [Réédition, sensiblement augmentée, du livre, extrait de son *Journal*, que l'auteur avait publié sous le même titre en novembre 1951. Le BAAG en rendra compte dans son prochain numéro.]

— SACKEN (Jeanne P.), *Aesthetics of first person narration in Gide and Cather*. New York : Garland Publishing Co., 1987, 250 p., ISBN 0-8240-6714-2.

— SEGAL (Naomi), *Narcissus and Echo : women in the French récit*. Manchester : Manchester University Press, 253 p., ISBN 0-7190-2362-9 [pages sur l'Alissa de *La Porte étroite*].

Articles

— BARONIAN (Jean-Baptiste), "Trois «petits» Belges", *Le Vif / L'Express* [Bruxelles], n° 358, 29 décembre 1989, p. 91. [Sur l'éd. établie par Victor Martin-Schmets des *Œuvres complètes* d'André Ruyters, publiée par le Centre d'Études Gidiennes.]

— CALIN (Françoise), "Une occultation révélatrice : le paratexte de *Paludes*", *Australian Journal of French Studies*, vol. XXV n°3, septembre-décembre 1988 [paru en mars 1990], p.247-60.

— CASTRONOVO (Valerio), "Se il poeta va alla guerra", *La Repubblica*, 13 mars 1990. [Sur *L'Esteta armato* de Maurizio Serra, éd. Il Mulino, qui évoque l'expérience politique "contradictoire" de Gide.]

— EMEIS (Harald), "Les Thibault : Isaac Studler (1)". *Le Cerf-volant*, n°137, 3^e et 4^e trim. 1989, p.28-31 et n° 138, 1^{er} trimestre 1990, pp. 32-8. [Présence de Gide dans le roman de RMG.].

— FOWLIE (Wallace), "André Gide and the Art of Self-Documentation", *Sewanee Review*, vol. XCVIII, n°1, hiver 1990, p.XV-XVI. [À propos de la rééd., en 2 vol. par la Northwestern

University Press, 1987, du *Journal* de Gide traduit, abrégé et annoté par Justin O'Brien.]

— LEVY (Zvi H.), "André Gide entre Œdipe et Thésée". *French Studies*, vol.XLIV, n°1, january 1990, p.34-46.

— MARCOALDI (Franco), "Metà Bacco, metà Apollo", *La Repubblica*, suppl. du samedi 27 janvier 1990, p.9. [Sur les relations Gide-Wilde, à propos d'une traduction italienne de l'*Oscar Wilde* de Gide, à paraître chez Rosellina Archinto.]

— PISTORIUS (George), "André Gide, l'image de l'Allemagne et l'idée de la complémentarité", dans *Ouverture et Dialogue, Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, éd. par U. Döring, A. Lyroutdias et R. Zaiser, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1988, p.721-38.

— PUTNAM (Walter C.), "Paroles des personnages dans *Les Faux-monnayeurs*". *Stanford French Review* 13 : 2-3, fall winter 1989, p.175-191.

— SAROCCHI (Jean), "Le Malentendu par André Gide", *Littératures* [Toulouse], n°22, printemps 1990, p.191-206. [*Le Retour de l'Enfant prodigue*, source du *Malentendu* de Camus ?]

— WOODHULL (Winifred), "Out of the Maze : a reading of Gide's *Thésée*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, spring 1988, vol.21, n°1, p.1-14.

Comptes rendus

— de ALLÉGRET (Marc), *Carnets du Congo*, éd. Daniel Durosay, Presses du C.N.R.S., 1987, par :

J. C., *Le Canard enchaîné*, 23 décembre 1987.

CESSOLE (Bruno de), *Le Figaro*, 26 octobre 1987.

COURNOT (Michel), *Le Nouvel Observateur*, 20-26 novembre 1987, p. 117-8.

DUPUIS (Annie), *Gradhiva*, n°4, été 1988, p.77-80.

HEINEMANN (Henri), *Le Courrier picard*, 28 juin 1988, p.33.

POIROT-DELPECH (Bertrand), *Le Monde*, 6 novembre 1987, p.15-16.

PUTNAM (Walter C.), *The French Review*, february 1989, p.530-1.

SIEBURTH (Richard), *The Times Literary Supplement*, 7-13 octobre 1988.

— de André Gide et l'Angleterre, par :

GIBSON (Robert), *French Studies*, vol.XLII, n°3, july 1988, p.360-1.

— de ANGLÈS (Auguste), *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française. L'Age critique, 1911-1912*, par :

TILBY (Michaël), *French Studies*, vol.XLII, n°2, april 1988, p.225-6.

— de APTER (Emily S.), *André Gide and the codes of Homotextuality*, Stanford French and italian studies, par :

GOULET (Alain), *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 90^e année n° 2, mars-avril 1990, p.274-5.

— de FILLAUDEAU (Bertrand), *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, par :

PUTNAM (Walter C.), *The French Review*, may 1988, p.968-9.

WALKER (David H.), *French Studies*, vol.XLI, n°2, april 1987, p.229-30.

— de FOUCART (Claude), *D'un monde à l'autre. La correspondance André Gide — Harry Kessler (1903-1933)*, par :

MOURET (François), *Revue de Littérature Comparée*, 1990, n° 1, p.308-9.

— de GABORY (Georges), *Apollinaire, Max Jacob, Gide, Malraux & Cie*, par :

***, *Le Français dans le Monde*, n° 223, février-mars 1989, p. 56. [Bref c.r. du livre de souvenirs paru en février 1988 et dont la mention figurait dans notre "chronique bibliographique" qui fut malheureusement omise dans le BAAG n° 78-79 d'avril-juillet 1988.]

