

Le Grand Meaulnes ou l'ébauche du Nouveau Roman

Paru en 1913, à l'aube des grands conflits modernes, Le Grand Meaulnes¹ a exercé sa fascination sur toute une génération ébranlée par la désintégration de l'esprit humaniste et par l'avènement d'un nouvel ordre dessillant et brutal. Le prestige même de ce roman l'a souvent réduit à une autobiographie poétique, à une voix nostalgique dans laquelle chaque adulte retrouvait l'âge d'or de son adolescence. La critique s'est montrée désagréable ou déraisonnable à l'égard de ce classique mineur" qu'on ne sait trop comment qualifier. Tour à tour exalté, dénigré, relégué aux oubliettes, redécouvert, Le Grand Meaulnes est un phénomène de longévité paisible que ni les commentaires acides ni les éloges douceâtres n'ont érodé.² Le passage du temps et le changement des mentalités ont éventuellement rétabli un équilibre de "distanciation". Après une période de désaffection partielle dans les années 50 et 60, la critique fournérienne récente a renoué sa vieille histoire d'amour avec un texte qui a mûri sans rien perdre de sa sève ni de sa modernité, un texte qui continue d'échapper à la pétrification.

L'aventure du Grand Meaulnes peut paraître banale à qui ne s'intéresse qu'à une histoire et se laisse envoûter par la fluidité du style. En effet, quoi de plus rebattu que la quête d'un adolescent explorant les clairs-obscurs d'un premier amour? Augustin Meaulnes arrive un jour de novembre au village de Sainte-Agathe. Il sera pensionnaire chez M. Seurel, l'instituteur. Meaulnes se lie d'amitié avec François, le fils de l'instituteur, plus tard le chroniqueur de l'aventure. Bientôt Augustin fait une fugue au cours de laquelle il découvre un domaine mystérieux et entre-

voit une merveilleuse jeune fille. Cet éblouissement est une révélation pour le grand Meaulnes qui à son retour n'a plus qu'un désir: retracer ses pas et retrouver Yvonne de Galais, la fascinante apparition. Mais la réalité est à l'affût; sous diverses formes, elle s'acharne à ronger et à dégrader le rêve.

L'histoire est donc en apparence fort simple, toutefois le lecteur attentif s'aperçoit bientôt que le récit la complique à l'extrême. La polyphonie narrative, les flous temporels, l'échafaudage structural, les personnages peu définis, la simplicité déconcertante de l'écriture, tout contribue à problématiser les événements rapportés et à faire vaciller la logique. Après Jacques le Fataliste sans doute, mais avant l'imposante séquence de A la Recherche du temps perdu³ et Les Faux-monnayeurs, Le Grand Meaulnes met en question les principes d'un genre bien établi. Nous devinons une recherche littéraire délibérée et la préfiguration de certains concepts inhérents au Nouveau Roman. En somme, de quoi infliger un démenti cuisant aux assertions de ceux qui ont considéré Le Grand Meaulnes comme une oeuvre de jeunesse sans substance et sans lendemain, voire un coup de dés heureux.⁴

Afin de mieux apprécier la vitalité et la valeur épistémologique du texte, il nous faut retourner en arrière et considérer quelques commentaires antinomiques à cette étude. La critique s'est avérée, comme nous l'avons suggéré, tantôt superficielle, tantôt dédaigneuse, ou fervente à l'excès. Bien des auteurs peuvent, comme Ganache, s'exclamer: "Oui, j'ai voyagé! Mais je n'ai rien vu!" (71). Lanson exhibe une étroitesse de vues caractéristique dans son appréciation du Grand Meaulnes: un "conte de fées" émaillé de "détails charmants." Pour Montherlant, par réflexion

spéculaire nul doute, c'est "insignifiant et ennuyeux."⁵ Lançant un dard de philistin, Donald Schier y trouve au plus "one-half pennyworth of tawdry adventure to an intolerable deal of saccharine."⁶ Par contre, Christian Dédéyan déforme le texte avec les meilleures intentions; il va s'en servir comme prétexte pour exposer des vues personnelles. Son parti-pris confond à dessein moralisme théologique et spiritualité esthétique quand, versant dans l'enthousiasme de croisade, il exalte l'"inspiration divine" de ce "texte chrétien."⁷ Dans le champ des interprétations en chute libre, il faut compter le film d'Albicocco (1967), "un contresens total" ayant pour effet de détruire la "structure élégante et fragile" de l'oeuvre.⁸

