

## 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 déconstruction<sup>1</sup>. 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'auteur<sup>2</sup>...

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*<sup>3</sup>. 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*”<sup>4</sup>; 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 histoire<sup>5</sup>. 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. Ireland<sup>6</sup>. 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 accomplis<sup>7</sup>.

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*”<sup>8</sup> ? 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 sérieux<sup>9</sup>.

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'aoriste<sup>10</sup> — 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 [...]*."<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup>.

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'avoit 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 là<sup>13</sup>.*

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 regard<sup>14</sup>.

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'appréhension<sup>15</sup>; 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 latent<sup>16</sup> — 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 recouvre<sup>17</sup>, 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 dénégation 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 Quartfourche 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 autre<sup>18</sup>. 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*"<sup>19</sup>. 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 ailleurs<sup>20</sup> 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 1926<sup>21</sup>. 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 aboutie<sup>22</sup>. 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 élegie :*

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

L'élegie, 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*<sup>23</sup>, 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 sacrifice<sup>24</sup>.

#### 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 découplage des deux textes, dans TOLTON, C.D.E., "Le mot-thème «attente» et l'ironie gidienne", *BAAG*, 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.CANCALON 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-Auréol, par exemple, "espèces disparues", reproduisent — avec un curieux décalage chronologique qu'il faut souligner — le type si fréquent dans le roman du XIXe 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.