— de GIDE (André)-RUYTERS (André), *Correspondance*, éd. Cl. Martin, V. Martin-Schmets, P. Masson, P.U.L., 1990, par :

CARCASSONNE (Manuel), *Le Figaro littéraire*, 2 avril 1990, p.5.

GABRIEL (Nelly), "Un correspondant oublié de Gide", *Lyon-Figaro*, 9 février 1990, p.30-1.

— de GIDE (André), *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*. éd. Claude MARTIN, par :

SCHNYDER (Peter), *Neue Zürcher Zeitung*, samedi-dimanche 27-28 janvier 1990, p.69-70.

— de GIDE (André), *Correspondance avec Francis Viellé-Griffin*, 1891-1931, par :

TILBY (Michaël), *French Studies*, vol.XLII, n°1, january 1988, p.105-6.

— de GIDE (André), *Autobiographisches*. Band 1, Deutsche Verlags-Anstalt, *Gesammelte Werke I*, 1989, par :

MAURER (Rudolf), *Neue Zürcher Zeitung*, samedi-dimanche 27-28 janvier 1990, p.69.

— du *Cahier André Gide 12, Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, tome I, par :

SCHNYDER (Peter), "André Gide in seinen Briefen. Gedanken zum kürzlich erschienenen Briefwechsel André Gide-Jacques Copeau", *Sprachkunst*, Jahrgang XX, 1989, 1. Halbstand, p.144-6.

TILBY (Michaël), *French Studies*, vol.XLIII, n°3, july 1989, p.351-2.

— du *Cahier André Gide 13, Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, tome II, par :

DELORT (Janine), *Littératures*, n°21, automne 1989, p.211-3.

BESTGEN (Julien), *Luxemburger Wort*, 5 octobre 1989.

— de GOULET (Alain), *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, par :

POLLARD (Patrick), *French Studies*, vol.XLII, n°3, july 1988, p.361-3.

— de MAURIAC (Claude), *Le Temps immobile. Conversations avec André Gide*. Paris : Albin Michel, 1990, par :

BRINCOURT (André), *Le Figaro littéraire*, 2 avril 1990, p. 4.

— de MOUTOTE (Daniel), *Maîtres livres de notre temps*, Corti, par :

PUTNAM (Walter C.), *The French Review*, december 1989, p.380-1.

— de PLATHE (Axel), *Klaus Mann und André Gide*, Bonn : Bouvier, 1987, par :

SCHNYDER (Peter), *Romanische Forschungen*, 1989, 101.Band, Heft 2/3, p. 351-2.

— de SCHNYDER (Peter), *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*. Paris : Intertextes, 1988, 1988, 207 p., par :

GORGÉ (Walter), "Kritik als Vorstufe zum Werk. Zum Gide-Essay von Peter Schnyder", *Sprachkunst*, Jahrgang XX, 1989, 1. Halbstand, p.138-141.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

En préparation :

Mizuno ASAKA a déposé un sujet de thèse de doctorat sur : "Journal et fictions dans l'œuvre d'André Gide", sous la direction d'Alain Goulet, à l'Université de Caen.

AUTOUR DE GIDE

RIVIÈRE (Jacques et Isabelle), *Correspondance, Toulouse 1918. Bulletin des Amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier*, n°52-53, 3^e et 4^e trimestre 1989, 178 p. [Alain Rivière introduit, annote (discrètement), la correspondance (145 missives) échangée entre ses parents durant l'année du "réveil", après la captivité en Allemagne de Jacques Rivière. L'absence d'index sera regrettée des amateurs.- 1 vol. : 60 F., à l'A.J.R.A.F., 31, rue Arthur-Petit, 78220 VIROFLAY].

DU BOS (Charles) — RIVIÈRE (Jacques et Isabelle), *Correspondance (1913-1935)*. Édition établie, présentée et annotée par Biruta et Jean-Pierre Cap. Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1990. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 336 pp., tirage limité à 200 ex. numérotés, 85 F. [Ce livre, dont le BAAG rendra prochainement compte, peut être commandé au Service Publications de l'AAAG. Règlement par chèque à la commande, ou sur facture accompagnant l'envoi.]

Correspondance Jacques-Émile BLANCHE- Maurice DENIS (1901-1939). Édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul COLLET. Genève : Droz, 1989, 269 p. avec index.

SCHNEIDER (Marcel), *L'Éternité fragile*. Paris : Grasset, 1989, 307 p., 95 F. [Dans ce premier tome de ses *Mémoires intimes*, l'auteur consacre un chapitre à Gide (p.109-26), avec lequel il échangea une très brève correspondance et eut une longue conversation ; cela se passait

entre juin et octobre 1929 — Marcel Schneider avait seize ans et ne devait jamais revoir celui qui fut (avec Rimbaud et Rilke) l'un "*des trois écrivains qui dominèrent [s]a difficile adolescence*" et qui demeura, sinon "*l'étoile fixe de [s]on destin*", du moins une "*prestigieuse référence*". (Ce récit avait déjà paru en 1976 dans un précédent livre de l'auteur, *Sur une étoile.*)

La revue luxembourgeoise *Galerie* (c/o Cornel MEDER, 69, rue Prinzenberg, L.— 4650 Niederkorn) dans son n° 3 de 1989 publie les communications présentées lors d'un récent "Hommage à Marie Delcourt" (cf. *Varia*), et notamment :

— MOTTE (André), "Marie Delcourt, sa vie, son œuvre", p.427-432.

— KIEFFER (Rosemarie), "Marie Delcourt et la *Luxemburger Zeitung*", p.433-437.

— MEDER (Cornel), "Les lettres de Marie Delcourt à Aline Mayrisch", p.438-444.

Signalons en outre que la couverture propose une reproduction en couleurs du "Portrait d'Andrée Mayrisch" (1913) par Théo Van Rysselberghe.

