

L'ADOLESCENCE ET LE RENOUVEAU DU ROMAN FRANÇAIS (1911-1929)

par

Agnès Domanski

Département des littératures de langue française, de traduction et de création
Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de Ph.D. en langue et littérature françaises

Août 2019

RÉSUMÉ

Cette thèse examine le lien entre l'invention de l'adolescence au XIX^e siècle, l'avènement du personnage adolescent et le renouvellement de la forme romanesque dans les premières décennies du XX^e siècle. De 1880 à 1930, les réformes du système scolaire, la naissance d'une nouvelle science, la psychologie, et d'autres facteurs de nature scientifique et sociale favorisent l'émergence du concept d'adolescence. L'attention portée à cette période d'entre-deux et de formation met en lumière les aspects labiles, incertains, contradictoires ou irraisonnés de la personne. Alors que les romanciers naturalistes s'intéressaient déjà à l'adolescence, notamment pour ses aspects physiologiques et sociologiques, au début du XX^e siècle l'adolescence devient pour certains écrivains le vecteur d'une réflexion sur la poétique romanesque.

Composé de six œuvres, notre corpus se distribue de part et d'autre de la Grande Guerre. Dans les trois romans écrits avant la Première Guerre mondiale, *Fermina Márquez* (1911) de Valéry Larbaud, *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier et *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, le choix de raconter l'histoire d'un personnage adolescent, défini par son inachèvement et son indétermination, sert à bouleverser la logique narrative de façon à la libérer de l'exigence d'objectivité et d'enchaînement linéaire qui caractérisait le roman réaliste et naturaliste. Ces romans épousent le mouvement de la subjectivité du héros, trouvant en elle une source de péripéties. Les œuvres écrites dans l'entre-deux-guerres, *Les Faux-Monnayeurs* (1925) d'André Gide, *Le Diable au corps* (1923) de Raymond Radiguet et *Les Enfants terribles* (1929) de Jean Cocteau, interrogent les conséquences de cette découverte de la subjectivité pour l'insertion de l'individu dans la société.

Les écrits non romanesques (correspondances, essais, articles, journaux) de ces auteurs révèlent que l'écriture du roman est pour eux une pratique expérimentale employée à retrouver la « Vie », c'est-à-dire l'intensité irréductible du ressenti. Cet intérêt inédit pour la réalité sensible et l'émotion s'accorde avec l'exigence classique de sincérité en vogue à cette époque. Le personnage adolescent permet alors de creuser l'écart entre la vie telle qu'elle est perçue de l'extérieur — commodément modélisable, se laissant résumer en quelques lignes du point de vue de « l'après » — et la Vie, vue de l'intérieur, dans l'ignorance de l'avenir, faite de suspens, de hasard et de démesure, vécue comme aventure. C'est dans cet écart que le roman trouve les moyens d'un renouvellement de sa matière et de sa forme.

ABSTRACT

This dissertation examines the link between the invention of adolescence in the 19th century, the advent of the adolescent character, and the renewal of the French novel in the first decades of the 20th century. Between 1880 and 1930, the emergence of the concept of adolescence (due to factors of a legislative, scientific, and socio-economic nature) creates a new interest for the uncertain, malleable, undefined, and irrational aspects of personality. While naturalist novelists had already looked at adolescence through a physiological and sociological lens, for some early 20th century writers adolescence becomes a means for rethinking the novel as a form.

This study looks at six novels, spanning the decades preceding and following the First World War. In the novels written before the war (Valéry Larbaud's *Fermina Márquez*, 1911, Alain-Fournier's *Le Grand Meaulnes*, 1913, and Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), the choice of adolescent characters, defined by their lack of completeness and their mutability, upends narrative logic. Freeing the narrative from the requirement of objectivity and of linearity that had defined realist and naturalist plots, these novels find an endless source of narrative developments in their characters' subjectivity. The works written in the interwar period (André Gide's *Les Faux-Monnayeurs*, 1925, Raymond Radiguet's *Le Diable au corps*, 1923, and Jean Cocteau's *Les Enfants terribles*, 1929) examine what repercussions the discovery of the dominant role of subjectivity (rather than reason or hereditary and social factors) has on the individual's ability to live in society.

In their non-fictional writings (letters, articles, essays, diaries), the authors that are the subjects of this study see novel writing as an experimental practice meant to capture what they call "Life" ("la Vie"), that is, the singular and overwhelming experience of feeling. Their interest in the realms of emotion, perception, and sensuality is in line with the period's vogue of the classical ideal of sincerity. The adolescent character reveals the gap between life, as seen from an outside point of view, banally summed up in a few key events, and "Life": seen from within, at each moment blind to what the future might bring, defined by chance, excess, and suspense, i.e., life lived as adventure. It is in this gap that the novel finds the means of a renewal of its content and its form.

REMERCIEMENTS

Merci d'abord à ma directrice de thèse, Isabelle Daunais, pour sa patience, sa disponibilité et sa générosité. Grâce à son accompagnement aussi rigoureux que discret depuis le début de mes études de maîtrise, j'ai pu me rendre jusqu'au bout de l'aventure qu'est la thèse. J'ai souvent eu l'impression, après-coup, qu'elle avait su longtemps avant moi où s'en allait ma réflexion. Elle a le don de vous rendre transparente votre propre pensée, en toute légèreté, sans la changer.

Merci aux professeurs Katerine Gosselin, Michel Biron, Frédéric Charbonneau, Diane Desrosiers et Véronique Cnockaert pour leur lecture et leurs commentaires précieux.

Merci à mes parents, Ewa et Maciek, de m'avoir donné l'amour de la lecture et de m'avoir infailliblement encouragée à poursuivre la rédaction, sans jamais me faire croire qu'il serait plus judicieux d'entrer dans le monde des adultes.

Merci à ma petite sœur, Veronika, qui a été une des sources d'inspiration de ce projet.

Merci à mon compagnon, Josh, pour sa tendresse, son amitié, sa présence.

Merci à mes amis, Luba, Martha et Cam, pour leur soutien et pour leur encouragement.

Cette recherche a été rendue possible grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), du Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill et du groupe de recherche Travaux sur les arts du roman (TSAR).

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières	v
 Introduction	 1
La « valeur adolescence »	5
Un roman de « l'adolescence pour l'adolescence »	10
Structure de la thèse	16
 Chapitre 1 : L'adolescence et le roman en France, 1890-1930	 22
Un âge à inventer	24
Naissance du personnage adolescent	27
L'adolescence, une affaire de « jeune homme »	31
L'adolescence pensée par les pédagogues et les psychologues : une crise féconde	37
Le roman de l'adolescent, un nouveau genre ?	49
Les usages de la jeunesse : réflexion sur le corpus	56
 Chapitre 2 : Du célibataire à l'adolescent	 66
Du décadent au débutant	72
Le temps égocentrique	80
Les lieux : une géographie sentimentale	84
L'œuvre de la mémoire	94
Le vieux-jeune et le temps de l'après	108
La valeur jeunesse	118
L'adolescent, homme éternel	129
 Chapitre 3 : Le roman et la Vie	 136
Roman et sens de la vie	140
La correspondance d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière : l'adieu au symbolisme	147
Cocteau et la « poésie de roman »	155
Retrouver la vie, retrouver le roman	160
Le classicisme moderne et l'exigence de sincérité	171
La sensibilité comme matériau romanesque	179
La quête gidienne : roman pur, roman informe	184
La distance intérieure	198
 Chapitre 4 : L'adolescence, ou la vie comme aventure	 204
Fermina Márquez	207
Le Grand Meaulnes	220
À la recherche du temps perdu	234
Les Faux-Monnayeurs	250
Les Enfants terribles	263
Le Diable au corps	274
 Conclusion	 293
Bibliographie.....	316

INTRODUCTION

Cette thèse a pour objet l'examen du lien entre la prolifération de héros adolescents dans les romans français du début du XX^e siècle et la remise en question du genre romanesque qui s'opère à la même époque. Comme l'ont remarqué plusieurs chercheurs, les personnages d'enfants et d'adolescents ont une présence relativement marginale — autant du point de vue du nombre que de ceux de leur place dans l'intrigue et de la complexité de leur psychologie — dans la littérature française d'avant 1920 environ¹. Cependant, un survol même très sommaire des nouvelles parutions entre 1910 et 1930 (à l'exclusion des années 1914-1919, étant donné le ralentissement amené dans le domaine de l'édition par la guerre) permet de constater que l'on publie en France en moyenne deux ou trois romans par année qui développent une thématique adolescente². Parmi les titres qui ont connu un retentissement figurent les œuvres retenues dans notre corpus : *Fermina Márquez* (1911) de Valéry Larbaud, *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, *Le Diable au corps* (1923) de Raymond Radiguet, *Les Faux-monnayeurs* (1925) d'André Gide et *Les Enfants terribles* (1929) de Jean Cocteau.

L'intérêt du roman pour les personnages juvéniles s'explique en partie par certaines transformations sociales importantes qui, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, rendent

¹ Voir Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1989, Beth W. Gale, *A World Apart : Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010, Guillemette Tison, *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, Arras, Artois Presses Université, 1998.

² John Neubauer et Justin O'Brien fournissent en annexe de leurs ouvrages une liste des romans de l'adolescence pour les années 1881-1925 et 1890-1930 respectivement. Voir John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 220-227 et Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, New York, Columbia University Press, 1937, p. 213-215.

l'enfant beaucoup plus visible qu'il ne l'était auparavant et, de pair avec l'influence des sciences et de la pédagogie, reconnaissent l'existence d'une période transitoire entre l'enfance et la vie adulte, l'adolescence. En effet, si, comme l'a montré Philippe Ariès dans son célèbre ouvrage, la conception moderne de l'enfant se développe vers le milieu du XVIII^e siècle³, l'adolescent est une construction plus tardive. Guillemette Tison souligne notamment l'effet des réformes scolaires qui ont jalonné le XIX^e siècle sur le prolongement de l'enfance et son irruption dans le débat politique et social⁴. Agnès Thiercé, dans son *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, affirme que « la seconde moitié du XIX^e siècle donne à l'adolescence sa signification moderne et forge la classe d'âge adolescente⁵ ». Elle lie l'éclosion de l'intérêt pour l'adolescence à la préoccupation avec l'enfance en général qui a marqué le XIX^e siècle (observable notamment à travers les nombreuses réformes législatives ciblant le bien-être et l'éducation des enfants⁶), ainsi qu'à la valorisation de la jeunesse par l'époque romantique (qui associe la jeunesse aux passions et à la création artistique)⁷. Élisabeth Ravoux-Rallo lie quant à elle « l'invention » de l'adolescence au tournant du XX^e siècle aux développements en médecine, en psychologie et en psychanalyse, ainsi qu'à l'essor de « nouvelles philosophies remettant en question la société des adultes, celle de Nietzsche, par exemple, ou portant toute leur attention sur le devenir et la mémoire, en rapport avec l'imagination créatrice comme celle de Bergson⁸ ». John Neubauer, qui se penche sur l'adolescence dans la perspective large des *cultural studies*, l'aborde autant à travers ses représentations dans la production littéraire

³ Voir Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1973.

⁴ Guillemette Tison, *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, p. 8-15.

⁵ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, Paris, Belin, coll. « Histoire de l'éducation », 1999, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ *Ibid.*

⁸ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 10.

et artistique et dans les discours théoriques que par le prisme des mouvements sociaux et politiques qui s'intéressent à elle. Il propose que l'intérêt extraordinaire porté à l'adolescence — on pourrait identifier, croit-il, une véritable « culture de l'adolescence » à la Belle époque — s'explique par le fait que l'époque est elle-même en crise : « the [fin de siècle] age focused on adolescence because it found therein a mirror of its own uneasiness with its heritage, its crisis of identity, and its groping for a new one⁹ ». Ainsi les adolescents, nouveau groupe social à comprendre, à encadrer, à représenter, deviennent aussi le lieu d'une réflexion sur les transformations que vit la civilisation européenne, sur le plan des mœurs comme sur celui des savoirs ou de la production artistique.

Nous proposons, en suivant la direction indiquée par Neubauer, que cet âge de l'entre-deux et de l'inachèvement, associé dans les discours de l'époque à l'expérimentation, à la spontanéité et à la créativité¹⁰, est apparu aux écrivains comme un thème fertile à explorer à une époque où le roman se cherche de nouvelles voies : une époque où il semble clair, comme l'écrivait Jacques Rivière, qu'« une œuvre vivante ne peut plus naître aujourd'hui que d'une découverte, ne peut plus consister qu'en une découverte¹¹ ». Michel Raimond a documenté les réflexions et les recherches formelles qui visent à « briser les cadres tout faits, [à] libérer le roman de ses contraintes¹² » au tournant du XX^e siècle. Cette remise en question du genre, qui résulte d'un « épuisement » du roman naturaliste, amène une reconfiguration radicale que Raimond résume ainsi :

[On passera] de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust; du récit objectif au monologue intérieur; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage; du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'appliquera à moduler des

⁹ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ Jacques Rivière, « La crise du concept de littérature », *Nouvelle Revue française*, no 125, février 1924, p. 159-170, reproduit dans *Fabula. Littérature, histoire, théorie*, « Tombeaux de la littérature », mai 2009, www.fabula.org (page consultée le 28 juillet 2017).

¹² Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Éditions José Corti, 1966, p. 483.

thèmes; du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la raideur de l'*homo fictus* pour rejoindre la grouillante pénombre d'une âme vivante¹³.

Il est frappant de remarquer que les romanciers cités par Raimond comme figures phares du « nouveau roman » qui se fait jour aux alentours de la Grande Guerre ont tous consacré une œuvre majeure, sinon leur œuvre unique, à l'adolescence. Y a-t-il un rapport entre l'exploration de cette thématique par les romanciers et les innovations formelles qui refondent le genre romanesque ? Selon Élisabeth Ravoux-Rallo, en effet, l'adolescence aurait été « une nouvelle source d'inspiration » pour le roman; elle aurait contribué, en favorisant un « renouvellement de l'analyse des souvenirs [et] une nouvelle vision du monde s'inscrivant [...] dans une remise en cause des valeurs du monde occidental¹⁴ », à sortir le roman de l'épuisement du naturalisme.

L'hypothèse qui sous-tend notre travail est celle-là même proposée par Ravoux-Rallo et formulée de différentes façons par les commentateurs qui se sont intéressés aux personnages adolescents dans le roman français sans toutefois en faire l'objet d'une enquête plus poussée¹⁵. En effet, de nombreux chercheurs se sont penchés sur le phénomène de l'intérêt croissant du roman français pour l'enfance dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁶. Le titre d'un ouvrage collectif dirigé par Alain Schaffner suggère même que la France est entrée, depuis 1870 (l'année de

¹³ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁴ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 10.

¹⁵ Guillemette Tison (*Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*), John Neubauer (*The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*) et Rosemary Lloyd (*The Land of Lost Content: Children and Childhood in Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1992) formulent des hypothèses similaires.

¹⁶ Voir notamment Suzanne Lafont (dir.), *Récits et dispositifs d'enfance, XIX^e-XXI^e siècles* (2012), Norman Buford, *The Child in French and Francophone Literature* (2004), Rosemary Lloyd, *The Land of Lost Content: Children and Childhood in Nineteenth-Century French Literature* (1992), Marina Bethlenfalvay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle : esquisse d'une typologie* (1979), Jean Calvet, *L'Enfant dans la littérature française, vol. II : de 1870 à nos jours* (1931), Victor Toursch, *L'Enfant français à la fin du XIX^e siècle d'après ses principaux romanciers* (1939). Le récit d'enfance a aussi été l'objet d'études en lien avec l'écriture autobiographique : Philippe Lejeune, *Le Récit d'enfance en question* (1996), Richard N. Coe, *When the Grass was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood* (1984). Les références complètes se trouvent dans la bibliographie.

publication de *L'Enfant* de Jules Vallès), dans « l'ère du récit d'enfance¹⁷ ». L'adolescence, toutefois, a jusqu'à présent été peu étudiée dans une perspective de poétique romanesque. Or, adolescence et enfance, bien entendu, ne s'équivalent pas : si elle est identifiée dans son sens le plus étroit aux changements physiologiques de la puberté, Mikhail Csikszentmihalyi affirme que « dans les sociétés contemporaines développées, l'adolescence est envisagée selon une perspective plus longue qui englobe non seulement la maturation physique, mais aussi les aspects psychologiques, sociaux et éducatifs de cette évolution¹⁸ ». État paradoxal, difficilement saisissable, l'adolescence se définit selon les termes de « maturation » et d'« évolution » : elle est un état de mutation, de transition, d'« entre-deux » par excellence. C'est ce qu'indique le titre de l'ouvrage d'Alain Braconnier et de Daniel Marcelli, *L'Adolescence aux mille visages*, ainsi que la division qu'il opère, à l'intérieur de l'adolescence, entre les périodes de « l'attente », du « changement » et de la « découverte¹⁹ ».

La « valeur adolescence »

John Neubauer attribue l'engouement pour l'adolescence en Europe et en Amérique entre 1890 et 1930 environ au fait que l'adolescence y est associée à la créativité et à la rêverie²⁰. L'impulsion donnée à l'étude de l'âge ingrat par la discipline naissante de la psychologie dans ces années s'accompagne d'un déplacement du centre de gravité de l'adolescence, puisqu'on s'intéresse

¹⁷ « La période s'ouvrant vers 1870 [...] voit le récit d'enfance prendre en France une importance sans précédent, accéder à l'autonomie par rapport au récit de vie et engendrer une série d'ouvrages qui ne semble pas s'être interrompue [...]. Depuis Vallès, tous les grands écrivains ou presque ont eu à cœur de raconter leur enfance, ou au moins une enfance ». Voir Alain Schaffner, « Écrire l'enfance », *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, coll. « Études littéraires », Artois Presses Université, 2005, p. 7.

¹⁸ Mihalyi Csikszentmihalyi, « Adolescence », *Encyclopaedia Universalis* en ligne, www.universalis-edu.com/encyclopedie/adolescence/ (page consultée le 21 juin 2017).

¹⁹ Alain Braconnier et Daniel Marcelli, *L'Adolescence aux mille visages*, Paris, Éditions universitaires, 1988, p. 12-13.

²⁰ Voir John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 141-159.

maintenant à elle en tant que phénomène psychologique plutôt qu'uniquement physiologique. Pour Pierre Mendousse, fondateur de la psychologie de l'adolescent en France dans les premières années du XX^e siècle, l'âme adolescente est engagée dans un tiraillement formateur entre le sens logique et l'imagination, où cette dernière fournit un palliatif salutaire aux lacunes du premier²¹. En plus de se substituer à la réalité afin de la rendre intelligible à l'esprit adolescent, qui n'a pas encore de prise sur les objets du monde réel, la rêverie est aussi essentielle aux années de jeunesse parce qu'elle développe les facultés créatives du futur adulte²². Être immature, qui n'a pas encore atteint son plein potentiel, l'adolescent demeure inférieur à l'adulte : bien qu'il soit curieux du monde et des idées, friand de nouvelles expériences, ses aptitudes intellectuelles et artistiques demeurent primitives et sont circonscrites par son égoïsme, si bien qu'il est incapable de créer des objets artistiques ou intellectuels de valeur réelle²³. Cependant, foncièrement instable, il est dans un état de « disponibilité » et, en ce sens, *incarne* la créativité.

Neubauer suggère qu'il y aurait un lien à faire entre, d'une part, l'autonomisation de l'adolescence en tant qu'âge de la vie dans les années 1890-1925, l'appréciation dont elle est l'objet ainsi que le plus grand degré de liberté qu'on lui accorde subséquentement pour encourager son épanouissement (par opposition à l'approche rigoriste, moralisante qui primait avant 1890 environ) et, d'autre part, l'idéal moderniste de « l'art pour l'art » qui prend de l'ampleur à cette époque :

The case for emancipation [of adolescence] was aesthetic, [...] because it demanded that adolescence be given autonomy, freedom to experiment, and a moratorium on contributing to society. The same criteria of autonomy, freedom, and purposelessness were generally considered central features of aesthetic objects²⁴.

²¹ Voir Pierre Mendousse, *L'Âme de l'adolescent*, deuxième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1911 [1909], p. 82-130. Cité par John Neubauer dans *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 150.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 141.

De non-dit, puis d'inévitabilité physiologique honteuse et embarrassante, voire ignoble ou dangereuse, l'adolescence serait devenue, au tournant du XX^e siècle, un phénomène « naturel », non seulement sain mais même souhaitable : une période privilégiée de la vie à laquelle on reconnaît, comme à l'art, une valeur intrinsèque. Une telle valorisation de « l'adolescence pour l'adolescence » aurait partie liée avec les propositions des psychologues et philosophes de la pédagogie de lui laisser (relativement, dans la mesure où elle ne s'aventure pas du côté du pathologique) libre cours, afin de lui permettre de s'épanouir sans le poids des attentes et des contraintes sociales.

Selon Neubauer, l'intérêt pour l'adolescence dans les années 1890-1925 s'expliquerait par la crise des valeurs et des savoirs provoquée par les écrits de Nietzsche, de Dostoïevski et de Freud : l'adolescence se présente comme une sorte de métaphore pour une société en crise; une société qui, elle aussi, se cherche suite aux remises en question fondamentales opérées par ces penseurs dans les domaines de la morale et de la connaissance de la psyché. Élisabeth Ravoux-Rallo abonde dans le même sens lorsqu'elle met en rapport la théorisation de l'adolescence et l'émergence et la valorisation de la notion d'inachèvement à la même époque dans la pensée de Nietzsche, de Freud et de Bergson, ainsi que dans le domaine des sciences naturelles²⁵. La psychanalyse, en effet, voit dans la crise pubertaire et dans le conflit de générations (le rejet des valeurs « adultes ») qu'elle provoque un stade essentiel et productif du développement non seulement de l'individu, mais aussi de la société²⁶. Dans l'œuvre de Nietzsche, l'opposition entre l'individu souverain et l'esclave se décline à plusieurs égards selon une opposition entre les valeurs de l'être immature — l'enfant, l'artiste, mais aussi le rêve et l'ivresse, la conscience, la légèreté, le jeu — et celles de l'adulte —

²⁵ Voir Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 25-35. Sur la notion de l'inachèvement, voir aussi Claude Lorin, *L'Inachevé*, Paris, Grasset, 1984.

²⁶ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 27-29.

l'accusation, la culpabilité, le ressentiment, la mauvaise conscience, l'ascétisme, la lourdeur, etc. L'homme du ressentiment est aussi l'homme du profit, sa morale celle de l'utilité, alors que l'homme souverain est du côté des valeurs et de l'art. Enfin, la philosophie de Bergson, qui connaît une grande popularité à partir de 1911, propose un modèle de l'être humain comme devenir et de la vie comme « élan créateur » et durée, opérant par là un renversement de valeurs : l'inachèvement, l'intuition, l'imprévu, l'entre-deux y priment sur l'achèvement, l'intelligence, le système rationnel, etc.

Certes, comme le note Neubauer, la nouvelle conception de l'adolescence, avec ses principes de liberté et d'autonomie, reste largement théorique : en pratique, de façon générale, les éducateurs et les parents sont réticents à encourager chez les jeunes « l'expérimentation pour l'expérimentation ». La pédagogie, même chez les tenants de la nouvelle psychologie qui prétendent rejeter les formules restrictives et prônent une approche qui permettrait à l'adolescent de se développer librement, selon sa pente naturelle, demeure orientée vers la formation de l'adulte dans le but de lui faire intégrer le milieu social et économique²⁷. Malgré les prétentions d'impartialité empirique de la nouvelle science, la théorie pédagogique reste aussi en partie influencée par l'idéologie, les normes sociales ou encore les préjugés personnels des savants²⁸. Autrement dit, la constitution de la disponibilité adolescente en valeur ne va pas jusqu'à autoriser un anticonformisme qui risquerait de porter réellement atteinte à l'ordre établi.

Néanmoins, la nouvelle « valeur adolescence » aurait permis, aux psychologues mais aussi aux artistes et aux écrivains (selon Neubauer : les écrivains et les peintres), de repenser cet ordre dans la foulée des remises en question de l'époque. Le plus important de ces questionnements, selon Neubauer, est celui de l'identité, dans ce qu'elle se révèle avoir de problématique.

²⁷ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 141-143.

²⁸ *Ibid.*

L'adolescence, par son instabilité et sa malléabilité, propose un modèle pour repenser l'identité lorsque la notion du sujet comme entité stable et autonome est mise en doute par la science, la philosophie et la littérature : « literary adolescence and literary modernism developed in a symbiotic relationship, for characteristic traits of adolescence, such as the blurring of identity, rapid role changing, and the merging of the individual into a group, can only be represented by means of those shifting narrative perspectives that literature had been developing since Flaubert. These became a hallmark of literary modernism, brought to a peak in Gide's *Les Faux-Monnayeurs*²⁹ ». L'idée, nouvellement « créée », de l'adolescence intéresse l'époque parce qu'elle reflète et permet une réflexion sur des questions et des malaises qui l'agitent.

Justin O'Brien présente une hypothèse analogue dans son *The Novel of Adolescence in France: The Study of a Literary Theme*, paru en 1937, lorsqu'il explique l'intérêt pour l'adolescence — de la société en général et des écrivains en particulier — par certains phénomènes de la pensée qui eurent une influence déterminante sur la société française des années 1890-1930 : soit, l'intellectualisme qui suit la défaite de 1870, l'influence de la philosophie d'Henri Bergson et le développement de la psychanalyse sous la plume de Freud³⁰. Ces trois phénomènes, souligne O'Brien, bien qu'ils puissent sembler très différents, ont en partage de se rapporter à la vie intérieure. La tendance intellectualiste qui se manifeste après la guerre franco-prussienne est le pendant du sentiment d'impuissance des jeunes Français suite à la défaite de leur pays. Non seulement elle favorise un repli vers la vie psychique, mais le conflit entre la pensée et l'action étant l'un des principaux caractères de l'adolescence, sa généralisation participe aussi au prolongement de cet âge pour la génération de jeunes hommes concernés. Le bergsonisme, qui par sa valorisation des affects et de l'intuition s'oppose au courant intellectualiste (en même temps

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁰ Voir Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, p. 49-61.

qu'il permet de sortir de l'impasse de ce dernier, l'énergie vitale ne devant plus obligatoirement être dépensée en actes dans le domaine du quotidien), poursuit pourtant le mouvement vers l'intérieur tout en l'éloignant de l'analyse et en l'infléchissant vers le sentiment. Enfin, dans les années qui suivent la Grande Guerre, la « doctrine typiquement moderne³¹ » de Freud prolonge à son tour le bergsonisme tout en le transposant dans des termes qui situent ses notions plus précisément dans le domaine de la psychologie : l'élan vital bergsonien devient la *libido*; l'intérêt pour les états d'âme est désormais lié à la notion d'inconscient, qui révèle son pouvoir hégémonique sur la personnalité; et la théorie freudienne, par la place centrale qu'elle accorde aux confits et aux complexes psychiques, naturalise l'idée selon laquelle l'humain n'est pas être de raison et d'harmonie, mais plutôt de paradoxe et de discorde.

Un roman de « l'adolescence pour l'adolescence »

Notre étude interroge, à l'intérieur du corpus des romans de l'adolescence du premier XX^e siècle, un nombre plus restreint d'œuvres dans une perspective de poétique romanesque, et plus précisément de renouvellement de la poétique romanesque dans le contexte de la crise du naturalisme. L'hypothèse qui sous-tend notre recherche est que pour les écrivains de notre corpus, qui tous se donnent pour objectif, de façon plus ou moins explicite, la recherche d'une esthétique romanesque nouvelle, l'adolescence se présente comme un terrain propice à l'expérimentation : un champ où, parce que ses contours ne sont pas tout à fait fixés, parce que les usages y fluctuent encore, et parce qu'il nourrit certaines valeurs qui se prêtent particulièrement bien à la réflexion esthétique, il est aisé d'échapper aux façons de faire conventionnelles.

On pense à cet égard à la remarque d'André Gide louant le caractère complexe, jusqu'à être problématique, des portraits psychologiques des personnages de Dostoïevski (« ce qu'on a souvent

³¹ *Ibid.*, p. 60.

reproché à Dostoïevski [...] c'est [...] le caractère irraisonné, irrésolu et souvent irresponsable de ses personnages »), complexité qu'il voudrait voir développée dans la littérature française :

Nous trouvons dans toute la littérature française une horreur de l'informe, qui va jusqu'à une certaine gêne devant ce qui n'est pas encore formé. Et c'est ainsi que je m'explique le peu de place que tient l'enfant dans le roman français [...]. Dans l'œuvre de Dostoïevski, au contraire, les enfants abondent; même il est à remarquer que la plupart de ses personnages, et des plus importants, sont des êtres encore jeunes, à peine formés. Il semble que ce qui l'intéresse surtout, ce soit la genèse des sentiments³².

Cette opposition entre « formé » et « informe » suggère un premier point de repère dans le champ d'investigation qui s'ouvre devant nous. Le roman réaliste est pour ainsi dire le monde de l'adulte : ses problèmes sont ceux, « sérieux », des classes économiques et sociales, de la politique, des imbrications sociologiques. Le roman de l'adolescent — choix plus attrayant pour les romanciers que celui de l'enfant pour la raison évidente de l'autonomie du personnage et de sa nature psychologique conflictuelle — est celui de la genèse des sentiments et, de façon plus générale, de la liberté offerte par un héros dont les potentialités non seulement restent relativement inexplorées mais, du fait de son caractère irraisonné, irrésolu, irresponsable, présentent un certain nombre de combinaisons, de détours et d'accidents qui contredisent la construction raisonnée des personnages adultes et la relative linéarité de leurs péripéties.

Qu'est-ce qui fait la spécificité des œuvres que nous avons retenues en regard du corpus plus large des romans d'adolescence ? Il s'agit, tout d'abord, de romans qui répondent au critère de Justin O'Brien voulant que l'adolescence y joue un rôle de premier plan. Les personnages principaux de *Fermina Márquez*, du *Grand Meaulnes*, du *Diable au corps*, des *Faux-Monnayeurs* et des *Enfants terribles* sont des adolescents, et leur adolescence est considérée non comme un moment dans leur cheminement vers l'âge adulte, mais comme leur caractéristique première et essentielle. Il ne nous est pas donné, le plus souvent, de connaître ces héros au-delà de l'âge ingrat :

³² André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Gallimard, coll. « Idées », 1923, p. 155-156.

ou bien le récit se termine (*Le Diable au corps*, *Le Grand Meaulnes*, *Les Faux-Monnayeurs*) ou bien le personnage meurt (*Les Enfants terribles*). La brève apparition du narrateur adulte de *Fermina Márquez* à la fin du récit a une qualité spectrale qui, tout en donnant l'impression d'un abîme infranchissable entre le temps de la narration et le temps de l'histoire, ne fait que renforcer l'éclat de cette dernière — comme si seulement le temps de l'adolescence comptait. Quant à *La Recherche du temps perdu*, bien que le narrateur, selon la chronologie que l'on peut établir suivant les événements du récit³³, soit probablement dans la vingtaine dans *Albertine disparue* et au moins dans la quarantaine dans *Le Temps retrouvé*, son âge est le lieu d'un effet de brouillage qui prolonge étrangement son adolescence, de sorte qu'il se maintient dans l'état d'immaturité pratiquement jusqu'au moment de son épiphanie finale. Par ailleurs, comme nous allons le montrer, c'est précisément l'adolescence, état d'ignorance, de disponibilité et d'inachèvement, qui fournit la clé de la poétique proustienne et de celle que recherche le narrateur proustien³⁴.

En ce sens, la *Recherche* se présente comme l'exemple le plus limpide de la particularité par laquelle se démarquent nos œuvres : l'adolescence y est *une valeur en soi*. Nous entendons par là qu'elle n'y est pas décrite dans l'intérêt d'un panorama social, d'une enquête sur les âges de la vie, sur les conditions dans les écoles ou sur un problème social particulier, non plus qu'au service d'une cause pédagogique ou idéologique. Elle est abordée en tant que sujet à valeur intrinsèque et, qui plus est, à valeur exploratoire ou expérimentale. La supposition d'Élisabeth Ravoux-Rallo selon laquelle l'adolescence est un sujet attrayant pour les écrivains parce qu'elle leur permet de revivre leur passé, ce moment « béni » où l'on a « l'apparence d'un adulte et encore toutes les virtualités

³³ Une telle chronologie a été établie notamment par Gareth H. Steel dans *Time and Chronology in À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1979.

³⁴ Les prémisses de cette recherche ont été posées dans notre mémoire de maîtrise. Voir Agnès Domanski, « *Quand la chair comme une pâte précieuse travaille encore* » : immaturité et poétique romanesque dans *À la recherche du temps perdu*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2015.

de l'enfance », palliant la souffrance occasionnée par la prise de conscience du passage inexorable du temps³⁵, n'est sans doute pas fausse. Mais nous souhaitons proposer qu'au-delà de cette raison, les romanciers de notre corpus s'intéressent à l'adolescence parce que, en tant que terrain vierge — libre de structures préexistantes qui imposeraient un mode de déplacement ou une direction —, elle présente doublement (au niveau thématique et au niveau formel) les caractéristiques de l'indétermination et de l'inachèvement. Le personnage et le récit de l'adolescent n'ont pas les lignes tracées et les enchaînements de l'adulte, tout empêtré dans le mode réaliste d'appréhension et de représentation du monde. Autrement dit, l'adolescence est une porte qui ouvre sur un espace autre : un espace où l'on peut réfléchir aux possibilités et aux moyens de la forme romanesque même. Et, à l'époque où, ainsi que l'écrit William Marx, « la perte du sentiment de la transparence, de la transitivité du langage, autrement dit, de la croyance selon laquelle celui-ci pourrait nous faire accéder directement au réel³⁶ » provoque une remise en question des rapports entre littérature et réalité en général, le fait que le récit adolescent se situe à la lisière de l'autobiographie ne peut que convenir à la tendance des écrivains à se replier sur le champ circonscrit de l'expérience subjective.

Notre corpus se compose donc d'œuvres qui emploient l'adolescence en premier lieu pour la recherche d'une esthétique romanesque nouvelle, écartant ou subordonnant à cette recherche les considérations d'ordre social, idéologique ou moral. On pourrait même aller plus loin en proposant qu'à une époque où l'on privilégie les qualités formelles de l'œuvre d'art à son contenu, l'adolescence est attrayante parce qu'elle se présente comme un sujet de mince consistance, voire comme un non-sujet. Selon les auteurs du *Roman célibataire : d'À Rebours à Paludes*, l'une des réponses proposées par la production romanesque de l'époque décadente et symboliste à la question

³⁵ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 38-42

³⁶ William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2002, p. 13.

qui la motive, « comment faire du roman après Zola ?³⁷ », est le choix d'un « projet narratif minimaliste³⁸ ». Nancy Blake, dans son article sur le « nouveau roman » de 1890, affirme qu'« une préoccupation du style entraîne [...] un certain mépris du sujet dans le sens de l'intrigue conventionnelle du roman³⁹ ». L'œuvre de Gustave Flaubert fournit le modèle puissant d'une prose où le style prend le pas sur le sujet pour devenir la raison d'être du roman. Ce projet, Flaubert l'avait formulé de façon célèbre dans sa lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet :

Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...], un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. [...] Il n'y a ni beaux ni vilains sujets et [...] on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses⁴⁰.

Au problème majeur qui se pose à un tel projet — que *quelque chose* doit quand même tenir lieu de support au style — Flaubert trouve comme solution de remplir le roman d'une luxuriance infinie d'éléments, de choses et de détails, leur insignifiance égale signalant l'insignifiance et la platitude de l'existence qu'ils composent. Les écrivains de la fin du siècle qui réagissent contre le naturalisme zolien cherchent à leur manière à donner suite à l'héritage flaubertien. Leur esthétique « célibataire » amincit, dévide la « matière » romanesque : un personnage solitaire, souvent maladif (ce qui suggère la stérilité), un nombre limité de lieux, souvent clos, étouffants, un minimum d'événements, etc. Le travail de la langue et l'autoréflexivité doivent combler le vide laissé par

³⁷ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Pâque, *Le Roman célibataire : d'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 206.

³⁹ Nancy Blake, « Le “nouveau roman” de 1890 : Barrès, Dujardin, Gide et Gourmont », *Agencer un univers nouveau*, textes réunis par Louis Forestier, Paris, Lettres modernes, coll. « Icosathèque », p. 45-48.

⁴⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. 2, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31.

l'intrigue : ainsi que le dit Sophie Thorel-Cailleteau, « le livre sur rien est nécessairement livre sur le livre sur rien⁴¹ ».

Les romans de notre corpus soulèvent aussi à leur manière cette problématique. Cependant, nous hasardons l'hypothèse que l'évincement de la matière romanesque n'y est pas un point d'aboutissement, mais de départ : il ne s'agit plus tant d'épuiser un genre, de mener son esthétique au paroxysme, que de voir ce qui est désormais permis dans les espaces aérés par cet épuisement. Ce qui frappe, à la lecture de nos romans, c'est le manque d'intrigue, le peu d'importance des événements relatés et l'incongruité de la perception qu'en ont les personnages. Des événements parfaitement banals prennent une dimension démesurée dans l'esprit des héros (*À la recherche du temps perdu*, *Le Grand Meaulnes*, *Fermina Márquez*), des actes immoraux voire monstrueux sont commis sans souci (*Les Faux-Monnayeurs*, *Le Diable au corps*, *Les Enfants terribles*). L'histoire racontée est celle de l'écriture du roman (*À la recherche du temps perdu*, *Les Faux-Monnayeurs*), celle d'une aventure amoureuse qui n'a jamais eu lieu (*Le Grand Meaulnes*, *Fermina Márquez*) ou encore celle de délits commis avec sang-froid, mais qui restent plus ou moins sans incidence sur le héros (*Le Diable au corps*) ou qui par leur absurde excès n'ont rien à apprendre au lecteur (*Les Enfants terribles*). Le récit de l'adolescence vient bousculer les exigences de l'intrigue selon le roman réaliste, la « consistance » de la matière et l'enchaînement plausible des causes et des effets, mais il leur substitue une nouvelle logique. Le choix, le poids et l'ordre des événements racontés sont désormais déterminés à l'aune de la subjectivité des personnages.

⁴¹ Sophie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994, p. 74

Structure de la thèse

Si nous définissions notre corpus selon des critères différents des ouvrages écrits jusqu'à présent sur l'adolescence dans le roman (en nous limitant aux romans où l'adolescence est traitée comme une valeur en soi, c'est-à-dire où elle est délestée autant du dénouement dans l'âge adulte que de l'ambition de *témoigner* d'une réalité sociale ou du passé intime du romancier), notre étude se distingue aussi par son approche. Comme nous l'avons vu, les travaux portant sur l'époque qui nous intéresse privilégient surtout l'approche des *cultural studies* (Justin O'Brien, John Neubauer, Beth Gale). On trouve aussi, pour les romanciers de notre corpus, des études relevant d'une approche psychanalytique. C'est le cas de la thèse d'Alberta Labuda sur *Les Thèmes de l'adolescence dans l'œuvre d'André Gide*⁴² et de l'essai d'André Agard-Maréchal sur *Le Grand Meaulnes, La Nécessité du chagrin d'amour : Alain-Fournier, ou l'invention de l'adolescence*⁴³. Ces travaux s'intéressent surtout au rôle joué par l'adolescence dans le développement personnel et artistique de ces écrivains, mettant souvent en rapport l'expérience personnelle de ces derniers et les thèmes présents dans leurs œuvres. *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle* d'Élisabeth Ravoux-Rallo fait exception : l'adolescence y est analysée comme thème dans quatre romans, dont *Le Grand Meaulnes* et *Le Diable au corps*. L'hypothèse principale de Ravoux-Rallo est que le récit de l'adolescence permet aux écrivains un retour vers un passé qui paraît « plus riche, plus dense, plus présent que le présent du narrateur devenu adulte », soit pour le retrouver, soit pour s'en défaire⁴⁴. Elle se penche surtout sur les thèmes du regret, de la culpabilité, de la désillusion et de l'échec.

⁴² Alberta Labuda, *Les Thèmes de l'adolescence dans l'œuvre d'André Gide*, Poznań, Państwowe Wydawnictwo Naukowe —Oddział w Poznaniu, 1968.

⁴³ André Agard-Maréchal, *La Nécessité du chagrin d'amour : Alain-Fournier, ou l'invention de l'adolescence*, Paris, Epel, coll. « Traces », 2009.

⁴⁴ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 39.

Dans notre propre recherche, plutôt que d'identifier l'adolescence comme un thème de prédilection dans les romans et d'établir des correspondances entre ses représentations et le contexte sociohistorique de l'époque, nous examinerons la question dans une perspective de poétique romanesque : qu'est-ce qui fait de l'adolescence un sujet de composition intéressant pour les romanciers au tournant du XX^e siècle ? Quel rôle l'adolescence et ses valeurs jouent-elles ou illustrent-elles dans l'entreprise de modernisation du genre telle qu'elle se voit problématisée à cette époque ? Nous ne prétendons pas que le renouvellement du genre romanesque passe uniquement par l'écriture de l'adolescence. Mais cet âge, ou plutôt l'état d'esprit qui le caractérise, nous paraît dans sa spécificité se prêter de manière particulièrement féconde à l'exploration d'autres aspects de l'expérience humaine, et le faire par d'autres moyens que ceux permis par la poétique du courant réaliste ou naturaliste. La remise en question de cette poétique, fondée sur des principes positivistes, a pour corollaire l'exploration des aspects inconscients, incertains, incohérents et irrationnels de l'expérience humaine. L'adolescence, avec ses émotions excessives et contradictoires, ses coups de tête, ses incertitudes, son caractère « protéiforme⁴⁵ » et inachevé, sublime en quelque sorte ce « nouvel » aspect de l'existence.

Nous commencerons par tracer, dans le premier chapitre, le panorama de l'invention et de l'évolution de l'idée de l'adolescence dans les dernières décennies du XIX^e siècle et les premières du XX^e, en lien notamment avec la naissance d'une nouvelle science, la psychologie, ainsi qu'avec certains bouleversements économiques et législatifs qui transforment la société et reconfigurent la façon dont l'individu jeune s'insère dans cette société. Cette esquisse du contexte historique n'a pas pour objet de servir à l'identification de correspondances entre l'univers représenté dans les romans de Larbaud, Alain-Fournier, Proust, Gide, Cocteau et Radiguet et le contexte social dans

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24

lequel ces œuvres naissent. Comme nous l'avons déjà indiqué, notre thèse s'intéresse en premier lieu non pas au témoignage que ces romans fournissent sur le contexte social (bien qu'ils en fournissent un, sans nul doute), mais aux interrogations qu'ils posent sur les potentialités de la forme romanesque. Cependant, comme le rappelle Alain Vaillant dans sa synthèse récente des théories et pratiques de l'histoire littéraire, l'œuvre littéraire « parle toujours de *quelque chose*. Tout texte, indifféremment de sa nature générique, engage une vision du monde, implique un discours sur le réel — un discours qui se nourrit de tous les discours ambiants mais qui porte aussi la marque de la subjectivité auctoriale⁴⁶ ». Si bien qu'une tentative de description qui ne tiendrait pas compte de la « double dimension (intersubjective et signifiante) de la communication littéraire, qui replace l'homme, avec sa complexité et son imprévisibilité, dans les mécanismes historiques de la littérature⁴⁷ » serait vouée, selon Vaillant, à un schématisme réducteur. Plutôt que de voir les œuvres comme s'inscrivant dans une « succession abstraite de choix esthétiques ou d'engagements intellectuels », il serait « indispensable » de prendre acte, notamment, des grands débats scientifiques ou intellectuels qui ont animé l'époque⁴⁸. Notre esquisse du contexte scientifique et intellectuel relatif à l'adolescence servira aussi à donner un aperçu du traitement de ce thème dans la littérature de l'époque, à travers les travaux des principaux chercheurs ayant travaillé sur cette question. Elle permettra, enfin, d'identifier différents corpus connexes et, ce faisant, de délimiter plus avant le nôtre.