Puisqu'il est impossible et futile d'harmoniser tant de discordances d'opinions, de la critique sentimentale des années 30 et 40 à la critique textuelle des années 70 et 80, nous nous éloignerons des excès polémiques pour redécouvrir Le Grand Meaulnes et tenter d'exposer sa filiation avec le Nouveau Roman. Dans ce sens, H.A. Bouraoui nous indique la voie lorsqu'il remarque que "the scaffolding of Le Grand Meaulnes is an organic development, a perpetual growth."⁹ Ailleurs il relève "les acrobaties temporelles" et les "vides" dans la narration.¹⁰ La division du roman en trois parties (que Bouraoui intitule respectivement le paradis, l'enfer, et la terre) donne l'illusion d'une composition solide et d'une logique rigoureuse. Chacune des parties de ce triptyque est plus ou moins autonome et dominée par un personnage-clé, successivement Meaulnes, Frantz, et François. Le lecteur a pour fil conducteur la quête à laquelle il devra participer. Il va lui falloir organiser les faits et glaner les éléments épars d'une logique fragile afin de restituer au texte son unité. Les niveaux narra-

tifs se superposent, la chronologie est sans cesse décalée, le rêve et la réalité s'intersectent, brouillant les contours. Les objets ont une densité opaque et une présence obsessionnelle que même les personnages n'ont pas. Ceux-ci--anima, persona, ou phantasma--s'effilochent et nous échappent au détour d'une page. Les saisons, les couleurs, les sons, les silences, les visages et les masques, se répondent en leitmotiv à travers le texte en un jeu étrange de correspondance et de synesthésies, justifiant en partie l'approche symboliste de Champigny. Sous l'effet d'écho, l'apparente symétrie fixe s'écroule et une structure cellulaire apparaît, vivante et génératrice. De la division tripartite il ne reste qu'une coque ballottée au gré de la narrative. La ligne de continuité est brisée, l'architecture se meut, l'organisation s'é moussse. La désorientation est subtile: nous sommes bien là à un "carrefour, rendez-vous de problèmes."¹¹

On retrouve sans conteste dans La Modification cet échafaudage que l'on pourrait qualifier de cubiste. L'écriture s'organise par associations concrètes, à partir d'une génération d'idées, et repose sur un réseau corrélatif. Un objet, un mot, un matériau, articule les motifs de composition (par exemple le tapis chauffant sert de déclic temporel, ou le dicton du Grand Veneur scande les étapes de la "modification"). L'ensemble présente une structure mobile en caissons; une forme de kinesthésie intérieure fait progresser la narration.

Encore faut-il comprendre que la vitalité médulleuse d'une semblable construction est tributaire de divers éléments parmi lesquels le collage narratif n'est pas le moindre. Le Grand Meaulnes contient déjà dans son ouverture les problèmes essentiels de la narration auxquels se greffe

celui de la "vérité" du texte:

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... Je continue à dire "chez nous," bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté la maison depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais.

De témoin privilégié, François Seurel se constitue narrateur-en-chef d'une aventure à laquelle il a participé. "Je" parle de "il" dans un discours au présent, relatant des événements passés dans un souvenir vieux de quinze ans, à propos d'un point de départ sans retour. L'histoire se complique nécessairement lors de la fugue de Meaulnes (I, 4). S'insérant en toile de fond dans la voix narrative, trois écoliers annoncent à l'instituteur l'absence du jeune garçon, une absence qui durera trois jours nous précise-t-on. Comment combler dans le récit le "vide" de ces trois jours? Quand Augustin Meaulnes revient à Sainte-Agathe, il est sombre et taciturne. C'est ce rustre de Jasmin Delouche, l'ennemi juré (et non François, l'ami) qui force le silence. Mais Augustin raconte-t-il tout de son aventure lorsqu'il donne enfin la raison de son escapade? Meaulnes fait seulement allusion à un chemin perdu, pourtant François s'empresse d'élaborer (I, 7): "Puisque nous tâcherons ensemble de retrouver la jeune fille que tu aimes, Meaulnes, dis-moi qui elle est, parle-moi d'elle." La jeune fille, quelle jeune fille? François comble de son bavardage solitaire les lacunes de la confidence. Le secret est divulgué à notre intention suivant une chronologie narrative et non temporelle. Notons au passage l'abondance des points de suspension dans le texte, ce qui marque une absence dans le récit, et propose une "vérité" fragmentaire.

