

## 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*”<sup>1</sup>. 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]<sup>2</sup>. 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"<sup>3</sup>. "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"<sup>4</sup>. Formulée comme elle l'est, cette opinion n'est pas sans appeler quelques réserves, et demande éclaircissements<sup>5</sup>.

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*"<sup>6</sup>), 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*"<sup>7</sup>. 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*"<sup>8</sup>, 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*"<sup>9</sup>.

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 : *“outré 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 composée<sup>10</sup>, inclassable<sup>11</sup>, 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]<sup>12</sup>. 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*"<sup>13</sup>. Yvonne Davet, renchérissant sur l'opinion de Jean Hytier, qui entrevoit, dans *Isabelle*, "*l'irréalité burlesque où tout semble grimacer*"<sup>14</sup>, 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*"<sup>15</sup>. 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*"<sup>16</sup>. 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 sottie. 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 sottie 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"<sup>17</sup>. 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*<sup>18</sup> 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 détective<sup>19</sup>.

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 sottie, 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 sottise, 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 Goulet<sup>20</sup>. Et sa pauvre mère en est aussi victime au point d'être incapable de larguer déceimment 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'*Isabelle*<sup>21</sup>, 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*"<sup>22</sup>. 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'admiraïs"*, 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", *Mercur 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", *Mercur 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 "J'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*. An 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.