“Le Grand Meaulnes” ou la pureté impossible

Susanna Alessandrelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10792>

DOI : 10.4000/studifrancesi.10792

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 62-69

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Susanna Alessandrelli, « “Le Grand Meaulnes” ou la pureté impossible », *Studi Francesi* [En ligne], 184 (LXII | I) | 2018, mis en ligne le 01 avril 2019, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10792> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.10792>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“Le Grand Meaulnes” ou la pureté impossible

Abstract

Le Grand Meaulnes of Alain-Fournier got stuck in a conventional interpretation where the dimension of dream lying in pureness is clearly opposed to the dimension of a degraded reality. This work tries to show that the relationship between the two terms is far more nuanced. Considering the theme of chromaticism, we observe a meaningful shift in representation techniques when passing from the first to the second part of the text. Beyond the stylistic level, we will assign a strategic value to the succession of two different ways in which characters, situations and objects are introduced: the author's purpose is thus to drive a wedge between the adventure of the *château* and its further consequences. In-depth analysis reveals actually that the true opposition is not between the fairytale world of *Domaine étrange* and the real world of Sablonnières, but the opposition is within the dream or, even better, within the obsession. Alain Buisine showed better than anyone that this obsession tends to polarize in a scary way the image of idealized woman and the image of carnal woman.

«Roman-poème» et «roman-drame»¹; «roman pseudo-initiatique»²; «œuvre de visionnaire plus que de mémorialiste»³; livre qui suivrait, selon Gide, le rêve nostalgique d'une «irressaisissable fraîcheur»⁴ trop définitivement rivée au XIX^e siècle. Ce ne sont là que quelques-unes des définitions attribuées au *Grand Meaulnes*, chef-d'œuvre d'Alain-Fournier, sans cesse réédité depuis sa publication en 1913 et dont l'interprétation a fini par se figer en une image conventionnelle, somme toute assez peu exacte⁵. L'auteur lui-même y a, en partie, contribué par ses déclarations: «Mon livre futur – écrivait-il à Jacques Rivière – sera peut-être un perpétuel va et vient insensibledu rêve à laréalité:Rêve entendu comme l'immense et imprécise vie enfantine planant au-dessus de l'autre et sans cesse mise en rumeur par les échos de l'autre»⁶. Par la suite, on n'a que trop insisté sur le fait que le roman oscillait constamment entre le songe et la réalité: d'une part, un rêve associé à la vie enfantine et agreste qui se mêle à une sorte de merveilleux où tout baigne dans une féerie de couleurs et d'impressions; de l'autre, une narration enracinée dans l'autobiographie qui ébauche un tableau réaliste de la vie en France sous la III^{ème} République, avec ses instituteurs et ses élèves d'école primaire, ses artisans, sa vie de province parfois louche et misérable,

(1) ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, éd. Sophie Basch, «Le Livre de Poche», 2008, p. 21.

(2) L. CELLIER, “Le Grand Meaulnes” ou l'initiation manquée, «Archives des lettres modernes» 51, 1963, p. 5.

(3) M. GUIOMAR, *Inconscient et imaginaire dans “Le Grand Meaulnes”*, Paris, Corti, 1964, p. 11.

(4) A. GIDE, *Journal*, 2 janvier 1933, Paris, Gallimard, 1951, «La Pléiade», t. I (1889-1939), p. 1150.

(5) Pour un bilan critique, depuis 1913 jusqu'aux approches psychanalytiques, stylistiques et thématiques les plus récentes, voir Z. NALIWAJEK, *Alain-Fournier romancier. “Le Grand Meaulnes”*, Orléans, Paradigme, 1997, pp. 27-48.

(6) ALAIN-FOURNIER et J. RIVIÈRE, *Correspondance (1905-1914)*, t. II, Paris, Gallimard, 1926, p. 206.

ses abîmes de dépravation et de mort⁷. Ces deux pôles thématiques correspondent, en gros, à la division en deux du roman⁸, bien qu'ils s'enchevêtrent et se superposent tout au long du texte. Mais si la dialectique inextricable de ces deux thématiques reste évidemment à la base du fonctionnement et de la richesse du récit⁹, il est, cependant, important d'examiner plus attentivement la nature secrète de ce rêve lié à l'enfance et, surtout, la manière dont Alain-Fournier a su le rendre dans son œuvre.

