

L'INTERTEXTE D'ISABELLE

par

Émile LAVIELLE

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

Francis Jammes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comme le Nathanaël d'Hoffmann, Gérard est victime d'une puissance sombre, il passe par une saison en enfer : *"Non ce n'était pas le sommeil, mais la mort dont je sentais déjà le ténébreux engourdissement glacer mes hôtes; et moi-même, une angoisse, une sorte d'horreur, m'étreignait. O printemps ! ô vents du large, parfums voluptueux, musiques aériées, jusqu'ici vous ne parviendrez plus jamais ! me disais-je; et je songeais à vous, Isabelle."*

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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