

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

par

Pascal DETHURENS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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