La manipulation des événements par le narrateur est plus évidente encore dans l'épisode du cahier de devoirs (III, 13). Que s'est-il passé pendant le mystérieux séjour de Meaulnes à Paris? Ce blanc n'est rempli qu'à la fin, alors que l'histoire est consommée. François nous promet "la copie très exacte" (296) du cahier-journal, cependant il prend sur lui de reconstituer ce qui est illisible, à grand renfort de "sans doute" et de "il avait dû" (305). De son propre aveu, il corrompt le texte. La plurivocité dans la narration requiert toute l'attention du lecteur. Dans quelle mesure doit-on ajouter foi aux reconstructions et interprétations de François, aux lettres et au journal de Meaulnes, aux réflexions de Jasmin, à la participation des écoliers de Sainte-Agathe, au récit de l'oncle Florentin, et aux révélations de la tante Moinel? Nous percevons bientôt une tension particulière dans la troisième partie; un malaise filtre à travers les mots. Le "je" (François) s'efforce d'étouffer le "il" (Meaulnes). Le narrateur entre en compétition avec son sujet; il tente même de l'évincer en l'émulant. Parallèles bien prosaïques que La Baignade opposée à La Fête étrange, que La Boutique de Florentin face à La Chambre de Wellington, et que les amours champêtres de Jasmin et de Gilberte Poquelin parodiant l'amour courtois de Meaulnes pour Yvonne de Galais. Dans le passé "réel" de l'aventure, François juge sévèrement les actes de son ami. Peut-il donc être un narrateur objectif? Nous voici au tournant de l'"ère du soupçon;" la mise en cause du récit est certainement une cible de prédilection des Nouveaux Romanciers. Dans le texte, la parole constitue un lien imparfait entre l'aventure et la narration.

Il convient de relier le problème de la chronologie à celui de la narration car ils s'impliquent l'un et l'autre. Les temps sont essentiellement

élastiques et brumeux dans Le Grand Meaulnes, comme ils le sont d'ailleurs dans Le Labyrinthe ou La Jalousie de Robbe-Grillet. Avant et après s'organisent suivant l'ordre que leur donne le lecteur en fin de parcours. Bien que le narrateur nous donne quelques indices chronologiques (dates, mois, saisons), c'est toutefois le temps de la conscience qui l'emporte. Le "temps de Meaulnes" est magique plus que tout autre. Il a semblé court aux écoliers de Sainte-Agathe parce qu'il a illuminé un instant leur existence terne et y a insufflé un peu de poésie. La fugue de Meaulnes n'a duré que trois jours; pourtant ce détail souligne davantage la plénitude de son expérience, une illumination de la conscience qui durera toute une vie, mais un obstacle au bonheur.

"Le thème de la temporalité est lié à celui de la perte de l'innocence" (Bouraoui 172). Selon la chronologie de l'histoire, la liaison d'Augustin et de Valentine devrait se situer dans la deuxième partie, au coeur du texte. Elle ne nous est révélée qu'à la fin (III, 14), à contretemps. Dans son journal, Meaulnes tente désespérément d'exorciser le temps de Valentine afin de renouer avec le temps d'Yvonne. Le thème du temps perdu à jamais domine la troisième partie; la cristallisation autour de l'unique "moment parfait" se dissout car le temps des uns ne correspond plus à celui des autres. Le présent ne satisfait plus les attentes du passé, et la somme du présent et du passé exclut toute possibilité d'avenir.