Disons tout d'abord que, dans *Le Grand Meaulnes*, le «côté enfance» est à l'origine d'un langage romanesque qui pratique la synesthésie dont Baudelaire, mieux que quiconque, a montré les grandes possibilités en poésie et que *Femina Marquez* de Valéry Larbaud, entre autres, ou, plus tard, *Les Enfants terribles* de Cocteau transposent dans le roman. Un style alternatif au réalisme naturaliste s'impose chez Alain-Fournier, un style évocateur qu'on rapprochera de l'ensemble des expériences artistiques qui, en France, à cette époque vont de la sémiotique des Impressionnistes ou du pointillisme musical de Debussy aux déstructurations linguistiques des Cubistes¹⁰. Alain-Fournier est tout à fait conscient de la primauté absolue que la sensation a chez lui: il possède «le merveilleux pouvoir de sentir»¹¹, écrit-il à Rivière, son écriture veut s'emparer de l'essence des choses au moyen du «premier coup d'œil, qui dit tout»¹². Comme l'observe Pierre Suire: «Il parvient sans le secours de l'intelligence à la sublimation 'immédiatique' de l'objet concret»¹³. En fait, cette dévalorisation de la perception rationnelle au profit de l'impression est typique de toute une génération littéraire dont Proust a été l'interprète le plus représentatif. Pour Alain-Fournier toutefois – et c'est là la distance qu'il prend par rapport au symbolisme qui a caractérisé sa formation¹⁴ – il ne s'agit pas de négliger la *réalité* pour poursuivre le *rêve*, mais plutôt de fondre le second dans la première: «Je n'aime la merveille que lorsqu'elle est étroitement *insérée* dans la réalité. Non pas quand elle la bouleverse ou la dépasse»¹⁵, et c'est à juste titre que l'on a pu rapprocher la volonté d'Alain-Fournier de représenter les émotions par les choses concrètes qui les renferment de l'*objective corrélatrice* de T.S. Eliot¹⁶. Il nous faudra, cependant, essayer de comprendre la manière spécifique par laquelle l'écrivain français parvient à doter les objets (et les actions) d'une épaisseur fantasmatique et indéfinie, tout en restant apparemment lié à une poétique de la représentation réaliste.

Dans cette perspective, nous pouvons maintenant affronter le thème du chromatisme¹⁷, pour analyser comment la technique descriptive d'Alain-Fournier est en

(7) Voir notamment M. GUIOMAR, *op. cit.*, pp. 14-21.

(8) En fait le roman est divisé en trois parties suivies d'un épilogue, mais ici l'on se réfère au hiatus situé entre le premier voyage de Meaulnes et ce qui suit.

(9) «Quant à la lutte du réalisme et du symbolisme, qui donne au récit sa magnifique discordance et l'empêche de tomber dans la fadeur – a écrit Sophie Basch –, elle apparaît à présent comme la manifestation extrême des tensions esthétiques qui animèrent le XIX^e siècle» (*Le Grand Meaulnes* cit., p. 38).

(10) Dans son étude, Naliwajek insiste en particulier sur le rapprochement entre Alain-Fournier et Juan Gris (Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, p. 90).

(11) *Correspondance* cit., II, p. 301 (Paris, vendredi 9 novembre 1906).

(12) *Ibidem*.

(13) P. SUIRE, *Alain-Fournier au miroir du "Grand Meaulnes"*, Paris, Seghers, 1988, p. 121.

(14) Sur la matrice symboliste de l'écriture d'Alain-Fournier, voir Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, pp. 49-94.

(15) *Correspondance* cit., 1^{er} septembre 1910. Voir aussi *ibidem*, IV, pp. 251-52, 13 septembre 1910: «Ce qu'il y a de plus ancien, de presque oublié, d'inconnu à nous-mêmes. C'est de cela que j'avais voulu faire mon livre, et c'était fou. C'était la folie du symbolisme. Aujourd'hui, cela tient la même place que dans ma vie: c'est une émotion défaillante, à un tournant de route, à un bout de paragraphe, un souvenir si lointain que je ne puis le replacer nulle part dans mon passé».