Dans le deuxième chapitre, nous approfondirons notre hypothèse d'un lien entre le renouvellement de la forme romanesque et l'avènement d'un personnage nouveau. Ce pari fait écho à la thèse de Michel Zérafra, selon laquelle tout roman exprimerait « une conception de la personne

⁴⁶ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2017, p. 342.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 343.

⁴⁸ *Ibid.*, 104.

qui dicte à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond⁴⁹ ». Zéraffa propose que si les années 1915-1929 (ce sont les balises temporelles de son étude) accomplissent «une révolution dans l'art du roman comme dans l'expression romanesque de la personne », c'est à travers une réflexion qui a pour noyau un « soupçon du personnage, ou du moins du type », concurremment à une accumulation sans précédent d'œuvres romanesques à partir du début du XX^e siècle⁵⁰. La contestation du personnage-type du roman réaliste s'articule à une remise en question de la notion qu'un individu puisse être défini par sa fonction sociale. Si, avance Zéraffa, les romanciers des années vingt s'emploient à détruire ou à bousculer profondément des éléments qui avaient jusque-là constitué l'armature du roman, c'est-à-dire la linéarité du récit et la représentativité du personnage, c'est qu'ils

refusent de faire crédit au personnage comme à une forme susceptible de contenir et de représenter l'homme dans ses authentiques vérité et totalité. Le roman a au contraire pour mission de révéler combien le Je, dans la finitude de son apparence, est disproportionné à l'immensité du Moi, et surtout qu'une individualité ne synthétise jamais une conscience⁵¹.

Notre analyse des incipits des trois premiers romans (au regard de la chronologie) de notre corpus, *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et *À la recherche du temps perdu*, mettra en lumière leur contestation fondamentale de trois éléments constitutifs du roman réaliste : le temps des horloges, la géographie objective et la linéarité du récit. Cette contestation, proposons-nous, découle d'une refonte de la forme romanesque qui fait épouser à la narration les contours de la conscience du narrateur. Nous rattacherons le personnage adolescent à deux types limitrophes : le célibataire et le jeune homme des romanciers moralistes du début du XX^e siècle, pour montrer que l'adolescent, dont les qualités s'alignent sur la contestation vitaliste du positivisme à cette époque, est porteur

⁴⁹ Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1971, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

d'une nouvelle conception de la personne. Cette nouvelle conception appréhende la personne de l'intérieur et la pense en termes d'une suite inachevée de virtualités.

Lorsque Jacques Rivière imagine, dans son *Roman d'aventure*, l'écrivain qu'attend la littérature en 1913, il le conçoit comme « naturellement orienté dans le sens de la vie, c'est-à-dire le visage tourné vers ce qui n'est pas encore⁵² ». Que signifie être « orienté dans le sens de la vie » et qu'est-ce, au juste, que « la vie » ? Y a-t-il lieu de voir dans ces formulations l'expression d'un sentiment d'imminence qui aurait particulièrement marqué l'époque, comme le fait Marielle Macé⁵³ ? Dans le chapitre trois, nous nous pencherons sur les écrits non romanesques des auteurs de notre corpus pour tenter de comprendre ce que représente pour eux la « vie » qu'ils tentent de saisir par le biais de l'écriture romanesque. Un tel travail s'inscrit dans l'approche du groupe de recherche Travaux sur les arts du roman (TSAR), qui s'intéresse à la réflexion critique sur l'art romanesque poursuivie par les écrivains dans leurs essais, journaux, correspondances, entretiens⁵⁴, etc. Les enquêtes de ce groupe, comme la nôtre dans cette thèse, ne visent pas à identifier un programme d'écriture auquel il serait possible de rapporter de façon immédiate l'œuvre romanesque d'un auteur, une « intention » à laquelle on pourrait la ramener dans ses visées et ses finalités⁵⁵. Elles ont pour but de profiler les contours d'une pensée romanesque, selon le principe

⁵² Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Syrtes, 2000, p. 55.

⁵³ Pour Marielle Macé, l'époque de Proust, Rivière et Bergson aurait été celle « de l'imminence, de la projection et de la prospection, de l'attente d'un événement qui s'apprêtait, depuis l'avenir, à bondir sur le présent ». Voir « “Le réel à l'état passé”. Passion de l'archive et reflux du récit », *Protée*, vol. 35, no 3, hiver 2007, p. 43-50, <https://www.erudit.org/en/journals/pr/2007-v35-n3-pr1985/017478ar/> (page consultée le 1^{er} août 2019).

⁵⁴ Le groupe Travaux sur les arts du roman (TSAR)/Novelists on the Art of the Novel (NOVANOVA), dirigé par Isabelle Daunais, réunit des chercheurs du Département de littératures de langue française, de traduction et de création, du Département d'anglais et du Département de langues, littérature et cultures de l'Université McGill, ainsi que du Département des lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski. Il est possible de consulter sa bibliographie, constituée d'une banque de citations liées à la réflexion sur le roman d'écrivains du XVIII^e au XXI^e siècle, ainsi que de textes de présentation, au lien suivant : <https://mcgill.ca/tsar/fr/bibliographie>.

⁵⁵ Antoine Compagnon montre que les deux pôles du débat sur l'intention d'auteur — l'approche biographique de la critique positiviste et l'anti-intentionnalisme absolu de la théorie littéraire dans le sillage

que le roman serait « un mode majeur de connaissance et d’exploration du monde⁵⁶ ». Dans le cas des auteurs de notre corpus, il s’agira de dégager les interrogations qui aiguillonnent leur quête du roman, afin de préparer les analyses qui composent le quatrième et dernier chapitre de notre étude et qui s’intéressent à la manière dont l’emploi d’un héros adolescent permet d’approfondir ces interrogations dans le roman.

Dans ces analyses, nous ferons appel aux notions d’aventure et de romanesque pour vérifier l’hypothèse selon laquelle les romans du début du XX^e siècle cherchent à creuser l’écart entre la vie ordinaire et la vie possible dont se nourrit la fiction, en réagissant à la réduction de cet écart accomplie par le roman du XIX^e siècle. Nous proposons qu’alors que l’existence des héros adolescents demeure absolument banale du point de vue de ce qui est observable de l’extérieur, c’est-à-dire qu’elle adhère de près à la surface plane de la vie ordinaire, leur vie intérieure, accidentée et imprévisible, est précisément le lieu de tels écarts. Les rebondissements de la vie sensible deviennent alors les principaux éléments d’une fiction qui se nourrit d’un nouveau romanesque.

de la « mort de l’auteur » — sont intenable et avance que « l’intention est bien le seul critère de validité de l’interprétation », en précisant qu’il ne faut pas l’identifier à la préméditation. Voir *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 82.

⁵⁶ Travaux sur les arts du roman (TSAR), « Projet général », <https://mcgill.ca/tsar/fr/projets> (page consultée le 1 août 2019).

CHAPITRE 1 : L'adolescence et le roman en France, 1870-1930

On a sans doute toujours reconnu le fait d'une période de transition entre l'enfance et la maturité. Mais la spécificité de l'adolescence par rapport à l'enfance commence à se faire jour plus ou moins au même moment où, selon la critique, les romanciers français commencent à s'intéresser de façon inédite à l'enfant. Les études réunies dans le volume *Histoire des jeunes en Occident* montrent que des sociétés aussi éloignées dans le temps que la Grèce antique ou l'Italie médiévale marquaient la spécificité de la jeunesse en tant que « réalité culturelle lourde de valeurs et d'usages symboliques⁵⁷ », par des associations et des rituels propres. Comme le notent les éditeurs dans l'introduction, l'approche adoptée par ce collectif se fonde sur l'idée que la jeunesse est « une construction sociale et culturelle » qui, si elle est figurée différemment selon les cultures, se distingue en premier lieu par son « caractère de liminalité » : « plus que de telle ou telle évolution physiologique, elle dépend de déterminations culturelles qui diffèrent selon les sociétés humaines et les époques, chacune imposant à sa manière un ordre et un sens à ce qui paraît transitoire, voire désordonné et chaotique⁵⁸ ». Alain Roger abonde dans le même sens lorsqu'il note que l'adolescence est « sans doute moins une réalité biologique qu'une institution culturelle, modulable et modelable à volonté, ou presque⁵⁹ ».

Ainsi, toutes les sociétés ont leurs « jeunes » : ceux qui ne sont pas encore des membres parfaitement autonomes du groupe ou encore, ce qui est peut-être plus juste, ceux qui dépendent

⁵⁷ Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 1, coll. « Univers historique », Paris, Seuil, 1996, p. 8.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

⁵⁹ Alain Roger, « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », *L'Imaginaire des âges de la vie*, sous la direction de Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, p. 172.

ou sont subordonnés à d'autres membres, « adultes ». « On est toujours le vieux ou le jeune de quelqu'un », rappelait Pierre Bourdieu dans un entretien où il proposait que les catégories d'âge, avec leurs caractérisations propres, sont arbitraires, et les frontières entre les âges, l'enjeu de luttes : « la représentation idéologique de la division entre jeunes et vieux accorde aux plus jeunes des choses qui font qu'en contrepartie ils laissent des tas de choses aux plus vieux [...]. Les classifications par âge (mais aussi par sexe ou, bien sûr, par classe...) reviennent toujours à imposer des limites et à produire un *ordre* [...] dans lequel chacun doit se tenir à sa place⁶⁰ ». On peut penser à cet égard au fait que, dans de nombreuses sociétés révolues (voire dans certaines sociétés encore aujourd'hui), les femmes étaient mineures aux yeux de la loi. Qui plus est, non seulement la jeunesse est une catégorie sociale culturellement conditionnée dont les délimitations, les caractéristiques, les droits et les us varient de société en société et d'époque en époque, mais même à un moment et dans une société donnés la jeunesse, bien plus qu'une catégorie qui contiendrait tous les individus d'un même âge, se décompose selon les milieux en différentes jeunesses, dont chacune se construit à sa façon⁶¹.

Dans le présent chapitre, nous retracerons l'émergence de la notion de l'adolescence dans le contexte du XIX^e siècle français, ainsi que les mutations qu'elle subit sous l'impulsion des différentes disciplines qui contribuent à sa définition, soit la pédagogie, la physiologie et la psychologie. Nous verrons comment, dans les trois dernières décennies du siècle, l'adolescent se

⁶⁰ Pierre Bourdieu, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002 [1984], p. 143-144.

⁶¹ Voir, par exemple, le cahier de *ReMix*, revue en ligne de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, consacré à la figure du jeune homme en France au XIX^e siècle : les études qui y sont réunies montrent que le jeune homme se démultiplie en plusieurs « types », dont chacun a ses « mécanismes de construction sociale et identitaire » propres. Voir Véronique Cnockaert, Nathanaël Pono et Solène Thomas (dir.), « Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure », *Cahier ReMix*, no 10, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, < <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-jeune-homme-en-france-au-xixe-siecle-contours-et-mutations-dune-figure> >, page consultée le 23 juillet 2017.

constitue comme nouvelle catégorie sociale et comme personnage de roman. Le survol des usages de l'adolescence dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle et du tournant du XX^e nous permettra de cerner différents corpus liés à cette thématique et, ce faisant, d'émettre l'hypothèse que les œuvres de notre corpus se distinguent en ce qu'elles appréhendent l'adolescence non pas en premier lieu dans les termes d'un phénomène social, d'un souvenir intime ou d'un champ d'action, mais comme le laboratoire d'une nouvelle forme de roman.

Un âge à inventer

L'adolescence, telle que « l'invente » le XIX^e siècle, apparaît comme une nouvelle figure de la jeunesse qui mobilise certains des acquis ou des préoccupations majeurs de ce siècle : l'éducation et la pédagogie⁶², les développements de la science, de la médecine et de la psychologie, l'expansion du pouvoir et de la portée des institutions⁶³. Selon Agnès Thiercé, l'adolescence prend forme, d'abord, autour de la puberté, événement physiologique qui intéresse la science dans la lignée des travaux médicaux du XVIII^e siècle et des écrits de Jean-Jacques Rousseau : « la personnalité adolescente, ses transformations morales, psychologiques, comportementales » sont vues comme étant le « fruit [...] des mutations physiologiques⁶⁴ ». Dès lors que la puberté est reconnue comme passage obligé, à potentiel pathologique, elle signale le besoin de la mise en place

⁶² Voir à cet égard l'ouvrage de Françoise Mayeur, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France (tome III, De la Révolution à l'École républicaine, 1789-1930)*, Paris, Perrin, 2004. « Le XIX^e siècle est [...] le siècle par excellence de l'école [...]. Le sens même de l'instruction s'en trouve modifié. Elle cesse dès les débuts de la période d'être l'œuvre de charité qui avait justifié [...] le monde catholique dans la fondation d'écoles paroissiales et de congrégations enseignantes. Elle devient un devoir autant qu'un droit de l'État qui la transforme en service public » (p. 9).

⁶³ « Sans doute l'école n'est-elle pas le seul moyen de parvenir à l'instruction et à l'éducation : la famille, l'environnement, le milieu de vie ont également un rôle essentiel. Mais le siècle croit aux vertus de l'institution. L'un des traits de l'histoire à retracer est justement ce rapport étroit que les classes dirigeantes d'abord, puis des groupes sociaux de plus en plus étendus, établissent entre l'acquisition des connaissances et le cadre scolaire. [...] Dans la pratique, cette attitude nouvelle se traduit par un effort pour l'essentiel venu d'en haut, jalonné par des ordonnances et des lois, soutenu par l'activité ministérielle, aidé par des sociétés à caractère philanthropique » (*Ibid*).

⁶⁴ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 9.

de politiques de contrôle et de gestion : selon Thiercé, aux côtés de la puberté, ce sont les notions de crise et d'encadrement qui complètent le « modèle adolescent » au XIX^e siècle⁶⁵. L'impulsion qui préside à la conceptualisation de ce modèle vient en effet des pédagogues, qui envisagent la puberté comme une période critique, potentiellement dangereuse : ils la pensent comme cette « seconde naissance » dont Rousseau, dans le livre IV de l'*Émile* (« nous naissons, pour ainsi dire, deux fois : l'une pour exister et l'autre pour vivre; l'une pour l'espèce et l'autre pour le sexe »), parlait en termes de « mugissement », d'« orageuse évolution », de « danger » dont l'approche est annoncée par « une fermentation sourde⁶⁶ ».

Ainsi, pendant la majeure partie du siècle, jusqu'à ce que le tournant du XX^e siècle apporte un certain changement de perspective sur l'adolescence, les pédagogues, secondés par les moralistes, se donnent pour mission d'atténuer le danger qu'amène la puberté⁶⁷. Ils s'efforcent de mener les jeunes, sains de corps et d'esprit, hors de ses eaux troubles. C'est une pédagogie qui met en œuvre les principes rousseauistes du prolongement et de l'isolement : « prolonger l'innocence, prolonger l'enfance; prolonger la tutelle pour mieux retarder, préparer et diriger la crise puis la maturité; prolonger la crise dans le temps pour en atténuer les dangers en les diluant dans la durée⁶⁸ ». Et, pendant ce prolongement, « détourner l'adolescent du spectacle et de l'influence du monde, toujours jugés pernicieux; il n'est pas moins important de le détourner de lui-même⁶⁹ ».

Pourtant, si l'intérêt des médecins et des pédagogues pour la puberté et les transformations qui l'accompagnent croît tout au long du XIX^e siècle, ce n'est que vers les années 1890 que les

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, introduction, notes et bibliographie par André Chartrak, Paris, Flammarion, 2009, p. 303-304.

⁶⁷ Voir Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 55-79 et p. 81-116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.

mots « adolescence » et « adolescent » entrent dans les langages courant et littéraire⁷⁰. Encore là, cette entrée n'équivaut pas à une reconnaissance immédiate et généralisée de l'adolescence en tant qu'âge à part entière : ces mots continuent, jusqu'aux premières années du XX^e siècle, à être employés dans certains contextes de façon plus ou moins interchangeable avec « jeunesse », « jeune homme », voire « enfant ». Le XIX^e siècle est préoccupé par la question des « âges de la vie », et les données nouvelles sur les mutations physiologiques et psychologiques de l'adolescence (ou du moins l'attention nouvelle dont elles sont l'objet) viennent modifier et compliquer la catégorie « jeunesse » qui auparavant suffisait à identifier la période entre l'enfance et l'âge adulte. Les variations entre les définitions dans les dictionnaires de l'époque font état de ce remaniement des catégories : tantôt l'adolescence fait partie de l'enfance, tantôt elle suit l'enfance et précède la jeunesse (qui elle est suivie de l'âge viril); elle peut aussi être synonyme de jeunesse, ou en faire partie, désignant son début⁷¹.

Par ailleurs, jusqu'à la fin du XIX^e siècle la médecine et la pédagogie elles-mêmes ne tranchent pas nettement entre enfance et adolescence : celle-ci, ramenée à la mue pubertaire, est souvent vue comme étant une « subdivision » de l'enfance⁷². L'existence de différentes « majorités » aux yeux de la loi n'aide pas à clarifier les choses : « 16 puis 18 ans pour la législation pénale; 21 ans pour la citoyenneté, 25 ans pour le mariage; 12 ans pour l'assistance publique qui considère que les individus peuvent dès lors se suffire à eux-mêmes [...]; 13, 15 ou 18 ans pour la sexualité »; à quoi s'ajoutent les différents âge-limites imposés par la législation du travail au courant du siècle⁷³. Ainsi, l'adolescence n'arrête pas de se dérober : elle est gonflée dans les

⁷⁰ Beth W. Gale, *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, p. 13.

⁷¹ Pour un exposé sur la terminologie de l'adolescence dans sa dimension historique, voir notamment Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 10-15 et Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : une poétique de l'adolescence*, Montréal, Éditions XYZ, 2003, p. 15-17.

⁷² Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 10-13.

⁷³ *Ibid.*, p. 21-22.

discours des éducateurs et des moralistes, sapée par l'enfance d'une part et la jeunesse d'autre part, réduite à la seule période de mue physiologique ou à peu près gommée par la législation. Pierre Mendousse remarque en 1909, dans la préface à son *Âme de l'adolescent* — l'ouvrage qui, avec son pendant *L'Âme de l'adolescente*, fonde la psychologie adolescente en France à l'image des travaux de Granville Stanley Hall aux États-Unis — qu'« en France [...], malgré les indications contenues dans l'*Émile*, nous considérons encore les adolescents tantôt comme de grands *enfants*, tantôt comme de jeunes *hommes*, rarement comme des personnalités ayant des caractères distincts⁷⁴ ».

Naissance du personnage adolescent

Que l'adolescence soit, pour ainsi dire, « en chantier » en tant que catégorie sociale, scientifique et médicale explique sans doute son caractère fuyant dans les romans du XIX^e siècle. Ce ne sont pas tous les auteurs qui adoptent la nouvelle terminologie, celle-ci ayant peut-être une connotation scientifique qui rebute certains écrivains (Émile Zola s'en sert volontiers), si bien que les « âges » tardent à acquérir les frontières relativement claires qu'ils ont aujourd'hui. La formulation que donne à son projet Guillemette Tison dans l'introduction de son ouvrage *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, indique la difficulté qu'il y a à cerner la figure de l'adolescent dans la production romanesque de la fin du XIX^e siècle : « l'étude d'un personnage particulier, l'enfant (et l'adolescent), sur une période délimitée [...], peut faire avancer la réflexion sur la problématique du personnage romanesque en général⁷⁵ ». La parenthèse s'impose en effet en parlant d'une période où, si les écrivains s'intéressent aux manifestations de l'adolescence (la puberté, le désir d'indépendance, la pulsion sexuelle, la mélancolie, entre autres),

⁷⁴ Pierre Mendousse, *L'Âme de l'adolescent*, p. i.

⁷⁵ Guillemette Tison, *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, p. 7.

ils semblent voir celle-ci comme quelque chose qui arrive aux enfants. À cet égard, Agnès Thiercé note que les termes « adolescent » et « adolescente » s'imposent plus tard que celui d'« adolescence⁷⁶ ». De sorte que, se pliant au choix terminologique des romanciers, Tison qualifie les personnages qu'elle étudie presque exclusivement d'« enfants ».

L'étude d'Aimé Dupuy, *Un Personnage nouveau du roman français : l'enfant*, publiée en 1930, montre à quel point la notion de l'adolescence en tant qu'âge propre s'impose de façon inégale dans le domaine de la littérature. Dupuy aussi ouvre son étude sur l'année 1876 (l'année de parution de *Jack* d'Alphonse Daudet marquant le moment où l'enfant « s'affirme, d'une manière définitive, comme un personnage nouveau du roman français »; Dupuy signale aussi comme date importante la publication du *Petit chose* en 1868⁷⁷), mais l'étend jusqu'en 1926. Au courant de son « Étude Psychologique et Sociologique de l'Enfant à travers le Roman français contemporain⁷⁸ » (sous-titre de son ouvrage), Dupuy est amené à aborder l'adolescence par deux fois, comme si elle résistait au découpage — chronologique selon les stades du développement psychologique de l'enfant et thématique selon les réalités sociales qui le concernent — qu'il donne à son panorama. La première fois, il en traite dans un chapitre qui suit ceux sur la petite enfance et la découverte du milieu social et naturel : il l'appelle alors « l'enfance secrète ». Il y est question de l'incompréhension mutuelle entre adultes et enfants, du sentiment de solitude que peut éprouver un enfant et de son désir de « s'affranchir d'une société où il fait figure d'être inférieur, de subordonné, voire d'intrus », le poussant à vouloir, « composant, biaisant, trichant même, loquace ou taciturne, exubérant ou sournois [...] se créer, en marge de la vie des adultes et dérobée à leurs

⁷⁶ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 14.

⁷⁷ Aimé Dupuy, *Un Personnage nouveau du roman français : l'enfant*, préface de M. A. Aubin, Paris, Hachette, 1930, p. 11-12.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

yeux, une vie secrète⁷⁹ ». L'enfance secrète se caractérise par le narcissisme, la mélancolie, le désir de solitude, l'orgueil, le goût de la vie « intérieure stimulée, aiguillonnée par la souffrance morale⁸⁰ »; elle déploie, comme stratégie contre le monde des grands, l'arsenal du mensonge dans une comédie qui peut être gaie ou perverse.

Puis, après des chapitres considérant l'enfant face à l'école, au pouvoir religieux et à la guerre, en guise d'un adieu à l'enfance, Dupuy clôt son étude par un court chapitre intitulé « À la veille de l'adolescence : l'âge ingrat ». Il y relève des passages de romans qui mettent en relief les transformations du corps et de l'esprit sous le signe du « dualisme et [de] l'incohérence dont l'organisme, le cœur et l'esprit sont le siège à l'époque de l'âge ingrat⁸¹ »; qui montrent « l'écopier tourn[ant] souvent au potache⁸² », ou « épris d'idéal et qui méprise chez les grandes personnes leur unique souci : les affaires ». Il est encore question de dissimulation, de manque de sincérité et de l'éveil à la vie sexuelle qui a « jusqu'à la période de la puberté, [...] somme toute peu préoccupé l'enfant⁸³ ». On voit bien que « l'âge ingrat » et « l'enfance secrète » se rejoignent en la figure de l'adolescence. Que Dupuy en ait fait deux phénomènes différents témoigne de ce que le concept n'est pas encore naturalisé et continue à évoluer. Ce qui sera plus tard reconnu comme étant le fait de la puberté et du désir d'autonomisation qu'implique la maturation apparaît à une partie des romanciers comme révélant des facettes « secrètes » de l'enfance. Secrètes sans doute parce que, comme le souligne Guillemette Tison, les représentations de l'enfance étaient jusqu'à la fin du XIX^e siècle le lieu d'une « idéalisation outrancière ». Déployées surtout dans des œuvres à vocation

⁷⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁸¹ *Ibid.*, p. 385.

⁸² « Potache », comme le signale Dupuy en citant la préface de Paul Bourget à *Étienne Mayran*, est un « terme hideux d'argot qui désigne cette hideuse chose : l'enfant niais et flétri, cynique et innocent tout ensemble » (*Ibid.*, p. 385).

⁸³ *Ibid.*, p. 390.

pédagogique, des romans pour enfants ou des romans de consommation empreints d'un souci de droiture morale, ces figures de jeunes héros avaient pour seul but « l'intégration dans une société présentée comme bonne⁸⁴ ». Le mensonge, le cynisme, la sexualité n'avaient pas leur place dans ces fictions qui, à l'image des romans de George Sand, montraient des petites filles (*La Mare au diable*, *La Petite Fadette*) et des petits garçons (*François le Champi*) sages et chastes, déjà adultes par leur probité et leur application aux travaux de la ferme mais enfants par leur innocence des rapports sexuels et autres vices adultes (l'alcoolisme, l'avarice, le commérage, etc.), passant directement de l'innocente enfance à la vie adulte par le biais du mariage.

Il semblerait que l'adolescent comme personnage de roman apparaisse d'abord comme le produit d'une « complexification » de l'enfant. C'est ce que constate Guillemette Tison : si la littérature de jeunesse et le roman de consommation présentent des personnages d'enfants stéréotypés, devant édifier ou attendrir le lecteur, « ces schémas simples ne doivent pas masquer l'apparition, dans la période de référence, d'un nouveau type de récit mettant en œuvre des personnages beaucoup plus complexes, individus plutôt que types⁸⁵ ». Parce qu'ils se soucient de construire leurs personnages de façon méthodique, les romanciers réalistes et naturalistes de la fin du XIX^e siècle se mettent à caractériser davantage les personnages enfants. Ils les montrent en proie aux influences du milieu dans lequel ils évoluent. Émile Zola, ainsi que l'a montré Véronique Cnockaert⁸⁶, les soumet aux lois de l'hérédité. Les personnages prennent ainsi des rôles de plus en plus importants et deviennent quelque peu problématiques : ils ont leurs failles, leurs tares, leurs secrets, ils se révoltent contre la famille et la société⁸⁷. « On assiste à un refus de l'idéalisation, à

⁸⁴ Guillemette Tison, *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, p. 429-430.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 432.

⁸⁶ Voir Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : une poétique de l'adolescence*.

⁸⁷ Guillemette Tison, *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, p. 432-436.

une remise en question de l'idée de l'Enfance comme un Eden, du mythe de l'innocence originelle » et on commence, sous l'influence des découvertes médicales et psychiatriques, à s'intéresser au corps de l'enfant, ainsi qu'à la psychologie et à la notion de l'inconscient⁸⁸. Si le personnage de l'enfant, malgré sa progression depuis des rôles surtout secondaires et stéréotypés, demeure en somme à cette époque dans un rôle « explicatif », « germe d'adulte, dont l'analyse sert à éclaircir les comportements ultérieurs⁸⁹ », il prépare néanmoins l'arrivée de personnages qui sont sujets de roman *parce qu'ils sont adolescents* : parce que c'est le moment de transition lui-même qui intéresse les écrivains.

L'adolescence, une affaire de « jeune homme »

Que la notion de l'adolescence et la figure de l'adolescent s'imposent de façon inégale et soient le lieu de brouillages dans les représentations littéraires s'explique par un autre facteur encore. Comme le montrent entre autres Agnès Thiercé et Michelle Perrot, l'adolescence n'est pas, au XIX^e siècle, le fait de tous les jeunes : « jusqu'aux grandes créations scolaires de la Troisième République, l'adolescence demeure [...] réservée aux fils de la bourgeoisie. Le sexe féminin et les classes populaires en sont très largement exclus⁹⁰ ». Dans les milieux populaires, filles comme garçons intègrent très tôt le monde « adulte » du travail : « les jeunes ouvriers ne bénéficient pas, comme les jeunes bourgeois, de ce temps de latence et de formation qui autorise une sociabilité propre et, éventuellement, une expression autonome. Leur mise au travail précoce absorbe leurs énergies sans leur conférer les droits des adultes⁹¹ », note Michelle Perrot.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 436.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 439.

⁹⁰ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 117. Voir aussi Michelle Perrot, « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, sous la direction de Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1996, p. 85-143.

⁹¹ Michelle Perrot, « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », p. 86

Il semblerait en effet que l'école soit une condition *sine qua non* de l'adolescence, dans la mesure où elle accorde une importance sans précédent à la *formation de l'individu*. L'adolescent va à l'école et ne travaille pas. Certes, la formation était déjà auparavant une préoccupation importante de la philosophie et de la littérature. On n'a qu'à penser aux traités de pédagogie princière de la Renaissance ainsi qu'au roman pédagogique auquel ils donnent naissance et qui fleurit au XVII^e et XVIII^e siècle. Ce dernier prépare sans doute l'avènement de la notion de l'adolescence en se démocratisant au courant du siècle des Lumières : de traité du prince, envisageant l'éducation comme la formation du futur souverain à ses fonctions, il tend à s'intéresser de plus en plus à la formation du bourgeois, confronté à des problèmes plus quotidiens⁹². L'*Émile* de Rousseau cristallise les tendances qui accompagnent cette évolution : entre autres, un intérêt inédit pour l'enfance et un appel à la diversification de l'éducation qui permettrait à chaque individu de se former selon ses prédispositions particulières⁹³. En cela, l'intérêt des Lumières pour la pédagogie fonde l'idée de la jeunesse comme période de formation par laquelle doit passer tout un chacun — pour devenir lui-même, qu'il soit futur homme d'État, notaire ou bûcheron — et prépare la prise en main de l'éducation par l'État au XIX^e siècle ainsi que les efforts de celui-ci pour l'institutionnaliser et l'étendre à toutes les couches sociales.

Mais même si la Révolution entreprend de généraliser les idéaux des Lumières en proclamant l'égalité fondamentale des hommes, le loisir de former son individualité n'est pas donné à chacun. L'identité du jeune ouvrier au XIX^e siècle, note Michelle Perrot, est définie par son travail et aspirée par celle du groupe. Cette identité de groupe n'est pas celle du genre ou de la catégorie d'âge, mais celle de la famille, « instance de gestion » dans la classe ouvrière, et qui

⁹² Voir Robert Granderoute, *Le Roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Slatkine, 1985, vol. I, p. 24-36.

⁹³ *Ibid.*, p. 33-34.

subsume l'identité de ses enfants, apprentis « naturels » dès leur plus jeune âge au métier pratiqué par leurs parents⁹⁴. Certes, comme nous l'avons noté, l'identité adolescente des bourgeois est, elle aussi, collective, dans la mesure où elle est définie par l'école. Mais, en tant qu'écoliers ou étudiants, le « travail » sur lequel se fonde l'identité collective bourgeoise consiste à développer une individualité : alors que les jeunes paysans ou ouvriers sont formés pour exercer leur métier, les jeunes bourgeois travaillent à devenir eux-mêmes, à réaliser leur plein potentiel d'hommes.

Ainsi, longtemps, l'adolescence se retrouve uniquement dans les collèges et les lycées, majoritairement masculins jusqu'à l'instauration de la loi Camille Sée en 1880. Ce n'est que la création de lycées féminins suite à l'institution de cette loi qui donne « une existence collective aux adolescentes ⁹⁵ ». Le terme même d'« adolescente » se serait imposé plus tard que son correspondant masculin⁹⁶. Les prescriptions de la médecine concourent avec les réformes scolaires pour créer une adolescence féminine dans la seconde moitié du XIX^e siècle : la médecine influence le débat sur le mariage lorsqu'elle déclare qu'il est dangereux d'enfanter avant d'avoir atteint la pleine maturité biologique. Les filles, auparavant mariées aussi jeunes que 16 ans, bénéficient désormais d'un sursis supplémentaire d'environ quatre ans⁹⁷. Plus tout à fait enfants, mais vivant encore au foyer paternel, elles habitent un entre-deux qui s'apparente dans une mesure limitée à la jeunesse ou à l'adolescence des garçons. Cependant, comme l'indique le titre de l'étude de Beth W. Gale, *A World Apart : Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, l'adolescence féminine existe dans une catégorie distincte de celle des garçons : ses « symptômes » sont

⁹⁴ Michelle Perrot, « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », p. 86.

⁹⁵ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 140. Thiercé indique que le chiffre de jeunes filles qui obtiennent leur éducation à l'extérieur du foyer croît rapidement suite à l'imposition de cette loi : le nombre de lycéennes monte de 7500 en 1885 à 10 000 ou 11 000 en 1900 et 35 000 en 1914. « Dès lors, elles deviennent l'objet d'études et sujets littéraires » (*Ibid.*).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁷ Beth W. Gale, *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, p. 20.

différents, ainsi que les interprétations et les attentes qu'on y attache. Chez les garçons, maintient-on, la puberté déclenche une transformation radicale, souvent difficile, pleine d'un potentiel créateur, appelant à être encadrée. Les garçons découvrent leur chemin, sont remplis d'énergies qui seront canalisées en gestes d'hommes, qu'il faut contenir pour éviter les débordements.

Les choses sont moins palpitantes du côté des filles. La prétendue passivité des femmes — et celle que leur impose leur rôle social — fait de leur mue non une crise, mais un épanouissement : une tranquille assomption de leurs fonctions naturelles. Selon Thiercé, « dans les milieux bourgeois, les filles entrent certes dans une période spécifique, celle de l'attente du mariage mais c'est pour intégrer la sphère, et le statut s'y rattachant, qui demeurera la leur dans l'avenir : le foyer⁹⁸ ». À cet égard, il est révélateur que la menstruation, événement marquant le début de l'adolescence chez la femme, est vue comme étant « régulatrice ». « La pré-puberté et la ménopause [faisant] figure de périodes pathologiques, [...] la puberté n'est une époque critique et pathogène que lorsqu'il y a troubles menstruels⁹⁹ ». La destinée (et le barème de sa réussite, de sa « valeur » sociale) de la femme étant le mariage, note Gale, les jeunes filles pré-nubiles suscitent, relativement aux garçons, peu d'intérêt de la part de la société et des chercheurs, à l'exception des physiologistes¹⁰⁰. Si ces derniers leur portent un vif intérêt (plus qu'aux garçons), c'est que l'adolescence féminine est vue comme un événement de nature avant tout biologique : « l'avènement de la puberté dont les répercussions physiologiques sont si considérables chez les jeunes filles, modifie infiniment moins leur esprit que celui des jeunes gens¹⁰¹ », affirme Pierre Mendousse. Le développement du cerveau — organe de l'homme — stimule l'imagination et appelle à un accompagnement spécialisé plus que celui de la matrice.

⁹⁸ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 117.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁰ Beth W. Gale, *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, p. 21.

¹⁰¹ Pierre Mendousse, *L'Âme de l'adolescent*, p. iii.

Que la femme soit, comme on le suppose, moins touchée par les rebondissements psychologiques de l'adolescence fait-il d'elle un sujet moins intéressant pour le roman que le jeune homme ? C'est ce que semble croire Justin O'Brien, qui justifie de cette façon sa décision d'exclure les personnages féminins de son étude *The Novel of Adolescence in France: The Study of a Literary Theme*, paru en 1937¹⁰². Pourtant, le critique français Jules Bertaut leur avait consacré un ouvrage en 1910. Dans *La Jeune Fille dans la littérature française*, Bertaut constatait que, entre 1850 et 1880, « le type affirme son existence, se révèle, pourrait-on mieux dire, aux yeux des artistes et surtout des gens de lettres¹⁰³ ». Elle n'est plus, écrit Bertaut, « la jolie niaise du XVII^e siècle, la commère du XVIII^e si fine mais si dénuée d'instruction, la plaintive et sentimentale pleureuse de la Restauration » : elle s'est « éveill[ée] à la vie sociale » et manifeste « sa personnalité sous toutes ses formes¹⁰⁴ ». Cette évolution, pense Bertaut, se poursuit à son époque. Entre 1880 et 1910, les « tempéraments féminins » sont devenus tellement variés que les jeunes femmes « forment une véritable société dans la société¹⁰⁵ ». La constitution de ce nouveau groupe social stimule une production littéraire plus diversifiée et des portraits plus nuancés : « du jour [...] où les jeunes filles se sont assez singularisées, assez individualisées pour constituer de véritables types, les romanciers et les dramaturges leur ont jeté un autre regard que le coup d'œil dédaigneux avec lequel ils les avaient observées jusque-là¹⁰⁶ ». Ainsi, le chapitre portant sur « La jeune fille d'aujourd'hui » occupe à lui seul la moitié du livre et est subdivisé en sections qui brossent le portrait des différents types présents dans la littérature de l'époque : « la jeune fille de province », « les anges déchus », « la révoltée », « l'intellectuelle », « la jeune fille du peuple », etc.

¹⁰² Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, p. 12-13.

¹⁰³ Jules Bertaut, *La Jeune Fille dans la littérature française*, Paris, Louis Michaud Éditeur, 1910, p. 128.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 128-129.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 175.

Bertaut lie l'intérêt nouveau de la littérature du Second Empire pour la jeune fille à l'« immense transformation des mœurs et de l'esprit français » qui, après la « folie romantique qui [...] gangrena tant de cerveaux », amène le règne de la science et des valeurs du « réel et du précis¹⁰⁷ ». Cependant, par un curieux renversement de la perspective, ce n'est pas la littérature qui suit la vie, mais plutôt le contraire : ce n'est pas parce que la littérature privilégie désormais l'observation des faits plutôt que l'imagination qu'elle « remarque » que les jeunes filles sont des êtres plus complexes, moins stéréotypés, que les croyaient les écrivains du romantisme. Bertaut semble penser que ce sont les nouvelles représentations littéraires réalistes qui motivent les jeunes filles à s'épanouir en utilisant davantage leur intelligence et leur volonté¹⁰⁸. C'est *parce que* des romanciers comme Balzac et Stendhal, puis Jules Sandeau et Octave Feuillet, ont imaginé des jeunes filles différentes « des modèles stupides et exagérés qu'ils avaient sous les yeux¹⁰⁹ » que les adolescentes réelles ont pu, en imitant ces sages héroïnes, se rendre dignes de l'intérêt général. Sous l'influence bénéfique du siècle « positif et réaliste », « l'insignifiante jeune fille que personne ne consulte » s'efforce de devenir un « membre actif de la famille qui [...] participe [...] aux décisions où se joue l'avenir de cette famille »; elle entre « en lutte avec les difficultés de l'existence et *mérit[e]* ainsi son bonheur ou sa malchance¹¹⁰ ». Ainsi, Bertaut propose que les représentations littéraires auraient contribué à créer le modèle adolescent qui est apparu au courant du deuxième XIX^e siècle, plutôt que de simplement enregistrer son évolution.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁰⁸ « De même que la folie romantique, malgré les barrières de l'éducation, l'avait atteinte, de même le réalisme du siècle agit sur elle. Peu à peu elle va perdre ses airs de langueur, elle va quitter sa mélancolie, elle va essuyer ses larmes, elle va [...] rompre avec son exaltation pour jeter autour d'elle un regard, sinon encore très averti, du moins très curieux et très pénétrant » (*Ibid.*, p. 130).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

L'adolescence pensée par les pédagogues et les psychologues : une crise féconde

Ce qui apparaît certain, c'est que la figuration de l'adolescence et de la jeunesse dépend étroitement des conditions économiques et sociales des individus, particulièrement dans la mesure où ces conditions dictent le degré de liberté dont ils bénéficient. Est adolescent celui qui, parce qu'il dispose d'un certain nombre de possibilités quant à la trajectoire que prendra sa vie, jouit, avant qu'il ne fasse son choix, d'un degré d'indétermination. Plus les contraintes économiques et les us et coutumes pèsent sur le choix d'un état et limitent le nombre de comportements disponibles, plus petite est la proportion d'individus « éligibles » au statut d'adolescent ou de jeune. Si Jules Bertaut qualifie Renée Mauperin et ses descendantes de « viriles », c'est qu'elles s'adonnent à des activités et qu'elles adoptent des attitudes auparavant interdites aux femmes : « grisée par les libertés nouvelles qu'on lui accorde, heureuse de se sentir vivre et d'avouer à tous la vie profonde qui la fait tressaillir, la jeune fille apparaît volontaire et énergique, parfois même autoritaire¹¹¹ ». Hormis l'exemple édifiant des héroïnes des romanciers réalistes, Bertaut attribue l'affirmation toujours plus forte du caractère des jeunes filles de son époque à l'imposition de l'instruction obligatoire, à la diminution de l'autorité paternelle, qu'il lie à la place plus importante accordée à l'enfant dans la famille en général, ainsi qu'à un changement de mœurs envers les femmes que l'on encourage désormais à montrer leur individualité — à développer ce que leur caractère a d'original et de différent¹¹² — et au degré relativement plus grand de liberté qu'on leur donne dans le choix d'un mari. Ainsi, la jeune fille commence à dessiner ses contours en tant que catégorie sociale — distincte de l'enfant ou de la femme — lorsque les circonstances concourent à augmenter le nombre de choix qui s'offrent à elle et à lui permettre davantage d'autonomie dans ses sélections.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹¹² *Ibid.*, p. 166-175.

On peut faire une remarque analogue au sujet des classes populaires. Michelle Perrot note que ce n'est que lorsque, vers la fin du XIX^e siècle, l'industrialisation des villes stimule la mobilité ouvrière et les jeunes ouvriers se mettent à quitter leurs familles — ces familles qui auparavant exerçaient un contrôle strict sur leurs enfants et déterminaient leur trajet professionnel et conjugal — que l'on commence à les penser comme des « jeunes¹¹³ ». Les classes populaires gagnent une adolescence, remarque Thiercé, lorsque le système de l'apprentissage (dans le sens de la formation au métier) entre en déclin vers la fin du siècle et que l'on se rend compte (l'enseignement secondaire étant encore réservé à la bourgeoisie) que rien ne structure la vie des jeunes entre les deux « encadrements » de l'école et de l'armée¹¹⁴ (ou du mariage pour les filles). La constitution de ces jeunes en « classe d'âge » a alors partie liée aux angoisses que soulève leur désœuvrement relatif à cette période « dangereuse » de la vie, y compris la crainte de la criminalité juvénile. En d'autres termes, la jeunesse appartient à ceux qui se cherchent, qui ont le loisir de se chercher¹¹⁵. Pendant longtemps, ce n'est que le garçon bourgeois qui, à la puberté, s'individualise, devient lui-même. La fille, elle, devient femme (épouse, mère, vieille fille); l'enfant issu de la famille paysanne ou ouvrière devient garçon de ferme, mineur, travailleur d'usine, etc¹¹⁶.

¹¹³ Michelle Perrot, « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », p. 86.

¹¹⁴ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 144-145.

¹¹⁵ « Les jeunes ouvriers ne bénéficient pas, comme les jeunes bourgeois, de ce temps de latence et de formation qui autorise une sociabilité propre et, éventuellement, une expression autonome » (Michelle Perrot, « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », p. 86). Pierre Bourdieu affirme la même chose, lorsqu'il remarque qu'il faudrait « analyser les différences entre *les* jeunesses, ou, pour aller plus vite, entre les *deux* jeunesses » : les jeunes ouvriers qui intègrent rapidement le marché du travail (synonyme de l'état « adulte ») sont des « jeunes », alors que les jeunes bourgeois du même âge, étudiants, sont « adolescents ». Dans ce cas, « on a un univers d'adolescence, au sens vrai, c'est-à-dire d'irresponsabilité provisoire : ces “jeunes” sont dans une sorte de *no man's land* social, ils sont adultes pour certaines choses, ils sont enfants pour d'autres, ils jouent sur les deux tableaux » (Pierre Bourdieu, « La “jeunesse” n'est qu'un mot », p. 145).