Nulle part cette notion n'est plus aiguë que dans l'épisode ironiquement (et cruellement) intitulé La Partie de plaisir (III, 6). Dans sa frénésie de retrouver le moment paradisiaque de leur première rencontre, afin de prouver "qu'ils n'avaient pas rêvé tous les deux" (242), Meaulnes torture une Yvonne de Galais ruinée, malade, déca-

tie, au bord des larmes. La "partie de plaisir" dégénère en supplice subtil (241):¹²

Ils parlèrent. Mais invariablement, avec un entêtement dont il ne se rendait certainement pas compte, Meaulnes revenait à toutes les merveilles de jadis. Et chaque fois la jeune fille au supplice devait lui répéter que tout était disparu: la vieille demeure si étrange . . . le grand étang, asséché, comblé,; et dispersés, les enfants aux charmants costumes . . .

Déjà avant la rencontre, Meaulnes pressent la singularité de son aventure et l'impossibilité de la revivre ici-bas (227):

J'aurais voulu revoir Mademoiselle de Galais, seulement la revoir . . . Mais, j'en suis persuadé maintenant, lorsque j'avais découvert le Domaine sans nom, j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. Dans la mort seulement, . . . je retrouverai peut-être la beauté de ce temps-là.

Les mots évoquent une impression d'ascension et de retombée. Meaulnes seul a transcendé les confins de la temporalité dans l'expérience totale de la révélation, de la béatitude, de la faute, de la chute, et de la perte de grâce.

Faisant exception à la désintégration générale, un air de piano est l'un des rares éléments qui y échappent, hors du temps. Tantôt la musique rappelle à Meaulnes sa mère, un passé reconfortant (I, 11); tantôt elle le projette dans un futur à la mesure de sa rêverie (I, 14). Au présent,

l'air de musique n'exerce plus sa magie; il s'élève pur au-delà de la ruine. Lui faisant écho, le cri discordant de la chouette vient rappeler au jeune homme son serment d'enfance. Les séquelles du passé excluent toute promesse d'avenir. La chronologie est en échec; cela nous surprend à peine.

Avec la structure en perpétuel devenir, le refus du récit linéaire, les problèmes de la narration, l'échec des temps, il faut examiner un autre aspect du Grand Meaulnes qui l'apparente étrangement au Nouveau Roman: la fonction des objets et leur présence obsédante. Au lieu d'être manipulés, les objets dominant insidieusement dans un univers phénoménologique où ils deviennent foyers de découverte et centres d'intérêt, mais où ils ne sont jamais tout à fait familiers et moins encore, possédés.

Nous avons noté plus haut l'importance capitale du cahier-journal et des trois lettres de Meaulnes dans l'agencement de la narrative. Les portes et les fenêtres sont aussi des détails fréquents qui marquent un obstacle ou bien une ouverture, mais toujours un moment où il faut choisir.

Nous nous attarderons principalement sur l'épisode de la découverte du manoir (I, 11), où les objets semblent posséder un mystérieux pouvoir ludique et se dérober à l'observation. Ainsi la perception du domaine perdu doit être réajustée selon l'angle de la perspective. Augustin Meaulnes aperçoit au-dessus d'un bois de sapins "la flèche d'une tourelle grise" (64): c'est donc "un manoir abandonné" ou "quelque pigeonnier désert" pense-t-il (64). Le jeune fugitif s'engage dans une allée pareille "à la grand'rue de la Ferté le matin de l'Assomption" (65), et la cour centrale pleine de voitures lui rappelle "une cour

d'auberge un jour de foire" (66). La "vieille bâtisse abandonnée dans la solitude de l'hiver" (68) est silencieuse le soir venu. Mais au point du jour, Meaulnes peut mieux apprécier la configuration des lieux: "ferme, château ou abbaye?" (75). Il traverse "une sorte de grande cour-jardin" (76), puis il s'engouffre par un portail lourd "comme une porte de presbytère" (76). Le manoir se définit peu à peu, à mesure que l'oeil en suit les contours, mais déjà dans la conscience de l'adolescent, il est gravé en fonction de la première impression: un domaine mystérieux, objet évasif de convoitise. La perception visuelle s'estompe au profit de la perception poétique.