La même revue, dans son numéro suivant — orné sur sa couverture d'une reproduction en couleurs de Théo Van Rysselberghe, "Jardin à Bormes", 1916 (sans indication de localisation muséale) — complète la publication des textes de cet hommage par :

— BIERLAIRE (Franz), "L'Humanisme de Marie Delcourt", *Galerie*, 1989, n°4, p. 517-529.

BROSMAN (Catharine Savage), *Art as Testimony : The Work of Jules Roy*. Gainesville : University of Florida Press, 1989, 228 p., 16.95 \$. [Gide et Jules Roy se sont connus en Afrique du Nord, pendant la deuxième guerre mondiale.]

Notre ami, Guy DUGAS, maître de conférences à l'Université de Paris XII, nous communique la photocopie du journal d'Istanbul *Les Nouvelles hebdomadaires*, n°28, du 6 janvier 1945, qui publiait (p.1 et 4) l'extrait du *Journal* de Gide : "La Délivrance de Tunis" (7-14 mai 1942) originellement paru en août 1943 dans le quotidien *La Syrie et l'Orient* (v. l'art. de Jean GAULMIER, "Quelques souvenirs sur André Gide", *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, mars 1969); cette republication (sans doute faite à l'insu de Gide lui-même) était jusqu'ici inconnue des bibliographies gidiennes.

VARIA

NOS MEMBRES PUBLIENT

Notre ami François CHAPON vient d'enrichir la collection des Catalogues imprimés de la Bibliothèque Doucet, qui comporte déjà 15 titres, d'un seizième ouvrage de référence, édité avec le soin et la magnificence propre à cette collection :

Donation Lucien Scheler, Catalogue établi par Nicole Prévot et Jacqueline Zacchi, sous la direction de François CHAPON, précédé de *Sillage intangible* de Lucien SCHELER. Paris : Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Imprimerie Union, 1989, 110 p., 12 reproductions.

Michel DROUIN édite, présente et annote d'André Suarès, *Ames et visages. De Joinville à Sade*. Paris : Gallimard, 1989, 309 p., 140 F. Un compte rendu de François BOTT, paru dans *Le Monde* du 26 janvier 1990, dit grand bien de l'ouvrage, qui ranime les beaux fantômes chers à Suarès, de Villon à Casanova.

Romain DURLET, Président honoraire de l'Association luxembourgeoise des Journalistes, a publié le 9 novembre 1989, dans la page culturelle du *Tageblatt*, quotidien luxembourgeois, le second par son tirage, un "Hommage à André Gide", à l'occasion du 120^e anniversaire de la naissance de notre auteur. Il y donne ses impressions d'un voyage à Cuverville, et, visitant le château, remémore un passage de la *Porte étroite*.

Bernard DUCHATELET a réuni les *Mélanges offerts à Louis LE GUILLOU*, longtemps directeur du Greco 53 du C.N.R.S., consacré aux correspondances d'artistes et d'écrivains des XIX^e et XX^e siècles — dans le cadre duquel, rappelons-le, s'élabore la *Correspondance générale d'André Gide* dirigée par Claude MARTIN. Ces Mélanges à L. Le Guillou rassemblent quelque 35 interventions sur le thème : *Bretagne et romantisme*. , 1 vol., 456 p., 160 F.+ 20 F. de port. Chèques libellés à : Agent comptable de l'U.B.O., CCP 9402-15 V Rennes; commandes adressées à : GDR 53 (C.N.R.S.), Faculté des Lettres et Sciences sociales, BP 814, 29285 BREST.

ÉTIEMBLE propose un "Hommage à un homme vraiment riche" dans *Albert Memmi, écrivain et sociologue*, sous la direction de J.-Y. Guérin. Paris : L'Harmattan, 1990, 180 p. [Actes du colloque organisé par l'Université de Paris X-Nanterre, pour le départ à la retraite d'Albert Memmi].

Alain GOULET fait paraître "Le Jeu des tropismes sarrautiens", *Estudios Franceses*, 5, Universidad de Salamanca, Facultad de filología, 1989, p.85-96.

Émile ZOLA, *Pour Manet*, préfacé par Jean-Pierre LEDUC-ADINE. Bruxelles : Editions Complexe, 1989, 193 p., 40 F.

Pour la première fois sont réunis, dans un ensemble quasi complet, les textes de Zola sur Manet. On sait à quel point l'écrivain sut discerner dans l'œuvre du peintre ce qu'il y avait de novateur. Or, Jean-Pierre Leduc-Adine, spécialiste de Zola, qui préface l'édition que lui-même a établie, donne avec clarté et pertinence la ligne directrice qui inspire l'artiste : la peinture, autonome en regard de la morale sociale et de son conformisme, ce qui contredit Proudhon, recrée l'espace au travers d'un tempérament, non pour le magnifier, en quelque sorte l'idéaliser, mais pour dire le vrai, le rude, le sensuel. De sorte que le voyant et le vu ont partie liée. *La soumission à la nature va de pair avec le pouvoir donné à l'artiste et à sa vision, élément essentiel du critère esthétique.* Zola-écrivain, à l'instar de Manet-peintre, fait-il autre chose que de soumettre la nature, le monde, au prisme de son jugement et de sa sensibilité ? Véritable provocation qui souleva un tollé. Va pour le scandale ! L'écrivain justifie le peintre comme il justifiera Dreyfus. Manet et Zola, scandaleux en leur temps, ont finalement gagné la partie. Le livre conçu par Jean-Pierre Leduc-Adine, quant à lui, fera désormais autorité. [Henri Heinemann]

Jean PÉNARD publie les fort belles pages de *Rencontres avec René Char* (Aubin imprimeur, 86240 Ligugé). Les deux hommes se sont connus et rencontrés pendant trente années, et ce petit livret en porte témoignage. De manière pudique, Jean Pénard se tient sur le seuil, laissant au poète la place qu'il mérite, restituant ses paroles, ses jugements, affinant une sorte de portrait intime. Beaucoup de noblesse et de retenue, jusqu'à ce que la mort fasse entendre "*siffler la faux*", dans les propos de R. Char. [H.H.].