(16) Voir Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, pp. 98-99.

(17) Sur la sensibilité aux couleurs de ce «paysan» resté fidèle à ses impressions enfantines, on peut rappeler cette lettre à Rivière: «La Beauce était couverte de carrés roses, jaunes, verts – indéfiniment. Cela était délectable, simplement, grossièrement et pourtant c'était en moi un plaisir unique et lointain que j'ai mis longtemps à me rappeler: – C'était cette délectation, étant enfant, de déplier et de couper pour la première

fonction d'une distribution décisive des valeurs du texte. Nous ajouterons que notre enquête – sans exclure complètement quelques observations d'ordre général liées à la symbolique archétypique des couleurs – se déroulera essentiellement au ras du texte. Et cela, bien entendu, sans vouloir nier l'importance des résultats auxquels peuvent mener la critique thématique ou les études sur l'imaginaire littéraire¹⁸. Au début du roman la couleur dominante est le noir. Le chapeau de la mère de Meaulnes est de cette couleur et elle le presse contre sa poitrine, «renversé comme un nid dans son bras droit replié»¹⁹. La première apparition de Meaulnes a lieu sous le signe d'une obscurité qui cache en partie à la vue le personnage et rend ses contours flous: «C'était un grand garçon de dix-sept ans environ. Je ne vis d'abord de lui, dans la nuit tombante, que son chapeau de feutre paysan coiffé en arrière et sa blouse noire sanglée d'une ceinture comme en portent les écoliers. Je pus distinguer aussi qu'il souriait...» (GM, 18). Par delà le sens symbolique que l'on pourra attribuer aux tons sombres du début du roman, nous voulons souligner une donnée de l'écriture: l'attention réservée aux détails vestimentaires, aux rapports entre l'obscurité et la lumière, à la couleur des objets (ou à son absence) contribue à "déréaliser" la scène et à la projeter dans une dimension quelque peu onirique qui en déforme l'aspect. L'importance de l'élément chromatique se manifeste également par la suite. Lorsque Meaulnes fait irruption dans le roman, il apparaît dans la lueur de deux fusées qu'il vient d'allumer et dont la mèche est en papier «noirci» (GM, 19). La mère du narrateur, de l'intérieur de la maison, voit «jaillir sous le préau, avec un bruit de soufflet, deux gerbes d'étoiles rouges et blanches» (GM, 19). Du point de vue narratif cette scène a, certes, une valeur proleptique car elle annonce l'audace de Meaulnes et le bouleversement qu'il va amener dans la vie de François, le narrateur, qui deviendra son ami confiant et admiratif; d'autre part, elle témoigne de l'importance que l'élément chromatique assume dans l'évocation du monde de l'enfance. Ainsi, si Meaulnes semble surgir des ténèbres, il n'en est pas moins le maître de la lumière, celui qui sait tirer les couleurs du noir et cela a évidemment un sens analogique vu le rôle que ce personnage va jouer auprès du narrateur.

Dans les pages qui suivent, l'accent reste posé sur les couleurs; le rythme auquel se succédaient la lumière et l'obscurité et le rythme qui scandait la vie de François ne seront plus les mêmes, après la venue de Meaulnes tout va bousculer. L'arrivée de ce personnage est liée à des métaphores de lumière: «Quelqu'un a soufflé la bougie qui éclairait pour moi le doux visage maternel penché sur le repas du soir. Quelqu'un a éteint la lampe...» (GM, 20). Dans cette première partie du roman, l'obscurité ou la lumière altérée constituent le fond sur lequel se détachent, à leur première apparition, les silhouettes des personnages principaux: Meaulnes («Il faisait nuit lorsqu'il s'éveilla. Transi de froid, il se tourna et se retourna sur sa couche, fripant et roulant sous lui sa blouse noire. Une faible clarté glauque baignait les rideaux de l'alcôve». GM, 56); François («et elle put m'apercevoir, l'espace d'une seconde, dressé dans la lueur magique, tenant par la main le grand gars nouveau venu et ne bronchant pas». GM, 19); Frantz («On voyait, dans la lueur fumeuse comme naguère à la lumière de la

fois les grandes feuilles vives, jaunes, vertes et rouges qui servaient à faire les petites rosaces qu'on appelait des "travaux manuels". – Plaisir unique et pourtant nouveau, amplifié et expliqué: cette fois je comprenais le goût des couleurs, je sentais des yeux le colza, le sainfoin, la gesse, le froment; le colza jaune vif, le sainfoin vert...» (ALAIN-FOURNIER et J. RIVIÈRE, *Correspondance*, II, nouv. éd. Paris, Gallimard, 1991, p. 15).