Nous retrouvons dans le Labyrinthe une description à la fois minutieuse et hésitante de l'objet très semblable à celle-ci. Le regard se pose sur une table poussiéreuse où figure la trace d'un objet identifié successivement comme "une forme," "une sorte de croix," "une fleur," peut-être, une "figurine vaguement humaine," "ce pourrait être aussi un poignard."¹³ L'objet n'en garde pas moins son opacité menaçante.

Dans l'épisode inquiétant du cirque (II, 7), l'objet assume un pouvoir maléfique. Ganache--prototype de l'anti-héros--, "fossoyeur de Shakespeare" (70), jette une poupée de son éventrée "sur l'estomac de Mme Pignot" la boulangère (156-7). Selon Jean Gassin, la "réification" de la perversion dans cette pantomime est un "reflet convexe de l'histoire."¹⁴

L'objet prend à l'occasion valeur de talisman. Le gilet de soie d'Augustin joue le rôle de l'habit bleu de Julien Sorel. Signe de sa différence et objet d'envie, le gilet de soie lui confère une supériorité presque magique (I, 7); il est à la fois moyen et preuve de l'aventure. Il

couvre la blouse de collégien (donc l'identité), lui permettant de participer en égal aux réjouissances de la "fête étrange." Penché sur le vivier du manoir (I, 15), Meaulnes voit ". . . reflété dans l'eau, comme incliné sur le ciel, . . un être charmant et romanesque, au milieu d'un beau livre de prix. . ." (87-8). L'eau reflète l'image idéale et l'âme de Meaulnes/Narcisse/Amant, mais aussi le ciel sur lequel il semble se pencher par un curieux effet de mundus inversus.¹⁵ La relation de l'homme avec l'univers est unilatérale: "L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard."¹⁶

L'univers de Meaulnes se définit par trois espaces antithétiques. Les paysages blafards de l'hiver sont le lot de Sainte-Agathe que la boue des chemins enlise dans la tradition et la réalité. C'est le lieu clos par excellence, siège de la vie simple et monde-matrice dont François est le gardien. Paris représente la séparation brutale avec la filiation terrienne, la grisaille. C'est la ville maléfique, avaleuse d'humanité, un désert aux fenêtres fermées et surtout, Paris marque la fin de l'innocence. A l'opposé des deux espaces, il y a le domaine que Meaulnes franchit en braconnier chapardeur de rêves. Les couleurs gaies et la luminosité entourent de leurs nimbes cet "ailleurs" privilégié. Dans ce locus amoenus, le bonheur existe à l'état d'absolu. Selon une logique étrange, les enfants y font la loi. En repli du quotidien et hors du temps, c'est le lieu métaphorique ouvert aux êtres "disponibles." Après la chute, il devient inaccessible et laisse dans le coeur un vide permanent. Les Sablonnières en friches et en ruines attestent de l'éclatement du paradis. A la limite, il y a un manque total d'intimité entre l'homme et le monde.

Les espaces de La Jalousie sont également méta-

phorisés, suivant le processus d'éclosion et d'exacerbation de la passion. Il y a la chambre d'A... avec ses bibelots familiers, la terrasse où le cliquetis des glaçons dans le verre de Franck fait écho au rire d'A...; il y a la route entre la ville et la plantation, la chambre d'hôtel cent fois imaginée, et enfin le calendrier sur lequel s'exerce la revanche impuissante du jaloux. Dans La Modification, c'est Rome la Ville Eternelle, préservée par flux et reflux au cours de l'histoire, qui se referme en engloutissant l'"ailleurs" de Léon Delmont.

Pour ceux qui refusent le changement comme pour ceux qui l'acceptent, "reality is a trap door: . . . it is something which exists and does not exist."¹⁷ Autour des trois personnages centraux du Grand Meaulnes gravitent plusieurs figures secondaires qui ont chacun leur rôle corrélatif par rapport aux autres, les reliant soit au réel soit à l'imaginaire. Cependant, aucun des personnages ne représente un être complet et autonome dans lequel s'harmoniseraient anima, persona et phantasma. Il est possible qu'au niveau des personnages l'auteur ait répété la technique qu'il utilise pour évoquer le caractère à facettes multiples des objets, des lieux, et de la narrative, technique cubiste par excellence.