¹¹⁶ « La relation au travail est sans doute ce qui établit la distinction entre enfance et jeunesse ouvrières au XIX^e siècle. La première y est, de plus en plus, soustraite; la seconde y est vouée. L'école le dispute à la fabrique en ce qui concerne l'enfance. Les moins de douze ans sont interdits à la mine et à l'usine au cours du XIX^e siècle, et se raréfient dans l'atelier familial, surtout en raison de l'obligation scolaire et de la conversion des familles au projet éducatif. Rien de tel pour les adolescents. Passé treize ans, avec les

Le facteur le plus important dans la généralisation de l'adolescence aux autres couches sociales et aux filles à partir de 1890 est la transformation du système scolaire amenée par les réformes législatives successives des années 1880 et 1890. La prise en charge de l'enseignement primaire supérieur par l'État et son inscription au budget public à partir de 1879, la loi du 11 décembre 1880 qui crée les écoles manuelles d'apprentissage (écoles professionnelles) et la loi Camille Sée du 21 décembre 1880 qui crée l'enseignement secondaire féminin : ces trois mesures d'encadrement, en signalant la nécessité d'une prise en charge par l'institution, donnent le coup de départ de l'élargissement officiel de la classe adolescente à ces deux groupes¹¹⁷. Comme le note Thiercé, ce mouvement prend son plein élan dans la mise en place de diverses initiatives « post-scolaires » — cours pour adolescents, groupes et associations de toutes sortes, événements et fêtes pour adolescents, etc. — suite à l'appel lancé par la Ligue de l'Enseignement, lors de son Congrès national annuel en 1894, à l'encadrement des futurs citoyens de la démocratie française à la sortie de l'école¹¹⁸.

L'intégration des classes populaires à l'adolescence coïncide avec l'irruption de cet âge dans le débat politique et idéologique. La Ligue de l'Enseignement est un organisme à orientation fouriériste qui milite en faveur de l'instruction primaire obligatoire, laïque et républicaine : les politiques « post-scolaires » doivent aider à la propagation des idéaux républicains¹¹⁹. En retour, l'Église, ainsi que diverses organisations religieuses, mettent en place des associations et cours propres, qui doivent ramener les jeunes adultes sortis des écoles laïques au sein de la religion catholique. Ce n'est pas le seul combat qui se cristallise autour de la nouvelle classe jeunesse.

restrictions qu'on a indiquées, le travail est la norme. Après dix-huit ans, ce sont des adultes qui n'ont que des obligations, mais aucun droit » (Michelle Perrot, « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », p. 105).

¹¹⁷ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 140.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.152-157.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 153-154.

Comme l'ont remarqué plusieurs auteurs, parce que l'adolescence représente l'avenir de la nation en plein processus de devenir, elle est le lieu d'affrontement de « toutes les oppositions, qu'elles soient d'ordre politique, moral ou social (l'Empire ou la République, l'éducation laïque ou religieuse, le mariage ou le célibat, l'adultère ou la prostitution, etc.)¹²⁰ ». Pascale Quincy-Lefebvre place cette poussée institutionnelle (qui inclut aussi des formes d'encadrement à caractère préventif ou correctionnel) dans le contexte « d'une société qui s'industrialise et s'urbanise [où] l'affaiblissement des cadres traditionnels de socialisation de la jeunesse a pour corollaire la montée de la normativité étatique en lien avec un premier développement des politiques de sécurisation sociale¹²¹ ».

L'adolescence est d'abord pensée par les pédagogues et les moralistes, qui s'intéressent à la petite partie de la population juvénile qui fréquente les collèges et lycées masculins. Dans les années 1880 et 1890, les politiques adoptées par l'État en matière de l'éducation et de l'encadrement des jeunes commencent à l'étendre pour inclure d'autres individus du même âge. Au tournant du XX^e siècle, avec la naissance de la psychologie expérimentale, l'adolescence devient le sujet d'un discours scientifique qui renforce sa distinction maintenant bien affirmée des autres âges¹²². La psychologie « nouvelle » (qui se distingue de celle pratiquée jusqu'alors, à orientation surtout philosophique, par sa volonté de devenir une science) apparaît lorsqu'on commence à s'intéresser à l'hérédité des traits psychologiques. Sa proximité avec la biologie et avec la physiologie (la Société de psychologie physiologique est créée en 1885 et tient son premier

¹²⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : une poétique de l'adolescence*, p. 25. C'est aussi la thèse de Beth W. Gale dans *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*.

¹²¹ Pascale Quincy-Lefebvre, « Droit, régulation et jeunesse. Réforme de la majorité pénale et naissance des 16-18 ans à la Belle Époque », *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIX^e-XXI^e siècle*, sous la direction de Ludivine Bantigny et Ivan Jablonka, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2009, p. 100.

¹²² Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 217.

Congrès international de psychologie physiologique en 1889 à Paris) motive son intérêt immédiat pour l'enfance et l'adolescence et explique que celles-ci soient d'abord étudiées largement à partir de la mue physiologique pubertaire¹²³. L'essor des études de l'enfant et de l'adolescent est aussi favorisé par l'intérêt de la nouvelle discipline psychologique pour les maladies mentales et les états pathologiques. Les jeunes, et surtout les adolescents, sont vus comme des « révélateurs » de la nature humaine dans ses aspects sains et pathologiques : on croit qu'ils condensent et exagèrent les caractères de l'adulte¹²⁴.

Les travaux de l'Américain Stanley Granville Hall (le premier à consacrer un article à ce sujet, en 1882¹²⁵) fondent la psychologie de l'adolescence et exercent une influence capitale sur son développement dans les pays européens. Professeur de philosophie et de psychologie, Hall est aujourd'hui considéré, avec William James, comme le fondateur de la psychologie en tant que discipline scientifique aux États-Unis; on reconnaît aussi son rôle central dans l'implantation de la psychanalyse dans ce pays (en 1909, il organise un cycle de cinq conférences par Sigmund Freud; il est le président de l'*American Psychoanalytic Association* en 1917-1918¹²⁶). À partir de 1888, Hall est le premier président de la Clark University au Massachusetts, où il crée un département de psychologie dont les travaux s'orientent principalement vers la pédagogie. Il est le fondateur de la *National Association for the Study of Children* et des revues *The American Journal of Psychology* et *The Pedagogical Seminary*. Son volumineux ouvrage *Adolescence, its Psychology and its*

¹²³ *Ibid.*, p. 218.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 219-220.

¹²⁵ Stanley G. Hall, « The moral and religious training of children and adolescents », *The Pedagogical Seminary*, vol. I, no 2, juin 1891, p. 196-210 (cité par Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 225).

¹²⁶ Florian Houssier, « S. G. Hall (1844-1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence, ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent », *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. 46, no 3, 2003, p. 655-668, <http://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2003-2-page-655.htm> (page consultée le 2 août 2019).

*Relation to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*¹²⁷, publié en 1904, fait de l'adolescence un champ d'investigation scientifique¹²⁸. Comme le note Jeffrey Jansen Arnett, le mérite de cet ouvrage, en plus d'exposer des données inédites, réside dans le cumul qu'il fait des renseignements déjà répertoriés, composant ainsi une première « somme » de l'adolescence¹²⁹. Les efforts de Hall dans le domaine de la psychologie du développement, fondés sur une méthodologie empirique propre, contribuent à faire de la psychologie une discipline professionnelle aux États-Unis : plus tôt qu'en Europe, les programmes universitaires en psychologie expérimentale se spécialisent, formant des chercheurs professionnels, et la recherche dispose de moyens plus importants¹³⁰. La psychologie moderne partage donc son point d'envol avec la psychologie de l'adolescence, et cette dernière, en tant que domaine de recherche, bénéficie aux États-Unis des nombreuses ressources qui lui sont octroyées.

L'intérêt de Hall pour la formation de la personnalité avant et pendant la puberté rejoint l'importance croissante accordée à la pédagogie et à l'éducation. En 1910, les trois quarts des psychologues américains consacrent leurs travaux à la psychologie de l'éducation¹³¹. On observe une tendance analogue — explicable dans les deux cas par la généralisation de la scolarisation — dans les travaux de psychologie infantile en France : alors que les publications dans ce domaine sont rares en 1880, on en dénombre 250 en 1905 et 600 en 1911¹³². À partir de la fin du XIX^e siècle, on commence à voir dans la science naissante de la psychologie un champ prometteur pour

¹²⁷ G. Stanley Hall, *Adolescence, its Psychology and its Relation to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, New York, D. Appleton and Company, 1904, 2 vol.

¹²⁸ Jeffrey Jansen Arnett, « G. Stanley Hall's *Adolescence*: Brilliance and Nonsense », *History of Psychology*, vol. 9, no 3, 2006, p. 186, http://www.jeffreyarnett.com/Arnett_2006_HP2.pdf (page consultée le 2 août 2019).

¹²⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹³⁰ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 226.

¹³¹ *Ibid.*, p. 225.

¹³² *Ibid.*, p. 223.

l'optimisation de la pédagogie. En France, la création de laboratoires de psychologie participe de ce mouvement. Le premier laboratoire de ce type (liant psychologie et physiologie) est créé en 1889 à la Sorbonne. De 1894 à 1911 son directeur est Alfred Binet, figure centrale de la psychologie infantile française : sous sa direction, le laboratoire mène de nombreuses recherches en pédagogie, qu'il diffuse dans la revue *L'Année psychologique*. En 1905, Binet fonde à Paris un Laboratoire-École de pédagogie normale qui doit desservir les enseignants et les psychologues, de plus en plus nombreux, qui souhaitent voir développées les applications pratiques de la science en pédagogie¹³³. L'une des plus importantes revues de psychologie et de pédagogie de l'époque, *L'Éducateur moderne* (1906-1914), témoigne des ambitions scientifiques de la pédagogie¹³⁴.

C'est sans doute à Gabriel Compayré et Pierre Mendousse que l'on doit l'autonomisation de l'adolescence comme champ de recherches en France, premier pays européen à emboîter le pas aux États-Unis¹³⁵. Le terrain y est d'ailleurs fertile, puisque la psychologie de l'enfance y est déjà bien développée grâce à des figures célèbres comme Alfred Binet, Bernard Pérez et Compayré lui-même¹³⁶. Acteur majeur de la psychologie infantile en France, Compayré diffuse les travaux de Hall auprès de ses collègues français en publiant un résumé important de l'ouvrage qui permet aux savants français de prendre connaissance de son contenu¹³⁷. Mendousse publie en 1909 le premier et le plus influent des ouvrages français sur l'adolescence, *L'Âme de l'adolescent*, qui cite abondamment le livre de Hall. Il est suivi en 1928 de *L'Âme de l'adolescente*¹³⁸.

¹³³ *Ibid.*, p. 224.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹³⁵ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 147.

¹³⁶ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 218.

¹³⁷ Gabriel Compayré, *L'Adolescence. Études de psychologie et de pédagogie*, Paris, Alcan, 1909.

¹³⁸ Pierre Mendousse, *L'Âme de l'adolescente*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928. D'autres études exhaustives paraissent dans son sillage : Auguste Lemaître, *La Vie mentale de l'adolescent et ses anomalies, avec trente figures dans le texte*, Sainte-Blaise, Foyer Solidariste, « Collection d'actualités pédagogiques », 1910 et Paul Gaultier, *L'Adolescent*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Science et religion », 1914. Voir Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, p. 20.

Bien que Hall soit la référence majeure pour les chercheurs français, qui citent tous ses travaux, et que les écoles américaine et française partagent les mêmes conclusions quant aux caractéristiques physiologiques, psychologiques et comportementales (sexuelles, sociales) des adolescents, elles diffèrent par leurs visées et leurs approches. Tandis que les chercheurs américains développent une méthode qui repose sur des enquêtes et questionnaires systématiquement administrés à de larges échantillons, cherchant à produire des données statistiques de masse, la psychologie française a longtemps partie liée avec la pédagogie. Ses acteurs sont aussi (ou sont d'abord) des pédagogues, ils mènent leurs recherches en observant de jeunes individus dans le contexte pédagogique, et visent, à travers cette recherche, surtout à améliorer la pédagogie¹³⁹ : « le ton même s'en ressent : plus personnel, plus littéraire et moraliste. C'est dans les lycées que se constitue la psychologie française de l'adolescence; les travaux portent sur des sujets peu nombreux, appartenant à la bourgeoisie et pour la plupart de sexe masculin, observés quotidiennement¹⁴⁰ ».

Autre différence majeure entre les deux écoles : le soubassement théorique des recherches. La recherche appliquée des psychologues français repose sur la notion selon laquelle « la personnalité adolescente donne à lire et condense toute la gamme des qualités, des travers et des sentiments de l'homme, avant de se fixer et de s'organiser définitivement¹⁴¹ ». Cette conception rejoint l'idée que l'adolescence est un âge *critique* : âge de la crise, et aussi celui pendant lequel il est possible d'agir sur l'individu pour le former, le modeler, avant qu'il ne se fixe et s'organise dans sa forme définitive, adulte. L'école américaine adopte plutôt une approche anthropologique, fondée sur le concept de la récapitulation, selon lequel « l'ontogenèse (l'histoire individuelle)

¹³⁹ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 221.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 220.

reproduit, récapitule, la phylogenèse (l'histoire de l'espèce¹⁴²) ». Tenant du lamarckisme, Hall croit que les caractéristiques acquises par l'individu sont transmises à ses descendants. L'adolescence étant l'âge le plus fertile en ce qui a trait au développement, elle recèle un potentiel énorme pour le progrès de l'humanité entière. Par conséquent, il s'agit de favoriser l'épanouissement des adolescents, d'une part, en prolongeant l'adolescence (afin d'accorder plus de temps au développement psychologique) et, d'autre part, en modelant leur parcours formatif sur celui de l'espèce (par exemple, parce que l'écriture n'est apparue que tard dans l'évolution humaine, Hall recommande de repousser l'enseignement de la lecture à l'âge de huit ans¹⁴³). Si les psychologues français se servent volontiers des données recueillies par Hall, ils se montrent sceptiques à l'égard de son approche¹⁴⁴.

Malgré ces différences, les grandes lignes des caractérisations faites à cette époque de la psychologie adolescente par les écoles française et américaine se rejoignent. La notion de crise — physique, mentale, morale — est la pierre angulaire de ces caractérisations. L'adolescence est définie par l'incertitude, l'instabilité et la démesure ou l'excès : l'adolescent est un être inquiet, dominé par ses affects, excessivement sensible et doté d'une imagination surexcitée¹⁴⁵. Dans ses travaux, Stanley Granville Hall propose une analyse systématique de l'instabilité psychologique de cet âge en identifiant douze pôles d'opposition, entre lesquels l'adolescent peut osciller; la liste sera reprise par Pierre Mendousse dans son *Âme de l'adolescent*¹⁴⁶. Les termes qui composent ces binômes circonscrivent peu ou prou l'étendue des caractéristiques attribuées aux adolescents par

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Jeffrey Jensen Arnett, « G. Stanley Hall's *Adolescence*: Brilliance and Nonsense », p. 190-191.

¹⁴⁴ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 221-222.

¹⁴⁵ Voir *Ibid.*, p. 232-235 et Jeffrey Jensen Arnett, « G. Stanley Hall's *Adolescence*: Brilliance and Nonsense », p. 187-190.

¹⁴⁶ Pierre Mendousse, *L'Âme de l'adolescent*, 5e édition, Paris, Presses Universitaires, 1947 [1909], p. 202-204, cité par John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 150.

les savants de part et d'autre de l'Atlantique : excitation et apathie, gaieté et tristesse, confiance en soi et découragement, égoïsme et altruisme, bonne volonté et immoralité, curiosité et indifférence, sociabilité et désir de solitude, sensibilité et appétit de cruauté, ambition intellectuelle et activité physique, conservatisme et anarchisme, sensualité et intellectualisme¹⁴⁷.

Une telle description par oppositions met l'accent sur le caractère foncièrement paradoxal de la personnalité adolescente, laquelle réunit ou enchaîne des attributs *a priori* exclusifs les uns par rapport aux autres. Cependant, Agnès Thiercé affirme que si la psychologie américaine et française s'intéressent toutes deux à l'aspect contradictoire et imprévisible de l'âge adolescent, elles en tirent des conclusions différentes. C'est que les deux écoles finissent par diverger dans leur appréhension globale du phénomène. Tandis que l'école américaine voit l'adolescence comme un état, l'école française fait d'elle un « devenir » : c'est-à-dire un processus, une évolution¹⁴⁸. Ainsi, si les psychologues français se penchent eux aussi sur la variabilité de la personnalité adolescente et sur le caractère parfois extrême de ses transformations, ils tendent à voir cette variabilité moins en termes d'oppositions — de fluctuations constantes entre deux pôles qui seraient autant de conflits psychiques — qu'en termes d'expérimentation et de découverte¹⁴⁹. Poursuivant le topos rousseauiste de la « seconde naissance », ils mettent l'accent sur la nouveauté des expériences faites par l'intellect, les sens et le cœur. À l'adolescence, croit-on, l'individu prend conscience pour la première fois de toute la gamme des sensations et des affects humains : il les découvre en lui-même et, parce qu'il les ressent pour la première fois, il les ressent avec plus d'intensité que l'adulte. Ainsi, la psychologie française tend à percevoir le paradoxe adolescent comme richesse confuse plutôt qu'incohérence, coexistence de potentialités plutôt que suite d'antagonismes.

¹⁴⁷ Florent Houssier, « S. G. Hall (1844-1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence. Ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent ».

¹⁴⁸ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 230.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 235-238.

L'émergence d'une telle vision de l'adolescence — une vision qui perçoit cette dernière comme un processus de découverte et de devenir — contribue à sa valorisation : de crise, elle devient crise féconde. Ainsi, Charles Chabot, titulaire de la chaire en Sciences de l'éducation de l'université de Lyon, écrit en 1911 que l'adolescence est une « belle ivresse », dans la mesure où « l'ivresse consiste pour l'homme à perdre conscience de ses limites, à se croire surhomme¹⁵⁰ ». Si l'adolescent est vu comme un être foncièrement instable, note Élisabeth Ravoux-Rallo, on considère aussi qu'il est au stade de développement où la personnalité est la plus riche : « la structure protéiforme de la personne est alors comme les promesses d'un adulte riche et créateur. Les médiocres s'élèvent au-dessus d'eux-mêmes en cette période¹⁵¹ ». Dans les écrits des psychologues de l'adolescence, la formation d'un adulte bien adapté reste l'objectif de la pédagogie, mais s'y profile aussi l'image d'un « adulte étriqué, médiocre et surtout limité qui a été dans son adolescence un jeune homme ouvert à tous les possibles, et riche de potentialités diverses. Seuls les créateurs (les artistes ? les savants ?) gardent cette richesse alliée à la stabilité et à la maturité de l'âge d'homme¹⁵² ».

L'interprétation méliorative de l'adolescence qui se fait jour dans la nouvelle psychologie au début du XX^e siècle n'évacue pas la composante inquiétante de cet âge. Des deux côtés de l'Atlantique, les chercheurs continuent à voir l'adolescence — comme la voyaient aussi les moralistes et pédagogues qui s'y intéressèrent en premier — comme le moment d'une crise sexuelle et sociale. Plus encore, la recherche révèle à quel point ces crises sont des passages obligés et sévissent encore plus profondément qu'on ne le pensait : elle confirme l'existence d'instincts de violence et de cruauté chez les enfants, dont l'exposition dans certains romans de la fin du XIX^e

¹⁵⁰ Charles Chabot, « L'adolescence d'après quelques études récentes », *Revue pédagogique*, vol. 59, 15 septembre 1911, p. 201-220, cité dans *Ibid.*, p. 238.

¹⁵¹ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 24-25.

¹⁵² *Ibid.*

siècle avait choqué le public¹⁵³, et la présence de la pulsion sexuelle dès le bas âge, thème sur lequel va renchérir la théorie freudienne un an après la parution de l'opus de Hall sur l'adolescence (les *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Sigmund Freud paraissent en 1905¹⁵⁴). L'adolescence est le temps de tous les possibles, y compris des débordements : les conditions dans lesquelles évolue l'adolescent ou une formation mal menée peuvent résulter en une inadaptation sociale, voire en la délinquance juvénile ou sexuelle. La masturbation et les relations homosexuelles continuent largement à être perçues comme délétères, même si on ne se les représente plus nécessairement comme des péchés religieux et si on remet en question certains des savoirs reçus sur les conséquences dévastatrices de l'onanisme, supposé causer des ravages au système nerveux¹⁵⁵.

Il demeure que le foisonnement des sciences de l'adolescence contribue à la « dédramatisation » de celle-ci, selon l'expression d'Agnès Thiercé¹⁵⁶. La puberté et l'adolescence ont toujours un potentiel pathologique, mais dans l'ensemble elles ne sont plus quelque chose dont il faut essayer de contourner et d'atténuer les manifestations. La pédagogie de l'isolement et de la préservation est passée de mode (ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est plus monnaie courante dans les établissements scolaires, qui ont souvent du retard sur les nouvelles approches). Il s'agit désormais de faire fructifier les potentialités de l'âge : « orienter, créer des habitudes, plus encore se servir des caractères, des passions et des élans de l'adolescent plutôt que de les réprimer : il s'agit bien de diriger un processus, non de traiter un état¹⁵⁷ ». Deux facultés intéressent les

¹⁵³ Par exemple, *Poil de carotte* de Jules Renard (1894).

¹⁵⁴ Voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par Marc Géraud, présentation et notes par Fabien Lamouche, Paris, Points, 2012. Agnès Thiercé précise que la psychanalyse arrivera en France plutôt à partir des années 1920 (Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 231). Cependant le docteur René Morichau-Beauchant publie en 1912 un article important qui reprend les thèses de Freud sur la sexualité infantile (« L'instinct sexuel avant la puberté », *Journal médical français*, 15 septembre 1912).

¹⁵⁵ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 150-157.

¹⁵⁶ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, p. 230-243.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 234.

psychologues et les éducateurs comme particulièrement prometteuses : les rapports interpersonnels et le développement moral et intellectuel. La sociabilité adolescente n'est plus placée sous le signe de la méfiance. L'égoïsme, la révolte et la timidité qui caractérisent les adolescents ont leur pendant, croit-on, dans un besoin d'amour, d'amitié, et de valorisation à travers les relations interpersonnelles. Ces dernières, lorsque saines, peuvent développer le grand potentiel d'empathie et d'altruisme des jeunes. On accorde aussi une valeur positive aux tendances introspectives et sentimentales ainsi qu'à la curiosité intellectuelle des adolescents : on reconnaît que si leurs aptitudes au raisonnement sont généralement médiocres et si leur sentimentalité tend aux excès, ils sont en plein processus de formation de la personnalité, de la raison et de la morale, et qu'ils travaillent à se comprendre eux-mêmes ainsi que le monde dans lequel ils vivent. On encourage désormais l'approfondissement de ces facultés à travers la lecture, l'amour de la nature et la pratique de la poésie ou de la peinture.

Le roman de l'adolescent, un nouveau genre ?

Comment le concept émergent de l'adolescence s'inscrit-il dans la culture littéraire du tournant du XX^e siècle ? Deux des commentateurs à avoir tenté une approche synthétique de la question dans le contexte européen ou français, Justin O'Brien et John Neubauer, y identifient un double mouvement. Dans un premier temps, les représentations des enfants et des adolescents par les romanciers participent à la mise en place d'une première image de l'adolescence et stimulent l'intérêt croissant que lui portent les pédagogues, les hommes d'État et les scientifiques. On peut sans doute rattacher cet effet aux visées de l'esthétique réaliste, qui se donne pour objectif l'observation des phénomènes sociaux dans leur diversité, voire leur exposition aux yeux du public. Les conclusions tirées par Guillemette Tison de son recensement des portraits de personnages d'enfants et d'adolescents dans le roman français de 1876-1890 confirment cette proposition : les

personnages juvéniles jouent dans les romans de cette période des rôles secondaires ou de figurants — donc servent à compléter un tableau social — ou sont présents à titre de « germe[s] d'adulte », c'est-à-dire servent à compléter les renseignements qui composent un personnage. Que ces portraits juvéniles soient relativement sommaires, caractérisant le jeune surtout par son apparence et ses activités et laissant peu de place à la profondeur psychologique, rejoint par ailleurs le constat de Justin O'Brien selon lequel les premiers romans de l'adolescence, lorsqu'ils paraîtront dans les années 1890 (notamment avec *Sébastien Roch* d'Octave Mirbeau), peindront l'adolescence avant tout à travers ses manifestations physiques, représentant ses caractéristiques et ses défis particuliers comme relevant de la transformation pubertaire physiologique¹⁵⁸.

Dans un deuxième temps, semblerait-il, l'idée de l'adolescence prend du relief et se complexifie : elle se dote de problèmes psychologiques et sociaux propres, sollicite un savoir particulier. Le traitement romanesque de l'adolescence, en privilégiant désormais la psychologie, suit de près l'essor des sciences de l'adolescence. La valorisation dont, comme il a été question plus haut, l'adolescence est l'objet dans le sillage de cet essor, y trouve aussi son reflet, les représentations des adolescents tendant à devenir de plus en plus mélioratives, jusqu'à atteindre « l'exaltation ¹⁵⁹ » : selon O'Brien, l'adolescent devient aux yeux des écrivains une source d'inspiration. L'adolescence acquiert alors une valeur esthétique et métaphorique : elle est représentée *pour elle-même*, parce qu'elle est vue comme la période de la vie la plus féconde, la plus intéressante, pleine de promesses et empreinte d'une poésie propre; ou encore, elle incarne son époque dans sa nouveauté, son caractère contradictoire et individualiste, sa crise

¹⁵⁸ Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, *Ibid.*, p. 206-207. John Neubauer note que cet état des choses dans le roman correspond à l'idée presque exclusivement physiologique de l'adolescence que se font dans les premiers temps les domaines du savoir qui s'y intéressent (John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 147-148).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

identitaire, etc. Selon O'Brien, c'est dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale, lorsque « the subject of adolescence is intimately identified with the prevailing mood of society in general » que le *novel of adolescence* connaît sa plus grande popularité : « from the moment that the physical and spiritual disorder, the intellectual dissociation, and the general restlessness of the epoch are felt to correspond to the dominant characteristics of adolescence, the writer who creates an image of that turbulent and contradictory period of man's life [...] is painting a microcosmic portrait of the post-war world. This is enough to explain why more than half again as many novels of adolescence appeared during the decade 1920-1930 as during the preceding thirty years¹⁶⁰ ».

Il est intéressant de noter que si les commentateurs du roman d'adolescence signalent tous que celui-ci connaît une vague d'intérêt au début du XX^e siècle, Justin O'Brien fait du *novel of adolescence* un genre littéraire au même titre que le roman picaresque, le *bildungsroman*, la chanson de geste ou le drame bourgeois¹⁶¹. La cohérence du genre, dans l'acception d'O'Brien, est assurée par le personnage et le thème principaux : n'y entrent pas les romans où figurent des adolescents comme personnages secondaires, ceux où l'adolescence n'est qu'un moment du parcours du personnage, ceux où, comme dans *Le Disciple* de Paul Bourget par exemple, le fait que le héros soit adolescent est accessoire, ni, comme nous l'avons déjà mentionné, les romans où le rôle principal est tenu par un personnage de sexe féminin. Le *novel of adolescence* a ses thèmes propres, qui correspondent à son évolution particulière : celle, décrite dans les paragraphes précédents, qui débute avec une période « réaliste » qui se préoccupe principalement de la caractérisation physique et sociale, passe par une période « psychologique », puis aboutit à une phase pour ainsi dire « analytique » où l'adolescence sert de symbole ou de métaphore dans une analyse sociologique ou philosophique.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

¹⁶¹ « A literary tradition » (*Ibid.*, p. 13).

Enfin, le genre du *novel of adolescence* a des balises temporelles (1890-1930) et un corpus bien établis. En amont, les tout premiers romans de l'adolescence, publiés dans la décennie qui voit la naissance des sciences de l'adolescence : entre autres, *Sous l'œil des barbares* (1888) et *Un Homme libre* (1889) de Maurice Barrès, *Le P'tit* (1888) de Jean Ajalbert, *Sébastien Roch* (1890) d'Octave Mirbeau, *Un Simple* (1891) d'Édouard Estaunié et *Les Cahiers d'André Walter* (1891) d'André Gide. 1897, l'année de publication des *Nourritures terrestres*, marque un tournant où les romanciers, ayant jusque-là représenté surtout « l'éphèbe pensé du dehors », commencent à s'intéresser plutôt à « l'éphèbe senti du dedans », selon les formules empruntées par O'Brien à Albert Thibaudet¹⁶². La publication du *Grand Meaulnes* en 1913, celle de *La Relève du matin* d'Henry de Montherlant (« less a novel of adolescence than a vast panegyric upon adolescence¹⁶³ ») en 1920, celle du *Diable au corps* en 1923 et celle des *Faux-Monnayeurs* en 1926 sont soulignées comme des points saillants sur cette courbe (*Les Faux-Monnayeurs* est exceptionnel en ce qu'il combine les approches « du dehors » et « du dedans »)¹⁶⁴. En tout, une centaine de titres figurent dans la liste fournie par O'Brien en appendice, et l'on constate effectivement que si jusqu'en 1919 l'on publie en moyenne deux romans à thématique adolescente par année, à partir de 1920 ce chiffre augmente de façon spectaculaire à environ six titres par année. Les années 1923-1928 sont particulièrement fécondes, et 1923 remporte la palme avec quatorze titres. Les romans de l'après-guerre, qui selon O'Brien mènent le genre à son apogée par leur étude psychologique raffinée (dont les implications ne s'appliquent pas au seul personnage principal mais valent pour l'ensemble de la société), entretiennent un véritable « culte de l'adolescence » : on comptera parmi eux, en plus des titres mentionnés dans le paragraphe précédent, des œuvres telles que *J'adore* (1928) de Jean

¹⁶² Albert Thibaudet, « Les Lettres au collège », *La Nouvelle Revue française*, no 162, mars 1927, p. 381. Cité dans Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, p. 40.

¹⁶³ Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, p. 38.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

Desbordes (chez lequel « the cult of spontaneity reaches its apex¹⁶⁵ »), *Le Désert de l'amour* (1925) de François Mauriac ou *Silbermann* (1922) de Jacques de Lacretelle.

Que se passe-t-il en 1930 pour mettre fin à ce culte ? Pour O'Brien, le roman d'adolescence constitue un genre, entre autres, parce qu'il « caractérise son époque ». Cette époque qui commence vers 1890 se distingue par l'inquiétude ou l'agitation (« restlessness ») ainsi que par l'« impérialisme du moi » et le primat de l'émotion sur la raison. Le roman de l'adolescence, forme de « néo-romantisme », lui sied pour des raisons évidentes. Or,

everyone seems to agree that somewhere in the vicinity of 1930 a turning point was reached and that now the password is a call to order, a return to equilibrium. The surest indication of the death of *l'après-guerre* and the return to stability is the disappearance of the restlessness so typical of the twenties. [...] The present glorification of order and discipline, which leaves no place for restlessness and gives little importance to the individual, may be considered as the driving force of French youth today¹⁶⁶.

Ce constat frappant rejoint les propositions de certains chercheurs qui ont vu dans les mouvements totalitaires du XX^e siècle, et surtout dans le fascisme, l'aboutissement du culte de la jeunesse de l'entre-deux-guerres¹⁶⁷. Indépendamment de la problématique particulière de l'adolescence, la crise économique qui sévit au tournant des années 1930 marque certainement, avec la fin de la période d'« après-guerre », un changement dans les préoccupations littéraires, comme l'indique Éliane Tonnet-Lacroix¹⁶⁸. Plusieurs « bilans » sont dressés en 1931, par exemple celui de Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*, dont le titre résume

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 209-210.

¹⁶⁷ Notamment, Francesco Cataluccio, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Torino, G. Einaudi, coll. « Saggi », 2004.

¹⁶⁸ Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Langues et langages », 1991, p. 11. Maurice Rieuneau observe également un changement de sensibilité et un recentrement des préoccupations parmi les écrivains, notamment sur des réflexions de nature historique, en lien avec le climat de crise économique et sociale dans les années 1929-1933 (Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 211-215).

bien les deux sensibilités que l’auteur voit comme étant à l’œuvre en amont et en aval du tournant des années 1930¹⁶⁹.

Si John Neubauer ne se justifie pas du choix de clore son étude vers 1925 (limite qui, d’ailleurs, y est assez floue), il semble lui aussi suggérer que la « culture adolescente de la *fin de siècle* » cède, avec la fin de la décennie 1920, sa place à une nouvelle culture adolescente, celle qui prépare le conflit mondial à venir (tout comme cette culture-là cédera sa place à la culture des adolescents-consommateurs des années 1950). L’émergence de la classe d’âge adolescente à compter de 1890 suit l’élan de l’émancipation sociale des jeunes. Or cet élan, paradoxalement, aboutit dans la formation d’institutions et de mouvements qui cherchent à engager le nouveau groupe jeunesse au service d’objectifs communaux : mouvements religieux, Boy Scouts et leurs organismes analogues, formations politiques et idéologiques comme, notamment, l’Action française. Ces mouvements, organismes et formations récusent les valeurs *fin de siècle* de l’individualisme, du cosmopolitisme et du libéralisme au profit de valeurs telles que le patriotisme, la loyauté, la discipline et le service de l’individu à la cause commune (nationale, religieuse)¹⁷⁰. Neubauer cite notamment à l’appui de cette thèse les fameuses enquêtes sur les jeunes menées dans les années 1912-1913, dont celle d’Émile Henriot, *À quoi rêvent les jeunes gens*, et celle d’Agathon (pseudonyme adopté par Henri Massis et Gabriel de Tarde), *Les Jeunes gens d’aujourd’hui*. Il en ressortirait que les jeunes de cette génération rejettent les idées abstraites, l’intellectualisme, le

¹⁶⁹ Voir Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d’après-guerre*, édité par Catherine Helbert, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2011. Également en 1931, Marcel Arland jetait un regard sur la littérature d’après-guerre dans ses *Essais critiques* (Marcel Arland, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1931), alors que les milieux littéraires de droite formulaient un programme de renouveau des valeurs autour d’un « procès de l’après-guerre » lancé par une enquête de Robert Brasillach sur ce sujet (voir Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique. Aux sources de la révolution nationale*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2002, p. 181-182).

¹⁷⁰ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, p. 182-203.

pacifisme, l'apathie, l'esthétisme et l'égoïsme et sont disposés à « l'action, la foi patriotique, la renaissance catholique, le réalisme politique¹⁷¹ »; reconfiguration de priorités qui signifierait une transformation du paradigme adolescent.

Que cette hypothèse soit juste ou non, 1930 semble marquer un terme. C'est également le cas pour Beth W. Gale et Élisabeth Ravoux-Rallo. Gale remarque d'ailleurs que la production de romans avec des héroïnes adolescentes ralentit à la fin des années 1920, avant de reprendre avec force après la Seconde Guerre mondiale¹⁷². En 1937, O'Brien non seulement faisait le même constat de ralentissement pour l'ensemble du *adolescent novel*, mais affirmait en outre que le sujet avait été exploité au point de provoquer une fatigue chez les commentateurs, citant à l'appui plusieurs témoignages d'époque¹⁷³.

Si les romans de l'adolescence écrits entre 1890 et 1930 semblent se constituer en corpus naturel, c'est sans doute parce que cette période est celle de l'émergence et de la naturalisation d'un nouveau sujet, non seulement dans la littérature, mais dans l'histoire des idées¹⁷⁴. Ces œuvres semblent avoir en partage, en effet, un certain émerveillement devant ce sujet, qui se traduit par un ton particulier : comme si elles faisaient pénétrer le lecteur par une porte derrière laquelle se cachait une zone de l'existence jusque-là inconnue, ou comme si elles s'avançaient dans un territoire secret (pour ne pas dire, comme Alain-Fournier, un « domaine mystérieux »; on pourrait penser, aussi, au titre du chapitre d'Aimé Dupuy, « l'enfance secrète »). Qu'il s'agisse des romans naturalistes qui enregistrent avec une fascination méticuleuse les déformations que la puberté fait subir au corps

¹⁷¹ Agathon (Henri Massis et Gabriel de Tarde), *Les Jeunes gens d'aujourd'hui. Le goût de l'action, la foi patriotique, une renaissance catholique, le réalisme politique*, 12e édition, Paris, Plon-Nourrit, 1919.

¹⁷² Beth W. Gale, *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, p. 182.

¹⁷³ Justin O'Brien, *The Novel of Adolescence: The Study of A Literary Theme*, p. 8-9.

¹⁷⁴ Florian Houssier, « S. G. Hall (1844-1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence. Ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent ».

(et que le corps imprime sur l'esprit) ou des romans d'analyse qui « sentent l'éphèbe du dedans¹⁷⁵ », retrouvant l'intensité des éblouissements et des souffrances, les pensées et les angoisses honteuses; autrement dit, que l'adolescence soit abordée sur le mode de l'exposé réaliste ou sur celui de la remémoration intime, il y a dans sa représentation un élément d'incertitude ou d'imprévu. Le sujet résiste, se dérobe, donne à sentir que ses limites et ses topoï sont encore fluctuants. Ainsi, il ne paraît pas si étrange que l'adolescence dans les romans écrits pendant la première moitié du XX^e siècle, alors que le concept a *mûri*, soit traitée différemment que dans les romans qui la découvrent, voire la construisent. Beth W. Gale propose justement, comme l'une des hypothèses pouvant expliquer la baisse dans la production de romans de l'adolescente vers 1930, que les romanciers s'intéressent moins à ce sujet pendant un certain temps parce que « female adolescence was by 1930 a well-established social category, less open to debate than in earlier years¹⁷⁶ ». On pourrait proposer que les alentours de 1930 marquent le moment où l'adolescent comme personnage est parvenu au terme de son émancipation : il est désormais un personnage à part entière, membre pérenne de la troupe du roman.

Les usages de la jeunesse : réflexion sur le corpus

Il convient de distinguer nos œuvres de différents corpus qui, parce qu'ils incorporent une thématique jeune ou adolescente, pourraient à première vue sembler connexes. Le roman d'adolescence se distingue du roman de formation ou du roman de l'entrée dans la vie¹⁷⁷. Franco

¹⁷⁵ Albert Thibaudet, « Les Lettres au collège », p. 381.

¹⁷⁶ Beth W. Gale, *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, p. 182.

¹⁷⁷ Les notions de roman de formation et de *Bildungsroman*, définies et apparentées de diverses façons selon les commentateurs, ont été l'objet de nombreux débats. Voir, entre autres : Daniel Mortier, « Le *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique », *Dix-huitième siècle européen. En hommage à Jacques Lacant*, sous la direction de Claude de Grève, Paris, Aux amateurs de livres, 1990; Denis Pernot, « Du *Bildungsroman* au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, vol. 76, no 2, 1992, p. 105-119; Florence Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation en Europe au XVIIIe siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998; Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

Moretti affirme que *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, en donnant naissance au *Bildungsroman*, renverse le paradigme dominant dans la littérature occidentale depuis l'Antiquité en instituant comme héros, à la place de l'homme mûr, le jeune homme en formation. Les grands romans du XIX^e siècle mettent en scène des héros (Frédéric Moreau, Dorothea Brooke, Eugène de Rastignac, David Copperfield, Bel-Ami, etc.) définis en premier lieu par leur jeunesse; celle-ci sera désormais l'âge qui détient « le sens de la vie¹⁷⁸ ».

Cependant, si l'idée de formation ne disparaît pas du roman après le XIX^e siècle, les œuvres que l'on considère généralement comme appartenant au genre du roman de formation ont été écrites avant l'invention de l'adolescence (pour Moretti, d'ailleurs, *L'Éducation sentimentale* met fin à la tradition du roman de formation). Par ailleurs, si ces œuvres font de la jeunesse l'âge le plus significatif de la vie, elles l'inscrivent tout de même dans un parcours aboutissant à l'âge mûr. Qu'il soit question du roman de formation « idéaliste » du XVIII^e siècle allemand ou du roman désabusé de « l'arrivisme » du XIX^e siècle français, la jeunesse y est un état foncièrement passager, à surmonter à tout prix, de sorte que ses élans et ses forces mêmes se tendent dans l'effort de libérer le héros de son immaturité et de le faire parvenir au seul état réellement souhaitable dans sa société : celui de l'adulte¹⁷⁹. Nos romans de l'adolescence, au contraire, ne s'intéressent pas à la maturité et n'envisagent pas la jeunesse en fonction d'un « horizon adulte ». On n'y est pas adolescent *parce qu'on attend de devenir un adulte*. En adoptant le point de vue d'un personnage immature, en lui donnant des préoccupations immatures et en l'entourant de pairs immatures, ces romans mettent en place un univers où priment les valeurs de l'adolescence, et parfois même un univers régi par

¹⁷⁸ Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 2000, p. 4.

¹⁷⁹ « L'adulte » étant, dans le sens bourdieusien, celui qui détient le pouvoir : en l'occurrence, le bourgeois, l'aristocrate. Moretti note justement que le *Bildungsroman* est un genre qui, la plupart du temps, exclut l'Autre : la femme, l'ouvrier, le Noir. Voir *Ibid.*, p. vi.

les lois de l'adolescence. Dans le roman le plus tardif de notre corpus, *Les Enfants terribles*, les adultes ont disparu complètement.

Notre corpus se distingue aussi, de façon évidente, d'un corpus identifié par Denis Pernot sous le nom de « roman de socialisation¹⁸⁰ ». Ce genre, dont l'époque (1889-1914) recoupe en partie la nôtre, apparaît dans le sillage direct de la naissance d'un discours médical et juridique sur la jeunesse qui imprègne l'imaginaire social¹⁸¹. Il est l'œuvre d'écrivains — Maurice Barrès, Paul Bourget, entre autres — qui souhaitent dans ce contexte créer des œuvres à l'usage des jeunes gens qui leur serviraient de guide (moral, idéologique) dans leur entrée en société. Ce corpus (que Pernot propose aussi d'appeler « roman de ceux qui ont vingt ans¹⁸² ») s'inscrit dans la lignée du roman d'éducation, et s'intéresse à la jeunesse dans une visée pédagogique et idéologique; vocation qui, note Pernot, prend le pas sur des préoccupations de qualité littéraire ou d'expérimentation formelle : étudier ces œuvres, écrit-il, c'est « travailler dans la banalité », puisqu'elles « envisagent de manière toujours semblable les difficultés auxquelles le jeune homme est confronté et qu'[elles] tentent de lui imposer toujours les mêmes solutions afin de les surmonter ». C'est aussi « constater, dans le contexte d'une profonde crise du roman, que beaucoup d'écrivains reconnus privilégient paradoxalement un mode d'expression qui renonce à la garantie d'originalité chère aux symbolistes et aux décadents¹⁸³ ».

Si les deux genres que nous venons de mentionner sont naturellement à écarter de notre étude parce qu'ils ne font pas de distinction claire entre adolescence et jeunesse, nous distinguons aussi, au sein du corpus des romans de l'adolescence à proprement parler, divers « usages » de

¹⁸⁰ Denis Pernot, *Le Roman de socialisation, 1889-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1998.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸² *Ibid.*, p. 9.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 8-9.

celle-ci. Guillemette Tison a établi, dans son étude *Le Roman de l'école au XIX^e siècle*, un corpus de romans qui prennent pour sujet le milieu scolaire, en employant des personnages enfants et adolescents. Elle y distingue une évolution de 1830 à 1914 : si le récit de l'école a d'abord une fonction surtout « explicative » (les épisodes scolaires servant à expliquer le caractère d'un personnage adulte), « progressivement, au long du siècle, [l'école] devient un sujet de roman à part entière, particulièrement dans les années 1880, quand la III^e République met l'école au premier rang des préoccupations collectives¹⁸⁴ ». Il est certes possible d'identifier, pour le roman d'adolescence comme pour tout autre groupement thématique d'œuvres, des *topoi*; mais, tel que l'indique la désignation proposée par Tison, les « romans de l'école » ont pour sujet, *en premier lieu*, l'école : son fonctionnement, son rôle dans le développement de l'individu, etc. Parce que leurs auteurs visent à donner une image fidèle du système scolaire, à représenter ses défauts et proposer des améliorations, voire à redéfinir en profondeur sa mission et ses moyens à travers une vision utopiste¹⁸⁵, Tison inscrit ces romans dans le projet réaliste et naturaliste.