(18) Voir notamment, en ce sens, la lecture du roman proposée par Michel Guiomar.

(19) ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard «Le Livre de Poche», 1983, p. 17. Nous ferons désormais référence à cette édition en indiquant seulement le numéro de la page précédé de l'abréviation GM.

bougie, dans la chambre du Domaine, un très fin, très aquilin visage sans moustache». GM, 113). Cette manière de faire émerger du noir les contours des personnages, ou de les estomper dans une lumière défaillante, ou de les réduire à quelques taches essentielles de couleur, constitue un facteur de modernité. Elle crée, en outre, un écart par rapport à la tradition de la prose française hantée, selon le mot de Gide, par une «horreur de l'informe»²⁰. Pour Alain-Fournier, il ne s'agit pas d'évoquer le personnage ou le lieu par des notations rationnelles, mais plutôt de les peindre tels qu'ils sont censés se présenter à un regard doté d'un savoir intuitif, autrement dit à un regard d'enfant. Aux yeux de Meaulnes, qui le contemple pour la première fois, le château a quelque chose d'irréel du fait que «une sorte de reflet coloré flottait dans les chambres basses où l'on avait dû allumer aussi, du côté de la campagne, des lanternes» (GM, 60).

Non seulement toute la première partie de l'histoire du *Grand Meaulnes* se situe dans la période de l'enfance et de l'adolescence, mais elle veut aussi être présentée comme vue et racontée par une instance enfantine: l'enfance et l'adolescence sont impliquées tant au niveau de l'énonciation qu'au niveau de l'énoncé. C'est pourquoi Alain-Fournier fait preuve d'une prédilection pour la lumière incertaine du crépuscule ou pour les ténèbres de la nuit, alors que les contours s'estompent et semblent se soustraire à la netteté d'un regard "rationnel" et adulte: «tout le roman est en effet une immense nuit qui s'insère entre un grand crépuscule du soir et un grand crépuscule du matin»²¹. Souvent la présence des couleurs se réduit à une sorte d'élémentarisation ou de neutralisation chromatique des objets réduits à la seule présence du noir et du blanc. Ainsi, pour ne citer que quelques occurrences, trouvons-nous, d'une part, «la cour noire», «le corridor noir», «la chambre obscure», «l'allée noire», «la fenêtre noire», et d'autre part, «une ombrelle blanche», «une forme blanche», «cette grande silhouette blanche», «les cailloux blancs». À certains égards, cette technique évocatrice où la perception visuelle précède la notion, se rapproche de ce que Proust appelle le *style Sévigné* et de sa théorie de la métaphore. En effet, comme nous l'avons déjà signalé, on peut parler d'un point commun à toute une génération d'écrivains. Mais alors que, chez Proust, elle s'inscrit dans une démonstration "philosophique" sur les rapports entre *voir* et *savoir* et sur le pouvoir créateur de l'erreur de perception, chez Alain-Fournier le recours à cette technique semble plutôt dépendre d'une préoccupation liée à un schéma narratif qui est, à la fois, un schéma moral: à l'image floue des événements appartenant à un passé présenté comme magique et perdu à jamais dans la première partie du roman, s'oppose une image beaucoup plus nette des choses et des situations appartenant à un présent désenchanté dans la seconde partie. Et, pour être plus précis, cette manière de présenter les choses et les événements semble assumer une valeur stratégique: accentuer le contraste entre le début de l'histoire et ce qui suit, comme si l'intention de l'auteur était de creuser un fossé, le plus profond possible, entre l'aventure du château et ses conséquences; un fossé infranchissable entre l'univers de la féerie pure et celui de la réalité corrompue.

* * * *

«Roman nocturne, *Le Grand Meaulnes* s'éclaire [...] – écrit Guiomar – de flambeaux, de lanternes, de luminaires, dont le nombre déconcerte l'énumération [...] la lumière qui déchire la nuit peut être un appel, mais sous la puissance de l'Ombre

(20) A. GIDE, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard «Idées», 2014, p. 19.