Par plusieurs contributions, notre ami Peter SCHNYDER a pris une part importante à l'élaboration du n° spécial de la revue *Licorne*, publiée par l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, sur *La Suisse romande et sa littérature* (1989-16, 501 p., avec index, 110 F.) : "«Que lire vous entraîne aux confins du délire» — Sur Vahé Godel", p.387-400; "De la critique littéraire en Suisse romande à la critique d'un livre : essai d'un bilan", p.481-484; ainsi qu'une "Orientation bibliographique", en collaboration avec Peter André Bloch, p.485-489.

Du même, et peut-être en signe avant-coureur du colloque sur "Gide et l'Allemagne", un important essai, en langue allemande : "Nietzsche in Frankreich : Aspekte seiner Wirkungsgeschichte", *Colloquium Helveticum*, [Berne], Cahiers de littérature générale et comparée, 1989-9, p.41-83. L'étude comporte une abondante bibliographie comparatiste sur la question [p.72-83]. Une parution en langue française est annoncée.

NÉCROLOGIE.

Gaston CRIEL (30 septembre 1913-† 5 janvier 1990).— Décédé à Seclin (près de Lille) où il était né, Gaston CRIEL était venu à Paris au lendemain de la Seconde guerre, sur l'invitation d'Éluard, et, présenté à Gide par Jean Paulhan, devint pour quelques mois son secrétaire. Passionné de jazz et de poésie, il publia quelques plaquettes de poèmes et trois ou quatre romans, dont le premier, *La Grande Foutaise* (Fasquelle, 1952), connut un certain succès et suscita, entre autres, l'enthousiasme de Henry Miller. Son dernier chant, au style âcre, au ton d'écorché vif, fut en 1988, *L'Os quotidien* (Stendhal diffusion). G. Criel avait quitté rapidement Paris, pour devenir barman dans un établissement pour noctambules de Lille. De la correspondance certainement plus abondante qu'il dut échanger avec Gide, ne sont encore connues qu'une lettre de lui, et une de Gide.

Émile DANA.— Ancien rédacteur en chef des journaux parlés de la R.T.F., puis de l'O.R.T.F., Émile DANA est mort à Paris à la fin du mois de décembre dernier, dans sa soixante-seizième année. Nous savons que, ayant résidé au Liban, il fut en relation avec Gide (deux lettres de lui adressées à l'écrivain sont conservées), mais nous serions reconnaissants à ceux de nos lecteurs qui pourraient nous renseigner sur lui.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'assemblée générale de l'Association aura lieu le **samedi 17 novembre 1990**, à partir de 15 heures, à la Faculté de théologie du 83, bd Arago selon la coutume. Elle sera précédée d'un conseil d'administration dès le matin. Des précisions pourront être données ultérieurement.

ERRATA

La Rédaction du *BAAG* présente ses excuses à M. François WALTER pour avoir omis de mentionner son nom dans le *BAAG* n° 84, d'octobre 1989, comme traducteur du "Portrait de Janie" de Quentin BELL. Il est vrai que les lecteurs de l'éditorial, où la part prise par notre ami est explicitée, savait d'avance à qui cette élégante traduction était due.

À la suite de la publication de l'entretien qu'a eu Henri HEINEMANN avec Michèle MORGAN, relatif à *La Symphonie pastorale*, deux lecteurs attentifs, Mme de Bonstetten et M. Henry de Paysac, ont relevé une erreur toponymique. Une partie du tournage du film s'est effectué à Château d'Œx — et non pas au château d'Œx ! H. de Paysac précise : "*Cet ancien village de montagne, capitale du Pays d'En-Haut, sortit de son isolement vers 1868 avec le tracé d'une route; c'est actuellement une station élégante*". Notre correspondant évoque ensuite le séjour de son grand-père Vielé-Griffin et de sa mère, en 1872, à l'Hôtel Berthod, lequel brûla en 1946, un an après le tournage du film.

CONFÉRENCE

Notre amie Mme André CHEVALLIER nous communique le texte d'une intéressante communication que lui avait demandée l'Académie Florimontane d'Annecy pour sa séance du 4 janvier 1989, à l'occasion de la publication de la *Correspondance avec sa mère* d'André Gide. Scrutant les inédits, cette communication fait suite à l'étude d'André CHEVALLIER sur André Gide à Menthon-Saint-Bernard (*Annesi*, n°18, p.99-116), à laquelle ces documents — une trentaine de pages de la *Correspondance* ("La cellule rêvée", p.63-97, fin mai-début juillet 1890) — auraient ajouté quelques éclaircissements. Au fil des citations, Mme Chevallier apporte notamment quelques précisions — que C. Martin, sans doute, eût aimé connaître — sur le "*jeune abbé*" rencontré le 6 juin (p.82, 85). Curé de Menthon-Saint-Bernard de 1878 à 1906, l'abbé Joseph CORNILLAC n'était point si jeune que Gide le pensait, ou bien portait élégamment son âge. Originaire de Mieussy, il avait, lors des faits, 56 ans, et, dit notre amie annécienne, il a effectivement laissé le souvenir d'un musicien éclairé. Toujours à propos de musique, et plus précisément de piano, Mme Chevallier découvre encore dans la *Correspondance* la clé d'une énigme sur laquelle avait buté son époux : le piano que Gide éprouva le besoin de faire venir sur place, c'est

décidément de Grenoble qu'il vint (et non de Genève). Un détail de langue enfin suscite sa perplexité : le 16 juin 1890, après l'ascension d'un pic altier, que notre correspondante identifie comme la Tournette, Gide déclare avoir emprunté, pour sa montée, des "*«schlitz» pour les sapins*" (p.86). Comment se fait-il, demande la conférencière, que J. Delay, pour sa part, ait pu lire "*tyflett*" — d'un pittoresque aguichant certes, mais inconnu au dictionnaire, et même, à ce qu'il semble, au dictionnaire annécien ? Ah ! Si la science, et l'imagination, des éditeurs de correspondance pouvait n'être jamais prise en défaut ! [D. DUROSAY]