Cependant, on constate que, même après la fin de la période délimitée par Tison, l'école continue à inspirer des romanciers que l'on n'associe pas forcément à ce projet. Ainsi par exemple Louis Chadourne décrit dans *L'Inquiète adolescence* (1920) ses années au collège, avec leurs mornes matinées d'hiver au réfectoire non chauffé, les rapports brutaux entre camarades, la lourde surveillance de l'abbé; mais si l'école y a droit à un traitement aussi sévère que dans nombre de romans naturalistes, il serait difficile d'attribuer au livre de Chadourne les mêmes visées. La représentation de l'école y sert plutôt le récit autobiographique, lancé, lui, par une évidente fascination pour l'adolescence. Le récit au *je* n'offre pas de réflexion générale sur l'institution

¹⁸⁴ Guillemette Tison, *Le Roman de l'école au XIX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Histoire de l'éducation », 2004, p. 7.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 189.

scolaire. Il se limite à l'expérience subjective qu'en fait le narrateur adolescent et s'intéresse à ses pensées, ses sentiments et ses impressions. Un tel roman devrait-il figurer dans notre corpus ? Dans la mesure où l'interrogation des limites de la forme romanesque y tient une place secondaire à la représentation d'une période dans la vie du narrateur liée à des circonstances particulières (l'école), non.

Ainsi, tous les romans de l'adolescence qui participent du mouvement de repli subjectif propre à la reconfiguration de la littérature au tournant du XX^e siècle ne sont pas forcément le lieu d'une réflexion poétique expérimentale. Un roman comme *Silbermann* (1922) de Jacques de Lacretelle, s'il emploie un narrateur adolescent qui parle au *je* pour raconter l'histoire du personnage éponyme, aborde par ce choix la question du lien entre la littérature et la réalité « objective ». Il reste que son sujet principal est un problème social, l'antisémitisme, abordé par le moyen d'une étude psychologique relativement classique. Le fait d'employer des personnages adolescents permet de traiter le sujet principal dans une perspective plus interrogative qu'affirmative, d'étudier le processus de formation des idées, notamment à travers la pression exercée par le groupe social plus large (le milieu scolaire dans lequel se meuvent par nécessité les adolescents se prête particulièrement bien à une telle étude).

Il va sans dire que notre corpus est à certains égards très homogène : presque sans exception, nos héros sont, comme leurs auteurs, de sexe masculin et issus de la bourgeoisie. Malgré le fait qu'elle donne son nom au roman de Larbaud, Fermina Márquez n'en est pas l'héroïne. Contrairement à ce qui se passe avec les personnages masculins qui l'observent, le lecteur entend très peu sa voix et n'a que rarement accès à ses pensées. Le roman de Cocteau fait exception puisque, fidèlement au titre, le statut de héros y est partagé par Paul et Élisabeth et si c'est l'accident de Paul qui déclenche l'histoire, c'est Élisabeth qui se fait la plupart du temps l'instigatrice des développements successifs. Cette relative homogénéité des personnages ne surprend pas, étant

donné qu'ils reproduisent la situation de leurs auteurs. Contentons-nous de rappeler que tous ont été liés, à divers degrés d'intimité, à la *Nouvelle Revue française*, dont Maaïke Koffeman, entre autres, a montré qu'elle a joué un rôle charnière dans le renouvellement de l'esthétique romanesque à l'époque en question¹⁸⁶. La sociologie de la littérature a bien montré que l'origine sociale des écrivains — ainsi que la fortune dont ils disposaient — a joué un rôle déterminant dans la production d'œuvres novatrices, dans la contestation de l'esthétique naturaliste en général et dans les milieux liés à la *NRf*¹⁸⁷ notamment. Il n'est pas étonnant que ces écrivains aient eu des préoccupations différentes des naturalistes et par conséquent aient été parmi les premiers à se détourner de la thématique et de l'esthétique préférées par ceux-ci.

Mais encore, on pourrait proposer que si les nouveaux romans de l'adolescence s'intéressent en majorité aux personnages de jeunes bourgeois, c'est parce que l'adolescence, bien que les avancées de la scolarisation et le discours scientifique contribuent de façon importante à sa « généralisation » au tournant du XX^e siècle, ne s'étend pas à la même vitesse à tous et à toutes. Selon Antoine Prost, la période de l'entre-deux-guerres demeure, dans ses attitudes envers la jeunesse, proche du XIX^e siècle, si bien que l'on n'y retrouve pas une jeunesse, mais au moins deux : la bourgeoise et la populaire. Dans les milieux populaires, à la campagne comme en ville, les jeunes sont définis par les attributs suivants : ils ne vont plus à l'école, travaillent, mais ne sont pas encore mariés et vivent chez leurs parents, en situation de dépendance. C'est la fin de la scolarisation, à 13 ans, et l'intégration au travail qui marquent la fin de l'enfance et le début de la

¹⁸⁶ Voir Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2003.

¹⁸⁷ Voir, entre autres : Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998; Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique : capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, no 4, juillet 1975, p. 66-81; Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

jeunesse¹⁸⁸ (le mariage ou le service militaire marquent la fin de cette dernière). Les frontières sont plus vagues pour la jeunesse bourgeoise : en amont, elle est scolarisée plus longtemps, et en aval le service militaire ne joue pas le même rôle initiatique, puisqu'elle le réalise souvent comme « aspirant », ce qui lui permet de n'être présente à la caserne qu'à certaines heures (et donc de conserver ses habitudes et sa vie sociale à l'extérieur de ces heures)¹⁸⁹. Les caractéristiques du jeune bourgeois s'opposent à celles du jeune ouvrier ou du jeune paysan : il ne travaille pas parce qu'il est encore aux études, il dépend de ses parents mais n'habite pas forcément chez eux (il part souvent étudier à l'extérieur de chez lui) et s'il n'est pas marié, les « aventures » sont une partie acceptée de son parcours¹⁹⁰. Le jeune bourgeois bénéficie donc d'une plus grande liberté que l'ouvrier ou le paysan, qui vit avec ses parents et doit travailler. C'est une des causes du prolongement de la jeunesse bourgeoise : rien ne la presse de se marier¹⁹¹. Par ailleurs, il ne suffit pas de terminer ses études pour se marier : il faut encore s'établir.

La situation est différente chez les jeunes filles de la bourgeoisie. Selon la coutume, celles-ci doivent après les études secondaires revenir auprès de leur mère et se former à leur futur métier de maîtresse de maison. Ainsi, voulant échapper au contrôle parental rigide, elles cherchent, contrairement aux garçons, à se marier le plus rapidement possible¹⁹². La période de l'entre-deux-guerres voit une croissance rapide dans le nombre de jeunes filles qui entreprennent des études secondaires, ce qui repoussera à son tour, à partir des années 1930 environ, leur âge au mariage¹⁹³.

¹⁸⁸ Antoine Prost, « Jeunesse et société dans la France de l'entre-deux-guerres », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 13, no 1, 1987, p. 35.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Prost note, par exemple, qu'en 1911 à Orléans, les hommes bourgeois se marient en moyenne à l'âge de 30 ans, contre 25 ans pour les hommes issus des milieux populaires (*Ibid.*, p. 40).

¹⁹² Toujours à Orléans en 1911, les bourgeoises se marient en moyenne à l'âge de 24 ans, soit 6 ans plus tôt que les hommes (*Ibid.*).

¹⁹³ L'arrivée des femmes dans le monde universitaire signerait aussi l'arrêt de mort du mariage bourgeois, remplacé par le mariage d'amour (facilité par la nouvelle proximité des sexes) (*Ibid.*).

Ces réalités économiques et sociales jouent-elles un rôle dans la constitution de différents corpus au sein de l'ensemble plus large du roman d'adolescence ? Beth W. Gale, dans son ouvrage sur l'adolescence féminine dans le roman français de 1870 à 1930, prétend combler le vide laissé par l'étude de Justin O'Brien (ces deux études sont les deux seules tentatives de panorama de l'adolescence dans le roman français à l'époque qui nous intéresse). Elle montre que le personnage de l'adolescente suit une évolution qui recoupe en partie celle de l'adolescent :

Throughout this study, novelistic portrayals of female adolescence [...] reveal the principal sources of concern to French society in general, and literary culture in particular, at a given period. Whereas the decadent portrait of 1870 to 1890 reveals anxiety about new medical understanding of the female body, that of the Belle Époque shows emotional reaction to the new spaces opening to women, while the novel of the period [1910-1930] [...] demonstrates concern about the psychological formation of identity¹⁹⁴.

Toutefois, ce qui ressort de l'étude de Gale, c'est que malgré le fait que cette période voit des progrès importants dans le domaine des droits des femmes, et que les représentations de l'adolescence de ces dernières dans les romans participent dans plusieurs cas du dialogue autour de la question de l'émancipation, les personnages de jeunes femmes demeurent largement le lieu d'interrogations particulières liées à leur statut au sein la société : interrogations sur la sexualité, sur l'éducation, sur les rapports d'inégalité entre les sexes, etc. C'est autant le cas chez les premiers écrivains de sexe masculin à décrire l'adolescence féminine (Émile Zola, notamment) que chez les romancières, lorsqu'elles se mettent à écrire dans les premières décennies du XX^e siècle (Marguerite Audoux, Rachilde, Camille Pert, Lucie Delarue-Mardrus, Colette), même si leur point de vue est souvent différent de celui de leurs collègues masculins : selon Gale, les romancières écrivent pour remettre en question stéréotypes et préjugés, y compris ceux créés par des représentations antérieures¹⁹⁵. Par ailleurs, même lorsque vers 1910 écrivaines et écrivains

¹⁹⁴ Beth W. Gale, *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, p. 180.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 129.

commencent à s'intéresser à la psychologie féminine et que les personnages deviennent plus complexes, « in some ways these depictions oddly resemble those of sixty years before », notamment par le fait que la préoccupation principale de la plupart des héroïnes reste l'amour (et que beaucoup de ces romans renforcent les rôles sexuels traditionnels pour les femmes : le mariage et la maternité comme valeurs suprêmes)¹⁹⁶.

L'homogénéité des sujets féminins ne surprend pas, étant donné le nombre beaucoup plus limité de possibilités disponibles aux femmes dans la société d'avant-guerre, comparativement à celles offertes aux hommes. Dans les romans de notre corpus, outre le personnage d'Élisabeth dans *Les Enfants terribles*, seule l'Albertine de Marcel Proust s'affranchit de la caractérisation relativement unidimensionnelle et du destin linéaire réservés à ses consœurs : ses excursions non accompagnées à bicyclette et en train, sa prédilection pour les sports, ses comportements sexuels scandaleux ne font pas que contredire les représentations stéréotypées des jeunes femmes, mais les bouleversent à un point tel que la logique narrative — de son propre récit et de celui du narrateur — en est dévoyée. Albertine est révolutionnaire parce que, comme l'a si bien montré Jacques Dubois, elle est la grande inconnue de son roman : son trajet, sans sortir du domaine du possible ou du vraisemblable, suit une courbe qui n'est suggérée ni par ses données sociologiques, ni par ses première, deuxième ou troisième apparition dans le roman¹⁹⁷. Elle rejoint par là nos héros masculins, bourgeois, qui contrairement par exemple aux adolescents de Zola — selon Véronique Cnockaert, « essentiellement modelés par l'univers des faits biologiques et par le milieu¹⁹⁸ » — se définissent justement par leur indétermination : par le fait que l'avenir n'oriente pas leur parcours tel un fil conducteur, mais s'étale comme un champ de possibilités.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁷ Voir Jacques Dubois, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.

¹⁹⁸ Véronique Cnockaert, *Les Inachevés. Émile Zola : une poétique de l'adolescence*, p. 37.

C'est en ayant à l'esprit cette notion d'indétermination que nous mènerons, dans le prochain chapitre, une réflexion sur les « débuts » du personnage adolescent au XX^e siècle. Si les œuvres de notre corpus écrites dans les années 1911-1913, *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et *À la recherche du temps perdu*, ne sont pas les premières à se consacrer entièrement ou quasi entièrement à la peinture de l'adolescence (nous avons vu plus haut que des romans de la fin du XIX^e siècle comme *Un Simple* d'Édouard Estaunié ou *Sébastien Roch* d'Octave Mirbeau, l'avaient déjà fait), elles sont les premières à le faire en repensant en profondeur la composition du roman de façon à appréhender l'adolescence non seulement comme thème, mais aussi dans sa forme même.

CHAPITRE 2 : Du célibataire à l'adolescent

Une jolie jeune fille au prénom mélodieux fait la joie des pensionnaires d'un collège pour garçons lorsqu'ils apprennent qu'elle passera avec eux les récréations, l'espace de quelques semaines. Un jeune homme intrépide et sympathique arrive dans une école de province, où il se lie d'amitié avec le fils des instituteurs. Un petit garçon, au moment de se coucher, se voit d'abord refuser, puis accorder, le baiser de sa mère. Un petit garçon est retiré de l'école suite à une affaire concernant un billet galant écrit à une camarade, puis la Première Guerre mondiale éclate. Un jeune homme de bonne famille découvre que son père, de tout temps doux et prévenant, n'est pas réellement son père et assumant sa bâtardise, décide de s'enfuir en laissant une lettre d'adieux méprisante. Un jeune homme reçoit une boule de neige dans la poitrine à la sortie de l'école. En somme — excepté pour la guerre, mais qui a lu *Le Diable au corps* sait que celle-ci y joue un rôle de second plan—, il n'y a pas de quoi faire des histoires. Et cependant, pour les héros des romans de notre corpus, ces événements appartiennent aux rangs de ceux qui changent le cours d'une vie; voire qui la définissent.

Aux yeux du narrateur du *Grand Meaulnes*, par exemple, l'endroit où il vécut sa courte amitié avec le héros mystérieux dont le récit porte le nom est le point nodal de son existence entière : « tel est le plan sommaire de cette demeure où s'écoulèrent les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie — demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures¹⁹⁹ ». Comment concilier une telle affirmation avec le bilan de ces

¹⁹⁹ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes. Miracles, précédé de « Alain-Fournier, par Jacques Rivière » et « Le dossier du Grand Meaulnes »*, texte établi et annoté par Alain Rivière et Françoise Touzan, présentation

aventures : quelques espiègleries d'écoliers ? Car s'il y a dans *Le Grand Meaulnes* deux histoires d'amour qui finissent de façon tragique, ce ne sont pas celles du narrateur, qui se contente de vivre par procuration celles de ses amis plus affranchis. Pour ce fils d'instituteurs de province maladif et soumis, le tourment et l'allégresse que de longues années (l'intervalle qui sépare les événements relatés du temps de l'écriture) n'ont pas émoussés traduisent l'excitation produite par quelques manquements aux règlements de l'école et, par-dessus tout, par la *présence* de Meaulnes : pas tant par ses exploits, qui sont plutôt insignifiants, que par l'*ambiance romanesque* qui émane de son désir d'aventures. Pour le dire autrement, dans ce roman étrange le narrateur vit une grande aventure qui consiste à connaître quelqu'un qui souhaite l'aventure.

Nous posons l'hypothèse que les romans de notre corpus conçoivent l'adolescence comme une aventure, comprise non comme un événement concret, mais comme un état : l'état de celui à qui « quelque chose arrive », comme écrivait Jacques Rivière²⁰⁰. Qu'il s'agisse d'un état « initial » par excellence — puisque, envisagée de cette façon, l'aventure est la disposition de celui qui anticipe un événement — s'accorde joliment avec le fait que nos romans font grand cas de l'initiation : soit en faisant carrément coïncider leur début avec le début de l'adolescence du protagoniste, soit, lorsque ce n'est pas possible selon la logique de la diégèse, en trouvant un autre moyen d'affirmer le caractère initiatique de l'élément déclencheur, peu importe la gravité effective de celui-ci. Mais l'aventure, entre 1910 et 1930, est aussi celle du roman qui fait place à un nouveau personnage, porteur d'un nouveau régime romanesque. Ce chapitre abordera ces questions liminaires, en se penchant sur les débuts de *Fermina Márquez*, du *Grand Meaulnes* et de *À la recherche du temps perdu* pour voir comment s'y noue l'aventure de l'adolescence, comment un état qui jusque-là

et bibliographie de Daniel Leuwers, Paris, Éditions Garnier, 1986, p. 159. Désormais, nous emploierons la version abrégée du titre, *Le Grand Meaulnes*, pour renvoyer à cette œuvre.

²⁰⁰ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 27.

avait paru trop transitoire pour en faire tout un roman y apparaît comme une sorte de terre promise du romanesque.

Le choix de ne traiter sous cet angle que la première moitié de notre corpus nous est suggéré par la chronologie littéraire et historique. Entre les romans de Proust, Larbaud et Alain-Fournier d'un côté et ceux de Radiguet, Cocteau et Gide de l'autre, passe la ligne de la guerre, frontière signifiante en soi et qui sépare par surcroît deux époques. La période d'avant-guerre se rattache encore à de nombreux égards au XIX^e siècle; l'entre-deux-guerres, transformé par les bouleversements occasionnés par le conflit dans les domaines de la technologie, de l'industrialisation et des mœurs, est défini par des enjeux géopolitiques, idéologiques, économiques et sociaux nouveaux. Les enjeux artistiques aussi reflètent ce changement d'époque²⁰¹. On ne saurait négliger l'histoire interne des œuvres, celle qui se fait à même les textes, dont chacun interroge ses prédécesseurs et redéfinit le rapport à la tradition. Une telle approche, qui fait une place au contexte historique et littéraire dans l'analyse formelle des œuvres, n'a plus aujourd'hui à être justifiée²⁰². Ainsi, nous interrogerons ici la façon dont les romans d'avant-guerre font « débiter » le personnage adolescent, en montrant ce que le choix d'employer un héros dont l'adolescence est une qualité essentielle et permanente (au lieu d'être un stade du processus de développement qui le mène à assumer une forme adulte qui serait sa forme « véritable ») a de révolutionnaire pour la composition du roman. Dans l'entre-deux-guerres, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'adolescence est déjà bien ancrée, autant dans le discours scientifique et social que dans la littérature : de nombreux romans se sont intéressés à elle dans

²⁰¹ Voir Michel Raimond, *Le Monde moderne vu par les écrivains français (1900-1950)*, édition de Jean-Michel Raimond et Vital Rambaud, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2018.

²⁰² Antoine Compagnon s'en fait le défenseur, notamment, dans *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 14-18.

l'intervalle. Mais Proust, Larbaud et Alain-Fournier sont parmi les premiers à explorer en profondeur sa psychologie, et surtout à en découvrir le potentiel poétique. L'adolescence est réellement pour eux un territoire inconnu, un sujet à valeur expérimentale.

Par ailleurs, les enjeux de l'écriture romanesque ne sont pas tout à fait les mêmes de part et d'autre de la guerre, même si, comme l'affirme Michel Raimond, la littérature de l'après-guerre ne peut être comprise « que si l'on se réfèr[e] aux valeurs qui étaient apparues avant 1914²⁰³ ». Les écrivains d'avant-guerre doivent négocier, en pensant leur œuvre, avec l'héritage pesant du naturalisme et du roman de la décadence, si bien qu'en filigrane de la fraîche modernité de ces œuvres d'avant-guerre travaillent des interrogations qui les inscrivent dans la lignée de leurs prédécesseurs. Notre analyse des incipits de ces romans mettra en relief les stratégies employées par leurs auteurs pour affranchir le récit du régime mimétique et d'une logique narrative fondée sur l'enchaînement linéaire. Alors que Cocteau, Radiguet et le Gide des *Faux-Monnayeurs* écrivent à une époque où une telle remise en question fondamentale ne s'impose plus avec la même urgence, les expérimentations de leurs prédécesseurs (y compris celles du Gide d'avant-guerre) ayant en quelque sorte déblayé la voie vers l'autonomisation du récit, Larbaud, Proust et Alain-Fournier n'ont pas le choix de se confronter directement à la poétique du roman réaliste. C'est comme si une certaine « vieille » façon de faire des romans y avait été confrontée à une poétique absolument neuve, personnifiée sous les traits de l'adolescent. Non pas que Gide, Cocteau et Radiguet ne thématisent pas les questions liées à la narration et à son enchaînement dans leurs

²⁰³ Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, p. 16. Raimond cite notamment à ce propos la réponse de Jean Paulhan à une enquête de Robert Brasillach qui, en 1931, voulait montrer que la période de l'après-guerre était terminée : « L'après-guerre en littérature me paraît surtout avoir été employé à vulgariser, et peut-être à résoudre, certains des problèmes que posaient, dès 1913, les œuvres de Proust, de Gide, de Claudel, et de Max Jacob » (Jean Paulhan, réponse à l'enquête de Robert Brasillach « La fin de l'après-guerre / Que deviendra la génération littéraire de 1920 ? », *Candida*, no 390, 3 septembre 1931).

œuvres; mais ils rebondissent en partie sur le travail déjà effectué et réagissent à leur tour aux questions posées par les romans d'avant-guerre. Nous nous garderons donc d'aborder les romans d'adolescence de l'après-guerre dans ce chapitre, pour les analyser dans le chapitre 4.

Si le début est un moment stratégique par excellence, c'est que, comme le remarque Jacques Dubois, le roman y est « le plus étroitement confronté avec l'arbitraire de son origine et de sa fiction. C'est là qu'il est contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture²⁰⁴ ». Débuter implique de faire un choix, élire une parole et une direction dans le champ infini des paroles et des directions, commencer à tracer une forme sur ce qui était jusque-là une page blanche. C'est dire que s'y posent, forcément, les questions liées à la nature profonde du genre : qui écrit ? dans quelle capacité ? comment (selon quelles « règles ») devrions-nous comprendre ce qui est écrit ? Selon Andrea Del Lungo, « tout commencement romanesque est une prise de position; un moment décisif [...] dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers de fiction, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture²⁰⁵ ».

La mise en place de tous ces éléments nécessitant un déploiement minimum et accomplissant en même temps la tâche de faire transiter le lecteur du monde extérieur vers le monde du roman, Del Lungo nous invite à penser l'incipit comme un « seuil » plutôt qu'une « frontière », une « zone de transition » ou de « passage » plutôt qu'une « coupure nette²⁰⁶ ». Il serait donc possible d'envisager les incipits comme évoluant au gré des questionnements du roman sur sa raison d'être et sur sa forme. Del Lungo pose d'ailleurs l'hypothèse d'une mutation

²⁰⁴ Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, no 16, 1973, p. 491.

²⁰⁵ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 11.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

historique en ce qui a trait au traitement du caractère arbitraire de la prise de parole romanesque : la courbe mènerait d'une attitude de dissimulation de cet arbitraire (à travers des stratégies visant à escamoter l'écart entre le monde extérieur et le monde du roman, telles que le « coup » du manuscrit retrouvé ou l'exposition balzacienne) à celle d'un dévoilement, voire d'une revendication de cet arbitraire²⁰⁷ (pouvant aller, par exemple, jusqu'à le commenter de façon explicite). On pourrait sans doute remettre en question la pertinence d'extrapoler à l'histoire longue du genre romanesque un tel modèle, qui risquerait de comporter de nombreuses « anomalies ». L'exercice se prête cependant légitimement à la confrontation d'œuvres relativement rapprochées dans le temps. D'autant plus que, comme le rappelle Del Lungo, la question du positionnement en regard de la tradition est doublement présente au début d'un roman : il y aurait à négocier un intertexte propre de l'incipit, « dont les formes stéréotypées sont tellement connues qu'elles deviennent parfois un signe d'identification du genre romanesque²⁰⁸ ». À l'époque de l'admonestation de la marquise qui sort à cinq heures²⁰⁹, l'incipit se présente en effet comme un lieu particulièrement sensible.

Notons, avant de poursuivre, qu'en ce qui a trait à la question de la délimitation de l'incipit, nous adoptons l'acception large proposée par Del Lungo, pour qui l'incipit ne se limite pas à la première phrase ou au premier paragraphe, mais constitue plutôt une « première unité du texte », dont la longueur peut varier considérablement : « un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture, soit formelle soit thématique, isolant cette première unité²¹⁰ ». Ainsi, dans le cas de *À la recherche du temps perdu*, nous

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁹ André Breton attribue cette célèbre phrase à Paul Valéry. Voir André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 15.

²¹⁰ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, p. 44.

considérons avec Del Lungo que l'incipit s'étire des premiers mots jusqu'à la coupure qui suit l'épisode de la madeleine²¹¹, embrassant le « dormeur éveillé » et le « drame du coucher ». Une telle approche de l'incipit permet d'éviter l'écueil d'une délimitation artificielle. Comme le remarque Roland Barthes, « tous les récits n'ont pas la belle ordonnance, éminemment didactique, du roman balzacien, qui s'ouvre sur un discours statique, longtemps synchronique, vaste concours de données initiales que l'on appelle un *tableau*²¹² ». Ainsi, Barthes recommande au lecteur de chercher le « tableau initial » ou « l'ensemble initial » en identifiant un premier équilibre thématique, et en s'aidant au besoin de l'ensemble « terminal », de manière à pouvoir ensuite examiner « le passage d'un équilibre à un autre, traverser la “boîte noire”²¹³ » du récit. L'interprétation de ce dernier fait dès lors penser à la construction d'un pont à partir des deux rives pour finir par « composer » au milieu, plutôt que de procéder d'un bout à l'autre.

Du décadent au débutant

Comment nos romans abordent-ils les deux enjeux liminaires identifiés par Jacques Dubois et Andrea Del Lungo ? Du premier, soit celui de l'arbitraire de l'origine du récit, ils ne font pas grand cas, contrairement à l'importance qu'y attachait le roman réaliste et naturaliste. L'incipit de ce dernier, rappelle Dubois, « vise à produire les garanties de l'authenticité de son dire, en faisant référence à un hors-texte et en masquant le caractère fictif de son geste initial²¹⁴ ». Le commencement d'un roman qui prétend épouser au plus près les contours du réel s'efforce d'estomper, voire de faire oublier la frontière qui le sépare de la réalité. Cette dissimulation, comme le remarque Andrea Del Lungo, est réalisée en balisant fortement le seuil²¹⁵. Il s'agit

²¹¹ *Ibid.*, p. 86.

²¹² Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique*, no 1, 1970, p. 4.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », p. 491.

²¹⁵ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, p. 12.

d'indiquer que le récit commence, tout en faisant comme si le monde raconté et ses personnages vivaient déjà avant ce commencement et devaient continuer d'exister une fois le récit terminé. L'abondance d'information fournie dans l'incipit signale au lecteur que le récit commence et, à la fois, renforce l'illusion de réalité : le narrateur ne fait que renseigner le lecteur sur des choses déjà en cours, comme on expliquerait à une personne déposée à une soirée chez des inconnus qui sont les convives, pourquoi ils sont réunis, quelles sortes de rapports les unissent, etc. Par ailleurs, cette mise en contexte montre en quoi les gens représentés sont comme le lecteur et les gens qui l'entourent, ou encore comme des gens qu'il ne connaît pas ou ne remarque pas, mais qui vivent tout de même, ou pourraient vivre, dans sa communauté ou dans une communauté voisine. Le roman s'ancre ainsi dans la « vraie vie » et par là même « légitime » son existence²¹⁶.

Les œuvres de notre corpus enregistrent un changement, en regard des romans réalistes, dans leur approche du caractère fictif et arbitraire de l'acte de parole qui les constitue. La question de l'authenticité est d'emblée décentrée lorsqu'il s'agit du récit des souvenirs personnels du narrateur, comme c'est le cas dans *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et *La Recherche* (c'est également le cas dans *Le Diable au corps*). Certes, la personne du narrateur constitue le « hors-texte » fictif dans lequel s'ancre le récit et qui « garantit » dans une certaine mesure l'authenticité du propos. Mais en quoi est-il important que le récit plus ou moins intimiste d'une adolescence plus ou moins ordinaire soit authentique ou non ? On ne demande pas au lecteur de croire à des exploits inédits ou à une intrigue rocambolesque, ni à un vécu dont la misère ou l'exemplarité en font un témoignage à valeur générale. Les événements racontés n'ont d'importance qu'en ce qu'ils

²¹⁶ « Pour donner figure à la contiguïté qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit réaliste s'évertue à se présenter comme une simple intervention dans le continu des "choses" et des "faits", intervention qui en prolonge le mouvement, sans en briser le cours. [...] L'acte d'énonciation n'a guère dès lors à se trouver une assise et une justification. N'est-il pas débordé de tous côtés par l'impérieuse exigence du vécu qu'il prend en charge ? Le texte embraye ingénument sur une isotopie déjà posée ou du moins supposée » (Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », p. 491-492).

se rapportent au destin du narrateur, et celui-ci ne prétend pas leur assigner de portée exemplaire. Il se donne comme unique instance et unique mesure de ce qu'il raconte. (Quant aux *Faux-Monnayeurs* et aux *Enfants terribles*, ce sont des œuvres caractérisées par une autoréflexivité poussée, qui rappellent sans cesse au lecteur leur caractère fictionnel, faisant l'économie même du paravent des mémoires personnels dont usent les quatre autres romans.)

Ainsi, la question de la légitimité d'une prise de parole qui ne proposerait pas de grandes vérités d'utilité sociale n'est pas essentielle pour nos auteurs. Cela n'étonne pas outre mesure. On sait que la « crise » du roman a eu pour enjeu majeur la désaffection et la contestation des prétentions du roman à l'objectivité²¹⁷. D'autres œuvres, avant ces romans de l'adolescence, ont marqué une distance à l'endroit du modèle réaliste en se désintéressant du tableau social, et à l'endroit du modèle naturaliste en parodiant ses aspirations scientifiques. Les romans décadents de la fin du XIX^e siècle, que l'équipe composée de Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois, Michel Biron et Jeannine Paque a qualifiés de « romans célibataires », se sont présentés comme « le champ d'une conscience vouée surtout à l'autocontemplation²¹⁸ ». Loin de se vouloir « étude littéraire et [...] enquête sociale²¹⁹ » (pour reprendre les termes du programme exposé par Edmond et Jules de Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux*), ils se sont exhibés comme récits (et, par surcroît, comme récits d'individus solitaires, riches, excentriques; bref, aux antipodes de l'homme moyen du roman naturaliste), renversant les rapports du couple « Art et Vérité²²⁰ » en sapant ou restreignant le second terme.

²¹⁷ Voir Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années 20*.

²¹⁸ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire*, p. 164.

²¹⁹ Edmond et Jules de Goncourt, « Préface de la première édition » [1864], *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990, p. 56.

²²⁰ *Ibid.*

Est-ce à dire que le modèle réaliste n'est plus à contester, en 1900 ou 1910 ? Selon ces chercheurs, malgré ses efforts pour renouveler l'esthétique romanesque, le roman décadent est mort sans avoir réussi son pari et sans descendance immédiatement identifiable. Ainsi, la question qui motivait ces efforts — « comment faire du roman après Zola²²¹ » — perdure au début du XX^e siècle. Comme le remarque Jean-Pierre Bertrand, cette révolution désamorcée constitue une drôle de situation : « si les poètes de la même génération ont pu trouver refuge dans une crise de vers généralisée qui les a regroupés sur un front moderniste et avant-gardiste, les romanciers débutants [...] ont vécu beaucoup plus mal une situation que beaucoup ont jugée sans issue²²² ». En effet, le corpus « célibataire » qu'inauguraient *Ludine* (1883) de Francis Poictevin et *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans et que fermait *Paludes* (1895) d'André Gide s'était ingénié à « mettre en crise l'ensemble de la mimésis romanesque²²³ ». Les expérimentations thématiques et formelles dans ces romans avaient opéré une poussée, fondatrice pour le roman du XX^e siècle, dans le sens du « resserrement et de l'autonomisation » du genre²²⁴. Malgré cela, ces efforts avaient abouti à une impasse : s'ils avaient effectivement procédé à une « déconstruction » du naturalisme, les romanciers de la décadence n'étaient pas arrivés à proposer de nouvelle formule durable. La « tour entourée de marais » paludéenne serait le chronotope de ce roman, comme le célibataire — esthète, cérébral, asocial, névrosé, impuissant — serait sa personnification : « eaux-mortes [...], ces romans décrivent des situations qui n'évoluent pas, des personnages qui, assignés à demeure,

²²¹ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire*, p. 18.

²²² Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 32, no 3, 1996, p. 129.

²²³ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire*, p. 16. Les autres titres sont : Paul Adam, *Soi* (1886); Jean Lorrain, *Très russe* (1886); Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886); Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887); Maurice Barrès, *Un Homme libre* (1889); Rémy de Gourmont, *Sixtine* (1890); Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* (1892); Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle* (1895).

²²⁴ *Ibid.*

contemplant leur mal (leur paludisme) au risque de l'exacerber²²⁵ ». En fin de compte, le célibataire meurt de la même maladie qui rongea le naturalisme, soit de ce déterminisme qui n'agit pas moins fort pour être appliqué à un individu plutôt qu'à un milieu²²⁶.

Jean-Pierre Bertrand et Jacques Dubois s'entendent sur ce point : le renouvellement du roman, ce déclic qui aurait eu lieu dans l'intervalle entre *Paludes*, dernier des décadents, et *À la recherche du temps perdu* fut le résultat d'une révision profonde de la logique narrative. Selon Bertrand, il a fallu « mettre fin à l'impérialisme de la nécessité narrative dans le roman et [...] doter ce dernier d'un nouveau présupposé esthétique²²⁷ ». Dubois, quant à lui, affirme que les décadents

n'ont pas perçu [...] que le culte hautain de la solitude [...] ne suffisait pas à renverser l'édifice naturaliste. Car, en profondeur, ce dernier se définit autrement que par la seule socialité. Sa structure de base s'enracine dans une causalité narrative aussi fortement articulée que fortement soulignée. Elle se retraduit dans ce déterminisme dont Zola fit grand cas et qui est tout ensemble celui de l'hérédité et celui du milieu. Or, il n'est pas de raisons intrinsèques pour que l'option solitaire échappe à l'emprise d'une telle causalité²²⁸.

Pour ces deux critiques, à l'évidement de la logique naturaliste qu'accomplissent les romans décadents en la poussant à son extrême, Gide avec *Paludes* vient apporter un élément nouveau, qui sera la clef d'une nouvelle esthétique romanesque : la contingence. Il l'accomplit grâce à son personnage principal qui, comme le remarque Bertrand, n'agit pas, n'a rien, et se contente de sourire²²⁹. En ce sens, Tityre incarne la liberté. Il n'est pas déterminé par une logique narrative qui aurait prise sur lui. Le temps et l'espace ne peuvent le former outre mesure, parce que son rapport à eux est caractérisé par l'inaction et le transitoire. Si *Paludes* ne réussit pas tout à fait à échapper

²²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²²⁶ *Ibid.*, p. 212-214.

²²⁷ Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », p. 131.

²²⁸ Jacques Dubois, « Conversion du héros décadent en narrateur proustien », *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Yves Reuter, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Chemins cliniques », 1991, p. 112.

²²⁹ Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », p. 137.

au régime déterministe — Bertrand montre que, en fin de compte, les emplois du temps, de l'espace et des personnages y aboutissent à l'aporie, n'ouvrent sur aucun romanesque —, il montre la voie de sortie de l'impasse comme étant du côté de cette contingence synonyme d'indétermination et d'imprévisibilité, contingence qui « allège de sa finalité l'ordre du temps²³⁰ ». Assurément, nos adolescents se présentent comme les héritiers de Tityre. Eux non plus n'agissent pas — pas dans le même sens que leurs aînés réalistes —, n'ont rien — du moins, n'ont pas le même genre de biens — et vivent, en un sens existentiel, au jour le jour. Ils apparaissent comme une relève, indéterminée, contingente, porteuse d'un renouvellement romanesque qui arrive par la brèche qu'a ouverte le personnage célibataire. Et ils sont, manifestement, *un* contingent : comme les célibataires, tout en évoluant chacun de leur côté ils décrivent une trajectoire cohérente en plusieurs points, cartographiant ce qui apparaît à l'aune de leurs pérégrinations comme une contrée particulière du pays romanesque. Pour Dubois, lorsque Proust « révolutionn[e] la perspective romanesque [...] il reprend les questions strictement là où les décadents puis Gide les ont laissées²³¹ », réinterrogeant le déterminisme causal qui tracassait ces derniers, et accomplissant ce qu'ils n'avaient pas réussi à faire en écrivant un roman où la contingence travaille au niveau même de la forme : en subordonnant entièrement le récit à la conscience du narrateur, Proust invite l'erreur, le hasard, « l'anarchie du vécu » à y pénétrer, substituant à la logique déterministe du récit d'autres principes d'enchaînement (l'intermittence, l'aléatoire, l'illusion). Or, il semblerait que la contingence ne soit pas sans conséquence pour l'être. On ne se maintient pas dans un état de fainéantise indéterminée sans en faire les frais. Le prix, comme le découvre le héros proustien dans le dernier tableau de la *Recherche*, en est... une espèce d'éternelle jeunesse. Et il n'est pas le seul à faire cette découverte : les narrateurs de *Fermina Márquez* et du *Grand Meaulnes* sont aussi à

²³⁰ Jacques Dubois, « Conversion du héros décadent en narrateur proustien », p. 114.

²³¹ *Ibid.*, p. 117.

leur façon d'éternels adolescents. Leur temps aussi ressemble à celui de Marcel : lent malgré l'effervescence parfois presque insoutenable d'expériences qu'il charrie, se dilatant et déviant de son cours, pour enfin accélérer prodigieusement, tellement que, propulsés tout d'un coup dans l'âge mûr — il semble qu'il faut y être parvenu pour raconter — les narrateurs ne l'ont même pas vu passer. Et pour les narrateurs des *Faux-Monnayeurs*, des *Enfants terribles* et du *Diable au corps*, également, le seul temps qui vaille la peine d'être raconté est l'adolescence, que ce soit la leur ou celle des autres.

L'adolescent partage certaines caractéristiques avec le célibataire. Il est lui aussi, à sa manière, un marginal. C'est le privilège de l'âge ingrat — les anthropologues s'y sont d'ailleurs intéressés pour des sociétés aussi anciennes que la Grèce de l'époque archaïque²³² — que de constituer une catégorie à part, classe de ceux qui ne participent pas à la société comme ses membres de plein droit (les adultes) parce qu'ils n'ont pas de rôle ou de statut définis. Le fait d'être dans l'entre-deux relègue donc l'adolescent à la marge, espace d'oisiveté. Comme l'esthète décadent qui, lui, devait déployer des efforts parfois considérables pour se soustraire à l'emprise de la société, il est libre de s'y adonner aux plaisirs (tout de même plus innocents, la plupart du temps) des sens et d'éprouver des impressions. Une autre ressemblance est à chercher justement dans ce rapport passif au monde. Le célibataire et l'adolescent sont tous deux des *impuissants* : ils laissent la réalité agir sur eux, faisant de ce désœuvrement sensible leur « activité » principale. Cependant, cette impuissance se décline de façons très différentes selon qu'on est dans le monde fatigué du dandy ou dans celui, grisant, de l'adolescent. Pour le premier, elle est un choix qui vise à enrayer des enchaînements événementiels convenus; mais elle finit par enfermer le personnage

²³² Voir notamment les travaux de Pierre Vidal-Naquet (*Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Éditions La découverte, 1991) et de Jean-Pierre Vernant (« Entre la honte et la gloire », *Mèthis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 2, no 2, 1987, p. 266-299, http://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1987_num_2_2_896, page consultée le 2 août 2019).

dans un hors du monde stagnant qu'il ne lui reste qu'à remplir de ruminations cérébrales stériles. Pour le deuxième, l'impuissance est un attribut essentiel, et elle définit son rapport à la réalité comme intrinsèquement riche et exaltant par la variété et l'imprévisibilité de ce qui peut se manifester. C'est une question de regard : le célibataire a beau vivre pour le plaisir (sensuel, intellectuel), puisqu'il a tout vu rien ne le surprend, rien ne fait bondir son cœur. L'adolescent est un naïf, à qui les parents, le collègue cherchent dans la mesure du possible à cacher le monde (les parents du narrateur du *Grand Meaulnes* semblent même voir d'un mauvais œil sa guérison des séquelles de la coxalgie qui le rendaient infirme). Il est, comme le niais de Chrétien de Troyes qui rencontre un beau jour sans la chercher l'aventure et s'en éprend sans savoir de quoi il s'agit, l'être des premières fois.

Que l'adolescent ne soit pas « coincé » dans son impuissance relève d'une qualité qui lui appartient en propre : son inachèvement. L'adolescent n'a pas besoin d'agir parce que la réalité agit sur lui, le transformant chaque fois et suscitant — chez lui-même et chez le lecteur — la surprise, l'émoi, la curiosité, le rire. Pour le dire autrement, le roman adolescent, bien qu'il ne s'y passe pas grand-chose, ne mord pas sa queue comme le roman célibataire parce qu'il est porté par un personnage *en devenir*, un personnage dont le temps est, justement, « allégé de sa finalité ». Un personnage dont l'identité est malléable n'est pas déterminé par son milieu; ou plutôt, il est déterminé à chaque instant, mais temporairement (jusqu'au prochain bouleversement) ou de façon inattendue (ce qui contrevient au principe du déterminisme). Selon Dubois, Proust trouve la liberté narrative en exploitant le dispositif du roman à la première personne de façon à accomplir « l'envahissement quasi absolu de l'espace du texte par le champ de la conscience²³³ ». Mais Proust n'est pas seul à affronter le déterminisme, ni non plus le seul à le faire en associant travail de la

²³³ Jacques Dubois, « Conversion du héros décadent en narrateur proustien », p. 118.

mémoire et poésie de la contingence. Les romans de Larbaud et d'Alain-Fournier, le premier trois ans avant la parution de *Du côté de chez Swann* (*Fermina Márquez* paraît dans la *Nouvelle Revue française* en 1910), le deuxième au même moment, accomplissent pour leur propre compte la révolution de perspective qui délie la narration du temps et de l'espace linéaires du roman réaliste et invite le nouveau personnage adolescent à imposer sa logique du devenir. Les deux, comme c'est le cas dans la *Recherche*, accomplissent ce rajeunissement en se tournant vers la mémoire.

Le temps égocentrique

Les narrateurs des trois premiers romans de notre corpus ne déploient pas d'efforts destinés à greffer leur monde à celui du lecteur, du moins selon les paramètres privilégiés par le roman réaliste. Au contraire, ils cultivent une certaine distance, notamment en limitant, dans l'incipit, les renseignements concrets d'ordre chronologique, géographique ou descriptif qui pourraient servir de points de repère au lecteur. L'action de la *Recherche* et de *Fermina Márquez* se passe à une époque révolue qu'on ne peut dater qu'approximativement, selon de rares indices relatifs au contexte historique. *Le Grand Meaulnes* commence, selon une formule curieusement bancal, « un dimanche de novembre 189²³⁴... », la solidité du renseignement en début de phrase (le jour, le mois) se défaisant dans le vague temporel de l'année.