Meaulnes/anima croit aux absolus; il a la cruauté de l'idéaliste qui exige plus que la réalité ne peut lui offrir. Il cesse d'"exister" au moment où la spiritualité, minée par la faute, meurt en lui. Frantz/phantasma fascine par sa qualité de négatif photographique; c'est un feu follet dont l'équilibre précaire et l'éclat intermittent n'est pas sans évoquer l'énergie et les désordres de l'inconscient. Entre les deux, François/persona traîne la jambe, incapable de rejoindre ni l'un ni l'autre, circonscrit dans son espace terrestre.

Si l'on faisait fusionner anima, phantasma, et persona, on obtiendrait un personnage unifié. Mais Alain-Fournier rejette la composition traditionnelle du héros et propose à sa place trois présences fragmentaires, au diapason d'un monde divisé, ébauches lointaines des anti-héros et des pantins désarticulés de Beckett.

A côté de ces trois personnages, Yvonne de Galais apparaît comme une Antigone fragile et immatérielle. Elle attire la projection narcissiste de Meaulnes et elle est au centre de son "épiphanie." Mais la perte de l'innocence signale pour le jeune homme le terme de l'éblouissement et la décristallisation de l'amour. Dégradé, il est encore plus sensible à la dépoétisation d'Yvonne retrouvée en dehors de l'univers onirique du domaine, happée elle aussi par la réalité destructrice. Projection négative de l'anima cette fois? Sans doute. Comme la Marceline de L'Immoraliste, Yvonne se voit rejetée, "chose abîmée" par la ruine, la maladie, la possession, le quotidien; et à l'instar de Michel, Meaulnes s'apprête à souffrir d'une "liberté sans emploi."¹⁸ Il ne possède plus que le royaume ébréché de ses souvenirs; devenu étranger au monde et aux autres, il laisse derrière lui le legs de l'inquiétude: "[sa] fuite même ne nous a pas laissé de repos" (3).

Le bonheur appartient aux Jasmin Delouche et aux Gilberte Poquelin. "Chaque âge a le Graal qu'il mérite."¹⁹ Au terme de la quête, il y a l'échec, ou le compromis (une variante de l'échec). Qu'advient-il du charmant et pathétique Frantz qui, à la manière de Peter Pan, voulait "recommencer son enfance" (159) et la prolonger indéfiniment à travers ses vagabondages? Frantz fait une dernière pirouette théâtrale et accepte auprès de Valentine retrouvée un bonheur de Pierrot et de Colombine. De la lumineuse aventure

du grand Meaulnes, il ne reste que "ce goût de terre et de mort, ce poids sur le coeur" (292). L'épilogue ne correspond pourtant pas à une conclusion. En fait, rien n'est résolu. Nous sommes devant un texte ouvert à structure circulaire, sinon labyrinthique. Au lecteur de jouer. Rien ne l'empêche de tout recommencer à partir d'un composite de l'ouverture et de l'épilogue, par exemple: "il arriva chez nous un dimanche de novembre 189..., tenant dans les bras sa petite fille enveloppée dans un manteau. . ." Le narrateur nous impose une sorte de conclusion tandis que l'auteur rétablit un semblant de liberté. N'est-ce pas justement ce que professent les Nouveaux Romanciers?

1913. C'est la fin de la Belle Epoque. On aime Strauss ou Offenbach, mais Schönberg n'est pas loin. On s'engage dans l'ère moderne comme on partira en exode, traînant derrière soi un bric-à-brac de vieilleries et de souvenirs.

Le Grand Meaulnes émerge à la croisée des chemins, manifeste d'une prise de conscience et déclaration dégrisante des réalités contemporaines: "les lauriers sont coupés," nous n'hériterons plus du monde en conquérants. Ce roman méconnu ou mal compris s'éloigne délibérément des traditions du genre par la structure et la pensée. Il signale déjà les nouveaux rapports entre l'homme et l'univers, rapports d'égalité au plus, problématisés jusque dans l'écriture. La logique rassurante se dérobe, l'objectivité narrative est mise sur la sellette, et nous ne reconnaissons pas les héros. Pâles, affaiblis, hésitants, les personnages passent à travers le texte comme devant une lanterne magique; ils sont vite absorbés dans un kaléidoscope où ils se décomposent en fragments colorés, disloqués, perdus. Ils ont tantôt l'opacité solide du terroir tantôt la transparence

fragile des filigranes. Ils sont en conflit perpétuel avec les choses dont la présence obstinée à leurs côtés témoigne d'un refus de domination du monde par les êtres. Les temps sont disjoints et métaphorisés. Quant à la parole, elle ne parvient pas à combler tous les silences, ce qui nous alerte à la rhétorique narrative. Malgré cela, l'unité de l'oeuvre et sa cohérence sont préservées.