ASSOCIATIONS AMIES

- L'*Association Internationale des Critiques littéraires* a tenu son 14^e colloque international à STAVANGER (Norvège) sur le thème : "La critique de la critique".

Ces quatre journées, du 20 au 24 septembre 1989, ont été l'occasion de discussions animées sur le rôle de la critique, sur ses méthodes, sur son aspiration à la dignité de science.

Le cadre admirable de la mer et du fjord a contribué à la réussite de cette rencontre.

Ce fut l'occasion de me souvenir à quel point la critique a tenu une place importante dans l'œuvre de Gide; ainsi les jugements, les notes de lecture du Journal. [Robert ANDRÉ].

- La revue *Galerie* (Luxembourg, 1989, n° 3, p. 432), à l'occasion de l'"Hommage à Marie Delcourt" organisé le 14 octobre 1989 au Château de Mersch, nous apprend qu'une *Association des Amis de Marie Delcourt* vient d'être créée pour honorer la mémoire de l'helléniste disparue en 1979, et veiller à la réédition de ses œuvres. Elle est présidée par son époux, l'écrivain Alexis Curvers, et domiciliée Quai Churchill, 19, boîte 091, B.— LIÈGE.

- Une *Association Victor SEGALEN* (1878-1919) vient de se constituer, qui entend publier un bulletin périodique. Son siège est au 38 rue de Vaugirard, 75006 PARIS. Cotisations : membre actif : 100 F. Bibliothèques : 200 F.

CALEPIN

• Le n°1 du *Bulletin de l'Association des Amis du Musée d'Uzès* est paru. On peut se renseigner, et effectuer des dons, auprès de Mme de Bonstetten, 14 rue de la Cure, 75016 Paris — qui apporte un soutien très efficace à la Présidente, Madame C. de Panthou.

• En lecteur attentif du *Monde*, notre ami Fred LEYBOLD nous signale un entrefilet, paru le 9 décembre 1989, à propos du récent livre de Robert ROSENBLUM, *Le Chien dans l'art* (Adam Biro, 120 p., 270 F.), sous la plume de R.J. L'aimable chroniqueur introduit ainsi sa chronique: "André Gide qui cultivait les «dog stories», se plaisait à raconter celle-ci: dans un café, un homme et un chien s'affrontent devant un échiquier. Le représentant de la race canine, du bout de sa patte, pousse une pièce. Un quidam s'approche, émerveillé: «Mais c'est qu'il joue vraiment, votre chien! Il est d'une intelligence...» Le partenaire bipède l'interrompt: «Non, tout de même, n'exagérez pas: il vient de perdre les deux dernières»".

• Chiens (suite): l'anecdote précédente nous amène à soumettre aux lecteurs du BAAG la question suivante: quand le malheureux chien de Gide périt-

il écrasé à Cuverville par une auto? Il faut que l'événement, certain triste lundi, se situe entre 1917 et 1928, peut-être même entre la fin de 1923 (en novembre 1923, à l'occasion d'une visite de son ami Rouveyre, Gide fait l'acquisition d'un chien qui pourrait être le nôtre) et 1928. Cette question, capitalissime, est le seul indice (la seule chance) que nous ayons de dater une lettre de Gide à Marc Allégret. D. Durosay accueillerait avec reconnaissance toute information sur ce navrant épisode.

• Notre ami Laurent GAGNEBIN a reçu le prix "pays protestants" pour son livre: *Christianisme spirituel et christianisme social. La prédication de Wilfred Monod (1894-1940)*, éd. Labor et Fides.

• Notre ami Éric MARTY a reçu la Médaille de bronze du C.N.R.S. Il vient de publier un *René Char* au Seuil, dans la collection "Les Contemporains".

• On se pressait au vernissage de l'exposition d'une vingtaine de toiles de notre ami Pierre BASSIGNY au Catimini (7 rue Clapeyron, 75008 Paris). Un bel ensemble où, de façon ambiguë, se côtoient le fauve et le froid, la jungle et le lichen, d'énigmatiques fleurs et d'étranges anémones de mer.

• Lors de la dernière assemblée générale de l'AAAG, un message signé par tous les participants avait été adressé au Vice-Président MOUTOTE, empêché d'y assister. Le destinataire exprime ici sa reconnaissance et son amitié.

• Le 5 décembre 1989, à la demande de l'Association *Connaître Rouen*, Claude de MÉNIBUS, professeur honoraire à la Faculté de médecine de Rouen, a donné une conférence sur Charles Rondeaux de Montbray, maire de Rouen sous la Révolution, et arrière-grand-père d'André Gide.

• *La Revue administrative*, que dirige notre ami Robert CATHERINE, fait une publicité amicale et désintéressée en faveur de l'AAAG, dans son

numéro de décembre 1989.

• Guy PETITHORY attire notre attention sur une traduction des *Essais* de Montaigne en français moderne, par André LANLY, professeur à l'Université de Nancy (Champion-Slatkine éditeur).