Lorsque des précisions sur le temps sont données, elles entravent plutôt qu'elles ne favorisent le rapprochement entre le monde du lecteur et celui du roman. Par exemple, le récit est ponctué d'indications qui donnent à comprendre que le temps passe; mais il est impossible de déterminer si, au final, ce temps doit être compté en années ou en décennies. Les événements du *Grand Meaulnes* se déroulent selon une chronologie minutieusement réglée : entre le dimanche de novembre — jour d'arrivée de Meaulnes — qui ouvre le récit et le « dimanche matin de la fin de

²³⁴ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 159.

septembre²³⁵ » — où il vient reprendre sa fille — qui le clôt, il y a quatre ans presque jour pour jour. Par ailleurs, toutes les péripéties surviennent à des moments soigneusement définis (surtout les jeudis, en février...). Cependant, l'intervalle qui sépare le temps de l'action de celui de l'écriture est un blanc absolu, si bien que l'histoire semble nous parvenir — plutôt que de l'an 1900, 1910 ou 1940²³⁶ — d'un ailleurs temporel. En effet, la remarque inaugurale du narrateur selon laquelle « nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais²³⁷ » ne peut que contribuer à la confusion, puisque nous ne savons pas à quel moment « ils » ont quitté le pays — ni, à vrai dire, à qui réfère le « nous »²³⁸.

Le narrateur de *Fermina Márquez* date un seul moment de son récit, à la toute fin de celui-ci : la première des deux visites qu'il effectue à son ancien collège, révèle-t-il, a lieu au printemps 1902. Il mentionne que, à ce moment-là, le collège avait fermé ses portes depuis déjà plusieurs années et affirme que sa seconde visite a eu lieu « tout dernièrement, alors que j'avais écrit une grande partie de cette histoire²³⁹ ». Mais il n'y a pas moyen de savoir combien de temps a duré cette histoire²⁴⁰, ni combien de temps a passé entre sa fin et la fermeture du collège ni non plus quel intervalle sépare ces événements de l'écriture du récit. Compte tenu de cette occultation

²³⁵ *Ibid.*, p. 378.

²³⁶ Certaines formules du narrateur suggèrent que beaucoup de temps s'est écoulé depuis les événements racontés, par exemple : « De toute ma vie, je n'ai reçu que trois lettres de Meaulnes » (*Ibid.*, p. 286). À moins de supposer que le narrateur s'apprête à succomber à une mort prématurée, il n'est donc pas inconcevable que le moment de la narration se situe au-delà de l'année de parution du roman.

²³⁷ *Ibid.*, p. 159.

²³⁸ Notre opinion diffère sur ce point de celle d'une grande partie des critiques, notamment de Martin Sorrell, qui tient pour acquis que François Seurel écrit quinze ans après les événements du récit, ce qui permet également d'affirmer son âge au moment de l'écriture, soit environ trente ans. Voir Martin Sorrell, « François Seurel's personal adventure in *Le Grand Meaulnes* », *Modern Language Review*, vol. 69, no 1, 1974, p. 79-87.

²³⁹ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 148.

²⁴⁰ C'est l'histoire des émois suscités chez les élèves par Fermina lors de son arrivée et de ses visites quotidiennes au collège. Elle y vient, avec sa sœur et sa tante, afin d'accompagner son petit frère nouvellement admis. Les visites doivent durer « jusqu'à ce que Márquez fût habitué à la vie de collège », mais ont-elles duré deux semaines ou cinq mois ? (*Ibid.*, p. 16).

délibérée des repères chronologiques, pourquoi concéder la date du « printemps 1902 » ? S'agit-il de situer à tout prix le récit à l'articulation des siècles ? De s'amuser un peu aux dépens du lecteur en lui agitant au nez un bout d'une chronologie impossible à retrouver ?

Nous arrivons, par le biais de la première exigence de l'incipit, soit celle de l'établissement du lieu d'énonciation, à la deuxième, soit celle de l'établissement du protocole de lecture. La confusion cultivée par ces narrateurs quant au laps qui sépare le temps de la narration des événements racontés agit à la manière d'un fossé. Les termes ont été inversés, comparativement au roman réaliste. Là, le narrateur s'ingéniait à renforcer le plus possible le monde du roman à l'aide de balises solides qui servaient aussi à ancrer ce monde dans le monde réel, tout en évitant à tout prix d'attirer l'attention sur sa propre nature suspectement abstraite. Ici, la solidité des bornes semble peu intéresser le narrateur, enclin au contraire à les laisser se perdre dans la brume, érodant les attaches au monde réel tel que peut en fournir la possibilité d'insérer l'histoire dans un temps calendaire précis. Par conséquent, bien que le narrateur ne donne quasiment aucune information sur sa personne (telle qu'elle est au moment de la narration), il devient, simplement en vertu de sa présence — du fait qu'il dit « je » et qu'il se constitue une identité, ne serait-ce qu'à travers la confrontation d'un passé vécu à ce « je » présent —, le point d'ancrage du récit. Autrement dit, le monde de son récit ne nous est accessible qu'à travers lui, qu'en tant qu'il est *son monde*.

L'incipit de *À la recherche du temps perdu* déploie des stratégies extrêmes pour affranchir le récit qui se noue de la temporalité externe. Dès la première phrase, avec sa juxtaposition étrange de l'adverbe « longtemps » et du passé composé, le lecteur est privé de repères. On ne sait ni *quand* se sont passées les expériences évoquées, ni *pendant combien de temps* ni, à la vérité, *si*, puisque le va-et-vient entre l'état éveillé et le rêve introduit un doute quant à leur statut ontologique. Dans l'ouverture, dans un premier temps, non seulement il n'y a pas de balises temporelles, mais la voix

du narrateur semble parvenir, comme l'écrit Paul Ricœur, d'un « autrefois ni daté ni situé [...], multiplié sans fin [...], un auparavant sans frontière²⁴¹ ». Dans un deuxième temps, une fois cette voix localisée dans le corps du narrateur couché dans son lit, commence le souvenir d'enfance (« À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi²⁴² »...), matière plus « lisible » que le voyage onirique dans le temps qui précède. Cependant, bien que les circonstances relatées — les rapports entre grand-tantes, les visites du voisin, le rituel du coucher de l'enfant — soient parfaitement anodines, le sentiment de confusion demeure : à quelle époque se passent ces événements ? Combien de temps durent-ils ? Et pourquoi nous les raconte-t-on ?

C'est là le but de l'exercice : voilà un incipit qui exige du lecteur qu'il renonce à ses références, aux façons de lire usuelles et qu'il se fie, serait-ce en s'y cramponnant — que les vétérans n'oublient pas combien la ou les premières lectures de Proust sont difficiles —, à ce fil qui relie entre eux les rêves, le tourbillon des chambres et les souvenirs d'enfance, soit cette voix qui dit « je ». Pour Thomas Pavel, la nouveauté radicale de l'œuvre proustienne consiste en la « prise de conscience d'une séparation irrémédiable entre l'âme et le monde où elle se trouve jetée²⁴³ ». Cette prise de conscience fournit le contenu narratif — l'apprentissage que fait le héros pendant son parcours — en même temps qu'elle constitue la grande question au fondement du projet romanesque : projet qui consiste à raconter non pas le monde (non pertinent, puisque inaccessible en soi), ni le moi dans le monde, mais le rapport du moi au monde²⁴⁴.

²⁴¹ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, p. 200.

²⁴² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1987, p. 9.

²⁴³ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, nouvelle édition revue et refondue, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003, p. 536.

²⁴⁴ Anne Simon se penche sur ces rapports, en rapprochant la vision de Proust de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, dans *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011. Voir également Roland Breeur, *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2000.

Les romans de Proust, d'Alain-Fournier et de Larbaud, même si ces deux derniers ne vont pas aussi loin dans l'exploration de la question, opèrent en ce sens une révolution copernicienne. Leurs narrateurs déploient des stratégies de désorientation du lecteur parce qu'ils sont absolument égocentriques. En gommant les repères spatio-temporels, en effectuant des choix inusités au niveau des événements à raconter et de leur ordre — les premiers éléments relatés dans *Le Grand Meaulnes* sont le déménagement des Seurel à Sainte-Agathe et le rafistolage d'un chapeau par Mme Seurel, dans *Fermina Márquez*, « le reflet de la porte vitrée du parloir [...] sur le sable de la cour²⁴⁵ », dans le récit de Marcel, la déambulation menaçante, mais perpétuellement sans issue de Golo — ils imposent un changement du protocole de lecture. Dans l'exercice d'agencement et d'interprétation qu'est cette dernière, ils insistent pour que l'on abandonne les références extérieures au profit de leur propre personne. Jean-Yves Tadié remarque que « dans une confession autobiographique, la fonction émotive a une place particulière, qui revient, dans le roman réaliste, à la fonction référentielle²⁴⁶ ». En effet, la chronologie et la géographie de ces romans s'établissent selon des horloges et des cartes intérieures. Le récit choisit son matériau et se trame selon une logique qui n'est pas celle du roman réaliste, donnée pour plus ou moins objective et partagée, du roman réaliste, mais celle du sentiment et de l'impression subjective, qui ne doit faire vibrer son écho que dans l'âme du narrateur.

Les lieux : une géographie sentimentale

C'est sans doute en ce sens qu'on doit comprendre le choix d'endroits périphériques pour les lieux de l'intrigue : entre les hameaux perdus, apparemment isolés de toute intervention extérieure que sont Sainte-Agathe et Combray (du moins jusqu'à son décroisement par les opérations de la

²⁴⁵ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 9.

²⁴⁶ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 115.

guerre) et la banlieue où se situe le collège Saint-Augustin, comment ne pas conclure à un exil volontaire des quartiers achalandés de Paris, abondamment arpentés par les écrivains du XIX^e siècle ? De la terrasse du collège, nous apprend le narrateur de *Fermina Márquez* dès les toutes premières lignes, « on voyait la vallée de la Seine et Paris, au loin²⁴⁷ ». Quelques camarades plus hardis font des escapades nocturnes du côté de la capitale, mais jamais le récit ne quitte les salles de classe et le parc du collège pour les suivre. Au moment d'écrire, le narrateur habite Paris. Pourtant, c'est par une seule allusion que la ville tient dans ce qu'il nous est donné de connaître de sa vie, et seulement en tant qu'elle se rapporte à Saint-Augustin : « quelques minutes plus tard, j'étais sur la place du Théâtre-Français, à peu près déserte parce que c'était un dimanche matin. [...] Mon enfance, ma jeunesse, qui me paraissent déjà si loin, comme, en réalité, elles sont près de la place du Théâtre-Français, où je passe presque tous les jours²⁴⁸ ». Paris n'existe, en effet, que comme lieu d'où l'on prend le tramway pour se rendre dans le pays du souvenir. Ce dernier, bien qu'il soit maintenant anéanti, demeure pourtant plus vivant dans l'esprit du narrateur que la capitale déserte.

François Seurel, le narrateur du *Grand Meaulnes*, ne se rendra jamais à Paris, du moins d'après les renseignements fournis au lecteur. Il n'en aura des nouvelles que par trois lettres courtes et tristes de Meaulnes, puis par le journal intime de son ami retrouvé dans une malle au grenier. Dans les premières, la capitale se résume à un cadre de fenêtre vide dans un cul-de-sac. Dans la deuxième, elle fournit le décor légèrement plus ample dans lequel se joue, avec le sobre et impitoyable fatalisme de la tragédie, la déchéance de Meaulnes. Aux yeux de François, le village de Sainte-Agathe renferme à lui seul tout le bonheur et toute l'aventure qu'il lui fut donné de connaître. La vie qu'il a pu mener avant son déménagement à Sainte-Agathe se perd dans la

²⁴⁷ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 9.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

brume : on sait seulement que les Seurel se sont déplacés plusieurs fois au gré des postes offerts au père. De sa vie après Sainte-Agathe on saura également très peu, sinon qu'il fera son possible pour rester dans les environs : il réussira à avoir son brevet « sans passer par l'École Normale de Bourges²⁴⁹ » et sera nommé instituteur au hameau (ce « n'est pas un village », prendra-t-il la peine de préciser) de Saint-Benoist-des-Champs, dont la caractéristique principale est qu'il est à trois quarts d'heure du domaine des Sablonnières (homologue du Domaine sans nom dans la géographie réelle)²⁵⁰. Au moment de la narration, François Seurel peut avoir aussi bien trente que soixante-dix ans, mais on a l'impression que son existence se résume aux quatre années racontées et aux quelques kilomètres carrés qui contiennent Sainte-Agathe et les Sablonnières.

Pourtant, rien ne distingue en apparence Sainte-Agathe de tous les autres villages de la France : ni ses établissements, qui se limitent plus ou moins à une église, une école et une boutique de vannier, ni son environnement naturel — « des champs, des jardins et des prés²⁵¹ » —, ni non plus ses habitants, qu'on pourrait croire engagés à même le Répertoire de figurants de la campagne française. Affirmer que dans *Le Grand Meaulnes* la géographie sentimentale l'emporte sur la réelle serait trop peu dire. Ses lieux déterminent l'apogée et la déconfiture de la vie des personnages. Meaulnes ne cesse jamais de rêver au Domaine mystérieux, dont la visite constitue un hapax fantasmé dans sa vie et dans son roman, et cette obsession lui coûtera son bonheur. Si la route du Domaine est impossible à retrouver, c'est, bien sûr, parce que celui-ci n'a pas d'emplacement réel sur la carte de la France. Pourtant, il oriente l'existence de Meaulnes, qui lui sacrifie son amour et la vie de sa bien-aimée. Ainsi, si se rendre à Paris était une nécessité vitale pour Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau ou Georges Duroy, les héros des romans d'Alain-Fournier

²⁴⁹ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 289.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 331.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

et de Larbaud s'en désintéressent. La référence aux personnages de conquérants de Paris n'est pas abusive, compte tenu du patronyme du narrateur du *Grand Meaulnes* et du fait que le protagoniste de *Fermina Márquez*, Joanny Léniot, a un correspondant à Paris qui s'appelle Julien Morot²⁵². Sainte-Agathe et le collège Saint-Augustin recèlent pour ces narrateurs une puissance équivalente à celle qu'exerçait la capitale sur les héros des romans du siècle précédent, à la différence près que, pour eux, ce pôle magnétique est situé dans le passé.

Les choses se présentent encore de façon similaire dans *À la recherche du temps perdu*. L'action s'y déploie à travers plusieurs lieux : Combray, Balbec, Doncière, Venise et Paris, lieu de résidence principal du héros (le narrateur y habite-t-il toujours au moment de l'écriture ? l'a-t-il quitté pour une de ces maisons de santé dans lesquelles il séjourne lorsqu'il se soustrait au temps ?). Cependant, si Paris est le centre « géographique » de la vie du narrateur, Combray en est le noyau « sentimental ». Ce sont ses « côtés » qui, en fin de compte, forment l'armature de la vie et de la quête racontées. Georges Poulet a montré dans son étude sur *L'Espace proustien* que celui-ci est indissociable du temps : qu'il est, comme ce dernier, une fonction de la perception, de l'affect et de la mémoire²⁵³. En ce sens, l'importance accordée aux lieux dans la *Recherche*, la charge émotive ou esthétique qu'ils portent, est indépendante de critères objectifs de beauté, de poids géopolitique, d'intérêt particulier à témoigner d'une question économique ou sociale, etc. Si Paris est l'emplacement de nombreux épisodes marquants et de tableaux magistraux, voire mythologiques (c'est le mot qu'emploie le narrateur en parlant, par exemple, du Bois de Boulogne dans la finale de *Du côté de chez Swann*²⁵⁴), sa « valeur » sentimentale ou esthétique n'est pas supérieure à celle de Balbec ou de la chambre dans laquelle se déroule presque entièrement *La*

²⁵² Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 112.

²⁵³ Voir Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1963].

²⁵⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 414.

Prisonnière. Proust pratique une cartographie subjective et fluide, selon laquelle non seulement il y aurait autant de plans géographiques qu'il y aurait de cœurs, mais chacun de ces plans évoluerait dans le temps selon les intermittences de ces cœurs.

Ce leitmotiv important du roman, qui fera l'objet d'un développement à part (identifié par les titres programmatiques « Nom de pays : le nom » et « Nom de pays : le pays »), est inauguré avec force dans l'ouverture. Le narrateur y multiplie les références au voyage, tout en brouillant la distinction entre le voyage physique et le voyage imaginaire. La revue des chambres, qui peut faire penser à une reconfiguration de l'exposition romanesque typique en kaléidoscope ou en palais des glaces, donne un aperçu de ce qu'une telle façon de concevoir les lieux physiques peut avoir comme conséquences pour la description. En effet, les chambres ne sont pas qualifiées, ou du moins pas en premier lieu, par leurs propriétés physiques — dimensions, mobilier, emplacement —, mais plutôt par les émotions et les sensations que le narrateur leur associe. C'est le cas par exemple de cette chambre dont les dimensions et la forme étrange en pyramide ont empêché le héros de dormir, sa pensée « s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour [...] arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir²⁵⁵ ». La dislocation nerveuse que ressent le héros dans les endroits où il séjourne et la dislocation narrative opérée par ce voyage dans le temps se propagent au lecteur, qui se voit dépossédé du point d'appui que fournit un décor solide. Que Combray finisse par s'épanouir dans une tasse de thé, même animé de toutes ses couleurs, de ses sons, de ses parfums, de ses habitants et de tous leurs petits rituels et bons mots, ne change rien au fait qu'il s'agit d'une reprise. Le narrateur s'est mis en scène tentant une première fois l'édification du décor de son histoire. L'autre Combray, « pan lumineux » se

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

dégageant de l'obscurité, remisé au profit d'un souvenir meilleur, rappelle l'instabilité potentielle de tous les lieux du récit.

Une autre stratégie est employée à cet égard par le narrateur du *Grand Meaulnes*. Le récit s'ouvre sur une description en apparence plus classique (du moins qui ne menace pas de changer de consistance au gré des éveils et des endormissements) du bâtiment qui abrite la résidence des Seurel et l'école. Mais cette description de la « demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures²⁵⁶ » est étonnante de banalité. La maison, avec ses fenêtres, sa cour et son portail, n'affiche aucune caractéristique distinctive, si ce n'est le fait qu'elle possède cinq portes. Que dit-elle de ses habitants ? Strictement rien, à part peut-être qu'ils sont enseignants. D'ailleurs, même en cela elle semble très peu se préoccuper d'adapter ses modalités physiques aux besoins de ses occupants : vaste, semblant receler des greniers et autres pièces inoccupées où règnent l'écho et les courants d'air, elle subvient pourtant mal aux fins du cours comme à celles de la vie. Les Seurel tantôt s'y perdent, solitaires, tantôt manquent d'espace, devant se serrer les coudes. Les descriptions du *Grand Meaulnes* semblent à plusieurs égards lancer un défi aux conventions de la caractérisation romanesque. D'abord par leur dépouillement : lieux comme personnes sont fixés par un minimum de traits, tels des croquis rapides. Ensuite par leur monotonie : la nature n'est jamais que champs, arbres et étangs, le temps est toujours pluvieux et glacial, etc. Enfin, par leur étrangeté dans cette monotonie même : que penser de l'obsession des portes, fenêtres et lueurs que manifeste le narrateur, comme si c'étaient là les seuls éléments disponibles pour la caractérisation ?

Dans *Fermina Márquez*, nous constatons encore la même retenue. Si ce roman se distingue de façon générale par son minimalisme élégant, les descriptions physiques sont particulièrement

²⁵⁶ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 159.

sobres. Elles laissent plutôt la place aux mouvements des cœurs, auxquels le collège et son parc fournissent un fond discrètement serein. De ces lieux, le lecteur n'a droit dans le premier chapitre à aucune description (les seules indications concernent le panorama de Paris de la terrasse et la présence d'une allée de sable). Lorsqu'elle arrive, dans le troisième, les renseignements qu'elle fournit se prêtent à la conception d'un tableau fantasmé, mais ne disent pas grand-chose sur la topographie réelle :

Le parc s'ouvrait autour de nous, avec de nobles allées, larges et hautes entre les frondaisons épaisses, bien taillées, semblables à des murs et à des terrasses de verdure, — avec des taillis où, dans une ombre verte et noire, émouvante, montaient les fûts des chênes engainés de lierre et de mousse. Il y avait, dans ce parc de Saint-Augustin, des avenues dignes de Versailles et de Marly. On y voyait, çà et là, d'énormes arbres troués par les boulets de la dernière guerre [...]. Et il y avait surtout la terrasse avec son immense escalier central, et sa statue de saint Augustin, toute dorée, dominant toute la vallée²⁵⁷.

Quels sont ces végétaux qui peuvent transformer une école en Versailles ? Manifestement, l'apparence réelle de ces lieux n'a pas d'importance. On doit les voir avec les yeux du narrateur, pour qui ils fournissent le décor d'une aventure quotidienne nourrie d'un imaginaire romanesque ; imaginaire de la guerre héroïque et glorieuse, des « romans dont la scène se passe aux colonies²⁵⁸ ». De façon remarquable, alors que le collège et son parc constituent l'unique lieu du récit, on ne ressent jamais cette contrainte comme un huis clos. Au contraire, Larbaud semble avoir pris le pari de faire tenir le plus de mouvement et de légèreté possible dans ce lieu des plus fermés et des moins inspirants qu'est, *a priori*, un collège. L'image enchantée qu'il en donne détonne de celle peinte par bon nombre de romans de l'époque²⁵⁹.

²⁵⁷ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 18-19.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁹ Le narrateur de *L'Inquiète adolescence*, par exemple, présente son collège en ces mots : « Les grandes portes, qui donnaient sur la cour, roulaient avec un bruit de ferraille dont tremblaient les voûtes et qui me fendaient l'âme : mon âme de captif » (Louis Chadourne, *L'Inquiète adolescence*, Paris, Albin Michel, coll. « Le roman littéraire », 1920, p. 9).

Les usages de l'espace que nous venons de relever se démarquent de ceux qui caractérisaient la poétique réaliste et naturaliste à plus d'un égard. Il ne s'agit pas uniquement de proposer des géographies « personnelles » ou « excentriques » au service d'un roman qui s'intéresse à l'individu et à la subjectivité plutôt qu'au social, bien qu'une telle volonté s'y manifeste clairement. En plus de vouloir explorer des lieux qui se montrent intéressants surtout, ou uniquement, par la façon dont ils s'inscrivent à l'intérieur de l'expérience d'un seul individu ou d'un petit groupe de personnes, ces romans accomplissent un affranchissement d'une certaine tyrannie de l'espace physique.

Certes, cette volonté de dégagement est sans doute dirigée de façon générale contre l'emprise de la matérialité, par laquelle les naturalistes inscrivait dans le roman la réalité économique et interrogeaient l'étendue de son pouvoir de détermination sur les vies des individus (individus justement constitués par cette réalité en groupes qui subsumaient leur individualité). Après que les décadents eurent éprouvé la pertinence des objets en jouant à les accumuler jusqu'à la redondance²⁶⁰, ces narrateurs de l'adolescence semblent vouloir s'en défaire peu ou prou. Y a-t-il un seul objet dans *Fermina Márquez* à part le bracelet de Fermina, qui sert à être perdu par la jeune fille puis rapporté par le jeune homme ? En effet, dans ce roman comme dans *À la recherche du temps perdu* et le *Grand Meaulnes*, il y a refus de permettre aux choses d'en dire trop sur les personnes, ou du moins d'en dire le même type de renseignement. Lorsqu'objet il y a, il est privé de son utilité conventionnelle. C'est à se demander si le dépouillement matériel de l'adolescence bourgeoise — car la prospérité accorde justement le privilège du dépouillement, en épargnant à l'esprit la gêne d'avoir à se préoccuper de l'inconfort causé par une chaussure éculée ou par le froid qui règne dans la maison — n'est pas un de ses grands appâts, dans la mesure où il permet

²⁶⁰ Notamment dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884).

de penser les personnages hors de certaines contraintes (celle de la nécessité du gagne-pain, par exemple, avec tout ce qu'il entraîne) et hors des rapports prédéterminés avec les objets.

La désaffection pour une conception de l'espace comme réalité préexistant à l'individu et porteuse d'une sociologie qui le détermine entraîne des conséquences importantes au niveau narratif. Jean-Yves Tadié propose que la reconfiguration de l'espace dans le « récit poétique » qui renaît au début du XX^e siècle dans le contexte de la crise du roman — genre dans lequel il classe notamment *À la recherche du temps perdu*, *Le Grand Meaulnes* et *Les Enfants terribles* — a pour effet de reconfigurer également le temps :

Toute histoire est fonction de la géographie. La place que le récit poétique accorde à l'espace [...] est telle que le temps lui est subordonné : il en reproduit la structure. [...] L'espace morcelé appelle un temps discontinu. Le refus de l'inventaire réaliste a son prolongement dans le renoncement à la totalité de la durée. [...] Il faut bien comprendre que, pour l'auteur d'un récit poétique, créer un espace et créer un temps sont une seule et même opération²⁶¹.

De la même façon qu'ils nous invitent à repenser l'espace — comme fonction de la subjectivité du personnage, comme lieu d'une investigation psychologique et poétique plutôt que strictement sociologique —, ces récits posent l'hypothèse que, à l'encontre de ce que proposaient les romans réalistes et naturalistes, « seul l'homme constitue le temps²⁶² », c'est-à-dire précède le temps et non l'inverse, comme il précède d'une certaine façon l'espace, qu'il conçoit et ordonne selon une échelle propre à lui et peut-être inconcevable pour un autre.

Or, remettre en question la valeur absolue de la géographie des cartes et du « temps des horloges », selon l'expression évocatrice de Paul Ricœur²⁶³, c'est aussi revoir les termes de la mise en intrigue. C'est décroquer le rapport au temps relativement linéaire et unidimensionnel pour le voir comme un espace à parcourir, avec ce que cela suppose de possibilités de changement de

²⁶¹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, p. 83-84.

²⁶² *Ibid.*, p. 83.

²⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, p. 161.

rythme et de direction. En ce sens, le « dormeur éveillé » de l'ouverture de la *Recherche* donne à lire une mise en abîme du geste inaugural de l'écriture : « un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes²⁶⁴ ». Tout comme ils arpentent des lieux périphériques, en marge de l'espace social commun, les narrateurs de la *Recherche*, du *Grand Meaulnes* et de *Fermina Márquez* cherchent de diverses façons à échapper au Temps (temps social et historique privilégié par le roman du XIX^e siècle) : en se désintéressant de l'Histoire, en se déroband au temps calendaire, en interrogeant au sein du récit les modalités de la représentation du temps et en s'intéressant aux lacunes et aux discontinuités de cette dernière.

Dès lors, le rapport du sujet au temps et à l'espace, la perception qu'il peut en avoir, deviennent des objets du récit aussi importants, sinon plus importants, que la matière d'ordre événementiel dont le défilement constitue la « bourre » de ce temps. Le « je » narrateur y gagne une liberté inédite en ce qu'il n'est pas pris dans ce cours événementiel, même s'il est pris dans un autre cours, celui de l'activité remémorative qui substitue sa logique à celle de l'enchaînement causal. S'il est contraint de composer avec l'imperfection de son instrument — sa propre mémoire —, il n'en est pas moins dans une position privilégiée face au temps qui, pour être devenu inconnaissable (c'est l'autre côté de la médaille où il est inscrit que le temps court différemment pour chacun), n'est plus le contremaître du récit. En façonnant son histoire, le narrateur a le loisir de choisir son lieu de départ, de suivre un chemin détourné, d'emprunter une passerelle qui fait se rejoindre des paysages qui a priori semblaient éloignés l'un de l'autre; et il peut aussi explorer un cul-de-sac, voire revenir sur des lieux déjà visités pour constater que le paysage a changé.

²⁶⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 5.

L'œuvre de la mémoire

Il a été question des efforts déployés par les narrateurs pour soustraire leur aventure au temps calendaire et à la géographie sociale, en ce lieu névralgique du récit qu'est son début, afin de creuser l'écart entre le monde réel — le monde du lecteur — et celui du récit. Cette distance permet de faire un roman qui s'intéresse à un type d'expérience dont l'intérêt n'est pas constitué par sa capacité à témoigner d'une vérité d'ordre social ou moral, mais plutôt par ce qu'en elle se déploie une subjectivité. À cette subjectivité sont dans une certaine mesure subordonnés le temps et l'espace, en ce sens qu'ils servent à son déploiement, en forment l'armature. Si l'âme est irrémédiablement séparée du monde dans lequel elle vit, c'est qu'elle n'accède à ce monde que par les manifestations mêmes de sa perception — ses impressions esthétiques et sensuelles, ses affects, ses réflexions et souvenirs — par lesquelles elle le construit. C'est donc que ce monde se présente sous la forme des résonances qu'il fait retentir en elle, des motifs et des rythmes qui ressortent à sa contemplation. Une telle façon de concevoir l'activité narrative appelle un mode de lecture particulier. Jean-Yves Tadié le résume comme un mode qui combine la lecture « horizontale », celle qui sied à la prose puisqu'elle considère en premier lieu l'enchaînement événementiel, et une lecture « verticale » qui convient au poème, qui recherche les répétitions et les échos, les métaphores et motifs structurants²⁶⁵.

Mais le fait de creuser de cette façon l'écart entre le récit et le monde réel, s'il libère le récit de l'emprise d'une certaine conception linéaire du temps et de l'espace, le place sous celle de la mémoire. Le narrateur est libre de convoquer les péripéties dans l'ordre qu'il veut, de tisser entre elles les liens qui lui paraissent pertinents. Il s'est assumé comme seule référence de son récit et n'a pas à déférer à un quelconque système externe pour authentifier son dire : sa vision du monde

²⁶⁵ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, p. 115-116.

peut ne pas correspondre à celle que l'on tiendrait généralement pour vraie selon certains critères dits objectifs — comme le fait que le Domaine sans nom n'est pas un château enchanté, mais une ferme ruinée, ou que lorsqu'on embrasse une jeune fille on a droit à s'attendre à un certain émoi, mais pas à ce que cette jeune fille se transforme en « déesse à plusieurs têtes²⁶⁶ » —, le narrateur n'a jamais prétendu raconter que sa version des choses. Cependant, raconter sa version, c'est se reposer sur ses propres facultés : le jugement, la mémoire; c'est s'ouvrir à leurs faiblesses et à leurs insuffisances. Les déformations que la mémoire fait subir au temps, les pertes incommensurables auxquelles elle nous expose, le caractère immaîtrisable de son fonctionnement (la mémoire involontaire en est le versant bénin, mais angoisse tout de même par ce qu'elle suggère de l'ampleur des phénomènes de mémoire qui travaillent à notre insu) forment, à côté de ses possibilités prodigieuses — parmi lesquelles le fait qu'elle est la principale faculté en jeu dans l'activité narrative — le grand champ d'exploration de la *Recherche*²⁶⁷.

Comme le montre Ulla Musarra-Schroder dans sa typologie du récit à la première personne, le roman-mémoires moderne, à partir de 1910 environ, marque un intérêt particulier pour le fonctionnement de la faculté du souvenir, en lien avec l'activité narrative. On trouve, certes, dans le roman-mémoires traditionnel, de nombreuses formules faisant allusion à l'activité mémorative (« je me rappelle que... »). Cependant, affirme-t-elle, cette activité n'y est pas thématisée ni problématisée : c'est l'action racontée qui prend préséance, alors que la réminiscence va de soi. Le narrateur fait appel au principe de la « “mémoire parfaite”, convention comparable à celle de l'omniscience narrative²⁶⁸ ». Cette approche consiste, comme la formule le suggère, à raconter le

²⁶⁶ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 354.

²⁶⁷ Roland Breeur propose que c'est justement par son ratage plutôt que par son prodige qu'il faut aborder la mémoire proustienne. Voir *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*.

²⁶⁸ Ulla Musarra-Schroder, *Le Roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, APA - Holland University Press, 1981, p. 28.

passé dans son intégralité, y compris lorsqu'il est question de situations dont, en réalité, il serait impossible d'avoir un souvenir clair et objectif, par exemple dans le cas du récit des années d'enfance²⁶⁹. Conformément à cette position privilégiée, le narrateur du roman-mémoires traditionnel garde par rapport à ce qui est narré une « distance morale²⁷⁰ » : il porte sur son passé, parfaitement disponible à la reconstitution, un regard mûri, souvent ironique ou critique, recomposant les expériences qui ont justement nourri ce regard, en vue d'en tirer des conclusions ou de montrer la venue à la sagesse.

Dans le roman moderne, on voit une réduction de cette distance qui implique un affaiblissement de l'autorité morale du narrateur : « le “savoir” du personnage (“savoir” provisoire et incertain) ne peut plus être complété ou corrigé par celui du narrateur. Le narrateur ne constitue plus l'instance dernière de la signification. [...] Tout comme celles des personnages, ses opinions sont susceptibles de révision et de correction²⁷¹ ». Musarra-Schroder constate en effet que, même dans une œuvre comme la *Recherche* où le regard rétrospectif du narrateur est éclairé par la révélation finale (ce qui le rapprocherait en principe des narrateurs « traditionnels »), ce narrateur éprouve une immense difficulté à faire la part des choses²⁷². Il ne peut pas simplement s'extraire des situations qu'il a vécues afin de les raconter du point de vue distinct et éclairé du présent : sa vision est sans cesse avalée par celle de son moi plus jeune, qui « fausse » la perception du plus vieux et s'impose — bien qu'il soit, pour toutes fins concrètes, *mort* — comme instance dominante du récit. Par surcroît, la révélation finale n'a justement rien de final. Que le héros d'un récit de

²⁶⁹ On peut penser à cet égard au narrateur de *David Copperfield*, qui raconte sa propre naissance.

²⁷⁰ Ulla Musarra-Schroder, *Le Roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, p. 35. En lien avec la thématique de la jeunesse qui nous intéresse, on peut penser à des romans-mémoires « traditionnels » tels que *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset ou *Adolphe* de Benjamin Constant.

²⁷¹ Ulla Musarra-Schroder, *Le Roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, p. 64.

²⁷² *Ibid.*, p. 144.

formation, arrivé à l'aboutissement heureux de son parcours, se voit renvoyer à la case de départ suggère qu'il n'existe pas, en fait, d'état béni où le cumul des apprentissages nous élève au-dessus de la confusion de la vie et nous transforme en narrateur privilégié. À tout moment, si l'on entreprend de mettre la vie à l'examen, on se retrouve de nouveau au milieu du fouillis.

La situation partagée par nos trois narrateurs les mène à vivre des expériences analogues lorsqu'ils décident de se raconter. Ils ne prétendent pas raconter autre chose. Ils savent que l'étendue des sujets sur lesquels il peut leur être donné de discourir s'est rétrécie peu ou prou au champ de leur propre expérience²⁷³. Ils ont donc attendu d'être parvenus à ce moment de la vie où l'on peut se retourner pour embrasser du regard son vécu et en « faire sens »; mais, une fois arrivés et le récit entamé, ils se rendent compte que même pour parler de leur propre passé, il n'y a pas de fauteuil où s'asseoir et déplier une trame bien ordonnée. Il s'avère que démêler les fils de la réminiscence et du raisonnement n'est pas si simple et que, même dans sa propre réalité intime, on n'est toujours qu'au beau milieu du récit, à travailler à faire advenir le sens.

Le détricotage de la ligne du temps, l'affaissement de la séparation étanche entre le temps de l'après — temps de la narration — et le temps de la vie, déstabilise le narrateur dans son être profond : il ne se conçoit plus comme un bloc solide, mais comme le point où se superposent différentes strates du temps. Sa conscience même, la faculté qui lui permet de concevoir sa propre identité et le monde, n'est pas à l'abri de ces mouvements tectoniques, si bien qu'il est possible qu'il se rende compte tout à coup qu'il est en fait composé en majorité d'une tout autre matière qu'il ne croyait. Le présent ne cesse de travailler le passé par surimpression, tandis que celui-ci se révèle comme n'étant pas, en fin de compte, passé, mais plutôt la majeure partie du présent : il

²⁷³ Jean-Yves Tadié voit la tendance de la prose à cette époque à puiser son matériau dans l'expérience intime de l'écrivain comme une conséquence de la crise du roman : « sur le champ du roman à personnages détruit ne se dresse plus que l'envahissante présence du romancier » (*Le Récit poétique*, p. 18).

constitue le plus gros de sa masse, sur laquelle vient seulement s'appliquer telle une pellicule un composé de particules d'actualité. C'est sans doute ce paradoxe qui est au sein de l'expérience singulière vécue par le narrateur proustien à la matinée finale du *Temps retrouvé*, lorsqu'il n'arrive pas à comprendre pourquoi chacun s'est « fait une tête²⁷⁴ ». Alors que les convives paraissent s'être déguisés en une version future d'eux-mêmes, c'est en réalité lui qui est en décalage; et il constate tout à coup que, alors qu'il croyait vivre en synchronie avec le temps, son moi est en réalité un vestige du passé. Par un drôle de renversement, c'est la jeunesse qui est chose du passé, alors que la vieillesse est d'actualité. Bien que *Le Grand Meaulnes* et *Fermina Márquez* ne mettent pas en scène ce phénomène de façon aussi littérale, celui-ci est pourtant au fondement de cette temporalité étrange qui, comme chez Proust, fait disparaître tout un pan de l'existence du narrateur entre le temps de l'histoire et le temps du récit. « Dire que je n'aurais jamais plus le prix d'excellence²⁷⁵! » s'écrie le narrateur larbaldien, qui vient de revivre ses années de collège avec une telle intensité qu'il a cru, un instant, que la réalité « extérieure » était redevenue comme celle qu'il porte dans son cœur. Nous avons affaire à des narrateurs qui n'en reviennent pas de se découvrir à une époque tout autre que celle qui constitue leur être intérieur.

Il semble donc que, en matière de connaissance, le décroisement du temps et de l'espace ne soit pas sans frais. Si le narrateur gagne la possibilité de réordonner ces données selon un principe intérieur, c'est cependant au prix de la perte d'une capacité qui semblerait indispensable à la composition d'un récit : celle de la vue d'ensemble. Celui qui se souvient ne se trouve plus à la fin ni en dehors, écrit Musarra-Schroder, « mais au centre des événements à raconter. Il n'est donc pas à même de parcourir les événements dans leur totalité et de les organiser de façon

²⁷⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, p. 227.

²⁷⁵ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 146.

logique²⁷⁶ ». En effet, « l'ordre chronologique des événements est constamment bouleversé par l'activité spontanée de l'imagination du personnage [...]. La chronologie, principe d'organisation logique et métonymique, est remplacée par le principe d'organisation métaphorique : en raison de leurs ressemblances, le personnage associe les événements les uns aux autres²⁷⁷ ». Mais ce travail d'association est une question. L'ordre retrouvé est sujet au changement au fur et à mesure que surgissent de nouvelles associations ou interprétations. Ainsi, le « je » qui raconte et ses facultés sont constamment mis à l'examen.

C'est dire que le roman à la première personne se dote au début du XX^e siècle d'une aptitude à l'incertitude. Il aborde ses thèmes, parmi lesquels il faut compter une réflexion sur la constitution de son récit et de l'identité du sujet qui est à son origine, sur le mode de l'hypothèse. Ces hypothèses peuvent évidemment être prospectives : que le héros de la *Recherche* soit sans cesse porté à modifier ses jugements sur les individus et les phénomènes à la suite de nouvelles expériences ou de nouveaux renseignements implique que les savoirs sont des conjectures que l'on tient pour vraies jusqu'à preuve du contraire. Cependant, étant donné que chacun de ces trois romans se présente comme une entreprise de remémoration, c'est l'hypothèse rétrospective qui est le moyen privilégié d'un examen des possibilités et des limitations du récit. Au début du *Grand Meaulnes*, comme nous l'avons vu, le narrateur procède tant bien que mal à une exposition : il décrit les lieux de son récit et raconte comment sa famille y est venue. Mais, immédiatement, il fait cette réflexion :

C'est ainsi, du moins, que j'imagine aujourd'hui notre arrivée. Car aussitôt que je veux retrouver le lointain souvenir de cette première soirée d'attente dans notre cour de Sainte-Agathe, déjà ce sont d'autres attentes que je me rappelle; déjà, les deux mains appuyées aux barreaux du portail, je me vois épiant avec anxiété quelqu'un qui va descendre la grand'rue. Et si j'essaie d'imaginer la première nuit que je dus passer dans ma mansarde, au milieu des

²⁷⁶ Ulla Musarra-Schroder, *Le Roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, p. 65.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

greniers du premier étage, déjà ce sont d'autres nuits que je me rappelle; je ne suis plus seul dans cette chambre; une grande ombre inquiète et amie passe le long des murs et se promène. Tout ce paysage paisible — l'école, le champ du père Martin, avec ses trois noyers, le jardin [...] — est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé par la présence de celui qui bouleversa notre adolescence et dont la fuite même ne nous a pas laissé de repos²⁷⁸.

Un télescopage inouï s'est produit dans la mémoire de François. Il semble lui-même étonné de ce que ses souvenirs de l'époque qui a précédé l'arrivée de Meaulnes soient contaminés par sa présence : « nous étions pourtant depuis dix ans dans ce pays lorsque Meaulnes arriva²⁷⁹ ». Ne s'est-il vraiment rien passé de substantiel pendant cet intervalle ? Si dix ans de vie familiale — toute l'enfance de François — ont pu être engloutis par l'ombre de Meaulnes, quels autres écarts parsèment le récit ? Et pourquoi exhiber cette défaillance ?

D'autres phénomènes de narration problématissent la mise en récit, dans son fondement et dans ses moyens. L'évidence portée par le titre — qu'il s'agit de l'histoire d'un autre — soulève à elle seule plusieurs questions. Quelle motivation, hormis l'officielle, celle de l'emprise continue de Meaulnes et de l'aventure dont il a été le catalyseur, porte Seurel à raconter ? Et comment s'y prend-on pour raconter l'histoire de quelqu'un d'autre ? Les occasions où il est donné au héros éponyme de prendre la parole mettent en relief la complication des rapports d'authenticité, d'autorité et d'interprétation qui tissent la toile alambiquée du récit. Il faut noter, à cet égard, que le récit de l'aventure de la Fête étrange, s'il relate en principe celui fait par Meaulnes, est cependant narré par Seurel qui se réserve le droit de bonifier le récit original pour réaliser l'espèce de roman dans le roman qui en résulte : « mon compagnon ne me conta pas cette nuit-là tout ce qui lui était arrivé sur la route. [...] Mais aujourd'hui que tout est fini [...], je puis raconter son étrange aventure²⁸⁰ ». Quant aux prises de paroles de Meaulnes, il s'agit par deux fois d'écrits recueillis et

²⁷⁸ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 160.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 194.

présentés au lecteur par Seurel, avec une mise en contexte de la main de ce dernier. Des trois lettres laconiques envoyées par Meaulnes, en clôture de la deuxième partie, Seurel écrit : « lettres de peu de confiance, quoi qu'il paraisse ! Meaulnes ne me disait ni pourquoi il était resté si longtemps silencieux, ni ce qu'il comptait faire maintenant²⁸¹ ». L'appropriation du journal intime de Meaulnes, dont le contenu, encore une fois librement commenté par Seurel, fournit la matière du pénultième chapitre du roman (sous le titre alléchant « Le Secret »), suscite d'autant plus le malaise à la lumière du peu d'entrain que montre Meaulnes à partager ses secrets avec son camarade.