(21) M. GUIOMAR, *op. cit.*, p. 73.

qui la cerne, elle est un appel tragique»²². Roman nocturne, en effet, et tragique que *Le Grand Meaulnes*. Roman dont la scène capitale – la première rencontre entre Meaulnes et Yvonne de Galais dans le Domaine mystérieux – est cependant inondée de soleil: «La cour était déserte encore lorsqu’il descendit. Il fit quelques pas et se trouva comme transporté dans une journée de printemps. Ce fut en effet le matin le plus doux de cet hiver-là. Il faisait du soleil comme aux premiers jours d’avril» (GM, 67). Ce *shifting* omniprésent entre le clair et l’obscur sur lequel nous avons insisté n’est, toutefois, que la marque formelle d’une ambivalence sémantique qui couve sous le texte et dont il est temps de parler. En effet, dès que la narration se fait plus “réaliste”, que les péripéties se multiplient et que l’histoire progresse – surtout à partir de la première lutte entre Meaulnes et le groupe formé par Jasmin Delouche et ses camarades – la référence aux couleurs floues tend à s’estomper²³, comme si elle était directement proportionnelle au degré de «distorsion émotive» du récit opérée par la voix et le regard du narrateur dans la première partie du roman. L’accumulation des péripéties de la deuxième partie de l’œuvre, apparemment peu nécessaires et prolixes, nous ramène à la poétique de l’auteur²⁴: «Il n’aura rien de plastique – dit Alain-Fournier à propos de son livre –. Le récit seul l’emportera». Et encore: «Les passages les plus beaux d’une histoire quelconque, sont ceux où tout simplement, tout humblement, on sent que l’histoire *avance*. Et cela peut être infiniment émouvant»²⁵. Sans doute devra-t-on saisir dans ces propos l’écho des conversations entre l’auteur du *Grand Meaulnes* et Jacques Rivière au sujet de la problématique du *roman d’aventures* opposé à la métaphysique symboliste.

Quoi qu’il en soit, on constate que le passage de la première à la deuxième partie du roman, où la féerie se dégrade d’abord en raison de l’absence et ensuite de la trahison et la mort, est caractérisé par une moindre attention aux touches chromatiques, comme si la distance entre le moment du rêve enfantin, où «le principe de plaisir l’emporte largement sur le principe de réalité»²⁶, et le moment de la trivialité quotidienne avait entraîné un passage descriptif du flou au net (ainsi qu’un changement d’ordre narratif et stylistique plus général)²⁷. Pour ce qui est du thème des couleurs, on observera, en particulier, que le départ de Meaulnes pour Paris est marqué par l’omniprésence du blanc, c’est-à-dire de l’absence de couleur. C’est dans les journées froides de Pâques, lorsque Meaulnes n’est plus là, que la mère du narrateur a l’idée «d’étendre sa lessive dans les classes» (GM, 124). Cette couleur fait naître en lui une sensation déplaisante: «J’apercevais les linges blancs pendus aux cordes et je n’avais aucune envie de rentrer dans le triste endroit transformé en séchoir...» (GM, 126). Plus loin, nous pouvons lire: «Nous sommes maintenant dans l’arrière-boutique, chez la bonne femme qui est en même temps épicière et aubergiste. Un rayon de soleil blanc glisse à travers la fenêtre basse sur les boîtes en fer-blanc et sur les tonneaux de

(22) *Ibidem*, p. 74.

(23) Cf. GM, pp. 36-37.

(24) En fait, dès sa parution on reprocha au roman une certaine absence de cohérence: «Cela commence comme un conte de Charles Nodier ou de Gérard de Nerval – écrit à l’époque Paul Souday dans «Le Temps» – et s’achève dans un obscur imbroglio de roman-feuilleton». Cependant la deuxième partie du roman, où les événements semblent s’entasser sans une raison apparente, dit la vérité sur la première partie.

(25) Cité par Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, p. 118.

(26) A. BUISINE, *Les mauvaises pensées du “Grand Meaulnes”*, Paris, PUF, 1992, p. 23.