Anonymat, dérision du langage, sens de l'absurde? Pas encore. Cependant une lézarde s'est ouverte dans les absolus. Le Grand Meaulnes s'engage résolument dans les régions inconnues des réalités de notre temps avec le vague souvenir d'un domaine idéal désormais interdit. Nous succombons encore à cette contradiction majeure qui est de chercher dans une réalité aliénante les images d'un rêve familier. Mais puisque le monde n'est ni cohérent ni stable, l'expression esthétique se doit, sous peine de mauvaise foi, d'en refléter les incertitudes et les angoisses. Si le Nouveau Roman rencontre toujours de réticences et représente un dépaysement, c'est parce que, longtemps bercés par d'agréables ritournelles, nous nous agrippons à des queues de cerfs-volants en refusant un univers littéraire qui ressemble trop au nôtre.

Yvette YOUNG

Notes

¹ Nous basons cette étude sur le texte d'Alain-Fournier, Le Grand Meaulnes (Paris: Emile-Paul, 1913).

² Dans The Quest of Alain-Fournier (New Haven: Yale UP, 1954), Robert Gibson dresse une liste des principaux détracteurs du Grand Meaulnes, une horde de "Half-Hearties and Pseudo-Intellectuals" (270-3). Les admirateurs font également légion, bien que leur approche varie considérablement: Robert Champigny, Portrait of a Symbolist Hero (Bloomington: Indiana UP, 1954); Walter Jöhr, Alain-Fournier: le paysage d'une âme (Neuchâtel: La Baconnière, 1972); Isabelle Rivière, Vie et passion d'Alain-Fournier (Monaco: Jaspard, 1964).

³ Du Côté de chez Swann a été publié en novembre 1913, quelques mois seulement après la parution du Grand Meaulnes.

⁴ Il n'est pas question de hasard dans ce cas. L'abondante Correspondance d'Alain-Fournier à son ami Jacques Rivière (Paris: Gallimard, 1937), révèle que Le Grand Meaulnes est le produit d'une maturation de trois ans.

⁵ Gibson, The Quest, 270.

⁶ Cité par Gibson, The Land Without a Name (London: Elek, 1975): 284-5.

⁷ Christian Dédéyan, Alain-Fournier et la réalité secrète (Paris: SEES, 1967): 123.

⁸ Jean Bastaire, Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud (Paris: Corti, 1978): 86.

⁹ H.-A. Bouraoui, "A Structural Diptych in Le Grand Meaulnes" (The French Review 42, 1968): 239.

¹⁰ ---, Structure intentionnelle du "Grand Meaulnes": vers le poème romancé (Paris: Nizet, 1976): 14.

¹¹ André Gide, Journal des Faux-Monnayeurs: 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1951): 760.

¹² Il y aurait toute une étude de la cruauté à développer dans Le Grand Meaulnes.

¹³ Alain Robbe-Grillet, Dans le Labyrinthe (Paris: Minuit, 1959): 10-13.

¹⁴ Jean Gassin, "Une Hypothèse sur la genèse du Grand Meaulnes" (Stanford French Review 7, 1983): 350.

¹⁵ Marie Maclean développe ce thème dans "Structural Narcissism in Le Grand Meaulnes" (Australian Journal of French Studies 14, 1977): 152-62.

¹⁶ Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Minuit, 1963): 65.

¹⁷ Marianne Hirsch, "Interview with Michel Butor" (Contemporary Literature 19, 1978): 274.

¹⁸ André Gide, L'Immoraliste (Paris: MDF, 1902): 127 & 179.

¹⁹ Jacques Vier, Alain-Fournier et "Le Grand Meaulnes" (Paris: Cèdre, 1958): 162.

