

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 confessera 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 défile 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 Quartfourche, Gérard s'est mué en héros de roman. Son "*imagination*" transfigure "*une société avenante*" et le métamorphose "*en Nejdanof, 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 Niejdanov : "*Tâche de vivre*" — : "*Que je voudrais avoir dit cela*"¹⁷.

L'accueil de Gratiien 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-Niejdánov 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-té» 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 l'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/rutiler” 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 dérégulation due au manque, il tombe dans un ennui existentiel, dans un spleen baudelairien (*“Ennuis 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 complait 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 puérité 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 zombies. 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 aériées*" (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*", "*étouffe 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'élançait 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 sottie. 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", *BAAG* 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 Nejdanov — 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 référence", *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".