(27) À cause de cette d’évolution Alain Buisine a défini *Le Grand Meaulnes* «une machine entropique», car «il va partir d’une écriture extrêmement liée, continue, classique pour en arriver ensuite à une écriture beaucoup plus fragmentée, discontinue. [...] Pour le dire autrement, on part d’une syntaxe narrative très liée pour ensuite parvenir à une parataxe diégétique nettement plus heurtée dans son style même» (*op. cit.*, pp. 22-23).

vinaigre» (GM, 127). Le blanc semble être lié à la sensation de désarroi provoquée par l'irruption de la réalité. Rappelons que c'est la blancheur de la neige qui efface les traces des pas vers le Domaine mystérieux et les souvenirs: «En février, pour la première fois de l'hiver, la neige tomba, ensevelissant définitivement notre roman d'aventures de l'an passé, brouillant toute piste, effaçant les dernières traces» (GM, 134). D'autre part, comme on peut s'y attendre, le blanc renvoie aussi à l'idée de pureté qui est au centre du roman²⁸. Si l'on voulait suivre une piste psychanalytique – bien que cela aille au-delà de nos propos – on pourrait rappeler que, chez Alain-Fournier, le blanc appartient au côté maternel et que, tenu compte du sens du mot latin *albus*, on a pu interpréter le passage de «Henri Alban Fournier», le vrai nom de l'auteur, au pseudonyme «Alain-Fournier» comme une manière d'éliminer la figure maternelle, comme une sorte de matricide symbolique²⁹.

Ce qui doit, cependant, retenir notre attention, c'est le sens qu'il faut donner au contraste entre l'évocation et l'action, entre le rêve et la réalité à la base de tout le roman et qu'accroissent, comme nous l'avons déjà signalé, les notations chromatiques. Il suffit, pour cela, de rapprocher le récit «magique» de la fête étrange que l'on tient de Meaulnes du récit «prosaïque» qu'en fait l'oncle Florentin³⁰ ou encore de comparer l'histoire de la relation entre Valentine et Frantz racontée par Meaulnes au récit de la tante de Seurel³¹. On comprend, bien sûr, à quoi veut en venir l'auteur: après la vision féerique de l'aventure de Meaulnes qui laisse tout dans le vague et le mystère, le lecteur se trouve successivement confronté à une version des faits beaucoup plus terre à terre qui ne pourra qu'amplifier l'écart insurmontable entre le regard de l'enfant et celui de l'adulte. Et si, voulant pousser plus loin, l'on pouvait affirmer qu'à ce rapport d'alternance se greffe un rapport de superposition? On peut, à ce propos, remarquer que, dès le début de l'histoire, la conscience douloureuse d'une mystification semble peser sur la magie de la féerie enfantine; comme, par exemple, lors de la description du visage d'Yvonne de Galais telle qu'il apparaît au regard de François Seurel: «Je ne remarquai qu'un défaut à tant de beauté: aux moments de tristesse, de découragement ou seulement de réflexion profonde, ce visage si pur se marbrait légèrement de rouge, comme il arrive chez certains malades gravement atteints sans qu'on les sache. Alors toute l'admiration de celui qui la regardait faisait place à une sorte de pitié d'autant plus déchirante qu'elle surprenait davantage» (GM, 147). Ou encore: «Elle n'était point pâle comme je l'avais imaginé, mais tout enfiévrée, au contraire, avec de vives taches rouges sous les yeux, et dans un état d'agitation extrême» (GM, 187). Meaulnes même laisse entrevoir une ambivalence vis-à-vis de son aventure passée: «Mais sur l'ardeur des années passées on croyait voir comme un voile de brume, que par instants sa grande passion de jadis dissipait» (GM, 158). En ce sens, la description de la fontaine de Grand Fons a une portée symbolique: «Il y avait toujours, dans le fond, des herbes glauques et deux ou trois bêtes pareilles à des cloportes; mais l'eau était si claire, si transparente, que les pêcheurs n'hésitaient pas à s'agenouiller, les deux mains sur chaque bord, pour y boire» (GM, 139).