• Sur *France-Culture*, le mercredi 14 mars 1990, dans l'émission "*Lettres ouvertes*" de Roger VRIGNY, nos amis Robert MALLET et Claude MAURIAC ont devisé, l'un, sur la *Correspondance A. Gide-V. Larbaud*, récemment parue chez Gallimard, l'autre, sur sa *Conversation avec André Gide*, dont il vient de procurer une réédition aux éditions Albin Michel.

A NOS COLLABORATEURS.**PRÉSENTATION DES TEXTES**

Le Centre d'Études gidiennes s'étant équipé d'un Macintosh associé à une imprimante laser, et l'évolution des techniques poussant vers l'impression informatisée du *BAAG*, nous saurions gré aux auteurs qui sont en mesure de le faire, de nous fournir, dès à présent, *en même temps que leur dactylogramme*, la disquette (compuscrit) de leur article.

En format **Macintosh**, tous les traitements de texte sont acceptés. Ils seront convertis en *Microsoft Word 4* — logiciel retenu pour le fonctionnement de notre système.

En format **PC et compatibles**, il y aurait lieu de faire figurer :

1) la version de l'article dans le traitement de texte utilisé, avec une préférence pour *MicrosoftWord*, qui présente l'avantage de fonctionner sur les deux systèmes (Mac & PC)

2) et *dans tous les cas*, à titre de précaution, le même texte enregistré sous la forme "texte pur", dite encore : "ASCII pur", récupérable en principe par tout traitement de texte quel qu'il soit. Le format "RTF" (*Rich text format*), s'il est possible faciliterait la récupération.

Les notes sont à imprimer *en fin de document*.

Les références bibliographiques se conformeront, dans la mesure du possible, aux principes mis en oeuvre dans la "Chronique bibliographique". Pour les textes de Gide, elles renverront à des éditions françaises courantes. Dans le cas où, pour des raisons spécifiques, une édition étrangère serait mentionnée, une double référence (à cette édition étrangère et à l'édition française correspondante) sera demandée.

Les citations, qu'elles soient intégrées au texte entre guillemets, ou placées en retrait, se distingueront par les caractères italiques. Le texte cité, s'il est en langue étrangère, sera traduit en français dans une note.

Le *BAAG* est à mentionner sous cette forme abrégé : sans points entre les lettres.

PROJETS DU BAAG.

Dans ses prochains numéros, le *BAAG* entend traiter des sujets suivants : Gide en Grèce : le voyage de 1939 (automne 1990), avec publication des correspondances connues ou inédites, d'extraits de journaux d'écrivains grecs, et du *Journal* de R. Levesque se rapportant à l'épisode. Le n° de janvier 1991 sera délibérément non thématique. Le n° double de l'été 1991 fait l'objet de l'annonce ci-dessous. Le n° d'octobre 1991 devrait être le premier numéro proposé par notre Comité américain. Le n° de janvier 1992 devrait être non thématique.

Pour chacun de ces numéros, les dates-limites de remise des manuscrits ou compuscrits sont les suivantes :

- pour le n° de janvier, remise le 15 novembre de l'année précédente
- pour le n° d'avril-juillet : remise le 30 mars
- pour le n° d'octobre, remise le 1^{er} septembre

Notre numéro double de l'été 1991 s'organisera autour des **rapports de Gide avec la Belgique** (rapports humains, influences réciproques, réception de Gide en Belgique, etc.)

Les contributions et suggestions sur ce sujet devraient parvenir avant la date-limite du **30 mars 1991** au responsable de ce numéro :

M Pierre MASSON
92, Rue du Grand Douzillé
49000 ANGERS.
Tél. : 41.66.72.51.

Ces orientations thématiques ne détourneront pas le *BAAG* de publier par la suite, et sans exclusive, toutes études relatives à Gide *et son milieu* qui lui seront proposées.

COMITÉ AMÉRICAIN

Nos lecteurs américains ont été informés dans le dernier numéro du *BAAG* de la constitution d'un Comité américain de l'AAAG. Ce Comité fait entendre dans nos instances la voix de nos amis américains; il a pour charge de promouvoir la diffusion du *Bulletin* de l'autre côté de l'Atlantique, en recherchant de nouveaux abonnés, tant auprès des lecteurs individuels que des institutions culturelles; il organise des sessions spéciales aux congrès annuels de la *Modern Language Association* et se verra offrir, par notre Association, la possibilité de publier, périodiquement, un numéro spécial consacré à la critique gidienne en Amérique. La participation à ces sessions et à ces numéros spéciaux sera réservée aux membres adhérents de l'AAAG.

Aux membres responsables de ce Comité américain déjà connus par notre précédent numéro — Elaine D. CANCALON, David KEYPOUR, Catherine Savage BROSMAN — s'ajoutera celui de Walter PUTNAM, professeur à l'Université de New-Mexico, Department of Modern and Classical Languages, Ortega Hall 235, ALBUQUERQUE, NM 87131, U.S.A.

Préparation du premier numéro américain du *BAAG*.

Sa parution est envisagée pour l'automne 1991, avec remise ultime des dactylogrammes ou composcrits au 1^{er} septembre 1991. Aucune orientation prédéfinie. Les offres de collaboration sont à formuler auprès de David KEYPOUR, Département de Français, Huron College, LONDON Ontario, N6G 1H3, Canada.

Rappelons par ailleurs que Walter PUTNAM, pour sa part, organise une session de la *Modern Language Association*, prévue à Chicago en 1990, sur le thème : "*Gide, critique et lecteur*".