Dès lors, les questions de l'exactitude du souvenir, de la bonne volonté, de la sincérité et du bien-fondé du jugement viennent se confronter à celles de l'affabulation, des déformations que fait subir aux événements la logique impérieuse du récit, finement entée sur une multiplicité de motivations possibles : le désir de se réhabiliter d'une trahison ou de s'en disculper (ce n'est pas pour rien qu'un chapitre s'intitule « Je trahis »), le besoin de confession, la soif de l'aventure, la volonté de s'approprier une partie de l'autre, etc. Les points de suspension nombreux qui ponctuent le récit suggèrent la probabilité d'autant de trous et de glissements dans la narration, que ceux-ci soient l'effet d'une bonne ou d'une mauvaise foi : défaillances de la mémoire ou du jugement, ou motifs plus sournois. Cela ne revient évidemment pas à dire que derrière l'histoire d'une amitié adolescente, bien que son intensité ne soit peut-être pas tout à fait égale entre les deux parties, se cache une autre version plus sinistre des faits. Un narrateur « non fiable²⁸² » ne doit pas forcément être coupable de méfaits secrets graves. Mais il y a, dans le récit de François Seurel, une gravité et un malaise qui ne s'expliquent pas entièrement à l'aune de la conduite qu'il s'attribue. Celle-ci ressemble somme toute de près à celle que l'on souhaiterait voir chez un ami loyal; sauf que le

²⁸¹ *Ibid.*, p. 288.

²⁸² Le concept du *unreliable narrator* a été proposé par Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

récit laisse planer un doute sur certaines choses, comme sur la paternité de la fille d'Yvonne de Galais. C'est que le narrateur mémorieux réfléchit forcément à la fiabilité de ses propres impressions et de l'image qu'il a de lui-même, à ses motivations. Il mène cette réflexion pour ainsi dire à chaud. Le projet de raconter une suite d'événements relativement anodins en eux-mêmes ne suppose pas *a priori* de questions existentielles; mais voilà qu'elles surgissent à chaque tournant de la route : suis-je celui que je croyais être ? Dans quelle mesure mes impressions reflètent-elles la réalité ? Les motivations que je m'attribue correspondent-elles à celles qui m'ont mû véritablement ?

Dans *Fermina Márquez*, sans doute parce que l'aventure représentée ne prétend pas au même sérieux que celle du *Grand Meaulnes* (il y va d'amourettes d'écoliers, et non de vies brisées, du moins à l'intérieur de la période qui intéresse le narrateur — le concierge révélera dans l'épilogue que bien des vies auront été brisées après les années de collège), la question de l'autorité du narrateur ne se présente pas comme une source de malaise. D'ailleurs, attribuer à ce narrateur des mobiles quelconques s'avère plus difficile, étant donné les stratégies qu'il déploie pour dissimuler ou brouiller son identité. Il se présente de prime abord comme un narrateur collectif : « nous étions une bande d'effrontés, de jeunes roués (entre seize et dix-neuf ans), qui mettions notre honneur à tout oser en fait d'indiscipline et d'insolence²⁸³ ». Les personnes non différenciées qui composent cet ensemble (et il peut y en avoir deux aussi bien que vingt; à un moment du récit ils sont « une dizaine²⁸⁴ ») agissent comme un seul homme, y compris lorsqu'il est question de s'éprendre de Fermina. Certes, il n'y a rien de particulièrement étrange à ce que quelqu'un prenne la parole au nom d'un groupe dont il a fait partie; les groupes se constituent justement sur la base de certaines caractéristiques communes. Mais tout n'est pas permis à un porte-parole; s'il peut

²⁸³ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 10.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

témoigner des actions du groupe, s'il peut à la limite émettre son avis sur ses motivations générales, a-t-il pour autant le droit de se prononcer sur les racines intimes de ces motivations ? Que penser d'un passage comme celui-ci, qui relate la réaction des collégiens à l'arrivée de la jeune fille : « maintenant il nous fallait des renseignements précis; nous n'allions certes pas nous asseoir à l'écart, en écoliers bien sages, et regarder dans notre cœur. D'abord, il fallait savoir qui *elle* était²⁸⁵ ». L'emploi du discours indirect libre est déjà légèrement déroutant en soi, prétendant attribuer à tous la même hardiesse d'écolier polisson. L'italique emphatique va plus loin, donnant à entendre un chœur chantant ses intentions du même ton.

En réalité, le narrateur est bien un « je », qui a de toute évidence fait partie du « nous » et se permet de parler au nom de ses camarades plusieurs années après les faits. L'emploi de la troisième personne du pluriel en première ligne est une charmante plaisanterie, rapidement écourtée par l'apparition du « je » qui dévoile ses cartes de narrateur mémorialiste : « c'était une belle et bonne chose, après tout, que de vivre parmi des gens qui avaient ce respect d'eux-mêmes (et ce n'étaient que de grands enfants). Je suis sûr que le petit nombre d'anciens élèves restés en France se rappellent aujourd'hui avec reconnaissance notre vieux collègue²⁸⁶ ». Et cependant, hormis cet aveu sur son attachement à son ancienne école, ce narrateur désormais individualisé ne fournit aucun renseignement sur son identité ni, chose étonnante, sur le rôle qu'il a pu jouer dans les événements racontés. Il tient à demeurer pendant la majeure partie du récit une voix désincarnée, faisant en quelque sorte du « nous » son émissaire au niveau intradiégétique. Il disparaît pendant plusieurs pages, se laissant presque oublier, pour reparaître soudainement par une remarque ironique ou nostalgique sur ce que manigance la première personne du pluriel, telle une ligne mélodique qui vient en rejoindre une autre. Parfois, les deux voix se rapprochent jusqu'à

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

se confondre, notamment lorsque sont omis les pronoms personnels. Il faut alors se livrer à un travail de démêlage, entre les propos reflétant l'opinion du narrateur singulier et ceux devant reproduire les mouvements de la conscience du narrateur collectif.

Tous ces jeux ne sont que parade. « Je » est le maître — de toute façon, il est le seul qui s'exprime encore « aujourd'hui », alors qu'il ne reste qu'un petit nombre de ses anciens camarades (membres présumés du « nous »; ce n'est que dans l'épilogue qu'il sera précisé que c'est parce qu'ils ont été décimés). De temps à autre, une remarque bien placée réaffirme la distance temporelle entre ce qui est raconté et le moment de l'énonciation, confirmant le « je » dans ses pouvoirs hégémoniques, comme celle-ci qui affiche la sagesse du narrateur vieilli : « c'était notre erreur à vingt ans, de croire que nous connaissions la vie et les femmes. On ne connaîtra jamais ni la vie ni les femmes²⁸⁷ ». Puis « je » se fond de nouveau dans « nous », montrant qu'il peut prendre toutes les libertés dans le récit qu'il tisse. Il les prend avec la même suave insouciance envers d'autres pronoms, « il », « elle ». Il saute de personnage en personnage pour se caler au sein de ses pensées, mettre son cœur à nu, disparaissant pendant un temps pour ensuite reparaître avec un commentaire amusé : il parasite ainsi Joanny Léniot, puis Fermina, puis le petit Camille Moûtier, qui passe en coup de vent l'espace d'un seul tout petit chapitre.

La folâtrerie des dix-neuf premiers chapitres trouve son contre-pied dans le vingtième et dernier, où la voix et la personne du narrateur se rejoignent pour retrouver un mode de narration relativement classique. « Je » est « je » — le narrateur fait un pèlerinage sur les lieux du récit, comme pour accomplir un devoir envers la réalité — et « il » est « il » — le concierge d'autrefois, vieilli, en « veston assez banal²⁸⁸ », envers lequel le « je » ne s'autorise aucune licence, et qui fournit l'épilogue en renseignant le narrateur sur la destinée des lieux et des personnages du récit

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 149.

après les faits racontés. Après le libertinage, l'ascèse. Si Larbaud est celui de nos trois romanciers-mémorialistes qui pousse le plus loin l'expérimentation avec les modalités de la narration, il est également celui qui se replie le plus fortement, dans cette dernière scène, sur une situation d'énonciation qu'on peut dire traditionnelle. En effet, tandis que le narrateur se permet des jeux de focalisation audacieux en « enfilant » les points de vue d'autres personnages au cours du récit, sa concrétisation dans le dernier chapitre confirme qu'il conserve la « distance morale » envers les événements racontés. Contrairement à ce qui a lieu chez Proust et Alain-Fournier, l'identité du narrateur larbaldien (le narrateur véritable, celui qui dit « je ») n'est pas déstabilisée par le récit. La frontière entre le présent de la narration et le passé raconté reste étanche et le narrateur est dans une position de supériorité par rapport à ses personnages (il peut « corriger » ou « compléter » leurs savoirs, pour reprendre les propositions de Musarra-Schroder). Il s'agit pour lui, comme le remarque Michel Pierssens, de « *prendre langue* avec l'autre, pour faire parler l'autre dans sa propre parole, c'est-à-dire *être un autre*²⁸⁹ », comme si un moi justement trop sûr de ses propres savoirs recherchait le dépaysement dans l'exotisme de l'autre.

Les « je » de la *Recherche* et du *Grand Meaulnes*, quant à eux, ne prennent jamais corps en tant que narrateurs; ils ne se mettent pas en scène dans le temps « présent » (le temps d'après les événements narrés, duquel émane en principe le récit). C'est comme si l'œuvre de la mémoire, en mettant au grand jour les trous et les incohérences du récit par lequel se constitue le moi, la fragilité de son feuilleté, avait rendu ce corps improbable. Le « je » se constitue à même le récit, au gré des hypothèses, des découvertes et des remises en question; il ne conserve pas une intégrité qui lui permettrait d'embrasser à souhait le récit d'un regard extérieur limpide. Les nombreux « je compris plus tard que » ou « je ne savais pas alors que » du narrateur proustien, même s'ils jouent

²⁸⁹ Michel Pierssens, « Le polylogue poétique de Valéry Larbaud », *Études françaises*, vol. 24, no 3, 1988, p. 63.

sur la distance temporelle pour apporter une correction ou un complément de connaissances au héros-personnage, restent sujets à des révisions ultérieures. C'est ainsi qu'Albertine ne cesse de se métamorphoser, jusque dans la mort : la mémoire permet un ressassement perpétuel de chacune de ses actions à travers des remises en question, des combinaisons nouvelles et des ajouts. Le narrateur du *Grand Meaulnes* également, s'il dispose d'une somme de renseignements plus grande que son personnage, demeure dans le noir sur presque tout ce qui ne relève pas de l'événement concret (d'ailleurs sa connaissance des événements est lacunaire elle aussi, venant d'informations de seconde main pour la plupart) : les motivations des autres personnages, leurs rapports, leurs caractères réels, etc. Parce que le récit de son aventure, qui se veut aussi le récit de sa formation, demeure pour ainsi dire en chantier — en ce sens que la suite des événements pourrait être interprétée d'une autre façon s'il en venait à compléter ses connaissances — son identité et son jugement en tant que narrateur demeurent eux aussi ouverts à de nouvelles interprétations.

Ce n'est pas que la mémoire ne pose pas problème dans *Fermina Márquez*. La visite du narrateur adulte sur les lieux du récit donne à voir, justement, à quel point la mémoire est l'œuvre du sentiment et du hasard, qu'elle est bien plus proche de l'affabulation et du mensonge que de la reproduction photographique ou du procès-verbal. En effet, si plusieurs des propos du concierge rejoignent ce qui a été raconté précédemment par le narrateur, d'autres renseignements ne cadrent pas tout à fait avec son récit. Une révélation en particulier donne une image du collègue qui détonne de celle cultivée jusque-là : parmi les pensionnaires arrivés d'outre-mer, plusieurs seraient entrés à l'infirmerie pour en ressortir dans un cercueil²⁹⁰. Cette remarque déconcertante, dont l'objet n'est pas exploré plus avant, sur l'institution dépeinte comme le lieu idyllique d'amours

²⁹⁰ « Et ceux qui mouraient donc ! Les nègres, vous savez. Il en est mort, dans cette infirmerie, plus qu'on ne vous en disait. "Les parents les ont retirés..." ; ils expliquaient ça de cette façon. Oui, les parents les avaient retirés dans une boîte... » (Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 150).

adolescentes témoigne du peu de fiabilité des facultés, autant de la mémoire que du jugement ou du sens de l'observation. Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'imperfection de la mémoire ne déstabilise pas en profondeur le sujet, ne le transforme pas; si elle le confond, c'est dans la mesure où il souhaite être confondu. On sent qu'avec le narrateur larbaldien, l'amnésie peut très bien résulter d'un choix esthétique : peut-être qu'il s'agit justement d'omettre ce qui brise l'harmonie du tableau, et d'exhiber par surcroît cette capacité fabuleuse de la narration.

Il nous semble que le narrateur de *Fermina Márquez* entretient, en ce sens, un rapport à la mémoire et au savoir différent de celui qui caractérise les narrateurs de Proust et d'Alain-Fournier. Pour ces derniers, le récit se constitue dans la tension vers une connaissance parfaite. Si l'omniscience agit en repoussoir esthétique pour l'auteur, elle représente un idéal pour son narrateur. Les efforts que déploie ce dernier pour atteindre cet idéal montrent qu'il est inatteignable²⁹¹. Le narrateur de Larbaud, quant à lui, a un idéal inverse. La connaissance parfaite ne l'intéresse pas : elle est fade, prosaïque et désolante. Il est déjà omniscient (c'est ce que suggère la liberté avec laquelle il se meut à l'intérieur de différentes consciences) et se plaît dans le récit de mémoire précisément parce qu'il lui permet de fausser la réalité, de la réenchanter en en faisant un roman. Si les narrateurs de la *Recherche* et du *Grand Meaulnes* s'efforcent d'atteindre un modèle qui déjà n'est plus accessible, pour le narrateur de *Fermina Márquez* ce modèle est encore la norme, et il souhaite à tout prix s'en éloigner. L'étrange ultime chapitre fait état de ce qui est à répudier.

²⁹¹ La perte de la mémoire parfaite serait l'une des « grandes disparitions » qui, selon Isabelle Daunais, jalonnent l'histoire du roman. « Pour Don Quichotte et pour Mme Bovary, la mémoire est une chose qui va de soi : le monde est clairement divisé entre un avant et un après, et cette division peut être rejouée au sein même du présent sans que le personnage s'y perde. [...] Chez Proust, la frontière devient à ce point diffuse et mobile qu'elle cesse d'être formulable. Ce n'est pas que le narrateur ne souhaite pas ordonner le monde autour de lui, bien au contraire, mais celui-ci est si variable que la tâche d'y trouver des repères devient une quête en soi » (*Les Grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008, p. 54-55).

Le vieux-jeune et le temps de l'après

Nous qualifions l'épilogue de *Fermina Márquez* d'étrange parce que rien dans le roman ne le prépare. Il est tout en antithèses avec ce qui a précédé, un véritable lieu de dépaysement pour le lecteur. Il y a d'abord l'état des lieux. Le temps a accompli son œuvre sur le « bon vieux collège²⁹² ». La cour n'est « plus qu'un champ de hautes graminées²⁹³ », les pavés sont disjoints, la statue de saint Augustin qui autrefois dominait impérieusement la vue est « presque entièrement dédorée²⁹⁴ ». Il y a le ton funèbre du chapitre où, sur fond de ce vieux collège tombant en ruine, la méditation du narrateur sur la fuite du temps est ponctuée d'évocations de la mort. L'aveu du concierge sur la mortalité au collège est suivi d'une longue liste de décès des anciens élèves après leur départ de l'institution. Assis à son ancienne place dans la salle d'études, le narrateur a, l'espace d'un instant, l'impression qu'il est sur le point de remonter le temps pour se retrouver de nouveau parmi ses camarades, lorsque sa rêverie se heurte comme à un mur aux mots du concierge : « beaucoup sont morts, monsieur, beaucoup sont morts²⁹⁵ ». Enfin, ce parcours mélancolique se termine sur une image dont le choix pour clore le roman est pour le moins inattendu :

Que manque-t-il encore à cet état des lieux ? Ah ! oui : au mur de la cour d'honneur, la plaque de marbre où étaient inscrits les noms des

ÉLÈVES MORTS POUR LA PATRIE ET POUR LES AUTELS

est fendue²⁹⁶.

Quelques éloges à la beauté de la campagne française ponctuent bien le récit, mais rien ne permettait de supposer qu'il se terminerait sur cette note pathétiquement patriotique. Ni la patrie

²⁹² Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 148.

²⁹³ *Ibid.*, p. 154.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 156.

ni les autels n'ont été des thèmes importants dans l'histoire, si bien que le lecteur, éprouvant de la difficulté à amarrer cette coda à ce qu'elle est censée clore, se trouve à se demander s'il a mal lu, si la portée de ce texte est à comprendre autrement qu'il ne lui semblait. Déjà, les aventures de Fermina, Santos et Joanny lui paraissent un souvenir incertain.

Puis, il y a cette question du narrateur. Non seulement il évince brutalement les autres « personnes », rétablissant son « je » en unique maître du récit, mais encore, alors que sa présence dans ce récit a jusque-là été discrète, manifestée seulement par des remarques insouciantes, voilà qu'il invite carrément le lecteur à l'accompagner dans son processus de documentation. Au cours de cette visite, qu'il dit menée « pêle-mêle, sans méthode²⁹⁷ », il obtient pourtant du concierge des renseignements sur quelques-uns des protagonistes et se rend sur les lieux évoqués au cours de la narration : la terrasse du collège, le parc; dans la salle d'étude, il va jusqu'à s'asseoir à son ancienne place. En retrouvant le terrain où autrefois Fermina aimait les regards en dévoilant un peu de son avant-bras en jouant au tennis, il remarque banalement : « Je me suis surpris à dire tout haut : “Et Fermina Márquez ?” Oui, qu'est-elle devenue ? Je suppose qu'elle est mariée à présent ! Et j'aime à penser qu'elle est heureuse²⁹⁸ ». Comme si Fermina Márquez n'avait pas été présentée, quelques chapitres plus tôt, comme la poésie en personne : « la pensée de la Ferminita est la plus belle pensée qu'on puisse avoir. Et ensuite, il y a le désir d'être aimé de la Ferminita. Mais la voir, ou plutôt la connaître, ou l'avoir connue, suffit à poétiser toute une existence²⁹⁹ ».

Il y a ainsi un effet de dissonance entre l'épilogue et l'histoire à laquelle il appose un point final, histoire à thématique légère, racontée sur un ton tour à tour tendre, enchanté, comique et ironique. Surtout, c'est l'atmosphère qui a changé : alors que ce qui a précédé évoquait la grâce et

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

la fraîcheur du matin, ici règne une ambiance d'espérances déçues. Le prince n'a pas épousé la princesse : Santos Iturria, le héros beau, galant et courageux, ne s'est pas marié avec Fermina, en dépit de l'amour fou qui avait poussé la jeune fille à lui donner un ruban de ses cheveux à porter comme une alliance. Une autre femme — « une belle personne, [...] une blonde, une Allemande, je crois³⁰⁰ » — a fini par prendre la place de l'élue. Joanny Léniot, le héros dévoré par l'ambition, n'a pas réalisé ses rêves de gloire militaire, emporté par une épidémie dans l'exiguïté pouilleuse de la caserne quatre mois après avoir intégré l'armée. Les bâtiments délabrés, les allées du parc envahies de mauvaises herbes et, surtout, le silence signalent que le temps de la jeunesse est à jamais révolu. Les cartes du destin ont été distribuées et jouées il y a déjà belle lurette. Nous sommes définitivement dans le temps d'après : aucune nouvelle histoire ne prendra son envol ici. Il est d'ailleurs permis de supposer que le lieu lui-même va bientôt disparaître : Larbaud fait faire à son narrateur, quelques années plus tard, une deuxième visite qui n'apporte aucun renseignement supplémentaire au récit sauf que, le terrain ayant été vendu, les lieux sont désormais interdits d'accès.

Pourtant, c'est justement, contre toute attente, à partir de cet espace-temps mort que le récit prend son envol. Lorsque le concierge a terminé sa chronique des fins de vies — décès et mariages —, il se retire discrètement pour que le visiteur puisse donner libre cours à sa nostalgie. Ce dernier est alors assailli par les souvenirs :

Je me suis assis à mon ancienne place en étude. Quelle chose fantastique que le temps ! Rien n'a changé; il y a un peu plus de poussière sur les pupitres; c'est tout. Et me voici, devenu homme. Si, à force de prêter l'oreille à ce silence j'allais soudain distinguer, au-delà des années écoulées, une rumeur lointaine et des voix et des pas... Et si tous les élèves de mon temps allaient soudain rentrer dans cette étude, et si, me réveillant au bruit, j'allais me retrouver en face de livres et de mes cahiers d'écolier... « Beaucoup sont morts, monsieur, beaucoup sont morts »³⁰¹.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 152.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

La visite au collège met en scène une réflexion sur l'origine et la poétique du roman qui cristallise quelques-unes des questions en jeu dans la crise du genre. Ce n'est pas l'état des lieux et l'inventaire des personnes qui fournit la matière première du roman. Le recensement des données génère une image de la réalité qui va du triste à l'insipide et qui, par ailleurs, ne semble aucunement concerner le narrateur : tout se passe comme s'il se documentait sur des gens parfaitement inconnus et parfaitement banals. Pourquoi écrire un roman qui suivrait le chemin qui mène ces jeunes individus « si bien partis³⁰² », du collège jusqu'à l'une des fins que, suivant leur position de départ, l'on pouvait raisonnablement leur prédire : le chemin qui mène Joanny Léniot à la Faculté de droit de Paris puis à l'armée, pour y mourir d'une vulgaire fièvre typhoïde; ou celui de Santos Iturria, fils d'un ministre mexicain qui part faire des études en Allemagne et y rencontre une épouse parfaitement adéquate. L'impulsion de raconter ne vient pas du bilan de ces vies prosaïques, aussi heureuses ou tristes soient-elles, mais d'une source qui semble plus banale encore à première vue : le contact avec le banc d'école qui réveille le souvenir intime de ce que c'était que d'être, simplement, à une autre époque. Non pas, nécessairement, d'être collégien, d'avoir des camarades gentils ou méchants et des cahiers à écorner, mais d'exister, dans un environnement donné, parmi des gens qu'un hasard quelconque a mis sur notre chemin, et de s'avancer dans la vie en la respirant à pleins poumons, comme s'il n'y avait rien d'autre. Pour le nostalgique qu'est le narrateur de *Fermina Márquez*, seul ce type de souvenir, qui prend aux tripes, en contournant la mémoire volontaire pour conjurer la sensibilité et le sentiment dans leur immédiateté, fournit le germe du récit.

Comment ne pas penser, en lisant ce passage, à la madeleine ? Les paroles du concierge qui résonnent dans l'esprit du narrateur en pleine réminiscence appellent comme un avant-écho les

³⁰² *Ibid.*, p. 152.

mots du narrateur de la *Recherche* qui s'apprête à relancer son récit, cette fois pour de vrai, en mettant en branle la mémoire involontaire : « tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais ? C'était possible. Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier³⁰³ ». Le roman est l'œuvre de la nostalgie, ce souvenir désirant qui donne l'illusion qu'on n'a qu'à faire un effort supplémentaire, qu'à tendre un peu plus nos facultés pour être transporté corps et âme dans le passé. Ou plutôt dans un temps autre, puisque « le passé » est sans doute cette suite d'événements que l'on voit comme constituant notre vie lorsqu'on se retourne pour l'embrasser du regard. À ce passé de la mémoire volontaire appartiennent des souvenirs fragmentaires, « pans » qui se laissent manier comme des cartes postales et témoignent à peu près aussi fidèlement du passé réel que les cartes postales des vacances. L'autre passé, celui que l'on veut retrouver et qui vient avec toute la réalité affective et sensible qui le constituait, ne ressemble pas tout à fait au passé plat de la mémoire volontaire. Il ne se laisse pas forcément raccorder à la suite des souvenirs parce que, ne connaissant pas son propre point d'aboutissement, il ne se concevait pas en fonction de l'avenir. Il se définissait comme virtualité pure, goûtant à chaque instant la vastitude de possibilités qui se présentaient à lui.

C'est ce qui explique que la vie du collègue convoquée dans l'épilogue de *Fermina Márquez* n'affiche que la plus vague ressemblance avec celle racontée avant. Le passé qui reparaît au contact du banc d'école ne se laisse pas replacer sur la courbe qui réunit toutes les destinées bourgeoises : il a sa géographie particulière et sa temporalité propre, et il est *avenir*. Pour ce narrateur, comme pour ceux de la *Recherche* et du *Grand Meaulnes*, l'expérience du temps a quelque chose de particulier, que l'on pourrait nommer le paradoxe du vieux-jeune : ils ne connaissent pas le temps

³⁰³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 43.

présent. Le projet apparemment élémentaire de se rappeler leur vie, donc de mettre leur passé en rapport avec leur présent, oppose un obstacle inattendu. Les époques de l'avant et de l'après se dévisagent, séparées par une cloison si mince qu'ils ont l'impression de n'avoir qu'un pas à faire pour qu'elles se rejoignent; ce sont *leurs temps*, après tout. Pourtant, là est l'aporie, dans cette cassure qui à chaque instant les sépare de ce qu'ils étaient, de cette vie qui est toujours déjà écoulée alors qu'ils se croyaient seulement sur le point d'entrer dans son cours. Le moment présent qui permettrait d'unir l'amont et l'aval est perpétuellement avalé. *Je* n'arrive à se concevoir que rétrospectivement, qu'une fois qu'il s'est dépassé.

Une telle expérience aporétique du temps nous est sans doute commune à tous. Selon la thèse célèbre de Paul Ricœur, elle serait à l'origine de l'activité narrative : cette dernière serait la seule « réplique » possible à ce paradoxe, qu'elle pallierait sans le résoudre³⁰⁴. Le roman réaliste, pourrait-on proposer, palliait cette incohérence du temps humain en la gommant : le principe mimétique de cette poétique supposait un point de vue extérieur et rétrospectif qui s'appliquait à consigner *ce qui était arrivé*, en mettant en évidence les enchaînements causaux qui transformaient ces accidents en suites cohérentes. La remise en question du principe de la représentation dans le contexte de la crise du roman ne peut manquer de faire surgir l'enjeu qui est au fondement du genre : comment raconter une vie ? Les auteurs que nous étudions se sont-ils tournés vers le récit de mémoires dans le but d'examiner cette question, ou l'ont-ils rencontrée lorsque, l'épuisement du roman naturaliste leur déconseillant les sujets puisés dans la réalité sociale, ils ont été forcés de se replier sur leur propre intériorité ? En cherchant à se raconter — et à se raconter autrement, en

³⁰⁴ « Ce sera une thèse permanente de ce livre que la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative. Non que celle-ci résolve par suppléance les apories. Si elle les résout, c'est en un sens poétique et non théorétique du terme. La mise en intrigue [...] répond à l'aporie spéculative par un faire poétique capable certes d'éclaircir [...] l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement (Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 1983, p. 21).

rejoignant des strates de la réalité pas forcément observables par les yeux —, ils se sont trouvés à penser le temps autrement, selon une logique qui ne tient pas compte uniquement de ce qui a composé cette vie, mais aussi de tout ce qui *aurait pu* la composer.

Lorsque leurs narrateurs se mettent à se raconter, ils découvrent qu'il est possible que le temps des horloges — le temps « achevé » du roman réaliste — *n'ait d'existence que rétrospective*. On peut imaginer que si le narrateur proustien n'avait pas été soudainement, violemment confronté à l'évidence de son vieillissement, il aurait continué à vivre comme il avait toujours vécu, c'est-à-dire comme quelqu'un pour qui le temps ne passe pas, ou presque pas. Pour une telle personne, la vie est attente : parce qu'aucun but (aucun de ces grands buts qui définissent une existence) ne l'aimante, elle a le loisir de voir ce qu'apportera le tournant du chemin, se redéfinissant en cours de route selon les situations qui se présentent. Sans un état final qui les organiserait rétroactivement, les savoirs restent perpétuellement à l'état d'hypothèses ou d'impressions, qui peuvent continuer à évoluer. Une telle existence est toujours sur le point de commencer, puisqu'elle se définit surtout par ce qui peut encore arriver. En cela, elle active un fantasme vitaliste irrésistible, une échappatoire au temps mortifère du réalisme qui ne fait jamais que s'écouler. De toute évidence, le chemin qui nous est disponible pour nous dépasser n'est pas un chemin sans fin : l'inéluctable du « second hasard » nous attend sur la route. Dans la mesure où toutes les fibres qui composent le *moi* finissent par se rejoindre en ce point final, être dans le temps « de l'après », c'est être en quelque sorte déjà mort. Inversement, comment achever si on n'a pas encore commencé ? Le temps de l'avant est comme un faisceau lumineux, qui s'étend dans l'espace sans qu'on ne puisse jamais voir la fin de ses rayons.

Ainsi, il ne s'agit pas seulement, avec la madeleine et le banc d'école, de retrouver le temps qui a fui, bien qu'il n'y ait rien d'aussi beau que la jeunesse. Il s'agit aussi d'échapper à ce qui,

passé un certain stade de la vie, obstrue l'horizon tel un rideau de plomb. Pour les vieux-jeunes, la mort est comme un aimant : une fois qu'on est entré dans son champ magnétique, ce n'est plus qu'une question de temps — ou, comme le pense le narrateur de la *Recherche*, de hasard. La seule façon de l'esquiver, c'est de retrouver cet état où la mort n'existe pas, où elle est la seule possibilité inimaginable : en l'occurrence, l'adolescence. C'est la conclusion de la méditation sur le passage du temps que mène le narrateur larbaldien dans le chapitre final. Son « me voici, devenu homme » est rejoué par Marcel à la matinée chez la princesse de Guermantes et par François Seurel qui une fois que l'aventure a atteint son faite et amorcé son déclin, vit une existence de plus en plus effacée jusqu'à disparaître complètement dans le noir entre le retour de Meaulnes pour reprendre son enfant (dernier vestige de l'aventure) et l'écriture du récit. La prise de conscience de son imbrication dans le cours inéluctable, unidirectionnel du temps place chacun de ces narrateurs face à un ultimatum : trouver une façon de s'abstraire de ce cours, ou accepter de rester dans le temps de l'après.

C'est ce qui est en jeu dans le changement de registre qui, à la fin de *Fermina Márquez*, fait effet de dissonance. L'explication de ce contraste est peut-être fournie par l'épigraphe, une citation tirée des *Élégies* de Tibulle. Gil Charbonnier souligne l'importance intertextuelle de l'élégie romaine dans l'œuvre de Larbaud, postulant que l'emploi de citations de Tibulle dans *Amants, heureux amants...* doit inviter le lecteur à lire les textes de ce recueil comme des élégies³⁰⁵. Or l'élégie, qui donne ses plus belles œuvres à l'époque augustéenne qui fut celle de Tibulle, est un poème qui exprime « des sentiments intimes, souvent caractérisés par des élans et des chutes » à travers un système métrique dont l'effet se rapprocherait de celui d'une vague qui monte et

³⁰⁵ Gil Charbonnier, « “C'est peut-être cela qui m'a fait comprendre pour la première fois ce qu'on pouvait faire avec des mots”. L'intertextualité dans *Amants, heureux amants...* de Valéry Larbaud », *L'Information littéraire*, vol. 55, no 2, 2003, p. 54, <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2003-2-page-53.htm> (page consultée le 25 octobre 2017).

descend³⁰⁶. Charbonnier, qui renvoie à la définition de Boileau, relève aussi la composition relativement peu contraignante de l'élégie — « la représentation d'une succession de scènes de la vie amoureuse » — et l'opposition entre les descriptions de l'amour, abordé tantôt « sur le mode du regret d'un passé heureux et idéalisé », tantôt sur « le mode de l'espoir d'une vie sentimentale euphorique³⁰⁷ ». Voilà bien les deux « versants » de notre roman : en amont, le récit euphorique de l'aventure sentimentale de Joanny Léniot, Fermina Márquez, Santos Iturria, Camille Moûtier et avec eux l'ensemble des collégiens rassemblés dans ce « nous » uni comme un seul homme; en aval, l'adieu mélancolique du narrateur « devenu homme », séparé de cette époque pleine d'espoirs et d'attentes au seuil de la vie par le gouffre fantastique du temps.

De part et d'autre de la coupure qui sépare les événements racontés de l'épilogue se trouvent deux façons différentes d'envisager le récit, deux modes d'appréhension des événements et de leurs enchaînements, que la structure antithétique de l'élégie permet de confronter malgré leur incompatibilité. D'une part, le mode prospectif conçoit son état actuel en fonction de ce qui *peut arriver*; de l'autre, le mode rétrospectif, qui se conçoit dans les termes de ce qui *est arrivé*. L'antagonisme entre ces deux états dépasse de loin celui des registres, euphorique et mélancolique, pour toucher à la définition même de l'événement. Dans le mode rétrospectif (mode du regret, pour nous référer à l'élégie), la nature de ce dernier est plus ou moins fixée : est arrivé ce qui est arrivé, et s'il peut y avoir un certain jeu dans les détails de la chose, si des arguments de nature analytique ou émotionnelle peuvent produire des variations dans l'évaluation éthique ou esthétique, l'assortiment des événements et l'enchaînement des causes et des effets ne changeront pas. Dans le mode prospectif (mode de l'espoir), cependant, l'événement est malléable : comment

³⁰⁶ Bernard Croquette, « Élégie », *Encyclopédie Universalis* en ligne, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/elegie/> (page consultée le 25 octobre 2017).

³⁰⁷ Gil Charbonnier, « “C'est peut-être cela qui m'a fait comprendre pour la première fois ce qu'on pouvait faire avec des mots”. L'intertextualité dans *Amants, heureux amants...* de Valéry Larbaud », p. 54.

fixer quelque chose qui n'est pas encore arrivé, ou qui est toujours en cours ? Ce n'est pas qu'une question de commutation : il arrive telle chose alors qu'on croyait qu'arriverait autre chose. C'est la nature même de l'événement qui est disloquée, dans la mesure où, sans critère de référence, il est difficile de savoir quels phénomènes constituent ou non des événements : ce n'est normalement qu'à l'aune d'une situation finale que l'on discerne étapes, causes, effets. Aussi, dans le mode prospectif, d'autres éléments entièrement peuvent faire événement que dans la même histoire racontée sur un mode rétrospectif : épiphénomènes, occurrences accidentelles, infléchissements et modulations, regards, ondes, vibrations, qui dans la logique rétrospective n'entrent pas en compte.

L'euphorie de l'amont a-t-elle à voir avec cette déstructuration de l'événement ? Il semblerait que oui. À l'aune de l'épilogue funèbre (de l'autre côté de l'abîme qui interdit à cet épilogue toute fonction déterminante à l'endroit de ce qui a précédé), la romance exultante mue par la vitalité de ses jeunes protagonistes apparaît comme une sorte d'hymne à la jeunesse. Ce sont ici de menus phénomènes — poignées de main plus fortes qu'à l'habitude, regards, discours de collégiens exaltés — qui s'inscrivent au registre des événements; qui se répercutent en émois et en réactions, même lorsque, au final, rien n'en résulte (de fait, justement, rien ne résulte de tout cela, tous fils étant coupés avec la situation finale). Loin de saper le récit, l'absence d'accomplissement le vitalise par le pullulement des virtualités. C'est jusqu'au narrateur qui se démultiplie pour mieux embrasser le foisonnement événementiel de la vie. En revanche, le passage dans l'aval permet de faire état de tout ce qui est perdu en considérant la réalité du point de vue de la fin. La réalité de l'amont est morte, morte à jamais; ce qui est gagné — une vision éclairée des choses, une connaissance de leurs enchaînements effectifs, une miette de vérité — aura-t-il valu le coup ? En séjournant dans le temps de l'après le narrateur larbaldien — mais comme nous l'avons proposé plus haut, une situation finale analogue existe également dans la *Recherche* et *Le Grand Meaulnes*,

à l'état implicite — prend congé d'un mode de narration réglé sur la connaissance rétrospective — connaissance *finale* fondée sur un point de vue positiviste — et se tourne vers un nouvel ordre narratif, caractérisé par un regard rajeuni, revitalisé grâce au délestage de la réalité de son aboutissement.

La valeur jeunesse

Une telle vision de l'expérience du temps mobilise un ensemble de conceptions — notamment, les deux types de mémoire, le désintérêt pour les valeurs liées au raisonnement logique et pratique (associées au temps de l'après), la valorisation du sentiment et de la perception individuels, l'exaltation des valeurs liées à la vie : énergie, action, jeunesse — qui rejoint certaines idées qui ont défini l'époque de l'avant-guerre. La philosophie vitaliste de Henri Bergson³⁰⁸ remettait en cause les valeurs liées au positivisme à travers sa critique de l'intelligence, qu'elle présentait comme une faculté utile à la survie des individus et de l'espèce, mais tout à fait inadéquate pour embrasser l'existence telle qu'elle est réellement : « notre pensée, sous sa forme purement logique, est incapable de se représenter la vraie nature de la vie [...]. En vain nous poussons le vivant dans tel ou tel de nos cadres. Tous les cadres craquent³⁰⁹ ». Paul Douglass postule que si le bergsonisme joua un rôle majeur dans la « révolution artistique internationale » des deux premières décennies du XX^e siècle, c'est notamment en ce qu'il a affirmé la primauté d'une expérience « profonde » du temps — expérience individuelle, affective et perceptive, seule capable de saisir le « flux vital » — sur la plate falsification qu'en fournit le raisonnement³¹⁰. Dans cette optique, le temps de

³⁰⁸ Sur l'influence de la pensée bergsonienne sur la littérature voir Paul Ardoin, S. E. Gontarski et Laci Mattison (dir.), *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, New York, Bloomsbury, 2013.

³⁰⁹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, édition critique dirigée par Frédéric Words, édité par Arnaud François, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. v.

³¹⁰ « An international revolution in the arts took place in the first two decades of the twentieth century, and Bergson's philosophy played a major role, for it reasserted the sanctity of a deep experience of human time (*durée réelle*). Bergson offered a rationale for artistic intuition, which could make inner life freshly

l'intelligence et des horloges est associé à l'immobilisme, la discontinuité et la mort. Les artistes et les écrivains se seraient détournés de l'existence appauvrie et mortifère que présentait le raisonnement et se seraient tournés vers l'intuition et les sens pour tenter d'embrasser la vie dans son « jaillissement » multiple.

Dans les romans de l'adolescence auxquels nous nous intéressons dans ce chapitre, le temps qui s'oppose au temps de l'intelligence — temps de l'après, des horloges, de la mort — et prend le parti de la vie, est le temps de l'adolescence. En cela, ces œuvres rejoignent à leur façon l'intérêt pour la jeunesse au cœur du courant moraliste et nationaliste dont les sources littéraires sont à chercher dans « le roman de l'énergie » de Maurice Barrès ou dans l'œuvre de Paul Bourget³¹¹. Selon Pierre Citti, dans les années 1890-1900 le personnage du jeune homme est le porteur de nouvelles valeurs chez ces écrivains, qui cherchent à prendre leurs distances de l'esthétique symboliste et décadente³¹². Contrairement à l'autocontemplation et à l'esthétisme stériles qui caractérisaient cette dernière — représentée par le célibataire en fin de parcours, aussi stagnant que le roman qu'il porte —, le personnage du jeune homme représente l'énergie et la force vitale (« le *credo* du jeune homme c'est la vie, désormais sa seule maîtresse³¹³ »). Il est le lieu d'élaboration d'un nouvel individualisme dynamique qui s'oppose à celui, dilettante et immoral, qui fondait la « garantie d'originalité » décadentiste et se prête à la nouvelle « garantie de responsabilité³¹⁴ » qui participe du mouvement de restauration morale.

available, ameliorating the malaise of modern urban existence » (Paul Douglass, « Bergson, Vitalism, and Modernist Literature », *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, p. 107).

³¹¹ Denis Pernot s'intéresse au jeune homme en tant qu'objet des préoccupations morales et patriotiques des écrivains dans *Le Roman de socialisation, 1889-1914* et *La Jeunesse en discours, 1880-1925 : discours social et création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2007.

³¹² Voir Pierre Citti, *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 89-109.

³¹³ *Ibid.*, p. 86.

³¹⁴ Pierre Citti emploie le concept de « garantie » pour élaborer une histoire de l'imaginaire dans le roman de la Belle époque. Il la définit comme ce par quoi « un écrivain se donne pour quelqu'un d'autre qu'un

Ce jeune homme est bien différent de l'adolescent qui surviendra vers 1911. Qu'il soit, comme chez Bourget, présenté sous les traits d'un « disciple » ou, comme chez Barrès, un individualiste égotiste qui doit se libérer de la domination des « Barbares » pour affirmer son « Moi », l'accent est sur sa *formation*. En ce sens, l'énergie, les virtualités de sa jeunesse doivent tendre vers une actualisation concrète : « au point de vue de la décadence que symbolisait la tour d'ivoire des “âmes fières qui se gardent à l'écart une vision singulière du monde”, succède celui de l'accomplissement, celui des moi à venir qui recueilleront l'héritage du moi actuel; celui de la destination du moi actuel³¹⁵ ». L'énergie qui meut le jeune homme en formation doit porter des fruits, se cristalliser en une morale active qui contribuera à former à son tour la collectivité nationale, secouée par des crises politiques, sociales et religieuses³¹⁶. La préface de Bourget à son roman *Le Disciple* (1889), intitulée « À un jeune homme », est emblématique de cette littérature qui voit comme le devoir du romancier la mobilisation de la jeune génération à la « guérison » de la France :

C'est à toi que je veux dédier ce livre, jeune homme de mon pays [...] cherchant dans nos volumes, à nous tes aînés, des réponses aux questions qui te tourmentent. Et des réponses ainsi rencontrées [...] dépend un peu de ta vie morale, un peu de ton âme; — et ta vie morale, c'est la vie morale de France même; ton âme, c'est son âme. [...] Pensant à cela, il n'est pas d'honnête homme de lettres, si chétif soit-il, qui ne doive trembler de responsabilité...³¹⁷

Ces écrivains cherchent eux aussi à renouveler le roman au sortir des esthétiques naturaliste et décadente. Le jeune homme, comme le montre Citti, incarne les qualités qu'ils souhaitent donner à cette nouvelle littérature : la santé et la vigueur du nouveau courant contre la maladie et la névrose

raconteur d'histoire; que l'histoire apparaît avec queue et tête; qu'un lecteur s'avoue ou non payé du temps qu'il a donné au plaisir. [...] Elle n'est autre chose [...] que la tension entre l'arbitraire et la justification du récit » (*Ibid.*, p. 16). Ainsi, à la « garantie expérimentale » ou « documentaire » du roman naturaliste succèdent la « garantie d'originalité » décadente puis la « garantie de responsabilité ».

³¹⁵ Voir *Ibid.*, p. 93.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 215-242.

³¹⁷ Paul Bourget, *Le Disciple*, Paris, Plon, 1901 [1889], p. 5.

du naturalisme et du décadentisme, l'action contre la stagnation, la morale contre l'esthétisme, mais aussi contre le scientisme, puisqu'il s'agit de retrouver une morale qui n'est pas une formule, mais est fondée sur le sentiment (que ce sentiment soit de source religieuse ou philosophique)³¹⁸.

Le jeune homme de 1900 et l'adolescent de 1910 sont parents : ils partagent certains traits constitutifs, s'insurgent contre les mêmes aînés, opposent l'énergie de la jeunesse à la dégradation et à l'intellectualisme stérile. Toutefois, mis à part cette proximité génétique, tout les sépare. La valeur « vie » qui est leur substance à tous les deux se manifeste de façons radicalement différentes, les pousse dans des directions opposées. Une différence majeure concerne la question éthique : l'adolescent est indifférent à la morale. Ce qui ne revient pas à dire qu'il est immoral. Comme le remarque encore Citti, l'immoralisme n'a de sens que dans le contexte d'une exigence morale encore suffisamment forte pour s'imposer. En ce sens, un roman comme *L'Immoraliste* (1902) d'André Gide « ressortit encore à la garantie d'action morale, pour la contester³¹⁹ ». Or, à partir de 1905 environ, l'exigence de morale est en perte de vitesse, et avec elle la garantie de responsabilité : dans leur rigueur (cérébrale, malgré tout) elles s'avèrent incompatibles, en fin de compte, avec la vague vitaliste qui balaie le rivage littéraire³²⁰. Si le personnage adolescent de 1910 ne cherche certainement pas à imposer une morale, on ne peut pas dire non plus qu'il s'acharne à la contester, du moins sur une grande échelle. Sa désobéissance a un caractère purement individualiste. Plutôt qu'immoral, il est aveuglément égocentrique, comme si la morale ne le concernait pas. Même chose pour la nation : si tant est qu'elle existe comme idée dans *La Recherche* ou *Le Grand Meaulnes*, c'est sous la forme romancée de généalogies mythiques (les Guermantes) ou de personnages archétypiques (les paysans de Sainte-Agathe), ou encore d'un

³¹⁸ Pierre Citti, *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, p. 236.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 234.