Ainsi, l'impossibilité de vivre d'Yvonne de Galais et l'ombre fatiguée planant sur le visage de Meaulnes renvoient-elles au noyau impur qui est destiné à ternir la pureté

(28) Cette idée, à son tour, renvoie au niveau symbolique à l'idée de stérilité, comme le remarque Marie Maclean: «Cet hiver glacé symbolise traditionnellement la pureté parce que tout y est figé et le cycle de la croissance qui mène inéluctablement à la corruption reste en suspens tant que dure la blancheur. Malheureusement cet arrêt momentané de la fuite du temps a son revers qui est la stérilité complète» (M. MACLEAN, *Le Jeu suprême. Structure et thèmes dans "Le Grand Meaulnes"*, Paris, Corti, 1973, p. 77).

(29) A. BUISINE, *op. cit.*, pp. 70-73.

(30) Voir GM, p. 145.

(31) *Ibidem*, pp. 153-157.

du rêve. Le narrateur s'efforce de repousser cette impureté loin du rêve en opposant nettement l'ailleurs mythique du Domaine mystérieux à la misère de tout ce qui suit. Cependant, la fêlure se manifeste par des signes avant-coureurs assez visibles, bien qu'indirects, des signes qui aboutissent au geste désespéré de Frantz et qui rappellent que le spectre de la cruauté et de la mort plane toujours sur le rêve de beauté de l'enfance. Dans cette fête féerique où Meaulnes s'introduit magiquement «tout était charmant, mais fiévreux et fou» (GM, p. 66), et l'image d'une «forme blanche» qui court en tenant «dans ses bras un corps humain serré contre sa poitrine» (GM, 81) apparaît quelque peu sinistre. Comme dans une pièce à l'issue tragique, les personnages du *Grand Meaulnes* ne se retrouvent jamais, si ce n'est pour se manquer; jusqu'à ce que le «secret» de Meaulnes, le serment de ramener Valentine à Frantz, ne compromette tout bonheur possible, et finalement le «Hou-ou! hou-ou!» de Frantz résonne dans le bois comme le cor de Don Ruy Gomez qui, dans le dénouement d'*Hernani*, ramène le héros à son malheur. De là un schéma narratif où tout s'imbrique et se renverse, où tout s'épanouit en laissant pourtant entrevoir une détérioration secrète, où les oppositions apparemment les plus nettes masquent des parentés profondes. La mort d'Yvonne de Galais, notamment, est l'aboutissement d'un mal intérieur qui menace la jeune fille, tout comme il menacera la fiancée de Frantz: Valentine Blondeau fait allusion aux effets d'une corruption préexistante («Je repartirai pour Paris – dit-elle à Meaulnes – je battraï les chemins comme je l'ai déjà fait une fois, je deviendrai une fille perdue, moi qui n'ai plus de métier...» GM, 217). Ces deux personnages féminins si différents, où Alain-Fournier a projeté ses propres expériences amoureuses – d'abord, avec Yvonne de Quièvre-court, la femme comme il faut, et ensuite, avec Jeanne Bruneau, la prostituée – ont en fait des traits communs, ce sont, en quelque sorte, des *doubles* grâce auxquels le texte opère une *polarisation* de rôles complémentaires. Si Yvonne est, pour Meaulnes, la compagne qu'il ne pourra que délaisser après son «aventure mystérieuse», Valentine, elle, est «la compagne que devait souhaiter, avant son aventure mystérieuse, le chasseur et le paysan qu'était le grand Meaulnes» (GM, 213).

Or, c'est précisément cette imbrication inextricable des connotations positives et négatives liées à la figure féminine que la narration se charge de masquer, tout en la révélant. Le déroulement du récit transpose la fêlure située au sein du rêve par un glissement allant du climat onirique vers l'inscription dans la réalité, et cela a pu faire naître le mythe incongru de l'adolescence dont cette œuvre d'Alain-Fournier a été gratifiée. En fait, ce livre présente plutôt une disposition sur l'axe du temps narratif de motifs qui sont présentés simultanément comme solidaires. Paraphrasant un célèbre article de Roman Jakobson³², nous dirons que – par une singulière modalité narrative de la «fonction poétique» – dans *Le Grand Meaulnes* la logique syntagmatique fondée sur la combinaison se double de la logique paradigmatique fondée sur la sélection. Le texte instaure une relation temporelle entre un *avant* et un *après*, entre l'époque des rêves de l'adolescence et celle des déboires de la réalité. Mais à la «thèse» syntagmatique où le pur et l'impur se disposent en séquences diachroniques, le récit oppose subrepticement une «thèse» paradigmatique qui établit entre les deux termes un rapport synchronique. C'est pourquoi, dans cette histoire peuplée de dieux morts qui *reviennent* en tant que démons, tous les éléments de la féerie se présentent une seconde fois, mais déformés: «...Me voici devant la maison que nous avions tant cherchée il y a trois ans! – s'exclame François Seurel après la mort d'Yvonne –. C'est dans cette maison qu'Yvonne de Galais, la femme d'Augustin Meaulnes, est morte hier