SOUSCRIPTION EXCEPTIONNELLE

*

*Le Président de l'AAG,
son Secrétaire général
& la Rédaction du BAAG
adressent leurs remerciements
aux nombreux membres de l'Association
qui ont bien voulu répondre à l'appel
pour financement exceptionnel lancé en juillet dernier.
Grâce à leur générosité, la souscription 1989
a pleinement atteint ses objectifs.*

*

*La liste des donateurs
ne fait connaître que les noms,
et respecte l'anonymat
lorsqu'il a été demandé.*

*

*L'Annuaire alphabétique et géographique de l'Association,
retardé pour des raisons techniques,
est prévu pour l'automne 1990.*

ASSOCIATION DES
AMIS D'ANDRÉ GIDE

*

SOUSCRIPTION 1989

*

LISTE DES DONATEURS

A

Mme Eva AHLSTEDT, Mme Cécile ALAPETITE, M. Robert ALAIN, M. Robert ANDRE, M. Claude AUBANEL, M. Lloyd J. AUSTIN.

B

M. Pierre BARDEL, M. le Dr BASSIGNY, M. Patrice BECKER, M. le Dr BERLIOZ, M. BERNE-JOFFROY, M. Jean BERTEAULT, Mme Marie BERTIN, Mme Marisa di BIASE, Mme de BONSTETTEN, M. Yves BOURREU, M. Robert BOUISSOU, M. Gilbert BOUTET, M. Patrice BRASSIER, Mme Germaine BRÉE, M. Jacques BRINON, Mme Madeleine BROUSTE.

C

M. Jean CACOUAULT, Mme Elaine CANCALON, M. André CANNELLI, The University of CANTERBURY, M. Vincent CATTOIR-JONVILLE, Mme Jacqueline CHAINE, Mme Maud CHASSINGET, M. Jean-Claude CACHIN, M. Jean-François CLERIN, M. Julien COLLIGNON, M. Raymond COLMANT, Mme Andrée CORRE, M. Hubert CORTY, M. Claude CRETOUX.

D

M. Claude DAUBINET, M. Paul DECLERCQ, M. Roger DELAGE, M. Maurice DELARUE, M. Dennis DRUMMOND, M. Constantin DIMARAS, M. Philippe DIRICHWAECHTER, M. Henri DOCQUIERT, M. Georges DONCKIER DE DONCEEL, M. Jean-Marie DORET, M. Michel DROUIN, M. Georges DROUOT-BAILLE, M. Francis DUBOIS, M. Pierre-Henri DUBOIS, Mme Lucienne DUBY.

E

M. Harald EMEIS, M. ETIEMBLE.

F

M. Claude FERNANDEZ, M. Marcel FLORY, Mme Raymonde FOURCAULT-SILLOU.

G

Mme Maria Luisa GARCIA MONTON, M. Pierre de GAULMYN, M. Robert GAURIAUD, M. Gérard GAUTIER, M. Raymond GAY-CROSIER, M. Dominique GERMOT, M. Robert GEROFI, M. André-Charles GERVAIS, Mme GIRBAL, M. André GONDOIN, M. Alain GOULET, M. Jean-Paul GRINBERG, Mme Solange GUICHARD-MONTGUERS.

H

M. le Comte d'HARCOURT, M. Frederick J. HARRIS, M. Henri HEINEMANN,
M. Jacques HEURGON, M. Hans HÜTT.

I-J-K

M. Tsutomu IWASAKI. Mme Anne-Marie JACQUIN, M. Henri JOULIN, M. Henri
JOURDAN. Mme Carol L. KAPLAN.

L

M. Pierre LACHASSE, Mme Marcelle LAGLEYZE, M. Maurice LAGRANGE, M. Henri
LAFFITE, M. Jean LAMBERT, M. Claude LASSERRE, M. Daniel LAUDIC, M. Jean
LEFEBVRE, M. Jean-Philippe LEPETRE, M. Pierre LEPINE, Mme LEVESQUE,
M. Hermann Zvi LEVY, M. Fred LEYBOLD, M. David LITTLEJOHN, Mrs Janet A.
LUNGSTRUM.

M-N

Mme Louise MALLERIN, M. Jean-José MARCHAND, M. Lionel MARMIN, M. Jean
MARQUET, M. Claude MAURIAC, M. Cornel MEDER, Mme Wilhelmine MENNER,
M. BERNARD MELET, Mme Marianne MERCIER-CAMPICHE, Mme Evelyn MERON,
M. Bernard METAYER, M. Jean MEYER, M. André MICHEL, M. Daniel MOUTOTE.
Mme Eiko NAKAMURA.

P

M. Jean-Marie PAISSE, M. Michel PANNEAU, M. Henri de PAYSAC, M. Jean
PENARD, M. Jean-Pierre PENALT, M. Jean-Louis PETEL, M. Guy PETITHORY,
M. le Docteur Claude PETITPIERRE, Mme Claire DU PLESSYS, Mme Géraldine POLI,
M. Gabriel POUX, M. Walter PUTNAM.

R

M. François RAGAZZONI, M. Philippe REITZAUM, Mme Annie REIX, M. Robert
RICATTE, M. Jean RICHER, Mme Laurent ROHMER, M. Jacques ROMERO, Mme
Madeleine ROUSSILLAT, M. André ROYER.

S

Mme Martine SAGAERT, M. Peter SCHNYDER, M. Claude SICARD, Mme Madeleine
SUTTER-LEVESQUE.

T

Mme Hélène TATSOPOULOS-POLYCHRONOPOULOS, M. Cameron D.E. TOLTON M.
Édouard TREMAUD.

V

M. Victor VAN HAELEN, M. Henri VAUTROT, M. le Dr VILLEDIEU, Mme Ginette
VIDAL, Mme Wanda VULLIEZ.

W

M. Eric WALBECQ, M. David WALKER, M. François WALTER.

ANONYMES

31 donateurs ont tenu à garder l'anonymat.