³²⁰ *Ibid.*, p. 215-242.

intertexte littéraire et mythologique. Dans *Fermina Márquez*, l'idée de la nation sert à fédérer les collégiens dans un microcosme romanesque, dans lequel ce sont d'ailleurs les Américains, descendants des conquistadors, qui ont la cote, plutôt que la « race française ». L'adolescent tourne le dos à la responsabilité morale car sa préoccupation principale est de « se montrer *en accord avec des forces* selon un *rythme*³²¹ ».

L'amoralité de l'adolescent a cependant partie liée avec celle de ses particularités qui touche à son essence même : sa disponibilité. L'adolescent n'a rien du disciple. Contrairement au jeune homme, il n'est pas un adulte en formation. L'adolescent se définit justement par son manque de détermination, par le fait qu'aucune fin prévue d'avance ou souhaitée — aucun objectif de formation — n'oriente son parcours. Certes, tous les romans qui s'intéressent à la morale ne sont pas des romans à thèse. Le personnage du jeune homme peut agir en guide pour le lecteur sans forcément démontrer une règle; il peut servir à poser des questions, à la découvrir. Mais si l'adolescent est aussi en mode découverte, le champ qui s'ouvre à sa sonde n'est pas circonscrit à des questions particulières : il est la vie même. Son énergie ne tend pas vers un objectif; elle est énergie pure, qui par ses élans et ses rebondissements épouse la forme inconnue de cette vie, dont les rythmes composent l'œuvre romanesque. Pour le poser dans les termes de Pierre Citti, le roman de l'adolescent ressortit à la « garantie » de l'intuition qui suit celle de la responsabilité. Citti a peut-être en partie raison lorsqu'il remarque que plutôt qu'une contestation, l'intuition est un approfondissement de la responsabilité, puisque dans les deux cas, c'est un vitalisme qui en constitue la base : « on passe de la responsabilité envers la vie à l'*écoute des forces vitales*³²² ». Et cependant, d'un autre côté, entre responsabilité et écoute il y a justement un écart irréductible, le même qu'entre détermination et indétermination.

³²¹ *Ibid.*, p. 302.

³²² *Ibid.*, p. 341. Citti souligne.

Il nous semble que ce qui fait précisément la particularité du roman d'adolescence, c'est son entêtement à sortir du temps de l'après, à se défaire du regard vieux qu'il impose, pour retrouver l'ébranlement premier de la vie, en tant qu'énergie brute. Si l'on peut parler, au sujet de ces romanciers, d'une entreprise de guérison, ce serait plutôt d'une guérison du roman qu'il serait question. Alors que les écrivains moralistes cherchent l'issue de la crise du roman en se tournant vers l'extérieur du genre, c'est-à-dire en faisant le pari de le dynamiser en lui insufflant de nouveau une responsabilité éthique, les romanciers de l'adolescence s'inspirent, certes, de la réalité — ils vont y chercher leurs thèmes et surtout ce nouveau personnage qui fait son entrée dans la société — mais pour la rapporter à une évolution interne du roman. Pour le dire autrement, si Barrès et Bourget, mais aussi, énumère Citti, Octave Mirbeau (*Sébastien Roch*, 1890), Abel Hermant (*Le Disciple aimé*, 1900), Édouard Estaunié (*L'Empreinte*, 1895), Marcel Schwob (*Monelle*, 1894), le Gide de *L'Immoraliste* (1902), la Colette des *Claudine* (1900-1903) emploient le personnage du jeune homme ou de la jeune fille pour réfléchir aux directions dans lesquels évoluent leurs homologues réels, à qui s'adressent par ailleurs les romans qui les prennent pour héros, Valéry Larbaud, Alain-Fournier et Marcel Proust emploient des personnages d'adolescents pour réfléchir au roman, à ses limites et ses possibilités.

Le personnage adolescent se prête à l'exercice par ce qu'il n'a pas — du travail qui déterminerait ses journées et réduirait l'éventail d'activités disponibles à lui, de biens matériels à dissiper ou à accumuler, de femmes à épouser ou à perdre, d'éthique à défendre ou à transgresser — ainsi que par ce qu'il a, mais qui manque au roman vers 1910 : ce carburant de la fiction qu'est le romanesque. Car ce dernier ne se mesure peut-être pas tant par l'envergure effective des péripéties qui composent une trame (et qui pourraient nécessiter des moyens qu'un adolescent n'a pas : chevaux, navires, femmes dont la vie est menacée, ennemis puissants, etc.), que par une

certaine « démesure » : le romanesque se trouverait dans la distance qui sépare ce à quoi l'on s'attend ou que l'on considère comme possible ou probable, de ce que l'on souhaite, que l'on imagine, que l'on craint et qui, parfois, arrive, en dépit de la réalité. On peut interpréter ainsi la définition que donne du romanesque Jean-Marie Schaeffer, qui lui attribue quatre caractéristiques constitutives (qui ne doivent pas nécessairement toutes être présentes pour qu'il y ait du romanesque) : la fiction s'intéresse en premier lieu à la vie intérieure affective et passionnelle (plutôt qu'intellectuelle) des personnages, dans ses manifestations extrêmes, et en fait son moteur; elle a le goût des extrêmes dans la caractérisation (physique autant que morale et typologique) des personnages et des actions et met en scène l'écart entre « la pureté des axiologies représentées et les comportements dans la vie réelle³²³ », cette pureté pouvant être négative autant que positive (romanesque « noir » vs romanesque « blanc »); elle a un côté « sériel », c'est-à-dire qu'elle progresse par épisodes, avec un potentiel d'« autoreconduction indéfinie³²⁴ », et se nourrit aussi de coups de théâtre; enfin, elle repose sur un écart avec le monde réel, dont elle se présente comme un « contre-modèle ». Sur ce dernier point, Schaeffer précise qu'il ne s'agit pas, dans une fiction romanesque, de peindre un monde invraisemblable (ce qui relèverait plutôt du fantastique ou de la science-fiction). Il s'agit au contraire de souligner le décalage « entre l'éthos fictionnel et sa surface de projection qu'est, *nolens volens*, l'éthos de la réalité dans laquelle nous vivons³²⁵ », en transposant justement dans un univers vraisemblable des personnages et des comportements démesurés (contrairement à la fiction réaliste, qui tente de réduire cet écart).

Il semble donc que le romanesque puisse être une question de proportion plutôt que de degré, moins une valeur absolue que l'effet d'un écart par rapport à une norme sociohistorique; ou encore,

³²³ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 298.

³²⁴ *Ibid.*, p. 300.

³²⁵ *Ibid.*

pourrait-on proposer, par rapport à une norme littéraire. L'une des réalisations du roman du XIX^e siècle a été précisément la réduction de la part du romanesque, et cette réduction a pris pour objet autant les événements de la vraie vie qui paraissaient trop exceptionnels (Maupassant écrivait à ce sujet que « la vie a des écarts que le romancier doit éviter de choisir [...]. Les nécessités impérieuses de son art doivent lui faire souvent même sacrifier la vérité stricte à la simple, mais logique vraisemblance³²⁶ »), que la fiction elle-même, notamment à travers les rêveries des personnages (les héros et héroïnes nés après Emma Bovary auront des rêves moins « romanesques »). Au début du XX^e siècle, l'écart entre « l'éthos fictionnel » et la réalité a été réduit à un point tel qu'il n'en faut pas beaucoup pour marquer une distance. Pour certains aspects, comme celui de la passion amoureuse par exemple, il suffit de l'introduire pour signaler un décalage : comparativement au traitement de l'amour dans les romans naturalistes, l'amour de Meaulnes pour Yvonne de Galais est proprement romanesque (par sa soudaineté, par sa force, par sa fin tragique), même si ses protagonistes sont somme toute des gens qui ne se démarquent pas par leurs qualités physiques ni morales.

Isabelle Daunais s'est intéressée au rapport du personnage de roman à ses fictions — à ses rêves, ses idéaux, ses illusions — en lien avec l'entreprise critique par laquelle le roman réfléchit à ses capacités en tant que forme de savoir, entreprise dont le personnage est l'outil principal.

L'évolution du roman au XIX^e siècle, montre-t-elle, s'articule précisément autour de la réduction

³²⁶ « La vie a des écarts que le romancier doit éviter de choisir, étant donné sa méthode actuelle. Les nécessités impérieuses de son art doivent lui faire souvent même sacrifier la vérité stricte à la simple mais logique vraisemblance. Ainsi les accidents sont fréquents. Les chemins de fer broient des voyageurs, la mer en engloutit, les cheminées écrasent les passants pendant les coups de vent. Or, quel romancier de la nouvelle école oserait, au milieu d'un récit, supprimer par un de ces accidents imprévus un de ses personnages principaux ? » Guy de Maupassant, « Les bas-fonds », *Chroniques II (1er mars 1882-17 août 1884)*, préface d'Hubert Juin, Paris, UGE (10/18), coll. « Fins de siècles », 1980, p. 102-103, cité par François Masse, « Dossier Guy de Maupassant », *Bibliographie du TSAR*, 2007, http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Guy_de_Maupassant (page consultée le 5 mai 2018).

de la distance qui sépare la réalité de la fiction, réduction toujours plus poussée qui tend paradoxalement vers la limite extrême du roman, jusqu'à envisager sa fin comme genre. En effet, si un regard critique est essentiel pour qu'il y ait roman, ce dernier semble déterminé à voir jusqu'où il peut se défaire du romanesque. Il accomplit cette œuvre en donnant au personnage une conscience de plus en plus grande du caractère chimérique de ses illusions. Si, dans *Don Quichotte de la Manche*, la répartition des rôles entre un héros inconscient — romanesque — et un auteur critique était préservée, on assiste subséquemment à un « dédoublement » du personnage :

D'une part, le héros demeure naïf, se débat entre le monde et ses chimères, fonce tête baissée vers les aventures qui l'appellent, tombe dans les pièges, s'en relève jusqu'aux suivants, bref, mène sa vie de personnage romanesque [...]. D'autre part, il est aussi l'instance qui dit et qui sait les illusions, qui comprend l'ironie. Le personnage se trouve doté d'une compétence qui va à l'encontre même de sa nature, qui est plus grande que lui, passe par lui, mais dont il ne sait pas faire usage pour lui-même. [...] Il se trouve dans la situation paradoxale d'être à la fois un personnage plongé dans l'action et un « lieu » d'où regarder ironiquement³²⁷.

Au fur et à mesure que le héros prend conscience de ses illusions, celles-ci sont rabattues toujours plus près de la réalité, jusqu'à n'en être plus que des variations (les rêves et les désirs concernent des phénomènes qui appartiennent au domaine du vraisemblable). Or, une des questions qui se posent, une fois une certaine limite de proximité atteinte, est celle de savoir comment continuer à écrire des romans : « si le personnage est incapable de projection, de rêve, d'imprévisibilité, il fait plus qu'échouer dans l'intrigue, il emporte dans son échec l'espace même du roman³²⁸ ».

Les termes de cette question — celle même qui est posée par la crise du genre au tournant du XX^e siècle — se retrouvent dans les trois romans dont il a été question dans ce chapitre. Le problème est, encore une fois, abordé par le biais du personnage, dont le dédoublement est parvenu à un point extrême. Le temps de l'après dont nous avons observé la triste platitude dans l'épilogue

³²⁷ Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « L'espace littéraire », 2002, p. 98-99.

³²⁸ *Ibid.*, p. 135.

de *Fermina Márquez* n'est peut-être pas seulement la figuration d'un type de narration particulier, qui s'élaborerait à partir d'un point de vue rétrospectif sur l'action. Il est peut-être aussi le temps d'après la mort du roman : la figuration d'un monde où l'espace de liberté — de « jeu » par rapport à la réalité — qu'est la fiction, a disparu; celui même dans lequel *À rebours* prenait son départ. Dès lors que l'envers de toutes les illusions a été montré, que reste-t-il comme sujet de roman ? Le roman décadent, nous l'avons vu, avait trouvé un sujet en une « conscience vouée à l'autocontemplation ». Mais, justement, sa connaissance de la banalité de toutes les illusions vouait cette conscience à la seule contemplation, qui ne suffit pas à faire un roman. Et puis, l'absence de jeu — de cette marge d'imprévisibilité dans laquelle vit le romanesque — reconduisait à sa façon la structure déterministe à laquelle, semblerait-il, l'évincement des contraintes matérielles aurait dû soustraire ces célibataires aisés : bien qu'il ait tout l'argent dont on puisse avoir besoin pour voyager et vivre des aventures, Des Esseintes finit, de façon prévisible, par rentrer chez lui avant même d'avoir quitté Paris. À quoi bon entreprendre quoi que ce soit, en tant que personnage de roman, s'il n'y a aucune chimère à poursuivre ? Plutôt que de se fatiguer inutilement, mieux vaut « se blottir, loin du monde, [...] se calfeutrer dans une retraite, [...] assourdir, ainsi que pour ces malades dont on couvre la rue de paille, le vacarme roulant de l'inflexible vie³²⁹ ».

Ce que le célibataire a perdu, l'adolescent le possède pour toute fortune. Sa vie ne touche que de la façon la plus accessoire à la réalité, elle est toute ailleurs, dans l'illusion; et il a peu d'obligations à part celles de s'élancer vers cette illusion, ou de tenter de la fuir, ou de la changer. Isabelle Daunais écrit que, lorsque la déréalisation des fictions qui avaient intéressé le roman atteint son point maximal, ces fictions se déplacent vers l'intérieur du personnage, qui est

³²⁹ J.-K. Huysmans, *À rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1977, p. 78

désormais « tout ensemble le “monde” fictif et son observateur³³⁰ ». Ce mouvement peut continuer l’œuvre de rétrécissement de l’espace du roman. Un personnage tel que Frédéric Moreau cesse, au fur et à mesure de sa désillusion, d’avoir même des rêves d’avenir : il « cherche à comprendre ce qu’il est, ou ce qu’il est devenu, plutôt qu’à construire ce qu’il veut devenir³³¹ ». Et cependant, une autre façon de concevoir le passé et la ligne du temps qui le contient, un autre régime narratif, régi par un autre type de mise en récit, un autre type de mémoire narrative, peut découvrir là un nouvel espace romanesque. Le narrateur proustien qui s’apprête à plonger dans la fiction de sa vie comprend l’écriture de celle-ci non pas comme un récit d’événements passés, mais comme une création, un élan vers le devenir : « lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n’est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière³³² ». On l’imagine, dans sa maison de santé ou autre hors-temps, arrêter un moment dans le miroir un regard d’effroi sur sa figure de « vieillard » de quarante ans, reflet de celle de Des Esseintes³³³, puis se lancer avec l’ardeur de celui qui a échappé à la mort dans ce nouveau territoire qui s’ouvre à lui : un territoire ouvert par le décroissement du temps et de l’espace, à faire advenir par l’énergie vitale et le regard crédule de la jeunesse. Trois cents ans plus tôt, en « quitt[ant] le poste d’observation de la lecture pour entrer dans l’espace de l’action où il éprouve ses chimères³³⁴ », venait au monde le premier héros romanesque, Don Quichotte. À l’aube

³³⁰ Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, p. 231.

³³¹ *Ibid.*, p. 230.

³³² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 45.

³³³ En qui le vieux a happé le jeune jusqu’à le faire disparaître du monde : « Le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d’un bleu froid d’acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes. Par un singulier phénomène d’atavisme, le dernier descendant ressemblait à l’antique aïeul, au mignon, dont il avait la barbe en pointe d’un blond extraordinairement pâle et l’expression ambiguë, tout à la fois lasse et habile » (J.-K. Huysmans, *À rebours*, p. 72).

³³⁴ Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, p. 25.

du XX^e siècle, pour se projeter de nouveau dans le champ de l'action (bien que celui-ci soit situé ailleurs) et s'y mesurer à d'autres illusions, naît l'adolescent, héros à la fraîche figure.

L'adolescent, homme éternel

Comment ce nouveau héros débute-t-il au juste ? Quelles sont les préoccupations qui pénètrent à sa suite dans la brèche qu'il ouvre ? Quel est le régime nouveau qu'il instaure ? L'adolescent se prête de façon irrésistible à une idéalisation en forme personnifiée de cette modernité en ébullition au début du XX^e siècle, dont l'année 1913 paraît comme une cime et une cristallisation³³⁵. C'est en cette même année que l'essai de Jacques Rivière sur le roman d'aventure subsume le sentiment dont, selon Marielle Macé, est pétrie l'époque, sentiment d'anticipation qu'elle comprend dans les termes d'un « goût de l'impensé placé à l'horizon de la vie³³⁶ » :

Nous sommes des gens pour qui s'est réveillée la nouveauté de vivre. Sur l'obscurité et l'ennui où le XIX^e siècle s'est achevé, un petit vent aigre a soufflé tout à coup. [...] Nous vivons maintenant dans un présent tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir. C'est le matin [...]; nous avons été mystérieusement rajeunis. [...] À des goûts si changés une littérature nouvelle doit correspondre. [...] Voici déjà qu'elle paraît. Il est juste temps d'en esquisser l'image si nous voulons mériter encore l'honneur de l'avoir prévue³³⁷.

Il nous est apparu au courant de ce chapitre que ce qui fait parmi d'autres choses la spécificité des œuvres à l'étude, c'est qu'elles rejouent à leur façon la crise du roman; qu'à même la modernité dont elles se font les hérauts se dessine en filigrane l'esthétique « vieillie » dont elles s'éloignent, comme s'il s'agissait d'embrasser une dernière fois du regard l'héritage dont on va se défaire. Elles actualisent en ce sens le sentiment de découverte que cerne l'essai de Rivière, l'étonnement que

³³⁵ Voir à cet égard l'ouvrage magistral *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Liliane Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1971-1973, 3 vol.

³³⁶ Marielle Macé, « “Nous attendons un roman qui sera...” : Histoire littéraire et imminence dans le premier XX^e siècle », *Romanic Review*, vol. 100, no 1-2, 2009, p. 55.

³³⁷ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 26-30.

l'on ressent de s'apercevoir que tout a changé — que nous-mêmes avons changé, sans nous en apercevoir dans l'immédiat —, l'espèce de bilan que l'on fait de ce qu'on a laissé, et l'attente avide de ce qui maintenant va arriver. Comme le narrateur dans *Le Temps retrouvé*, elles constatent tout d'un coup qu'on a changé d'époque, sauf que cette fois, c'est pour rajeunir, et c'est en elles que s'est fait le glissement.

Nous avons vu le narrateur de *Fermina Márquez* prendre la mesure du paysage qu'il souhaitait quitter, au cours de cette visite au collège dont le glauque et le fastidieux s'accordaient avec son emplacement crépusculaire dans le roman, sinon à sa place aurorale dans la narration. Mais il est une autre nuit du récit qui, elle, est toute débuts : cet « autrefois sans frontière » dont nous parvient la voix désincarnée du narrateur dans l'incipit de la *Recherche*. Cette voix n'est pas à proprement parler désincarnée. Il y a bien un corps. Mais celui-ci ne se laisse pas appréhender selon les normes qui régissent habituellement les corps, leurs formes, leurs fonctions, leurs limites. Il se transmue en toutes sortes de choses, édifices (une église), groupes (un quatuor), *situations* (la rivalité de deux souverains); il change d'âge; fait une traversée instantanée de différents lieux et d'époques éloignées; se prévaut de son droit adamique à la reproduction asexuée. Autre constat, pour ce corps ce sont les occurrences les plus ordinaires, les plus minimales en apparence qui produisent ces transformations prodigieuses : l'envie de dormir, la sensation de l'oreiller sur ses joues, une position inhabituelle de sa cuisse. Cette mutabilité est le principe de l'univers proustien, tout entier construit de petits faits et gestes, anodins en apparence, qui se révèlent sésames : il suffit de braquer sur eux l'attention pour que s'y déploie un autre pan imprévu, un pli de la réalité resté inaperçu jusque-là. Le narrateur articule cette capacité de foisonnement de la réalité ordinaire dans des termes qui évoquent la distinction bergsonienne entre l'intelligence et l'intuition : « peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles

et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles³³⁸ ». La nuit du dormeur éveillé se présente comme une autre visite sur les lieux de l'action, un autre « après » dans lequel on découvre qu'il suffit d'un changement de lunette pour que ce lieu de l'après se transforme en un espace autre, en un début.

C'est à ce phénomène de pensée — la perception soudaine de la possibilité que tout a changé —, à mi-chemin entre jugement et sentiment, tenant à la fois de l'épiphanie et de l'occultation que nous rattachons l'adolescence dans les romans à l'étude : telle qu'elle survient, se présentant elle-même comme une prise de conscience de ce que les choses ne sont peut-être pas comme on les imaginait; et en ce qu'elle introduit comme régime romanesque. Dans l'ouverture de la *Recherche*, la scène magistrale du supplice du coucher fournit le noyau autour duquel se déploie une telle prise de conscience. Elle a rarement été lue comme un conte synthétique de la crise pubertaire³³⁹. Pourtant, tout est là : la mutation du corps, les pulsions qui se manifestent comme en sourdine, la sensibilité à fleur de peau, le deuil de l'enfance, l'exil du refuge parental, le pressentiment et l'angoisse de choses nouvelles, la quête identificatoire qui s'impose comme nécessité³⁴⁰. Le prodige et l'étrangeté en sont figurés par la fantasmagorie vacillante de la lanterne magique, qui dépossède Marcel de son chez-soi :

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien [...]. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes³⁴¹.

³³⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 6.

³³⁹ Nous avons fait cette lecture dans notre mémoire de maîtrise, « *Quand la chair comme une pâte précieuse travaille encore* » : *immaturité et poétique romanesque dans À la recherche du temps perdu*.

³⁴⁰ Sur l'adolescence, dans une perspective physiologique et psychologique, voire notamment Alain Braconnier et Daniel Marcelli, *L'Adolescence aux mille visages*.

³⁴¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 10.

Début de la réflexion et de l'émotion, exil du paradis de l'enfance où, si la tristesse et l'angoisse nous étaient épargnées, la joie et la beauté étaient elles aussi insensibles. La lanterne magique inaugure un mode d'existence nouveau, dont l'enjeu majeur est signalé par la quête qu'elle figure : l'impitoyable chevauchée de Golo à travers les plis et les fentes des rideaux vers sa belle victime, affreuse « transvertébration » qui rend méconnaissables les murs et les meubles de la chambre de Marcel dont l'usage lui avait été jusque-là aussi naturel et inconscient que celui de ses membres, et qui le pousse à se jeter « dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant [lui] rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo [lui] faisaient examiner [sa] propre conscience avec plus de scrupules³⁴² ».

La lanterne magique annonce le drame de ce que Rousseau appelle la « seconde naissance », celle où « l'homme naît véritablement à la vie, et que rien d'humain n'est étranger à lui³⁴³ » : naissance au désir et à la connaissance qui singularise un être — et, en l'occurrence, en fait un héros de roman. Cette venue à la vie, qui se fait dans la souffrance, reproduit en accéléré la structure universelle des rites de passage : séparation, liminarité, réintégration³⁴⁴. Il s'agit d'abord de faire le deuil de l'enfance. Celle-ci est clairement terminée lorsque sa maman refuse de monter l'embrasser au lit — parce qu'il est sans doute trop grand pour que cela puisse se faire, et devant des invités — et le héros se prépare littéralement à la mort : « une fois dans ma chambre, il me fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit³⁴⁵ ». La venue inespérée de sa mère, après un temps au tombeau marqué par l'espoir, le stratagème, puis le désespoir, achevé par le geste

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, p. 304..

³⁴⁴ Victor Turner, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, p. 95-128.

³⁴⁵ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 28.

périlleux du condamné (« Sauve-toi, sauve-toi, qu'au moins ton père ne t'ait pas vu ainsi attendant comme un fou ³⁴⁶! ») le rendra à la vie, mais transformé. La concession faite à son chagrin d'enfant, écrit-il, « m'élevait à la dignité de grande personne et m'avait fait atteindre tout d'un coup à une sorte de puberté de chagrin, d'émancipation des larmes³⁴⁷ ». Le résultat de ce sacre n'est pas tout à fait souhaitable, étant donné que le héros accomplit le passage d'enfant en neurasthénique. Néanmoins, il lui procure un soulagement, celui de la reconnaissance : « ainsi, pour la première fois, ma tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable, mais comme un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n'étais pas responsable; j'avais le soulagement de n'avoir plus à mêler de scrupules à l'amertume de mes larmes, je pouvais pleurer sans péché³⁴⁸ ». Le changement d'avis à l'égard de sa sensibilité confirme une intuition qu'en toute évidence il portait depuis un certain temps (à quel moment la sensibilité enfantine, indifférenciée, s'est-elle transformée en trait constitutif de son caractère ?), et le fait même d'être conforté dans sa perception, et surtout de se voir conférer une identité propre — malsaine, peut-être, mais tout de même légitime — apporte un apaisement profond. Une transition a été accomplie, de l'âge innocent à l'âge de la connaissance.

Mais le rite n'aboutit pas tout à fait. Tout a changé — il est désormais une « grande personne » — et à la fois, tout reste pareil. L'initiation, malgré sa violence, n'a pas apporté de révolution. Assise à son chevet, sa mère lui lit son premier « vrai » roman, *François le Champi*, passant pourtant pudiquement les passages qui développent l'éclosion de l'amour entre la paysanne et son pupille. C'est sur un mode également lacunaire que se fera le développement subséquent du héros qui, de fait, se maintiendra dans un état adolescent pendant toute sa vie : il ne

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

fera pas d'études, n'entamera aucune carrière, ne se mariera pas, et lorsqu'il quittera enfin la maison de ses parents, ce sera pour s'éclipser dans un sanatorium, d'où il ressortira romancier... qui s'attellera à écrire sa venue à cette maturité immature qu'est l'écriture. Car tel est le propre paradoxal de l'état adolescent : il est un entre-deux, où tout ne cesse de changer, mais où rien n'aboutit. Chaque nouvelle mue est aussi absolue que sujette à révision, et ainsi de suite à l'infini.

La puberté inachevée du narrateur proustien ouvre un nouvel espace romanesque, constitué d'un autre type d'événements, où d'autres phénomènes font figure de changements marquants, méritent qu'on les enchaîne dans une intrigue. Ce n'est pas que ces événements sont forcément minimes. Des circonstances beaucoup plus graves — *objectivement* graves, pour ainsi dire — qu'un baiser refusé bouleversent le narrateur : la mort d'Albertine ou la rupture avec Gilberte, par exemple. Mais, inversement, la mort de sa grand-mère ne le rejoint véritablement que quelque temps plus tard, et l'amour pour Albertine arrive subrepticement, comme sans rapport avec leurs fréquentations. C'est que le roman proustien se compose à partir d'une autre « couche » de la réalité que celle que configure une approche empirique de l'espace-temps. Il s'intéresse à ces mouvements souterrains qui peuvent avoir la force de lents éboulements ou de séismes inouïs, mais que n'enregistrent pas les instruments traditionnels parce qu'ils se passent dans la conscience; qui peuvent, ou pas, se répercuter dans la réalité extérieure.

C'est le parti pris d'explorer cette réalité perçue de l'intérieur qui fait qu'un événement aussi insignifiant en apparence qu'un baiser maternel refusé peut se transformer en drame, faire figure de moment fondateur d'une identité, déterminer une existence entière. Il faut sans doute comprendre le choix de Proust de maintenir indéfiniment son héros dans un état d'immaturité à la lumière des possibilités que cette position ouvre pour une telle investigation. L'histrionisme de l'adolescent permet de mesurer toute la violence de ces mouvements de la sensibilité qui,

contrairement à ce qu'a pu suggérer le roman réaliste, constituent beaucoup plus notre réalité immédiate quotidienne que ceux du jugement, d'une raison axée sur une logique causale pratique. Non pas que le jugement soit mis de côté dans la poétique proustienne; il constitue au contraire un de ses objets principaux, et peut-être même le principal. Mais ce jugement n'a pas été, jusque-là, appréhendé dans son fonctionnement véritable, dans lequel la sensibilité — et tout un ordre de phénomènes souterrains — jouent un rôle prééminent, sans que le jugement le sache. Ce dernier s'avère en effet peut-être la plus pauvre des facultés, en ce sens qu'il est incapable d'appliquer ses ressources à lui-même pour comprendre qu'il est composé en majorité de son contraire, la matière sombre de l'ignorance. C'est donc aussi le rapport de l'adolescent à la connaissance qui fait de lui un personnage de choix; puisque, alors qu'il représente l'humain à son plus sensible et déraisonnable, il est aussi irrévocablement certain de la justesse de son savoir et de l'absolu de son identité et de sa conception du monde. Pourtant, il n'y a rien de moins stable que lui : infiniment malléable, il se reconstitue sans cesse à partir des données fournies par la réalité mouvante. D'où la troisième caractéristique intéressante de l'adolescent, soit cette fraîcheur du regard qui permet d'interroger les rapports réels entre la perception et la réalité. En faisant de son héros un adolescent éternel, Proust se donne les moyens d'étudier dans la longue durée trois aspects de l'être humain — la sensibilité, l'ignorance, la perception — qui, loin d'être cantonnés à l'âge ingrat, le définissent en profondeur. Dans *Le Temps retrouvé*, lorsqu'une série d'épiphanies lui aura fait retrouver la disposition d'esprit de l'adolescence, c'est-à-dire le temps de l'avant, il y verra la résurrection de « l'homme éternel³⁴⁹ » en lui.

³⁴⁹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 225.

CHAPITRE 3 : Le roman et la Vie

L'hypothèse que nous avons posée au début du chapitre précédent était que les romans de notre corpus conçoivent l'adolescence comme une aventure. Nous avons montré que Valéry Larbaud, Alain-Fournier et Marcel Proust mènent dans leurs œuvres une réflexion sur la possibilité de redynamiser la narration dans un contexte où le roman est arrivé à l'extrémité de son projet de se défaire du romanesque. L'ambition de témoigner de la réalité, en appelant le roman à se tenir au plus près de celle-ci, l'avait mené à réduire la part de ce qui pouvait sembler invraisemblable ou fantaisiste : l'imprévu, l'inattendu, le démesuré, l'irrationnel, entre autres. Par ailleurs, le point de vue du roman naturaliste se voulait objectif et privilégiait, pour le matériau de l'intrigue, des éléments — faits, actes, événements — observables. Dans *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et *À la recherche du temps perdu*, cette façon de raconter est associée à une ossification du temps, à une réduction du vécu à une brève enfilade d'éléments ternes et insignifiants, menant impitoyablement et sans détour à son issue logique : la mort. Si le narrateur adulte (présent physiquement dans l'épilogue de *Fermina Márquez* et désincarné dans *Le Grand Meaulnes* et *La Recherche*) figure le temps de l'après de la narration réaliste en cela qu'il est dépourvu de vitalité propre, qu'il vit uniquement pour se remémorer son passé, en revanche le héros adolescent qu'il convoque est tout entier tourné vers l'avenir. Parce qu'il est, de par sa nature même, en formation, l'adolescent résiste au magnétisme de la fin : même si celle-ci est connue d'avance (on sait que ces héros deviendront tôt ou tard narrateurs), elle n'a pas d'incidence décisive sur ce qui la précède. La vie de l'adolescent va à l'aventure. Nous avons déjà précisé que nous comprenions cette

aventure non dans le sens usuel d'un événement ou d'un phénomène concret³⁵⁰, mais plutôt comme un état ou une disposition d'esprit. Une telle façon de penser l'aventure déplace le centre de gravité de l'accident lui-même vers l'individu qui le subit. Elle invite à considérer l'aventure comme un rapport — à l'événement, au monde, à soi-même — et à prendre en compte la constellation de facteurs affectifs et cérébraux qui composent ce rapport.

Le Roman d'aventure de Jacques Rivière propose à la littérature nouvelle qu'il appelle une voie qui semble répondre exactement à celle-là. Les exemples d'aventures y sont rares. En revanche, on y retrouve en abondance des concepts comme « âme », « esprit », « vie », « état » ou « disposition ». L'emploi de ces termes abstraits reflète le caractère exploratoire de l'essai. Rivière se met en scène comme suivant une intuition quasi mystique : « il y a un mystérieux chemin, quelque part, entre les ronces, et les premiers pas qu'on y fait mènent tout de suite à l'avenir³⁵¹ ». Il part du constat qu'avec le siècle nouveau « quelque chose a changé », décrit ensuite les « nouveaux plaisirs » dont se délecte maintenant son âme, puis s'emploie à découvrir le portrait de l'écrivain de l'avenir, comme s'il déduisait l'œuvre appelée de cet état d'âme inédit : « pour découvrir ses traits essentiels, le meilleur est de partir [...] des habitudes, des goûts, des manies de son auteur³⁵² ».

En faisant épouser à son exposé les contours d'une intuition, en le fondant sur un *sentiment*, Rivière met en œuvre la « méthode » qu'il souhaite voir employée par l'écrivain nouveau. Certes, le mot « sentiment » ne revient pas souvent dans l'essai, peut-être parce que, comme « émotion », il a été rangé du côté de l'esthétique romantique à bannir. Le sujet de l'œuvre symboliste, écrit-il,

³⁵⁰ L'aventure, selon le *Trésor informatisé de la langue française*, serait « ce qui advient dans le temps, généralement à un individu ou à un groupe d'individus, d'une manière plus ou moins imprévue ou normalement imprévisible. » CNRTL, www.cnrtl.fr/definition/Aventure (page consultée le 10 juillet 2018).

³⁵¹ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 8-9.

³⁵² *Ibid.*, p. 31.

« n'est jamais un événement, une histoire, ni même la description d'une âme, la peinture d'un être vivant. C'est toujours une émotion — une émotion abstraite, toute pure, sans causes ni racines, une impression détachée de son origine³⁵³ ». Rivière, quant à lui, souhaite être, avec la nouvelle littérature, du côté de la « vie » et de l'« acte ». Ce sont là les termes de l'équation qui rattache au monde ancien la poésie et l'émotion, et au monde nouveau, le roman et l'acte : « je veux ne plus trouver trace des plaintes de votre cœur, de vos mélancolies, ni de vos élans et n'avoir affaire qu'à des événements. [...] La parfaite actualisation d'un roman, c'est sa parfaite activité. Quand il est en acte, c'est quand il n'est plus composé que d'actions³⁵⁴ ».

Mais ces actes, à y regarder de plus près, concernent surtout la perception et l'affectivité. Les œuvres, autant celles à proscrire que celles à venir, sont décrites à l'aide de termes spatiaux et sensuels (des « bouffées de musique que le vent cueille et disperse », « un jardin épanouissant [...] tous ses parterres odorants et confus³⁵⁵ », etc.). La nouvelle littérature doit avant tout répondre à la disposition nouvelle des gens de l'époque, à qui « cette soudaine jeunesse *rend délicieux tous [les] contacts avec le monde*³⁵⁶ ». Ainsi, de la même façon qu'il peint le romancier nouveau à partir de l'état intérieur qu'il lui attribue, Rivière imagine la nouvelle littérature en partant des effets qu'elle doit produire sur ses sens (par exemple, « nos yeux ne veulent se poser que sur des choses nettes, vives, propres, bien exactes³⁵⁷ »). Si le roman d'aventure est adopté comme modèle — Rivière cite Dostoïevski, mais aussi Robert Louis Stevenson, dont on sait qu'il a été une source d'inspiration pour les romanciers de cette époque³⁵⁸ —, c'est à cause de la vocation de ce genre à susciter chez

³⁵³ *Ibid.*, p. 10.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 53-54.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 27. Nous soulignons.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

³⁵⁸ Voir notamment Kevin O'Neill, *André Gide and The Roman d'Aventure: The History of A Literary Idea in France*, Sydney, Sydney University Press for Australian Humanities Research Council, 1969.

le lecteur, ne serait-ce que l'espace de quelques heures, une adhésion absolue au texte, à l'entraîner dans le cours des événements de façon à faire accélérer son pouls et à lui faire oublier ce qui est autour de lui.

Dans le manifeste de Rivière, il ne s'agit pas de distraire le lecteur avec le récit d'événements rocambolesques situés dans des contrées exotiques. Toutes les ressources de l'aventure se trouvent déjà en lui. À la fin de l'essai, Rivière réemploie le mot « émotion », cette fois de façon méliorative, comme s'il avait été purifié par le règlement de comptes avec le symbolisme : « l'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventures [...] c'est celle d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore³⁵⁹ ». La garantie de la nouvelle littérature, qui protégera son émotion contre les débordements impuissants d'un romantisme sentant le moisi, sera le principe de « l'honnêteté littéraire³⁶⁰ » que Rivière emprunte à Descartes. Il propose en effet de transformer les règles de la méthode cartésienne en préceptes esthétiques, notamment : « ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle³⁶¹ ». *Le Roman d'aventure* opère par là un raccordement paradoxal, que l'on retrouvera cependant fréquemment dans le discours littéraire de l'époque, et notamment chez les romanciers de notre corpus : l'articulation d'un intérêt pour la vie intérieure des individus avec une exigence de rigueur classique dans le traitement, qui sera parfois désignée dans les cercles de la *Nouvelle Revue française* du nom de « classicisme moderne ». Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la façon dont se manifeste, dans les écrits non romanesques de nos romanciers, un intérêt pour la « vie »,

³⁵⁹ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 74.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 36-37.

comprise comme sensibilité, et comment cette vie finit par désigner le roman comme forme de choix.

Roman et sens de la vie

L'adolescence, nous l'avons vu, est un état d'entre-deux. L'adolescent n'est plus confiné à l'espace circonscrit — physiquement par la sphère domestique, mais aussi mentalement par les restrictions de ses facultés — de l'enfance. Mais (et nous avons montré qu'en ce sens l'adolescence est un privilège de classe, du moins à l'époque qui nous intéresse) il n'est pas encore « fixé » par un emploi du temps, une situation matérielle ou un état matrimonial, comme l'est un adulte, si bien que son activité principale est la quête identitaire. Plutôt que prince, cultivateur, père de famille ou même écrivain, il est *en devenir*; lorsqu'il sera enfin devenu quelqu'un (si tant est qu'il le devienne, puisque nos héros semblent peu portés à le faire), son adolescence sera terminée.

Dans la mesure où l'adolescent est un être en formation, c'est-à-dire un être qui mue, se recompose, change de définition, son rapport au monde aussi est mouvant. Ce rapport se présente non pas comme un fait, mais comme une question, et cette question est celle de la propre identité de l'individu en formation. Si le roman, comme l'a écrit Marthe Robert, « se résout en une entreprise essentiellement donquichottesque qui, tout en n'ayant que la réalité de ses chimères, n'en vise pas moins à peindre et à favoriser l'apprentissage de la vie³⁶² », l'adolescent apparaît comme le héros romanesque par excellence, lui qui est *foncièrement* en formation, qui n'apprend pas seulement la vie mais s'apprend lui-même.

Le roman, suggère Marthe Robert, est le fait de tout un chacun, en tant que chacun a, au fondement de son identité, son « roman familial », chronique de son éveil à l'étrangeté du monde et des efforts qu'il entreprend pour faire ce monde sien. Il serait ainsi, du moins par son origine,

³⁶² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 67-68.

un genre éminemment pubertaire, fruit d'un « changement tout intérieur dont les motifs [...] restent cachés », d'une inquiétude qui naît spontanément et pousse l'individu à remettre en question l'ordre des faits qui composent son existence :

devenus méconnaissables à ses yeux depuis qu'il leur découvre un visage humain, ses parents lui paraissent tellement changés qu'il ne peut plus les reconnaître pour siens, il en conclut que ce ne sont pas ses vrais parents, mais littéralement des étrangers, des gens quelconques avec lesquels il n'a rien de commun si ce n'est qu'ils l'ont recueilli et élevé. Ayant ainsi interprété le sentiment d'étrangeté que lui inspirent maintenant ses anciennes idoles démasquées, il peut désormais se regarder comme un enfant trouvé, ou adopté, auquel sa vraie famille, royale, bien entendu, ou noble, ou puissante en quelque façon, se révélera un jour avec éclat pour le mettre enfin à son rang³⁶³.

Le roman prend sa source dans un regard *autre*, qui perçoit tout à coup la différence où il n'y avait que familiarité, distingue maintenant ce qui était si indubitable que cela faisait partie du fond, et qui transfigure le sujet, qui se prend désormais aussi pour un autre (bien qu'il ne sache pas toujours encore exactement pour qui). Une fois engagée, la fabulation ne cessera que lorsque le héros aura établi une nouvelle image du monde et de soi; ou, dans le cas des romans de l'adolescence, ne cessera pas, ou cessera à la suite d'une intervention extérieure brusque et sans appel. Pour des personnages comme Paul et Élisabeth des *Enfants terribles*, Boris des *Faux-Monnayeurs*, Joanny Léniot de *Fermina Márquez*, Yvonne du *Grand Meaulnes*, Marthe du *Diable au corps* ou Albertine, une mort soudaine et tragique tranche leur ligne de vie avant qu'ils ne puissent faire le choix d'arrêter par eux-mêmes leur évolution. Mais cela ne jugule pas nécessairement la fabulation dont ils sont le support. D'autres personnages — les narrateurs de la *Recherche*, de *Fermina*, du *Grand Meaulnes* et du *Diable*, Édouard des *Faux-Monnayeurs* —, qui eux-mêmes se maintiennent dans un état d'inachèvement en renvoyant toujours, à la fin de leur récit, à son début, font vivre et évoluer continuellement leurs consœurs et confrères morts en les entraînant dans leur récit. Parce que, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, ce récit est fait d'hypothèses, de lacunes

³⁶³ *Ibid.*, p. 46-47.

et de suppositions, les personnages ne sont jamais définitivement fixés. Un autre angle, une interprétation autre de tel acte ou de telle parole, relancent la fabulation, recomposent encore une fois les traits. Le portrait demeure inachevé.

Tous les romans de notre corpus, à l'exception peut-être des *Enfants terribles*, prennent pour point de départ une mutation du regard. Dans ceux qui racontent une venue à l'écriture, comme c'est le cas de façon plus ou moins explicite pour la majorité d'entre eux, cette mutation est aussi à l'origine de la vocation d'écrivain du narrateur³⁶⁴. Nous avons déjà souligné en quoi le drame du coucher qui inaugure la *Recherche* peut être lu comme une allégorie de la puberté, ce rite de passage à l'occasion duquel se manifeste pour la première fois le désir propre de l'individu, où lui apparaissent certains devoirs qui sont proprement siens, où se fait sentir une quête qui peut marier en elle ces éléments nouveaux. Le rituel familial du soir devient soudainement inquiétant, sans que rien d'extérieur n'ait changé : « je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même³⁶⁵ ». Troublé par les sentiments confus qu'éveille en lui la chevauchée, pourtant tant de fois observée, de Golo vers Geneviève de Brabant, il se reconnaît pour la première fois comme individu; concrètement, comme n'étant pas uni à sa mère par des liens naturels et infrangibles, mais existant en être à part et, par conséquent, pouvant être privé de ses attentions et de sa présence.

