

## *Isabelle* ou l'hystérisation du récit

**I**SABELLE occupe une place à part dans l'œuvre de Gide, ce qui, en l'occurrence, constitue moins un privilège qu'une énigme déroutante. D'abord, de nombreux éléments confèrent à l'intrigue une dimension autobiographique, comme l'atteste le récit emboîté. Qu'on ne s'y trompe pas, il s'agit beaucoup moins pour l'auteur d'évoquer un souvenir personnel (celui d'une visite effectuée en compagnie de Francis Jammes) qu'un fait divers qui lui est relativement étranger (même si le château de la Quartfourche a eu pour modèle une propriété voisine de celle où, encore enfant, il passait ses vacances d'été). C'est ce que nous invite à comprendre le narrateur premier lorsqu'il cède la parole à un narrateur second et se décharge ainsi de toute responsabilité. Nous ne reviendrons pas sur ce point, largement débattu par René-Gustave Nobécourt dans *Les Nourritures normandes d'André Gide*<sup>1</sup>, mais nous attacherons plutôt à une autre singularité, soulevant quant à elle la question fondamentale du genre. De fait, le récit – car Gide répugnera à nommer « roman » une fiction soumise au seul point de vue du narrateur – a été conçu comme un « intermède semi-badin entre deux œuvres trop sérieuses<sup>2</sup> », dès lors placé sous le signe d'une dérision latente, voire sous celui, très subversif, d'une féroce ironie. Mais de quoi, de qui se moque-t-on dès lors ? Du

---

1. Paris : Éd. Médicis, 1948, pp. 120-81 (« À la recherche d'Isabelle dans un château du pays d'Auge »).

2. Gide, cité par Yvonne Davet dans sa Notice pour *Isabelle*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, « Bibl. Pléiade », 1958, p. 1557.

héros, Don Quichotte amoureux d'une Arlésienne ? Du récit en trompe-l'œil de ce petit « livre sur rien », nouvelle « éducation sentimentale <sup>3</sup> » vouée à l'échec ? Du lecteur, enfin, contraint d'attendre Isabelle, l'action, la vérité et même, car l'œuvre se révèle d'une étonnante modernité, un quelconque et improbable Godot ? Ce rire décapant et lucide – serait-ce le fou du roi qu'on entend ? –, il fait vibrer les lignes, certes fréquemment réduit à un effet de sourdine, mais toujours efficace et corrosif, prêt à faire exploser les limites du vraisemblable, du rationnel et, pour tout dire, de l'entendement.

Dès l'*incipit*, lorsque les trois promeneurs pénètrent dans le château abandonné de la Quartfourche, le décor est planté : « l'herbe surabondante et folle », « la profusion sauvage » et le « feuillage insolite » (p. 601 <sup>4</sup>) placent d'emblée personnages et récit dans le cadre baroque de la démesure et presque de la déraison. Il n'est pas anodin que l'image inaugurale sur laquelle doit se fonder la narration soit précisément celle d'un vaste capharnaüm : tout n'est que ruine et désolation ; le lieu est complètement *sens dessus dessous*, effrayant et morbide comme un caveau profané, aussi désespérément « vide » qu'un cénotaphe renversé. L'atmosphère est tout à la fois luxuriante et suffocante (la végétation est « étouffé[e] », les visiteurs « oppressés » (*ibid.*), inquiétante et envoûtante, saturée d'affolantes émanations et mortellement figée dans son « deuil » (*ibid.*) perpétuel. Or il est un adjectif capable de fédérer toutes ces contradictions et d'ouvrir le champ des possibilités interprétatives ; cet adjectif, c'est « hystérique ». À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle (très exactement en 1911), on croyait pourtant s'être débarrassé du concept, parasite qui avait su se nourrir, pendant des décennies, des vieux clichés misogynnes, du fantasme de la femme fatale et du spectre lancinant de la folie endémique. Alors, à quoi bon vouloir le ressortir de sa boîte ? Peut-être, et c'est ce que nous voulons démontrer ici, parce qu'il constitue un excellent moyen de comprendre en quoi *Isabelle*, pour reprendre le sous-titre auquel Gide avait initialement songé, est le récit d'une « illusion

---

3. Dans « Le bovarysme, fausse monnaie de Gérard » (*BAAG* n° 86-87, avril-juillet 1990, pp. 267-91), Alain Goulet rappelle que le héros-narrateur a failli s'appeler Frédéric, ce qui était sans doute une manière, pour Gide, d'exprimer sa tentative de retour au roman. Cette velléité s'inscrit dans la lignée de *La Nouvelle Éducation sentimentale* (« Fragment de la "Nouvelle Éducation sentimentale" », *Œuvres complètes*, Paris : Éd. de la NRF, t. I [1932], pp. 3-4).

4. Nous renvoyons à l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade ».

pathétique<sup>5</sup> ».

\*

À un premier niveau d'analyse, il est légitime de s'interroger sur la personnalité d'Isabelle. Le personnage qui donne son nom et, plus essentiellement, sa tonalité au récit est-il un avatar des femmes détraquées qui ont hanté la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? Deux pistes sont à explorer et permettraient éventuellement d'aller dans ce sens. On est d'abord frappé par le caractère hors normes de l'étrange créature, tiraillée entre sa mélancolie native et ses instincts vampiriques. Tantôt, elle apparaît comme une fleur malade, Ophélie en son genre noyée dans le cours tragique de son existence. Ainsi, le portrait que le jeune Casimir fait admirer à Gérard relève-t-il d'une esthétique pré-raphaélite :

[...] la jeune femme que j'avais devant moi et dont je ne voyais que le profil, une tempe à demi cachée par une lourde boucle noire, un œil languide et tristement rêveur, la bouche entrouverte et comme soupirante, le col fragile autant qu'une tige de fleur, cette femme était de la plus troublante, de la plus angélique beauté. (Chap. IV, p. 632).

Fragile et languissante, telle apparaît l'inconsolable héroïne, tant et si bien que ses larmes finissent par constituer un pitoyable attribut homérique. On sait si peu de choses d'Isabelle que la moindre information devient déterminante dans la constitution de son image. Aussi n'est-il pas anodin pour le lecteur qu'elle « pleure », à chacune de ses visites nocturnes au château, lorsqu'elle va embrasser son fils (p. 633) et qu'elle « sanglot[e] éperdument » (chap. VII, p. 670) devant Gérard, lors de leur unique face-à-face. Ces larmes parachèvent le portrait ébauché par le narrateur d'une femme à la « langueur passionnée » (p. 654) (ainsi apparaît-elle dans la chambre de Mme Floche) et triste comme un paysage d'automne (l'intrigue se déroule au mois de septembre) :

J'imaginai sa robe blanche fuir au détour de chaque allée ; à travers l'inconstant feuillage, chaque rayon rappelait son regard, son sourire mélancolique [...].

---

5. La lettre de Gide à Jean-Marc Bernard est citée par Yvonne Davet dans sa Notice à *Isabelle* : « Votre article me fait presque regretter d'avoir renoncé au premier titre d'*Isabelle*, ou du moins de ne l'avoir pas conservé en sous-titre. Ces mots : « l'illusion pathétique », eussent éclairé le lecteur et l'eussent à demi retenu de chercher le sujet du livre ailleurs que dans la déception même de Gérard aussitôt que la plate réalité reprend la place de l'illusion. » (*Op. cit.*, p. 1561.)

Que le parc était beau ! et qu'il s'apprêtait noblement à la mélancolie de cette saison déclinante. (Chap. VI, pp. 636-7).

Ajoutons que cette mélancolie confine au spleen, tant l'ennui, martelé comme un *leitmotiv*, tout au long du récit, se fait accablant et poisseux. Casimir a compris que sa mère « s'ennuie ici » (chap. IV, p. 632), dans ce château désolé où rien n'arrive, de même que Gérard, qui imagine Isabelle « le cœur lourd d'amour et d'ennui », puis s'interroge au souvenir du médaillon : « Comme vos yeux regardent loin ! de quel ennui sans nom de votre chair et de votre âme, raconte-t-il la plainte, ce soupir qu'ils n'entendent pas ? » (Chap. V, pp. 645 et 647). Pourtant, et c'est l'une des apparentes contradictions du personnage, celle-là même qui se plaint d'« étouff[er] » (p. 640), dans la lettre à son amant, est aussi une étrangleuse récidiviste. C'est elle qui a fait abattre les arbres centenaires de la propriété, elle qui a tant comprimé son ventre, pendant sa grossesse, qu'elle a accouché d'un enfant infirme (p. 640), elle, surtout, involontairement, mais sûrement, qui a fait tuer son amant. La mélancolique Mademoiselle de Saint-Auréol – et combien son nom se pare alors des contrastes de l'oxymore – accapare ses proies et aspire leur énergie sans vergogne. Elle se fait quitter par un homme d'affaires ; qu'à cela ne tienne, elle s'enfuit avec un cocher. Gratien résume la situation : « elle n'a jamais pu rester seule ; il lui en a toujours fallu un <sup>6</sup> ». Isabelle, décidément, sait s'inscrire tout à la fois dans la lignée des douces créatures lunaires et dans celle, vampirique, des goules hirsutes. La tentation est grande de la rapprocher des personnages d'un roman comme *En Rade* : l'étiollement d'une femme-fleur, l'isolement dans un château en ruines, la blancheur qui hante les fantômes du narrateur <sup>7</sup> et le « rêve absurde » du chapitre V (p. 647) semblent faire écho au roman de Huysmans. Mais on peut, avec autant de légitimité, classer le portrait de cette enragée parmi les eaux-fortes d'un Félicien Rops et le brandir comme l'étendard d'une nouvelle gynécocratie. De l'angélique créature ou de la terrible veuve noire, qui est l'authentique Isabelle ? Peut-être, précisé-

---

6. Chap. V, p. 644, l'abbé Santal : « On attribue l'infirmité de Casimir aux soins que sa mère avait pris pour dissimuler sa grossesse ; mais Dieu nous enseigne que c'est souvent sur les enfants que retombe le châtement des pères. »

7. Sur le médaillon, Isabelle porte une robe blanche et c'est ainsi qu'elle apparaît dans le rêve de Gérard : « elle était vêtue tout en blanc » (chap. V, p. 648). Notons aussi, dès l'*incipit*, les « énormes tiges blanches et molles » d'un bignonia qui tranche avec « la pénombre de la salle à manger » (chap. I, p. 601).

ment, la comédienne qui n'existe que par le travestissement et la mise en scène permanente.

Nous abordons là la seconde piste qui pourrait conforter l'hypothèse d'un personnage hystérique. L'histrionisme et la mythomanie sont les tendances bien connues d'une maladie d'ailleurs souvent associée à l'insaisissable Protée et pour laquelle on parle volontiers de « théâtralisation des symptômes ». Or, Isabelle a partie liée avec la comédie. La voici, dans le rêve de Gérard, transformée en « poupée » et animée « d'une grotesque gesticulation d'automate » (p. 648), puis, face à la servante qui lui reproche de ne pas aller embrasser son fils, au centre d'un théâtre d'ombres chinoises : « Il y eut un silence, une pantomime [...]. La lanterne s'agita projetant des ombres grandissantes » (chap. VI, pp. 657-8). Surtout, c'est à un véritable spectacle qu'assiste Gérard, en voyeur fasciné, la nuit où Isabelle s'entretient avec sa mère et sa tante :

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... Celle-ci me faisait face, de sorte que je voyais de dos Isabelle qui, prosternée, gardait sa pose d'Esther suppliante [...]. (p. 656).

Ces scènes suffisent-elles à faire d'Isabelle une hystérique ? Il faut bien avouer que les preuves sont loin d'être accablantes, tout juste permettent-elles d'ébaucher un soupçon quant à l'état psychologique du personnage. Certes, celui-ci joue un rôle et sans doute ses larmes sont-elles souvent le fruit d'une coquette mise en scène ; certes, il ment à l'envi, dissimule ses intentions et ce qu'on peut appeler ses crimes. Néanmoins ces éléments relèvent si peu de la pathologie caractérisée que nous pourrions clore ici notre investigation... si un détail ne nous encourageait à la poursuivre. Ce détail, c'est « le verrou [...] fléchi » (p. 653) d'une porte de communication : grâce à lui, Gérard peut glisser son regard sous le chambranle et se faire le spectateur d'une petite tragédie. La posture du narrateur, à ce moment précis, est hautement significative : c'est à travers ses yeux et uniquement les siens que l'on peut espérer entr'apercevoir la chambre, les personnages et, en définitive, l'intrigue elle-même. La tyrannie du point de vue implique une confiance aveugle des destinataires du récit – destinataires directs (le narrateur initial et Francis Jammes) ou indirects (nous-mêmes, les lecteurs) – en celui qui détient le pouvoir absolu de raconter et de tisser la vérité. Mais le pacte est-il tenu ? En fait, la machine narrative s'emballa, se détraqua et, si hystérique il y a, c'est sans doute dans la mesure où le narrateur annonce d'emblée

son choix de placer le discours sous l'égide d'une folle anarchie.

\*

Retournons au récit emboîtant dans lequel vient s'insérer la parole de Gérard. Dans *André Gide : écrire pour vivre*, Alain Goulet met en lumière les enjeux de la mise en abyme :

En définitive, ce dispositif d'emboîtement de miroirs ironiques et déformants permet l'expression de la polyphonie interne, donne une forme au dialogue de la conscience, et en transformant le pour-soi en pour-autrui, il permet à l'auteur de s'en délivrer, d'avancer, et de se construire par mues successives<sup>8</sup>.

De même que la mise en abyme permet une mise à distance critique du sujet sur lui-même, il invite le narrateur à prendre du recul sur son propre récit et, en se lestant d'une responsabilité trop lourde à endosser, à assumer les faiblesses de son discours pour mieux le faire progresser. Écoutons à cet égard les mises en garde de Gérard et les encouragements de ses interlocuteurs :

« Je vous raconterais volontiers le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre, commença Gérard, mais [...] je crains de ne pouvoir apporter quelque ordre dans mon récit qu'en dépouillant chaque événement de l'attrait énigmatique dont ma curiosité le revêtait naguère...

— Apportez à votre récit tout le désordre qu'il vous plaira reprit Jammes.

— Pourquoi chercher à recomposer les faits selon leur ordre chronologique, dis-je ; que ne nous les présentez-vous comme vous les avez découverts. » (p. 602).

Le récit n'accepte d'autre logique que celle, très narcissique, du narrateur et obéit à une déchronologie quasi systématique. En rhétorique, un tel procédé porte un nom qui nous replace directement face à notre problématique. L'*hystérologie*<sup>9</sup> est le renversement de l'ordre logique ou chronologique des faits à l'intérieur d'un énoncé, sur le modèle de cette phrase prononcée par un héros de Virgile : « Laissez-nous mourir et nous précipiter au milieu des ennemis. » Dans *Isabelle*, c'est au récit emboîté, dans son intégralité, que ce bouleversement est appliqué :

8. Alain Goulet, *André Gide : écrire pour vivre*, Paris : José Corti, 2002, « Aux sources de la mise en abyme », p. 90.

9. L'hystérologie, définie par Bernard Dupriez dans le *Gradus* (« Dans un récit, la circonstance ou le détail qui devrait être situé après est situé chronologiquement avant », Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 241) est également appelée « hystero-proteron » dans le *Lexique de la terminologie linguistique* de Jules Marouzeau (2<sup>e</sup> éd., Paris : Geuthner, 1943) et « hystero-proton » dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré (Paris : Pauvert, 1956).

Gérard préfère mettre la charrue psychologique avant l'attelage événementiel et conserver ainsi « l'attrait énigmatique » sans lequel, justement, le récit n'aurait plus lieu d'être. Car l'hystérologie est la seule garante de la substantifique moelle de ce « roman » (*dixit* Gérard) qui n'en est pas un : sans elle, le mystère et sa résolution décevante n'existent plus ; il ne reste que l'histoire, plate et presque dépourvue d'intérêt, d'une femme somme toute banale. Le désordre est donc fondateur et, contre toute attente, extrêmement productif. Ce faisant, il semble que le récit se moque ouvertement des formes traditionnelles de la narration et, en vertu du principe révolutionnaire qui l'anime, soit secoué d'une puissante ironie. Voilà sans doute l'origine de ce rire grinçant dont il était question plus haut. D'ailleurs, la mise en abyme, en invitant explicitement et comme par provocation à repérer les incohérences narratives, contribue largement à renforcer l'esprit décapant du texte. Le dispositif des récits en miroir fonctionne si bien que le « désordre » initialement nommé se reflète constamment dans l'intrigue elle-même. L'équilibre devient une obsession au château, où il fait l'objet d'une quête éperdue, mais vaine. Le cocher qui accueille Gérard et doit arrêter sa voiture à cause d'un harnachement défectueux se fait, dès le premier chapitre, l'augure d'une instabilité menaçante : « le désordre [est] réparé » (chap. I, p. 605), mais pour combien de temps ? Gérard, de son côté, en chercheur d'ordre passionné, rédige une « thèse sur la chronologie des sermons de Bossuet » (p. 603) et n'aspire bientôt plus qu'à retrouver la sérénité intérieure que lui a fait perdre la mystérieuse inconnue : « Jusqu'au soir mon esprit, dont je renonce à peindre le désordre, fut uniquement occupé par l'attente » (chap. VI, p. 652). Casimir, quant à lui, « port[e] de guingois » et claudique sous les sarcasmes de son précepteur : « — Il faut dire à Monsieur Lacase [...] que l'équilibre n'est pas notre fort » (chap. II, pp. 610-1). Isabelle non plus n'est pas en reste, puisque la lettre qui manifeste sa présence, tout en constituant un second récit enchâssé, contient « deux feuillets couverts d'une grande écriture désordonnée » (chap. V, p. 639), une écriture que Gérard qualifiera ensuite de « dégingandée » (chap. VI, p. 649). Enfin, il n'est pas jusqu'à M. Floche qui ne soit entraîné dans cette spirale renversante, ainsi que le narrateur le souligne : « il était fort troublé, sinon gêné par ma présence [car], dans cette vie si rangée, le moindre ébranlement risquait de compromettre l'équilibre de la pensée » (chap. II, p. 616). Tous les personnages sont donc littéralement *dérangés* et constituent les surfaces incarnées dans lequel le récit, hystérique et dérangeant, peut venir se mirer.

Outre le dérangement dont nous venons de constater l'ampleur, il est remarquable qu'un autre symptôme hystérique préside à la narration. L'intrigue est extrêmement resserrée dans le temps. Les quatre premiers chapitres rendent compte d'une soirée et de seulement trois journées ; les deux suivants, à peine plus panoramiques, se concentrent sur une dizaine de jours et seul le dernier chapitre, en opérant une accélération, crée une détente par rapport à la *boule* narrative<sup>10</sup>. Le récit se cristallise donc autour d'une *crise*, c'est-à-dire une période trouble, conflictuelle et déterminante pour un personnage (en l'occurrence le narrateur, qui finit par rencontrer sa future femme). Une telle constriction a pour effet de dramatiser l'attente, mais aussi de rendre plus paradoxal le désordre qui accompagne cet étranglement. De fait, les événements sont si rares au château de la Quartfourche qu'on en vient à s'interroger sur la légitimité du remue-ménage ambiant : beaucoup de bruit pour rien, en quelque sorte. La crispation d'un récit rivé à la temporalité réelle, mais quasiment stérile devient presque risible et, en tout cas, suspecte. Le renversement de l'ordre et le ton persifleur qui préside à ce tohu-bohu narratif nous autorisent à parler d'esthétique carnavalesque. À ce sujet, Jean Hytier évoque dans *André Gide*, l'« irréalité burlesque où tout semble grimacer<sup>11</sup> » et Yvonne Davet souligne que le récit « a aussi un côté "sotie"<sup>12</sup> ». La sotie est une farce jouée au Moyen Âge par des acteurs en costume de bouffon censés représenter le « peuple sot » et, dès lors, figurant à eux tous une allégorie de la société. Nous retiendrons effectivement le caractère satirique, déformant et presque clownesque d'*Isabelle*. L'onomastique horticole est par exemple d'un comique bouffon : Narcisse de Saint-Auréol (le récit, décidément, a vocation à se refléter), Olympe Verdure et l'abbé Santal sont des êtres caricaturaux condamnés à végéter dans le château. C'est ce même registre que le narrateur utilise pour se gausser de son propre récit, avec un sens de la dérision que la typographie se charge de relayer. Ainsi, au chapitre III, le narrateur initial, non sans malice, prend le second narrateur en flagrant délit d'égarément, lorsqu'il mentionne « le *phaenicopterus antiquorum* ou flamant à spatule » : « Gérard fait erreur : le *phaenicopterus antiquorum* n'a pas le bec en spatule » (p. 616). Le comique affleure à nouveau quand

---

10. La *boule* hystérique, au XIX<sup>e</sup> siècle, reste, avec la spectaculaire *crise*, l'un des symptômes les plus connus de la Grande Névrose.