Leur contribution totale s'élève à : 7 010 F.

MONTANT GLOBAL DE LA SOUSCRIPTION :

45 000 F.

FINANCES DE L'ASSOCIATION
BILAN 1989

Recettes :

Solde de l'exercice 1988	37 185, 19
Intérêts Caisse d'épargne	86, 00
Cotisations	135 522, 43
Publications	45 265, 28
Collecte pour équipement	41 435, 85

TOTAL : 259 494, 75

Dépenses :

Publications	164 761, 38
Secrétariat	5 653, 80
Trésorier	1 008, 40
Location salle pour A.G.	450, 00
Divers	1 127, 17

TOTAL : 173 000, 75

En caisse au 31/12/1989

CCP	6 142, 10
BNP	62 397, 56
Livrets épargne	17 954, 34

soit: 86 494, 00

Observations : Cet apparent excédent ne doit pas faire illusion dans la mesure où la collecte pour équipement sera largement dépensée en 1990, et où d'importantes factures de *BAAG* et *CAG* ne seront honorées qu'au premier trimestre 1990.

BUDGET PRÉVISIONNEL 1990

Recettes :

Solde au 31/12/1989	86 494
Subvention C.N.L.	30 000
+ except (incendie)	10 000
Cotisations	110 000
Publications	50 000
Intérêt des livrets	800
Divers	1 000

TOTAL : 288 294

Dépenses :

Publications	200 000
Expéditions	17 000
Trésorier	1 000
Secrétariat	9 294
Frais d'équipement	60 000
Divers	1 000

TOTAL : 288 294

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1990

Membre fondateur : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel numéroté	250 F.
Titulaire : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel	200 F.
Étudiant : <i>Bulletin</i>	120 F.

Les cotisations donnent droit au service du *Bulletin* et du *Cahier annuel* en exemplaire numéroté (exemplaire de tête nominatif pour les Membres fondateurs). Pour l'envoi *par avion*, ajouter 100 F. à la somme ci-dessus.

Règlements : par virement ou versement postal au

CCP PARIS 25.172.76 A

ou par chèque bancaire à l'ordre de :

Association des Amis d'André Gide
c/o Mme Abelès
1, rue de Courcelles
F. 75008 PARIS

Tous paiements en francs français et stipulés "sans frais".



BULLETIN D'ADHÉSION

À adresser, avec le titre de paiement, au Secrétaire Général de
l'Association : M. Henri HEINEMANN, 59, avenue Carnot,
F.80410 Cayeux-sur-mer

NOM : Prénom :
 Profession :
 ADRESSE :

Membre : FONDATEUR, TITULAIRE, ÉTUDIANT (Rayer les mentions inutiles)

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COMITÉ D'HONNEUR

Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR, Jacques DROUIN, Dominique FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET, Jean MEYER, Maurice RHEIMS de l'Académie française, Robert RICATTE, Roger VRIGNY.

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ASSOCIATION

Président d'honneur : ÉTIEMBLE
Président : Claude MARTIN
Vice-Président : Daniel MOUTOTE
Secrétaire Général : Henri HEINEMANN
Trésorière : Claude ABELÈS
Antenne parisienne : Irène de BONSTETTEN

Membres : Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY, Alain GOULET, Robert MALLET, Pierre MASSON, Bernard MÉTAYER, Claude MOUZET, Roger STÉPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK.

COMITÉ AMÉRICAIN DE L'AAAG

Elaine D. CANCALON, Catharine Savage BROSMAN, David KEYPOUR, Walter PUTNAM.

RUBRIQUES DU BAAG

Alain GOULET : Rubrique "*Entre nous...*"
158, rue de la Délivrande, 14000 CAEN. Tél. : 31.94.58.78.

Pierre MASSON : Rubrique "*Lectures gidiennes*" et "*Gide et la critique universitaire*"
92, Rue du Grand Douzillé, 49000 ANGERS. Tél. : 41.66.72.51.

Claude MARTIN : Chronique bibliographique
3, rue Alexis-Carrel, 69110 SAINTE-FOY-LES-LYON. Tél. : 78.59.16.05.

Irène de BONSTETTEN, Antenne parisienne
14, rue de la Cure, 75016 PARIS. Tél. : (1) 45.27.33.79.

Achevé d'imprimer en juin 1990
sur les presses de l'imprimerie Bené,
12c, rue Pradier, 30000 Nîmes

Dépôt légal : 2^e trimestre 1990

**viennent de paraître au
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES**

**CHARLES DU BOS
JACQUES & ISABELLE RIVIÈRE**

Correspondance

(1913-1935)

édition établie, présentée et annotée par Biruta et Jean-Pierre CAP
Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 336 pp., 200 ex. num., 85 F

ANDRÉ GIDE

Un fragment des *Faux-Monnayeurs*

édition critique du manuscrit de Londres,
établie et présentée par N. David KEYPOUR
Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 164 pp., 300 ex. num., 60 F

ANDRÉ RUYTERS

Œuvres complètes

tome V (et dernier)

édition établie et présentée par Victor MARTIN-SCHMETS
Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 500 pp., 250 ex. num., 100 F
*La collection des Œuvres complètes (5 tomes en 6 vol.) est disponible
au prix global de 410 F*

Prix franco d'emballage et de port
Commandes à adresser, accompagnées de leur règlement par
chèque à l'ordre de l'AAAG, ou d'une demande facture qui
sera jointe à l'envoi et payable à réception, au
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
3, rue Alexis-Carrel, F 69110 Ste-Foy-lès-Lyon
(Tél. 78.59.16.05)

CENTRE DES SCIENCES
DU LIVRE & DE LA LITTÉRATURE
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE