

Carol L. KAPLAN
California University of Pennsylvania

***Isabelle*, palimpseste de peintures gidiennes¹**

Comment regarder un livre comme un tableau, ou plus précisément, comme un palimpseste de tableaux qui nous mène à la création romanesque? Selon Pierre Masson, dans son “Introduction” à l’édition Pléiade des *Essais critiques* d’André Gide, “pour Gide, une oeuvre est un palimpseste: elle comporte forcément une part d’authenticité que tout lecteur doit s’efforcer de retrouver . . .”². Ce phénomène se révèle dans *Isabelle* de 1911 dont le nom de l’héroïne crée un titre énigmatique qui cache tout un réseau de signes plastiques nous permettant d’entrer dans une lecture-*ekphrasis* du récit³.

Gide écrit son “livre d’artiste”, procédé qu’il a commencé dès 1893 avec Maurice Denis dans leur collaboration du *Voyage d’Urien*, livre illustré qui a demandé une collaboration de l’auteur avec l’ami-peintre. Je m’attacherai à montrer ici comment certaines peintures apparaissent “en abyme” dans *Isabelle*. Même quand le tableau est invisible, il est présent comme côté-image qui supplée au côté-discours du récit⁴. En suivant le

¹ Je voudrais remercier la Prof. Isabelle Vagnoux de ses conseils éditoriaux.

² *Essais critiques*, edit. Pierre Masson, Paris: Gallimard, 1999, LVII

³ Cet article fait suite à quatre autres, “En quête de l’Arcadie: Gide lecteur de Poussin” (*BAAG* n° 116, oct. 1997, pp. 425-38), “Peinture et écriture: le mythe d’Orion dans *La Symphonie pastorale*” (*BAAG* n° 137, janv. 2003, pp. 21-8), “Gide et Poussin: Une lecture-*ekphrasis* des *Faux-Monnayeurs*” (*BAAG* n° 154, avril 2007, pp. 237-46) et “Peindre le portrait d’Alissa: Gide en train de ‘lire’ *Amour* de Maurice Denis” (*BAAG* n° 166, avril 2010, pp. 189-203), dans lesquels je mets en évidence une “lecture-*ekphrasis*” de Gide. Comme dans les quatre études précédentes, j’essaie de montrer comment certaines scènes ou personnages rappellent des tableaux, soit par leur contenu, soit par leur forme.

⁴ Pour une analyse séminale de l’esthétique de Gide en ce qui concerne les arts plastiques, voir l’article de Catharine S. Brosman, “Les ‘Salons’ d’André Gide: l’objet et l’oeil” (*BAAG* n° 93, janv. 1992, pp. 51-60). Voir aussi Pierre Masson, “Sujet apparent, sujet réel: Gide et la grammaire de l’art”, Introduction à *Quelques réflexions sur l’abandon du sujet dans les arts plastiques* de 1937 (Paris: Fata Morgana, 2011). Masson souligne le “côté-peintre” chez Gide malgré

dialogue image-texte dans *Isabelle* on note, dès le début, dans le “récit-cadre”, que l’auteur nous plonge dans une esthétique préraphaélite anglaise, notamment celle de William Holman Hunt dont la toile *Isabella and the Pot of Basil* (*Isabella et le pot de basilic*, 1867-1868) fait écho au récit de Gide. Il faut mentionner que les préraphaélites étaient connus en France depuis l’Exposition universelle de 1855 et plaisaient aux peintres nabis à cause des figures féminines de leurs rêves et de leur intérêt pour le décor intime de leurs sujets, souvent liés à une présence botanique⁵. Chez Hunt cette présence est centrée sur le pot de basilic; dans le récit gidien, celui-ci est remplacé par un rameau de buis arraché du mur du château de la Quartfourche.

Il est possible que les boules de buis à la Roque-Baignard dans le Pays d’Auge hantent l’imaginaire de Gide au moment où il écrit son récit ou également les pots florentins de buis qui marquent l’entrée à Cuverville à cette époque. Dans *Isabelle*, le buis sert de talisman à Gérard pour qu’il puisse raconter son histoire ou “faux rêve” d’Isabelle de Saint-Auréol. Si Gide se livre à une parodie de cette conception d’amour basée sur une “illusion pathétique”, il faut constater qu’il a failli tomber dans un tel piège lui-même pendant la période de sa formation symboliste et qu’il avait besoin de cet ouvrage de “transition” pour en sortir.

Mais il y a peut-être une autre raison d’être du choix du tableau de Hunt pour faire une lecture-*ekphrasis* gidienne: il s’agit des penchants littéraires de Gide lui-même qui se passionne pour la poésie de John Keats. Selon Jacques Cotnam, c’est le jeune André qui découvre Keats avec son ami de jeunesse, Pierre Louÿs; tous les deux se réjouissent du long poème, *Hypérion*, de Keats. Louÿs agit comme “guide à son ami en matière de lectures anglaises⁶”. Ce n’est pas par hasard que Gide rend hommage aux vers de Keats dans *La Porte étroite*, où nous trouvons ces mots énoncés par Alissa :

la déclaration de l’auteur: “. . . j’ai banni de mes romans ou récits à peu près toutes descriptions de paysages ou de personnes, qui me paraissent plutôt appartenir à la peinture”. . . . pp. 8-9.

⁵ Voir en outre l’article de Michael Tilby, “Gide et le désordre du récit: Fiction et botanique dans *Isabelle*” (*BAAG* n° 131-2, juillet-octobre 2001, pp. 523-49), pour mieux comprendre l’effet de la botanique.

⁶ Voir son article “Premières lectures anglaises de Gide: les initiateurs et les premiers contacts (1884-1888)” in *André Gide et l’Angleterre* (London: Le Colloque Gide, Birkbeck College, 1986), p. 14.

*Je donnerais presque tout Shelley, tout Byron, pour les quatre odes de Keats que nous lisions l'été passé; de même que je donnerais tout Hugo pour quelques sonnets de Baudelaire. Le mot: grand poète, ne veut rien dire: c'est être un pur poète, qui importe.*⁷

Même avant, dans son essai *De l'influence en littérature*, Gide reconnaît “un culte de Keats”⁸:

À Rome, près de la solitaire petite tombe de Keats, quand je lus ses vers admirables, combien naïvement je laissai sa douce influence entrer en moi, tendrement me toucher, me reconnaître, s'apparenter à mes plus douteuses, à mes plus incertaines pensées. – À ce point que lorsque, malade, il s'écrie dans l'“Ode au rossignol”: “Oh! Qui me donnera une gorgée d'un vin – longtemps refroidi dans la terre profonde, -- d'un vin qui sente Flora et la campagne verte, la danse et les chansons provençales, et la joie que brûle le soleil? – Oh! qui me donnera une coupe pleine de chaud Midi?” il me semblait que, de mes propres lèvres, j'entendisse jaillir cette plainte admirable⁹.

Il est donc naturel que le jeune auteur puisse apprécier la toile de Hunt qui illustre le dénouement du poème de Keats intitulé *Isabella, or The Pot of Basil* (*Isabella, ou le pot de basilic*). Le peintre met l'accent sur l'acte meurtrier des frères jaloux d'Isabella (transformés en Gratien, le jardinier, par Gide) qui tuent l'amant de leur soeur (ici, le Baron de Gonfreville). Isabella, enragée et douloureuse, trouve le cadavre de Lorenzo, son amant, lui coupe la tête, et le cache dans un pot de basilic.

Basée sur un conte de Boccace (également aimé de Gide), la version romantique de Keats est peinte par Hunt dans une riche ambiance florentine. Ce qui frappe le lecteur gidien, c'est la ressemblance de cette chambre avec celle de Mme Floche à la Quartfourche! Celle-ci possède aussi une élégance d'antan, un air “funèbre” qui émane de ces meubles suggérant que “la bonne vieille Floche achèvera bientôt de s'éteindre”¹⁰. Mêmes les fleurs de dahlias que Gérard et Casimir apportent à la chambre créent une scène de funérailles rappelant l'atmosphère funèbre d'Isabella de Keats et de Hunt. Entrons dans ce domaine privé avec Gérard pour apprécier l'effet du lieu sur son âme:

⁷ *La Porte étroite*, in *Romans et récits. Oeuvres lyriques et dramatiques*, sous la direction de Pierre Masson, 2 tomes, Paris: Gallimard, 2009, I, p. 862.

⁸ Pierre Masson in *Essais critiques*, p. 1106, note 11.

⁹ *De l'influence en littérature* in *Essais critiques*, p. 407.

¹⁰ *Isabelle*, éd. citée, p. 945. Les références à ce livre seront désormais indiquées entre parenthèses dans le texte.

Dans la chambre régnait une paix religieuse; les volets étaient clos; près du lit enfoncé dans une alcove, un prie-dieu d'acajou et de velours grenat au pied d'un petit crucifix d'ivoire et d'ébène; contre le crucifix, le cachant à demi, un mince rameau de buis suspendu à une faveur rose et maintenu sous un bras de la croix. Le recueillement de l'heure appelait la prière; j'oubliais ce que j'étais venu faire et la vaine curiosité qui m'avait attiré en ce lieu . . . (p. 945) .

Le "prie-dieu d'acajou et de velours grenat" rappelle la peinture de Hunt. Encore une fois, un "mince rameau de buis" se substitue au basilic, mais pas sans allusion religieuse tandis qu'il est "suspendu à une faveur rose et maintenu sous un bras de la croix". Même si Isabelle n'est pas présente, la vieille Floche prépare son entrée par l'ambiance de la chambre dans laquelle elle joue le rôle de la "bonne mère" vis-à-vis de l'ingrate Isabelle, revenant bientôt comme l'enfant prodigue à la maison. Gide transforme l'histoire du "prodigue" en mélodrame dans ce lieu privilégié où aura lieu l'arrivée de l'héroïne.

Mais avant d'être "spectateur lui-même" de ce drame, Gérard doit trouver le "moteur" pour que son histoire puisse continuer. Il s'agira du médaillon avec le portrait d'Isabelle procuré par le jeune Casimir pour mettre en marche son imaginaire romanesque. Il faut citer le passage entier pour y apercevoir d'autres tableaux "palimpseste" cachés:

Quel est ce conte où le héros tombe amoureux du seul portrait de la princesse? Ce devait être de ce portrait-là. Je n'entends rien à la peinture et me soucie peu du métier; sans doute un connaisseur eût-il jugé cette miniature affêtée: sous trop de complaisante grâce s'effaçait presque le caractère; mais cette pure grâce était telle qu'on ne la pût oublier.

Peu m'importaient vous dis-je les qualités ou les défauts de la peinture: 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 oeil languide et tristement rêveur, la bouche entrouverte et comme soupirante, le col fragile autant qu'une tige de fleur, cette femme était de la plus troublante, de la plus angélique beauté (p. 946).

On peut voir que l'Isabelle du médaillon se révèle plus angélique que l'Isabella de Hunt. Mais la miniature est loin d'être une vraie "icône" comme la créera Maurice Denis, ce "Nabi aux belles icônes", qui peint sa femme Marthe avant et après le mariage comme un objet d'adoration. La "fragile miniature" de Gérard, décrite d'une manière céleste, est en réalité une parodie de l'esthétique nabie et préraphaélite. Néanmoins, cette "copie" ou imitation "affêtée" incite Gérard à formuler son "faux rêve" d'Isabelle basé sur une vision narcissique de l'héroïne. Par conséquent, il devient "faux peintre" qui reniera l'héroïne "ange" de la même façon que Jérôme le fait dans *La Porte étroite* quand il refuse

d'accepter Alissa en chair et en os et insiste sur une image idéale d'elle. Tout cela préfigure Edouard dans *Les Faux-Monnayeurs* où ce dernier se révèle "faux romancier" et "faux peintre" à la fois en déclarant dans son journal: "Je n'ai jamais rien pu inventer. Mais je suis devant la réalité comme le peintre avec son modèle, qui lui dit: donnez-moi tel geste, prenez telle expression qui me convient¹¹". Ainsi ces narrateurs narcissiques profitent-ils des autres pour créer la matière de leurs oeuvres dans lesquelles ils éliminent tout ce qui ne leur plaît pas¹².

De plus, chez Gérard un jeu onomastique sert à continuer son histoire avec le nom de famille "Saint-Auréol" qui implique une présence distinguée par un cercle lumineux, un halo ou auréole dont les attributs spirituels contribuent à une vision pure de l'Isabelle du médaillon conçue comme une madone. Cette idéalisation rappelle l'illustration de Denis d'"Ellis la séraphique" dans *Le Voyage d'Urien*¹³, surtout avec les deux bras levés au ciel. Le halo qui l'entoure engendre un lieu mystique. Denis a été influencé par Rossetti dans ce domaine; c'est ce dernier qui crée un nouveau type de beauté féminine désincarnée. Rappelons les toiles denisiennes des années 1890 avec des femmes portant des robes blanches, isolées du monde extérieur, un peu comme Isabelle dans le vieux parc de la Quartfourche avec son sourire "mélancolique": Isabelle! J'imaginai sa robe blanche fuir au détour de chaque allée; à travers l'inconstant feuillage, chaque rayon rappelait son regard, son sourire mélancolique, et comme encore j'ignorais l'amour, je me figurais que j'aimais et, tout heureux d'être amoureux, m'écoutais avec complaisance"(p. 950).

Même si le côté idéal nabi apporte une importante contribution à ce moment du récit, il s'agit d'un autre aspect du tableau clé de Hunt qui nous mène vers le dénouement du drame. Pour ce faire, citons ce passage où l'héroïne fait son entrée dans la chambre de sa tante:

¹¹ RR, t. II, p. 258.

¹² Pour un traitement plus profond des images narcissiques dans les récits gidiens, voir ma thèse de doctorat, *Narcissistic Optics in André Gide's "Récits": Configurations of Imagery and the Reception of the Texte* (Ann Arbor; University Microfilms International, 1985), et aussi Alain Goulet, "Narcisse au travail dans l'oeuvre d'André Gide", in *Le Plaisir de l'intertexte: Formes et fonctions de l'intertextualité* (éd. Raimund Theis et Hans T. Siepe, Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 1986), pp. 185-208.

¹³ Je fais référence à l'édition de la Librairie d'Art Indépendant, 1893, p. 93.

Elle était devant moi, à quelques pas de moi... Elle était assise sur un de ces disgracieux sièges bas sans dossier, qu'on appelait je crois des "poufs", dont la présence étonnait un peu dans cette chambre ancienne et que je ne me souvenais point d'y avoir vu lorsque j'étais entré porter des fleurs. . . . Isabelle me tournait le dos; elle s'inclinait en avant, presque couchée sur les genoux de sa vieille tante, de sorte que d'abord je ne vis pas son visage; bientôt elle releva la tête. Je m'attendais à la trouver davantage vieillie; pourtant je reconnaissais à peine en elle la jeune fille du médaillon; non moins belle sans doute, elle était d'une beauté très différente, plus terrestre et comme humanisée; l'angélique candeur de la miniature le cédait à une langueur passionnée, et je ne sais quel dégoût froissait le coin de ses lèvres que le peintre avait dessinées entrouvertes (p. 967).

Cette femme "vulgaire" qui porte un manteau d'"une étoffe assez commune" et dont les bottines sont couvertes d'une "couche de boue" (p. 969) diffère bien de l'"Isabelle du médaillon"; celle-là ressemble néanmoins à d'autres femmes préraphaélites qui incarnent un nouveau réalisme tiré des thèmes de la vie moderne. La beauté "terrestre" d'Isabelle comme "humanisée" évoque la toile de Rossetti, *Found*, dans laquelle l'héroïne fuit le regard des autres y compris de son "client" qui l'a possédée par un acte de prostitution, institution qui a ravagé la société anglaise pendant l'ère victorienne.

Mais l'objet clé qui unit Isabelle à la femme de la toile est "le ruban émeraude" qu'elle porte autour de son cou et qu'elle cache à sa tante pour prendre une pose plus "méditative" (p. 968)". Isabella, dans la toile de Hunt, porte aussi une sorte de châle vert d'émeraude qui la couvre et tombe par terre tout en enveloppant sa robe drapée à l'antique. Ce vêtement vert est lié d'une façon organique au pot de basilic et suggère un monde botanique cher aux préraphaélites ainsi qu'à Gide. Rappelons que Mlle. Olympe Verdure, double en abyme d'Isabelle, a pour mission de mettre en ordre toutes les plantes des environs. Cette femme s'identifie à Flore, déesse des Fleurs et des Jardins, sur le niveau mythique du texte et annonce un retour à la nature souligné par la couleur verte de son nom.

Tout ceci se termine dans un nouvel esprit classique avec l'éveil du printemps au parc de la Quartfourche:

Le saccage des bûcherons paraissait plus atroce encore à ce moment de l'année où tout s'apprêtait à revivre. Dans l'air attiédi les rameaux déjà se gonflaient; des bourgeons éclataient et, coupée, chaque branche pleurait sa sève. J'avançais lentement, non point tant triste moi-même qu'exalté par la douleur du paysage, grisé peut-être un peu par la puissante odeur végétale que l'arbre mourant et la terre en travail exhalaient. À peine étais-je sensible au contraste de ces morts

avec le renouveau du printemps; le parc, ainsi, s'ouvrirait plus largement à la lumière qui baignait et devait également mort et vie . . .(p. 978).

Il s'agit ici d'un retour à la nature dans le genre de Poussin, surtout dans son tableau *Et in Arcadia Ego/Les Bergers d'Arcadie* (deuxième version, Paris, Louvre) où nous voyons un monde clos de verdure qui rappelle le parc de la Quartfourche. Alain Goulet constate que Gide a failli inclure une allusion à cette peinture avec les mots "Et ego in Arcadia" dans la voix de Gérard dans un premier brouillon du texte mais il a gommé ce passage dans la version définitive¹⁴.

¹⁵Ce passage d'un symbolisme nébuleux vers une simplification de forme digne de l'antiquité évoque aussi l'oeuvre d'Aristide Maillol, saluée par Gide dans sa critique du Salon d'Automne de 1905. Pour comprendre la prédilection gidienne de Maillol, nous pouvons nous tourner vers l'apparition d'Isabelle avant sa conversation problématique avec Gérard: "C'était elle, à n'en pas douter, en deuil et nu-tête, assise sur le tronc d'un arbre abattu en travers de l'allée. Mon coeur battit si fort que je dus m'arrêter quelques instants; puis, vers elle, lentement j'avançai, tranquille et indifférent promeneur (p. 978)".

La pose méditative de l'héroïne fait penser à la peinture de Maillol intitulée *Jeune fille pensive au feuillage* de 1893 dans laquelle une jeune femme, nue-tête et seule, est plongée dans son propre monde intérieur, comme Isabelle avant l'entrée de Gérard. Isabelle s'intègre au décor de la destruction mais ce "saccage des bûcherons" implique une création qui suivra, celle de la création poétique de Jammes. Parlant un peu plus loin en "prophète" (rappelant Isaïe, prophète dont elle partage le prénom abrégé, "Isa"), Isabelle semble nous signaler le rite de passage de Gide et "ses peintres" (notamment des Nabis dans la lignée des préraphaélites anglais) vers une nouvelle voie esthétique. Comme elle admet devant Gérard, déjà déçu par elle: "Vous savez à présent ce que vous désiriez savoir. Si je continuais mon histoire, ce serait celle d'une autre femme où vous ne reconnaîtriez plus l'Isabelle du médaillon (p. 983)". Suivant le chemin vers le "vécu", Isabelle suggère la notion métaphorique du "grain qui meurt", nous évoquant le procédé de la création gidienne, toujours

¹⁴ ²¹ Voir Alain Goulet, "le bovarysme, fausse monnaie de Gérard", *BAG* n° 88-89, avril-juillet, 1990, p.288.

inachevée, pour que l'œuvre d'art puisse renaître dans une éternelle floraison poétique.

Ci-contre:

William Hunt, *Isabella and the Pot of Basil*. Delaware Art Museum / Special Purch. Fnd.