(32) Voir R. JAKOBSON, *Linguistique et poétique*, dans *Essais de linguistique générale*, vol. I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-247.

soir. Un étranger la prendrait pour une chapelle, tant il s’est fait de silence depuis hier dans ce lieu désolé» (GM, 201). Le lieu du rêve s’est transformé en lieu de mort: la fin d’Yvonne est, certes, le signifiant symbolique de l’écart tragique qui vient à se créer entre l’âge de l’adolescence et l’âge adulte. Cependant, ce que la fiction voudrait nous présenter comme une succession d’états différents devra plutôt être perçue comme une sorte d’*inavoué* omniprésent. Il est important de souligner que, à la fin, le voyage de Meaulnes, parti à la recherche de Valentine, aboutira dans un faubourg sordide où la dernière image qui se présente à lui est celle d’une «sale fille poudrée» passant «le long d’un mur, traînant deux gamins en guenilles» (GM, 220). Image qu’on opposera à la vision que le même personnage avait eu d’Yvonne au château enchanté: «une jeune fille blonde, élancée, dont le charmant costume, [...] parut d’abord à Meaulnes extraordinaire» (GM, 69).

D’ailleurs, le «sacrifice» qu’Yvonne a fait en laissant partir Meaulnes et qu’elle révèle à François – «Mais quand je l’ai vu près de moi, avec toute sa fièvre, son inquiétude, son remords mystérieux, j’ai compris que je n’étais qu’une pauvre femme comme les autres... [...] Alors j’ai dit: “S’il faut que vous partiez, [...] c’est moi qui vous demande de partir...”» (GM, 195) – nous fait comprendre assez clairement que l’opposition véritable n’est pas celle qui s’établit entre l’adolescence et l’âge adulte, entre le rêve du Domaine mystérieux et la réalité des Sablonnières, mais celle qui se trouve au sein même du rêve, ou pour mieux dire du fantasme. Un fantasme qui, comme Alain Buisine l’a montré peut-être mieux que quiconque, comporte une complémentarité non résolue entre deux images féminines, la femme idéalisée et la femme charnelle, entre Yvonne et Valentine: «En somme, chez Alain-Fournier, l’impur est toujours au cœur même de la pureté. Il est par avance logé dans la pureté. Inclus tel un crapaud au cœur du diamant par ailleurs le plus pur et le plus parfait. Fantasmatiquement Valentine, l’infidèle fiancée de Frantz, habite, a toujours habité, n’aura jamais cessé d’habiter Sainte-Agathe. Elle réside depuis toujours dans les Petits-Coins»³³. On peut se demander si la définition que Jean Cocteau a donnée de la *Princesse de Clèves*, «une orgie de pureté» ne conviendrait aussi au *Grand Meaulnes*. Le lien indissoluble entre le pur et l’impur est, chez Alain-Fournier, une constante et c’est pour gommer cette complémentarité que la narration renverse les rapports entre le rêve et la réalité: «Mais, à rebours, l’écriture d’Alain-Fournier fait tout ce qu’il faut pour conférer plus de réalité, un plus grand coefficient de réalité à la fabuleuse fête qu’aux futures contingences et trivialités de la vie quotidienne qui par comparaison deviennent illusoires: comme lorsque vous vous dites que tout ce qui vous arrive de malheureux n’est qu’un mauvais rêve dont vous sortirez bientôt»³⁴.

SUSANNA ALESSANDRELLI

(33) A. BUISINE, *op. cit.*, p. 33.

(34) *Ibidem*, p. 23.