11. J. Hytier, *André Gide*, Alger : Charlot, 1938.

12. Y. Davet, Notice citée *supra*, p. 1562.



Mlle Verdure et l'abbé Santal n'en finissent pas de polémiquer sur un « hêtre-à-feuille-de-persil » qui s'avère être un « hêtre à feuilles de pêcher » (chap. VI, 650-1). De même que le renvoi en note de bas de page avait valeur de décrochage, ici c'est la mise entre guillemets de la traduction (qu'est-ce donc que ce *fagus persicifolia* ?) qui invite à la mise à distance et, compte tenu des enjeux du débat, au rire. Au regard de ces passages, il devient difficile de prendre au sérieux les autres références, par le biais de la métaphore ou de la simple comparaison, à la botanique. Quand Gérard se souvient avec émotion d'Isabelle au « col fragile autant qu'une tige de fleur » (chap. IV, p. 632) ou de sa promenade « enivr[ante] » dans le parc, parmi « les grands marronniers roux », « les buissons pourprés » et les « colchiques » (chap. V, p. 637), n'est-on pas en droit de soupçonner quelque intention satirique de la part du narrateur ? Tout semble grimacer, se tordre sous la lumière rougeoyante d'un récit déstructurant, de telle sorte que c'est la question du statut de la fiction et de l'écrivain qui finit par se poser avec une acuité lancinante.

\*

S'il est une pathologie capable de se faire la dépositaire des principes fondateurs de la littérature et en particulier de la *mimesis*, c'est bien l'hystérie. Thomas Sydenham surnommait « Grande Fallace <sup>13</sup> » cette maladie qui fonctionne, en vertu d'un trompe-l'œil prodigieux, sur le principe de la pure *imitation* <sup>14</sup>. En ce sens, tout récit de l'hystérie, au

---

13. Les œuvres complètes de Thomas Sydenham (1624-1689) ont été publiées en Angleterre sous le titre d'*Opera universa* (Londres, 1685, in-12, et de multiples rééditions), puis en France sous celui d'*Œuvres de médecine pratique* (Paris, 1776, in-8 ; Avignon, 1799, in-8 ; Montpellier, 1816, 2 vol. in-8).

14. La question de l'imitation a souvent été débattue. Les hystériques (en particulier les femmes) étaient-elles de vulgaires simulatrices volontairement enlisées dans leurs mensonges et mises en scènes, ou les victimes malgré elles d'une maladie neurologique complexe, certes fondée sur l'imitation d'autres pathologies, mais authentique et réellement douloureuse ? Ainsi, Jean-Martin Charcot commença à s'intéresser à la Grande Névrose en notant l'analogie des symptômes hystériques avec ceux présentés par d'autres malades réunis dans une même section de la Salpêtrière (notamment des épileptiques). Mais, loin de crier à la simulation, il contribua à faire disparaître les soupçons qui pesaient sur les hystériques et à classer leurs détraquements dans un cadre nosologique rassurant. *Imitation* et *simulation* sont donc deux processus bien distincts, puisque le premier n'implique pas la complicité perverse du malade, tandis que le second relègue l'hystérie au statut de maladie-fantôme.

détour d'une mise en abyme vertigineuse, est voué à répéter le principe réflexif à l'œuvre dans la fiction. Or, dans *Isabelle*, l'effet de réel est mis en péril par le récit liminaire et emboîtant qui vient fonctionner comme un avertissement au lecteur. Impossible d'être le signataire aveugle du pacte narratif à partir du moment où le narrateur lui-même met en garde ses récepteurs contre l'extrême subjectivité de son récit (c'est « [s]a curiosité » qui crée l'énigme ; sans elle, l'intérêt de l'histoire disparaît) et surtout contre le « désordre » auquel celui-ci est soumis. Dès lors, le récit de l'hystérie en demi-teinte d'Isabelle n'est plus simplement le miroir de la *mimesis*, mais, plus insidieusement, celui d'une *mimesis* en mouvement, obéissant aux contraintes de la construction et sans doute aussi de la déconstruction. L'analyse de Paul Ricœur vient à point nommé prendre le relais de celle d'Aristote. Le philosophe français considère que le récit est une structure en perpétuelle évolution et, ce faisant, distingue trois niveaux de *mimesis* : la « préconfiguration » (le temps vécu, prénarratif), la « configuration » (le temps du récit et de la mise en intrigue) et la « reconfiguration » (le temps de la reconstruction). Dans le récit de Gide, le cycle des *mimesis* est mis en lumière, dès les premières pages, comme le seraient les coulisses d'un théâtre juste avant la représentation d'un spectacle. Lorsque s'ouvre le rideau narratif, au chapitre I, le lecteur en sait déjà trop pour être dupe : *Isabelle* est beaucoup moins une hystérie récitée qu'un récit hystérique. En d'autres termes, la « Grande Fallace » fonctionne moins comme reflet de la fiction que comme celui, très ironique, d'une littérature qui accepte de se questionner.

La modernité de Gide doit retenir notre attention. Il est remarquable que l'attente d'Isabelle finisse par tourner à l'*absurde* (le mot est prononcé pour le rêve de Gérard, au chapitre V) et que la menace d'une irrémédiable dissolution fasse planer une ombre quasi nihiliste sur toute l'intrigue. Derrière la disparition d'Isabelle, l'écroulement du château, la dispersion des notes de Bossuet, le déracinement des vieux arbres ; derrière la mort de l'amant trompé, des Floche, puis des Saint-Auréol, toujours se dessine l'image de la désagrégation. Le récit est systématiquement renvoyé à ce qu'il est vraiment : la reconstruction illusoire du réel, la tentative continuellement réitérée, mais vaine, de bâtir la repro-

duction fidèle et captivante du monde dans lequel on vit <sup>15</sup>. L'« illusion référentielle <sup>16</sup> », pour reprendre les termes de Michel Riffaterre, est peut-être cette « illusion pathétique » et ultime dont le récit, hystérisé de toutes parts, se charge de révéler la noirceur. Les derniers mots d'*Isabelle*, dans cette perspective, se parent d'une nouvelle signification :

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 élégie :

*Quand tu m'as demandé de faire une élégie  
Sur ce domaine abandonné où le grand vent...* (p. 675).

Sans doute les frontières de « ce domaine abandonné où le grand vent » n'a plus qu'à faire son œuvre sont-elles les mêmes que celles de la fiction, insurmontable domaine sur lequel le narrateur est condamné à jouer les Sisyphe et à porter un réel qui toujours lui échappe. *Isabelle*, en ce sens, pourrait bien être l'allégorie de l'insaisissable objet fictionnel : « je restais devant elle comme un enfant devant un jouet qu'il a brisé pour en découvrir le mystère » (chap. VII, p. 672), avoue Gérard, déconfit. Que reste-t-il de la littérature ? Le sujet pictural d'une Vanité grimaçante.

\*

Dans *Isabelle*, le procédé de la mise en abyme a pour fonction d'éclairer la nature problématique de toute narration. Dans un jeu de reflets successifs où l'hystérie constitue un fil conducteur, mais déformant, la fiction, essentiellement mimétique, se mire dans un récit enchâssé qu'elle dénonce d'emblée en soulignant le principe de déchronologie qui le sous-tend, puis dans un narrateur tout-puissant qui se contente, en somme, d'exprimer son propre ébranlement et, enfin, dans le personnage éponyme dont les détraquements sont juste les manifestations d'un commun égoïsme et la projection de quelque fantasme amoureux. Répétons-le, l'hystérie joue à chaque fois un rôle essentiel dans l'emboî-

---

15. Cette idée rejoint celle d'un récit condamné au statut de « fausse monnaie », ainsi que l'a mis en lumière Alain Goulet dans son article sur le bovarysme de Gérard (art. cité).

16. M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Columbia Review*, 57 (2), 1978 ; et *Essais de stylistique structurale*, Paris : Flammarion, 1971, « Le formalisme français ». Le philosophe revient notamment sur le « mécanisme de la *présomption de référence* » à propos des « textes qui ont été composés dans la perspective d'une esthétique mimétique (la majorité des textes littéraires) où ce mécanisme est tout » (pp. 268-9).

tement de ces miroirs : imitation, désordre, détraquements sont les symptômes, toujours très ironiques, qui font du récit une pathologie réjouissante, mais douloureuse et parfois même dangereuse. En définitive, Gide s'impose comme le précurseur d'une réflexion très avant-gardiste sur la crise à venir du roman. Le formalisme, le nihilisme et le solipsisme – en l'occurrence, dans *Isabelle*, le débat initial sur la chronologie qui menace l'illusion référentielle, l'inflation des images morbides et le narcissisme du narrateur – sont les plaies qui rongent le récit en son cœur et risquent d'en effacer la légitimité. Les Gomme<sup>s</sup> <sup>17</sup> sont hystériques sous la plume de Gide.

---

17. En ce sens Gide pourrait bien être, plus de soixante-dix ans avant Alain Robbe-Grillet (*Les Gomme<sup>s</sup>*, Paris : Éd. de Minuit, 1985), le pionner très avant-gardiste du nouveau roman.