Cette prise de conscience douloureuse du narrateur s'accompagne de la naissance d'un sentiment de culpabilité lié à son « défaut de volonté ». Il lui apparaît soudainement qu'en tant

³⁶⁴ Selon Sébastien Hubier, d'ailleurs, le roman « des quêtes de l'écrivain n'est rien d'autre qu'un trouble du roman familial, ce refus d'une origine par trop désaccordée, cet expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise déterminée par le complexe d'Œdipe » (*Le Roman des quêtes d'écrivain, 1890-1925*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 22-23).

³⁶⁵ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 10.

qu'individu de plein droit, il doit avoir sa propre vie, avec ses propres objectifs et réalisations. Or, une telle ambition saine lui manque. Atteint d'un trouble de santé mentale et physique diffus, il est, selon sa mère et sa grand-mère, menacé d'une sorte d'apathie constitutive : sa vie risque de n'aboutir à rien³⁶⁶. Ainsi la scène du coucher jette-t-elle en des termes clairs et durs les prémisses de la quête qui doit être sienne. La concession que lui fait sa mère, écrit-il, lui fait atteindre « à une sorte de puberté du chagrin³⁶⁷ » : on le reconnaît pour la première fois comme « grande personne » avec des caractéristiques propres (dont son « mal involontaire »), mais en même temps se fait entendre, également pour la première fois, la marche impitoyable et unidirectionnelle du temps, qui comptabilise tout dans sa progression vers un état final des comptes. L'amorçage de la vie autonome du narrateur actionne l'évolution vers la fin inéluctable des êtres — mais aussi des époques, des façons de vivre³⁶⁸ — qu'il aime : « il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme [celle de sa mère] une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc³⁶⁹ ». Il lui incombe désormais de trouver le moyen de les sauver de l'annihilation.

Le roman de Proust inverse ainsi le rapport entre l'être humain et le monde qui avait caractérisé le roman au XIX^e siècle : au lieu que l'individu trouve un sens à son existence dans le monde, c'est le monde qui reçoit son existence et son sens à l'intérieur de l'individu. On peut

³⁶⁶ « Hélas ! je ne savais pas que, bien plus tristement que les petits écarts de régime de son mari, mon manque de volonté, ma santé délicate, l'incertitude qu'ils projetaient sur mon avenir, préoccupaient ma grand-mère » (*Ibid.*, p. 12).

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁶⁸ Luc Fraisse écrit à cet égard que la doctrine proustienne suppose que la réflexion de l'artiste porte « non sur les destinées d'exception, mais sur l'existence commune, dont elle s'attache à dégager la richesse profonde, la signification véritable. [...] L'art selon Proust a pour essentielle fonction de dégager les lois de la vie, et l'éclosion finale de l'œuvre aura lieu précisément, sans rupture, sur fond de vie, *Le temps retrouvé* prolongeant et couronnant tout le temps perdu qui s'est écoulé, non dans une tour d'ivoire, mais au sein de l'humanité » (Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1995, p. 29-30).

³⁶⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 38.

comprendre alors que les phénomènes liés à l'apprentissage de la vie (les phénomènes de la perception et du sentiment, la connaissance des êtres, l'imagination, la mémoire, etc., mais moins, par exemple, l'Histoire ou l'économie) y sont grossis jusqu'à prendre parfois des dimensions cosmiques³⁷⁰. Trouver ou non un *sens à sa vie* — y compris à sa vie la plus intime — a des conséquences existentielles pour un univers entier (un univers étant contenu dans chaque individu, selon le modèle esquissé dans *La Prisonnière*). La solution trouvée par le narrateur pour « sauver » sa vie et tout ce qu'elle contient est le roman, dont l'écriture fait rétrospectivement de la vie une *vie romanesque*, c'est-à-dire digne d'être racontée. Si elle est digne d'être racontée, cependant, c'est en ce qu'elle se révèle avoir été tout entière orientée par une quête héroïque — quête du roman, qui doit sauver en donnant sens au vécu. Il y a donc un cercle parfait : la quête et son objet se contiennent l'un l'autre. Le but de la formation est la formation elle-même. La fin du roman renvoie au commencement.

Il y a quelque chose de paradoxal dans la conceptualisation de la vie d'un héros de roman en un tel circuit fermé et infiniment renouvelable. On pourrait penser que pour qu'il y ait romanesque, la possibilité d'une confrontation du personnage à une réalité extérieure, réalité qui précisément, par son existence pour ainsi dire concrète et absolue, s'oppose à ses projets et suscite de sa part une réaction, soit nécessaire. Or, comme le remarque Isabelle Daunais à propos de la disparition du temps linéaire (c'est-à-dire d'un temps « calculé en fonction d'une trajectoire devant conduire à une fin ») dans la *Recherche*, « si le personnage proustien n'habite ni n'explore plus le temps prodigue et ordonné de la lutte, c'est parce qu'il vit dans un monde où la lutte a changé d'objet et, en changeant d'objet, changé de nature. La lutte ne consiste plus à faire œuvre dans le temps et

³⁷⁰ Malcolm Bowie relève les nombreuses métaphores relatives au cosmos dans la *Recherche* et établit des parallèles entre la vision proustienne et le voyage intersidéral dans *Proust Among the Stars*, London, Harper Collins, 1998.

dans l'histoire, mais à (re)trouver l'histoire et le temps³⁷¹ ». C'est le cas pour tous les personnages de notre corpus, dont aucun n'est appelé à « faire œuvre dans le temps et dans l'histoire » : peut-être, tout simplement, parce qu'en leur qualité de bourgeois ils sont privés d'obstacles réels, et en leur qualité d'adolescents, de possibilités d'envergure. Aucun de ces héros ne « mérite » un roman par la réalisation d'une tâche d'exceptionnelle valeur ou difficulté, par la démonstration d'une force morale remarquable, ni même par sa qualité de représentant exemplaire de son espèce, ne serait-ce que comme victime d'iniquités systémiques à la façon de certains personnages du roman naturaliste. C'est à croire que leur « mission », comme personnage, est de sonder ce recoin de la réalité occidentale du XX^e siècle où les circonstances politiques et économiques ont peu ou prou neutralisé les sources d'adversité grave.

Il est cependant surprenant de constater que ce balayage de la réalité extérieure ne rend pas ces existences banales, ne les déleste pas complètement (et, ce faisant, ne les rend pas inintéressantes à l'investigation romanesque). Au contraire, faute de pouvoir se définir par une œuvre mesurée à l'aune du temps et de l'histoire, ces existences doivent « justifier » leur valeur romanesque : par exemple, en faisant dépendre d'elles la survie d'un univers entier, comme chez Proust. Ces personnages libres de problèmes et de dilemmes poussent leurs jeux jusqu'à s'en créer : jusqu'à ressentir de la joie et de la souffrance réelles, jusqu'à frôler et parfois assumer des conséquences tangibles, dont notamment la mort qui met fin avec éclat aux *Enfants terribles*.

C'est peut-être d'ailleurs dans ce constat ou dans ce pressentiment qu'il peut y avoir quelque chose de romanesque dans le souvenir d'une adolescence bourgeoise, que les auteurs de ces romans trouvent l'impulsion première de les écrire. Sans doute, comme le propose Élisabeth Ravoux-Rallo, une entreprise romanesque si ancrée dans les souvenirs d'adolescence de son auteur

³⁷¹ Isabelle Daunais, *Les Grandes disparitions*, p. 62-63.

(son étude aborde la *Recherche*, *Le Grand Meaulnes* et *Le Diable au corps*, mais l'on devine aisément ce que les œuvres de Cocteau, de Gide et de Larbaud doivent, elles aussi, à une réalité affective remémorée) a en soi quelque chose de profondément mélancolique : son exubérance vient de la remémoration d'une époque révolue et s'accompagne inévitablement de la conscience que le retour à cette époque est impossible, et donc que ce qu'il y avait de plus beau à vivre a déjà été vécu³⁷².

Mais il y a là encore un autre type de gravité, qui touche à la question du raconter-ou-ne-pas-raconter. Le roman de l'adolescent bourgeois plonge au cœur de ce qu'il peut y avoir de romanesque — de *larger than life* — dans l'existence de l'individu le plus ordinaire. Il ne s'agit pas d'un enchaînement prévisible de petites déceptions, comme celui qui fait de la vie de la femme moyenne qu'est Jeanne dans *Une Vie* de Maupassant une plate et « humble vérité », ou d'un Frédéric Moreau l'archétype de la banalité. Il ne s'agit pas non plus de la dérive esthético-névrotique d'un Des Esseintes parcellant ses sensations jusqu'à l'insignifiance. Les adolescents de nos romans, à l'exception des extrémistes de Cocteau, sont relativement ordinaires, mais vivent leur réalité comme la plus exceptionnelle qui soit : ils sont continuellement étonnés, émerveillés ou terrifiés devant la marche d'événements qui en eux-mêmes, pour la plupart, n'ont rien d'inusité. Peut-être en cela le roman de l'adolescent bourgeois est-il le produit d'une intuition qui va à l'encontre des leçons enseignées par les courants romanesques dominants au cours du demi-siècle qui a précédé. Cette intuition se rapprocherait plutôt, par le type de sensibilité qui la détermine, de la poésie et de la vogue vitaliste, et serait parente du narcissisme exalté dont sont pétries certaines adolescences : la croyance que *malgré tout, c'est-à-dire malgré son apparente banalité*, notre existence est une pâte dont pourrait se nourrir la littérature.

³⁷² Elisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, p. 43.

Dès lors, la valeur d'une existence romanesque, c'est-à-dire d'une existence digne d'un roman, ne se définit plus par l'œuvre accomplie au cours de cette existence. Elle dépend de l'entreprise de sauvetage qui restitue dans tout son foisonnement ce qui vu de l'extérieur pouvait paraître trivial et fastidieux (« médiocre, contingent, mortel³⁷³ »), mais qui au moment de le vivre — parce que, contrairement aux personnages de roman qui « héritent » pour ainsi dire des savoirs des personnages nés avant eux, les adolescents sont toujours devant la vie un peu comme les premiers représentants de leur espèce — faisait battre le cœur à en crever la poitrine. Il s'agit, pour le romancier, de retrouver ce paysage intérieur accidenté, de le préserver de l'aplatissement dont le menacent l'écoulement du temps, l'émoussement de la mémoire et la résorption rétrospective dans la masse d'existences indifférenciées. Et c'est peut-être ce qui explique que, dans ces romans qui s'emploient à retrouver le jaillissement de la vie, la mort n'est jamais bien loin. Qu'elle guette — et finisse par rejoindre — les personnages ou qu'elle somme le narrateur de faire son récit (le narrateur proustien de façon explicite, mais indirectement aussi les narrateurs de *Fermina Márquez* et du *Grand Meaulnes*), la mort est ce voile de plomb au-delà duquel nulle tentative de récupération n'est plus possible, dont la finitude absolue fait apparaître avec tout son relief ce que c'est de simplement *être au monde*, de se sentir submergé par le courant de la vie.

La correspondance d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière : l'adieu au symbolisme

Un tel appétit d'immersion dans l'immédiat traverse de part en part *Le Roman d'aventure* de Jacques Rivière, ainsi que sa correspondance avec Alain-Fournier. Cette dernière, menée de 1904 à 1914, soit de la fin du lycée jusqu'à la mort de Fournier au front à 27 ans, se lit comme une sorte de biographie intellectuelle à vif des deux écrivains. L'année 1913, la dernière qui compte réellement pour la correspondance (il n'y a que trois lettres en 1914), est celle de la parution dans

³⁷³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 44.

la *Nouvelle Revue française* de leurs œuvres phares respectives, dont la lente maturation est racontée à travers les lettres. Elles forment une espèce de diptyque, articulant — l’essai de Rivière de manière moins méthodique que ce à quoi on pourrait s’attendre, le roman d’Alain-Fournier de façon plus systématique que l’on pourrait penser — les acquis d’une trajectoire qui a sans doute été, d’une façon ou d’une autre, celle de toute une génération d’écrivains³⁷⁴ : de l’exaltation symboliste de l’autonomie de l’art et de la poésie comme expression de la sensibilité de l’artiste en communication avec le mystère du monde, à un nouveau « classicisme », se déclinant selon différentes voies, stylistiques ou idéologiques, et incluant le « classicisme moderne³⁷⁵ » de la *NRf*.

L’acte fondateur de leur amitié, selon le récit qu’en fait Rivière dans un texte écrit en hommage à son ami disparu, est la découverte partagée d’un poème d’Henri de Régnier³⁷⁶. Dans les années qui suivent, les amis se passionnent pour Jules Laforgue, Francis Jammes, Rimbaud, Maurice Maeterlinck, les œuvres de jeunesse de Gide. Mais parallèlement, dès ces premières années, des objections sont formulées qui annoncent l’abandon du Symbolisme, duquel il leur faudra sortir avant de faire leur œuvre. En 1910, Alain-Fournier écrit :

« 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 tout mon livre et c’était fou. C’était la folie du symbolisme. Aujourd’hui cela tient dans mon livre la même place que dans ma vie : c’est une émotion

³⁷⁴ Alain Vaillant considère la notion de génération littéraire comme étant moins périlleuse que d’autres outils, notamment la périodisation et la notion de mouvement littéraire, utilisés en histoire littéraire pour pratiquer des découpages dont la netteté cache souvent l’arbitraire. La notion de génération littéraire recouperait « l’idée, peu contestable, qu’à certains moments de l’histoire, on voit arriver sur la scène littéraire un ensemble de jeunes écrivains à peu près contemporains, ayant vécu les mêmes événements et ayant donc eu leur sensibilité et leur vision du monde formées par les mêmes réalités. Ces jeunes sont unis par un lien informel de solidarité ou du moins de connivence intellectuelle qui se reflète dans les œuvres qu’ils publient; celui-ci peut d’ailleurs être l’amorce de réseaux relationnels plus structurés, à mesure que les écrivains progressent dans la carrière littéraire » (Alain Vaillant, *L’histoire littéraire*, p. 161).

³⁷⁵ Sur le classicisme moderne de la *NRf*, voir notamment Maaike Koffeman, *Entre Classicisme et modernité. La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*.

³⁷⁶ Jacques Rivière, « Alain-Fournier par Jacques Rivière », dans Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 7-9.

défaillante, à un tournant de la route, à un bout de paragraphe, un souvenir si lointain que je ne puis le replacer nulle part dans mon passé³⁷⁷.

Ce pressentiment de quelque chose d'ancien et de mystérieux qui se dérobe (« je voudrais exprimer le mystère du monde inconnu que je désire³⁷⁸ ») est régulièrement évoqué dans les lettres de Fournier, autant avant qu'après la réflexion désenchantée que nous venons de citer. Si Fournier vit difficilement le passage à l'âge adulte, c'est qu'il se rend progressivement compte que l'intuition qu'il porte en lui, « qu'il y a tout autour de moi, hors de moi, au-dessus, une vie merveilleuse³⁷⁹ », est une illusion. Au fur et à mesure qu'on avance dans la *Correspondance*, l'euphorie des premières lettres cède de plus en plus la place à l'abattement : si cette autre vie merveilleuse est un mirage, si elle n'est rien de plus qu'une émotion défaillante, aucun effort, aucune parole magique ne peuvent percer son mystère et la rendre accessible. Le mage en herbe doit se rendre à l'évidence que la réalité n'est pas un antre dont il serait son devoir solennel de découvrir le sésame, mais bien cet enchaînement d'opérations quotidiennes triviales qui lui « comprim[ent] ainsi le crâne et le cœur³⁸⁰ » : les cours, le régiment, la recherche d'emploi, le mariage de la jeune femme dont il avait voulu faire l'amour de sa vie avec un autre. Il écrit à Rivière, lors d'une de ses périodes de dépression : « j'ai eu beau me faire très simple et très petit enfant, [...] je savais que nos voyages, notre expérience [...] nous empêchaient maintenant de partir à la découverte, et que jamais plus rien ne serait nouveau pour nous [...]. Je savais bien que maintenant nous connaissons tout et que tout est prévu³⁸¹ ».

³⁷⁷ Lettre du 28 septembre 1910 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 2, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1966, p. 373. Alain-Fournier souligne).

³⁷⁸ Lettre du 15 décembre 1906 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 1, p. 415).

³⁷⁹ Lettre du 24 juin 1906 (*Ibid.*, p. 289).

³⁸⁰ Lettre du 16 novembre 1905 (*Ibid.*, p. 109).

³⁸¹ Lettre du 3 mars 1909 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 2, p. 269).

Et cependant, tout se passe comme si c'était justement le deuil de l'absolu et de la poésie qui lui permettait d'avancer enfin dans son projet d'écriture, qui se précise lentement sous les traits d'un roman en bonne et due forme³⁸². La résignation au prosaïsme — qui par ailleurs s'accomplit parallèlement à l'amplification de la ferveur religieuse de Fournier, comme s'il fallait absolument remplacer une forme de transcendance par une autre — donne lieu à un roman... qui raconte l'histoire douloureuse d'un jeune homme qui s'agrippe à ses illusions avec un acharnement qui avoisine la folie. Alors même que le ton des lettres s'assombrit, versant par moments dans un lyrisme tragique qui frise l'incohérence, la conception de son projet de roman devient de plus en plus lucide : « je crois avoir trouvé, cette fois. Il n'y a pas d'Idée. Il s'agit simplement d'être dans un pays³⁸³ », écrit-il en 1907. En 1910, l'année où il pose le diagnostic de la « folie du symbolisme », il travaille méthodiquement à son livre, qu'il résume comme l'histoire d'un homme dont l'enfance a été trop belle et qui devient cruel à force de chercher ce paradis perdu alors même qu'il sait qu'il n'existe pas. En résumé, écrit-il, « c'est l'histoire de l'homme-sur-la-tour, mais descendu sur terre³⁸⁴ ».

³⁸² Déjà en 1905, Alain-Fournier parle d'écrire un roman, mais ce qu'il en dit permet de supposer qu'il aurait ressemblé plutôt à un poème en prose. Par exemple : « je voudrais procéder [...] comme de Laforgue, mais en écrivant un *roman* » (Lettre du 13 août 1905, Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 1, p. 34. Alain-Fournier souligne).

³⁸³ Lettre du 26 août 1908 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 2, p. 230).

³⁸⁴ Lettre du 4 avril 1910 (*Ibid.*, p. 338). L'homme-sur-la-tour est la version antérieure de son héros : « Il s'agit d'un personnage qu'on découvre à la fin, l'adolescent de la nuit, le veilleur aux colombes, la vieille âme très pure. Et tandis que les autres ont connu le triomphe mystérieux dans le pays nouveau qui était comme l'expansion de leur cœur, lui, comme dans une tour, a senti monter vers lui ce paysage inconnu. [...] Chaque jour, sur un papier, comme un homme perdu, il décrit le progrès de l'inondation mortelle. [...] Enfin une nuit, au plus haut de sa tourelle, alors que en bas et jusqu'à l'horizon fulgure la vie de la Joie inconnue, il comprend que la vraie joie n'est pas de ce monde, et que pourtant elle est là, qu'elle ouvre la porte et qu'elle vient se pencher contre son cœur. Alors il meurt en écrivant quelque chose, un nom peut-être qui n'est pas encore décidé [...]. Tout cela schéma très abstrait. Il n'y aura sans doute pas de tour, tu comprends » (Lettre du 27 juillet 1909, *Ibid.*, p. 312). L'image d'un homme dans une tour fait penser, de façon frappante, à la tour entourée de marais de *Paludes* et autres situations « célibataires ».

La « vie merveilleuse » est bel et bien le sujet du *Grand Meaulnes*, mais elle y est traitée comme une « émotion défaillante » propre à certaines jeunes âmes romanesques, plutôt que comme une réalité effective inaccessible. En employant deux héros, dont l'un adhère absolument au mirage du « monde inconnu » qu'il désire et l'autre accepte qu'il s'agit d'un leurre tout en en savourant les charmes, Alain-Fournier critique le fantasme qui a été le sien, sans pour autant en diminuer la puissance. C'est sans doute ce qui explique le pouvoir de fascination qu'a exercé *Le Grand Meaulnes* sur des générations de lecteurs, qui ont pu y revivre leur propre exaltation adolescente — et le cafard, également démesuré, qui a suivi sa défaite — tout en maintenant une posture critique de lecteur « adulte » (même s'ils étaient encore « jeunes adultes » au moment de la lecture).

En ce sens, Alain-Fournier finit par réussir, dans son roman, à se saisir de cet aspect de l'existence qui avait depuis ses plus jeunes années, longtemps avant que la forme de son œuvre ne se précise, été l'objet premier et urgent de ses projets littéraires. Il y arrive grâce au glissement de la poésie au roman, et de la « vie merveilleuse » à la « vie » tout court ou à la « vie tangible ». Dans certaines formulations, le mystère auquel devait se mesurer sa grande œuvre perd son indice de transcendance pour désigner plutôt un sentiment de plénitude et d'exaltation : « mon idéal c'est justement d'arriver à rendre cette *forme*, cette façon d'énoncer la vie tangible dans des romans, d'arriver à ce que ce trésor incommensurablement riche de vies accumulées qu'est ma simple vie, si jeune soit-elle, arrive à se produire au grand jour sous cette forme de “rêves” qui se promènent³⁸⁵ ». L'œuvre finale réussit à embrasser cette substance, pourtant fuyante lorsque Fournier en parle dans la correspondance, précisément en reproduisant le mouvement sentimental et intellectuel — le mûrissement, de l'élan naïf à la connaissance dégrisée, — qui a mené à son

³⁸⁵ Lettre du 13 août 1905 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 1, p. 34).

écriture. Elle est, purement et simplement, *vie* : pas celle qui se poursuit de façon un peu machinale, au point où elle semble parfois avancer presque sans notre participation, mais plutôt celle qui, chez certaines personnes, à certains moments propices, semble surgir comme un raz-de-marée, ou bouillonner de tant d'ardeurs différentes et contradictoires qu'elle paraît un « trésor incommensurablement riche de vies accumulées ». Elle est l'événement affectif ou sensoriel qui éclot sur le vif, l'énergie vitale pure qui nous meut sans que l'on en comprenne forcément les raisons et qui souvent n'est autre que le désir.

La pénible mue d'Alain-Fournier et la maturité (heureuse si on est dans le camp de François Seurel, atterrante si on est dans celui de Meaulnes) qui finit par la couronner portent l'écho des enjeux poétiques qui se trouvent au cœur de ce que Michel Décaudin a appelé la « crise des valeurs symbolistes ». Selon Décaudin, la question fondamentale qui se pose aux écrivains de cette époque de transition que sont les années 1895-1914 aurait été celle des rapports entre la vie et le rêve. À l'origine, le Symbolisme se serait érigé en réaction idéaliste au positivisme naturaliste et en revendication de liberté face à la rigidité formelle du Parnasse³⁸⁶. La dévalorisation des outils des écoles décriées aurait entraîné aussi celle du matériau, c'est-à-dire de la réalité même : « cet idéalisme [qui caractérise le Symbolisme] explique et justifie le penchant au rêve et au subjectivisme; il explique aussi les exigences métaphysiques de l'art : dans ce monde d'apparences fugaces, illusoires, insaisissables, comment ne pas chercher à déceler, au-delà des apparences, l'absolu ³⁸⁷? » Mais, rapidement, il s'avère que mettre la main sur cet au-delà est compliqué. Souvent, on tourne autour à coups de formules suggestives, sans au final pouvoir dire exactement

³⁸⁶ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève, Slatkine, coll. « Références », 1981, p. 18-19.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

ce qu'il en est. D'où la « crise », ces deux décennies de bouillonnement de recherches poétiques alimenté, entre autres, par l'élan donné par l'invention du vers libre.

Il semblerait que les secousses de cette crise aient suivi peu ou prou la même évolution que la crise poétique personnelle d'Alain-Fournier. La courbe de ces poètes et prosateurs les ramène, progressivement, de la recherche d'une réalité parallèle mystérieuse vers le concret, notamment par le truchement du mot, chéri par Fournier, de « vie ». « De 1894 à 1898 », écrit Décaudin, « les mots-clefs ont changé; on parle moins de Rêve, d'Idéal, on proclame les beautés de la Nature, les splendeurs de la Vie [...]. Ce que nous trouvons à l'origine de ces expériences variées, c'est toujours une mise en question des valeurs symbolistes et la volonté de faire des formes de la vie la matière même de l'œuvre d'art³⁸⁸ ». Peu à peu, cet objet introuvable de la poésie se déplace et perd sa majuscule. Il ne s'agit plus de toucher à une Vie autre et mystérieuse, mais de saisir ce qui donne son épaisseur, son timbre, son dynamisme à la vie terrestre de chacun, dont le *pressentiment ou le désir d'une autre vie* est par ailleurs l'une des principales constituantes, si ce n'est comme chez les Emma Bovary et Augustin Meaulnes de ce monde, l'étoffe première.

Vers 1908-1909 commencent à éclore pleinement les manifestations éclectiques de la nouvelle sensibilité poétique dont les ferments avaient été alimentés par le Symbolisme mourant : la fondation d'une quarantaine de nouvelles revues littéraires en ces années (dont la *Nouvelle Revue française*), l'apparition de l'Unanimisme (publication de *La Vie unanime* en 1908) et du Futurisme (*Manifeste du futurisme*, 1909), les débuts d'Apollinaire et d'André Salmon, mais aussi un certain « renouveau classique » dont la *NRf* et le maurrassisme littéraire constitueraient les deux pôles³⁸⁹. De l'idéalisme symboliste, ces nouvelles écoles ont hérité une adhésion totale à la valeur pure de l'art, mais elles sont résolument terrestres, cherchant à révéler la réalité poétique tapie dans

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 273-274.

la réalité quotidienne, la part de rêve et d'évasion contenue à même cette réalité; ce qu'Apollinaire et Saint-Pol-Roux ont appelé le « surnaturalisme³⁹⁰ ».

Le Roman d'aventure commence, lui aussi, par un adieu jubilatoire au Symbolisme, « art d'extrême conscience, l'art de gens qui savent terriblement ce qu'ils pensent³⁹¹ », qui ne connaissent « que des plaisirs de gens fatigués³⁹² ». On pourrait se demander pourquoi il a été nécessaire de régler ses comptes avec un mouvement qui se manifesta surtout en poésie dans un texte qui traitait du roman. Ce serait, sans doute, sous-estimer la place capitale tenue par ce mouvement dans le cheminement de jeunes gens aux ambitions littéraires nés au cours des trois dernières décennies du XIX^e siècle : Alain-Fournier et Rivière en 1886, Proust en 1871, Gide en 1869, Larbaud en 1881, Cocteau en 1889. Radiguet, le cadet, né en 1903, est le seul dont l'œuvre ne doit rien aux nuées symbolistes, mais pour les autres elles auront été un passage obligé, une ascendance avec laquelle il aura fallu composer.

Ainsi, Proust proteste en 1896 contre « l'obscurité » thématique et stylistique de « la jeune école³⁹³ »; alors que le poème en prose symboliste, qu'il a pratiqué dès le lycée, constitue le point de départ de son œuvre (et celui de l'œuvre de son narrateur)³⁹⁴. Gide marque dans *Paludes* (1895) un départ par rapport à ses œuvres antérieures, qui s'inspiraient de l'esthétique mallarméenne (*Le Traité du Narcisse*, *Le Voyage d'Urien*, *La Tentative amoureuse*)³⁹⁵. Larbaud, à travers les

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 497-498.

³⁹¹ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 9-10.

³⁹² *Ibid.*, p. 25.

³⁹³ Marcel Proust, « Contre l'obscurité », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 390-395.

³⁹⁴ Elena Lozinsky se penche sur l'apport fondateur du symbolisme dans l'œuvre de Proust dans *L'intertexte fin-de-siècle dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust : les carafes dans la Vivonne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013. Sur la question de l'importance de la poésie dans le parcours de Proust, voir également Annick Bouillaguet, « Proust et la poésie, un tour d'horizon », *Bulletin Marcel Proust*, vol. 60, 2010, p. 67-85.

³⁹⁵ Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », p. 130.

incarnations successives de son « riche amateur », négocie avec cet héritage dont, selon André Mercier, la langue de Barnabooth garde les traces, jusqu'à s'en faire une version proprement sienne³⁹⁶. Même Cocteau, malgré sa jeunesse relative, touchera encore à la mouvance symboliste grâce à son début précoce. Peu après la publication des recueils de poésie *La Lampe d'Aladin*, *Le Prince frivole* et *La Danse de Sophocle* entre 1909 et 1912, il traversera une crise artistique provoquée, selon Michel Décaudin, par la rencontre de Gide, Stravinski, Apollinaire et Picasso, qui l'orientera vers les recherches modernistes multidisciplinaires qui définiront le reste de son parcours³⁹⁷.

Cocteau et la « poésie de roman »

Le tracé de Cocteau fournit un autre exemple de « venue au roman » qui, de pair avec celui d'Alain-Fournier et de Rivière, permet de penser le renouvellement de la forme romanesque au début du XX^e siècle dans les termes d'une accumulation de trajectoires individuelles qui auraient trouvé, par cette venue, une solution à leurs interrogations poétiques. Certes, Cocteau ne se considère à aucun moment de sa carrière comme « romancier ». L'expérimentation de formes d'écriture diverses (poésie, roman, théâtre, scénario, essai critique, mémoires), ainsi que d'autres arts (cinéma, dessin), est essentielle à sa pratique. Dans son discours critique, il désigne toute activité artistique par l'appellation générale de « poésie ». Cependant, il semble que la rencontre — que l'on imagine inattendue pour celui qui frayait surtout avec les poètes et les artistes d'avant-garde, se rapprochant pendant un temps de Dada — avec le roman marque un moment d'importance particulière dans son cheminement poétique. Selon Cocteau, le livre qui inaugure véritablement

³⁹⁶ André Mercier, « Larbaud et l'héritage symboliste », *Valery Larbaud et la littérature de son temps. XX^e anniversaire de la mort de V. Larbaud : actes du colloque de Vichy, 17-19 juin 1977*, sous la présidence de Marcel Arland, Roger Caillois, Jacques Lacarin, Paris, Klincksieck, 1978, p. 127-132.

³⁹⁷ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, p. 447-448.

son œuvre, c'est-à-dire le premier à résulter de sa crise artistique, est *Le Potomak* (écrit en 1913-1914; publié en 1919), œuvre hétéroclite mêlant poésie, prose et dessin, que Cocteau classera avec *Les Enfants terribles*, *Thomas l'imposteur* (1923) et *Le Grand Écart* (1923) dans ses « poésies de roman ». Ce livre, aussi antiromanesque soit-il, assure ainsi le passage vers le siècle nouveau. Il y parvient grâce à sa plasticité extraordinaire, qui lui permet d'accueillir allègrement des éléments issus de tous les genres littéraires et artistiques, ainsi qu'à son caractère narratif. Comme le remarque Bertrand du Chambon, *Le Potomak* marque un tournant pour Cocteau parce qu'il lui révèle la prose narrative comme le lieu de l'auto-analyse, où « s'examiner, et [...] s'examiner en train d'écrire³⁹⁸ ». Le roman est le lieu de la prise en charge de « l'expérience vécue et [de] ce qu'elle recèle de racontable³⁹⁹ ».

Mais c'est surtout la collaboration avec Raymond Radiguet qui s'avère décisive, malgré le jeune âge de ce dernier. Cocteau et Radiguet font connaissance en 1919 et, entre 1921 et 1923, travaillent ensemble par périodes de plusieurs semaines, à trois reprises. Les fruits de cette époque de grande fécondité pour les deux écrivains sont notamment *Le Diable au corps* et *Le Bal du comte d'Orgel* pour l'un et *Le Grand écart* et *Thomas l'imposteur* pour l'autre, quatre romans écrits dans un enchaînement et un enchevêtrement prodigieux⁴⁰⁰. La collaboration amène aussi Cocteau à poursuivre la réflexion sur l'art qu'il avait amorcée en 1918 dans « Le Coq et l'Arlequin ». Si les références de cet essai (ou de cette « poésie critique », si l'on veut respecter la nomenclature de Cocteau) étaient tirées surtout des domaines de la musique et de la peinture, les essais rédigés en 1921-1923, en partie pendant les séjours de travail avec Radiguet, se réorientent vers l'écriture. Dans « Le Secret professionnel » (1922) et « D'un ordre considéré comme une anarchie » (1923),

³⁹⁸ Bertrand du Chambon, *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 42.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁰ Sur cette collaboration romanesque, voir Andrew Oliver, « Jean Cocteau — Raymond Radiguet : une symbiose littéraire », *Littératures*, no 5, 1990, p. 91-111.

textes phares du recueil-manifeste *Le Rappel à l'ordre* qui en 1926 réunit les essais critiques de la période 1918-1926, « l'écriture » désigne implicitement le roman. Derrière les déclarations, qui concernent ostensiblement toutes les formes d'écriture, se profile la figure de Radiguet, véritable point d'ancrage des propos. L'évolution que décrit *Le Rappel à l'ordre* suggère que c'est la fréquentation de Radiguet et de son œuvre qui aura permis à Cocteau de préciser ses positions esthétiques au sein de la doctrine du renouveau classique dont il fait son étendard⁴⁰¹. D'autant plus que nombre de formulations et d'exemples à l'appui font écho de près aux quelques pages de « La règle du jeu », essai d'art poétique que Radiguet avait commencé en 1920 et laissé inachevé⁴⁰².

Les composantes essentielles de la doctrine du classicisme de Cocteau sont présentes dès « Le Coq et l'Arlequin ». Cocteau préconise la simplicité stylistique, tandis que la matière et l'effet souhaité relèvent de « l'émotion », de « l'exaltation », de la « force de vie », telle qu'on les ressent par exemple en assistant à un spectacle de jazz ou de music-hall, ou encore devant « les machines, les animaux, les paysages, le danger⁴⁰³ ». Ce classicisme ne suppose pas de hiérarchie des moyens artistiques. Il a pour exigence principale d'aller droit au but, c'est-à-dire au cœur, à ce qui « touche » d'une façon ou d'une autre, avec pour seule règle la rigueur dans l'examen. Dans « Le Coq et l'Arlequin », Cocteau identifie ces qualités chez Picasso et Erik Satie, qu'il désigne comme ses maîtres. À partir du « Secret professionnel » et « D'un ordre considéré comme une anarchie », c'est aussi dans l'écriture qu'il les retrouve. Pas uniquement chez Radiguet ou au sein du roman, puisqu'il voue une admiration à des poètes contemporains comme Max Jacob ou Blaise Cendrars.

⁴⁰¹ Le classicisme moderne dont Cocteau semble vouloir se faire une marque de commerce demeure assez proche de celui de la *NRf*. Voir Stéphanie Smadja, « Le style simple dans les années 1920 : le mode majeur de la prose française », *CONTEXTES*, no 18, 2016, <http://journals.openedition.org/contextes/6229> (page consultée le 30 septembre 2018).

⁴⁰² Raymond Radiguet, « La règle du jeu », *Œuvres complètes*, nouvelle édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Omnibus, 2012, p. 442.

⁴⁰³ Jean Cocteau, « Le Coq et l'Arlequin » [1918], dans *Le Rappel à l'ordre, Œuvres complètes de Jean Cocteau*, vol. IX, Genève, Marguerat, 1946-1951, p. 28.

Toutefois, dans « D'un ordre considéré comme une anarchie », prononcé comme conférence au Collège de France avant d'être publié, Cocteau fait de Radiguet le point d'aboutissement de toutes les luttes artistiques qui agitent son époque, propos qu'il répétera à de nombreuses reprises. Radiguet, explique-t-il dans un autre texte, « oppose le soleil à l'ombre, l'ordre au délire; il réinvente une obscurité claire [...]. Il permettait d'attendre la grande réforme que nous pressentions tous et qui balaierait le tribunal des lettres⁴⁰⁴ ».

Ce qui fait le génie de Radiguet aux yeux de Cocteau, c'est d'abord sa simplicité radicale. Comme il confie lors d'un entretien tardif, Radiguet « est arrivé comme un contradicteur, c'est-à-dire que tout ce qui était neuf pour nous [les avant-gardes] il le contredisait. Il a été le premier à me dire : "Il faut écrire comme tout le monde". Ce qu'il appelait "écrire comme tout le monde" c'était par exemple faire un roman⁴⁰⁵ ». Cet énoncé donne à sentir combien, dans les milieux que fréquentait Cocteau, le roman était un choix inattendu. C'est là d'ailleurs la thèse que véhicule « D'un ordre considéré comme une anarchie » : les avant-gardes croient bouleverser l'ordre établi des arts; or la révolution ne fait que commencer, et elle arrive par le genre en apparence le plus anodin, le moins avant-gardiste⁴⁰⁶.

Si la formule romanesque de Radiguet vient rejoindre ainsi Cocteau contre toutes ses attentes, c'est aussi qu'elle lui permet de préciser ce qu'est cette « force de vie » qu'il recherche dans les œuvres artistiques et qu'il a jusque-là trouvée dans la musique ou dans la peinture, mais

⁴⁰⁴ Jean Cocteau, « *J'Adore de Jean Desbordes* », dans *Préfaces, Œuvres complètes de Jean Cocteau*, vol. X, p. 288.

⁴⁰⁵ Jean Cocteau et André Fraigneau, *Entretiens avec André Fraigneau*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1988, p. 36-37.

⁴⁰⁶ « Le poncif du scandale [...] empêche encore d'admettre qu'à notre époque l'anarchie se présente sous forme d'une colombe » (Jean Cocteau, « D'un ordre considéré comme une anarchie » [1923], dans *Le Rappel à l'ordre*, p. 220).

pas dans la littérature. Dans « Le Secret professionnel », il décrit ce phénomène d'affectivité brute que doit capter la poésie (prise dans le sens large, coctélien, du terme) comme une « électricité » :

Ni le paratonnerre, ni l'ampoule électrique ne nous renseignent sur l'âme de l'électricité. [...] Nous ne prétendons pas analyser une puissance occulte qui imprègne l'univers et ne se manifeste pas seulement par l'entremise des artistes. Cette puissance peut nous toucher aux larmes dans des phénomènes où l'art n'entre pas en ligne de compte. Par exemple, un certain feu d'artifice quelques jours avant la guerre, un goéland blessé qui tombe du ciel, la première fois que j'ai regardé la lune avec un télescope, le sinistre du *Titanic* lu dans un journal [...]. Je cite là, au hasard du souvenir, quelques circonstances où le fluide poétique s'accumulait comme un orage et me remplissait de malaise, de pressentiment, de poésie. Nommons donc, pour simplifier les choses ce fluide : poésie, et : art, l'exercice plus ou moins heureux par quoi on le domestique⁴⁰⁷.

Dans ce passage, Cocteau articule de façon précise, en faisant d'ailleurs allusion à une scène du *Diable au corps* (« un certain feu d'artifice quelques jours avant la guerre »), ce qui jusque-là était resté à l'état d'une impression vague. Un an plus tard, dans l'hommage masqué à Radiguet que constitue « D'un ordre considéré comme une anarchie », Cocteau définit encore plus clairement ce noyau de sa poétique :

Il se forme un état d'âme absolument nouveau. Hier, ce matin encore, l'émotion ne se portait pas. Chaque fois que l'art est en route vers cette profonde élégance qu'on nomme classicisme, l'émotion disparaît. C'est l'étape ingrate. Le serpent glacial abandonne une peau bariolée. Mais après bien des malaises et bien des solitudes, l'art tout nu s'équilibre et oppose aux richesses du costume les richesses du cœur⁴⁰⁸.

Il faut comprendre cette déclaration dans l'optique du modèle du champ littéraire que Cocteau s'emploie à ériger. Sa vision oppose le classicisme, associé à la santé, la pureté des formes et la jeunesse ou le renouveau, à la tendance romantique dominante, caractérisée par l'artifice, la mollesse vaporeuse et l'excès. Arrivé à ce stade final de morbidité, l'art romantique est vide d'émotion; aucune électricité ne l'habite. L'art classique triomphe alors, porté par des œuvres en apparence impassibles, mais qui s'emploient à pénétrer le cœur jusque dans ses profondeurs

⁴⁰⁷ Jean Cocteau, « Le Secret professionnel » [1922], dans *Le Rappel à l'ordre*, *Ibid.*, p. 190.

⁴⁰⁸ Jean Cocteau, « D'un ordre considéré comme une anarchie », *Le Rappel à l'ordre*, p. 205.

inconscientes. Tel est l'idéal que Cocteau voit réalisé dans l'œuvre de Radiguet, couronnement de cette période de luttes, et auquel il tente de rattacher également sa propre œuvre.

Retrouver la vie, retrouver le roman

Pourquoi nous exercer à reconstruire ainsi une conversion au roman qui peut malgré tout paraître incertaine, ou à tout au moins incomplète ? L'attitude dont fait preuve Cocteau envers le roman dans ses écrits critiques, qui semblent presque s'employer à faire croire aux lecteurs du futur que, vers 1920, le roman est un genre tout à fait marginal ou même éteint, n'a rien d'exceptionnel chez nos écrivains. Seul Radiguet voue au roman un rapport décomplexé. Encore là, il saute par-dessus le siècle d'or du roman français, revendiquant une filiation directe avec *La Princesse de Clèves*. Alain-Fournier est étonné de se découvrir romancier : « voilà le gros mot dit⁴⁰⁹ », écrit-il en 1905 à Jacques Rivière, qui s'empresse de lui répondre franchement qu'il « n'aime pas le roman », cette « forme bâtarde » qui lui « donne une impression de fatigué, de rajusté, de rapiécé⁴¹⁰ ». Pendant des années, « l'œuvre » (car Alain-Fournier ne parle jamais de son « roman », toujours de son « œuvre » ou de son « travail ») reste bloquée, comme si la forme n'était pas encore disponible dans laquelle elle pourrait se couler. Ni Larbaud ni Proust ne se préoccupent du roman comme genre, parlant dans leurs essais et articles de « littérature », voire d'« art⁴¹¹ ». Pour ses propres romans, Larbaud préfère employer le terme « ouvrage d'imagination⁴¹² ».

⁴⁰⁹ Lettre du 13 août 1905 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914*, t. 1, p. 31).

⁴¹⁰ Lettre de Jacques Rivière à Alain-Fournier, 18 août 1905 (*Ibid.*, p. 46-47).

⁴¹¹ À cet égard, nous invitons le lecteur à consulter les dossiers de ces auteurs dans la bibliographie en ligne du groupe de recherche Travaux sur les arts du roman (TSAR) : François Masse, « Dossier Valéry Larbaud », 2005, http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Valery_Larbaud (page consultée le 21 octobre 2018); Gabrielle Roy-Chevarier, « Dossier Marcel Proust », 2011, http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Marcel_Proust (page consultée le 21 octobre 2018). Un dossier a également été constitué pour Alain-Fournier (Agnès Domanski, « Dossier Alain-Fournier », 2018, [http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/\(Henri-Alban_Fournier\)_Alain-Fournier](http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/(Henri-Alban_Fournier)_Alain-Fournier), page consultée le 21 octobre 2018) et un dossier sur Cocteau sera ajouté sous peu.

⁴¹² François Masse, « Le roman selon Valéry Larbaud ».

Proust se pense longtemps poète; puis, lorsqu'il commence son ouvrage, c'est d'abord sous la forme d'un essai⁴¹³. Ce n'est que dans la correspondance des années 1911-1912 qu'il commence à assumer le genre de son « livre » : « c'est une espèce d'immense roman⁴¹⁴ », écrit-il, comme dubitatif, à Maurice Barrès en 1911. En 1912 il fait part à Louis de Robert de ce qu'il travaille « à un long ouvrage que j'appelle roman parce qu'il n'a pas la contingence de Mémoires [...] et qu'il est d'une composition très sévère [...] ; je serais incapable d'en dire le genre⁴¹⁵ ». On sait que les ancêtres littéraires auxquels il s'identifie sont tout sauf des romanciers : Chateaubriand, Gérard de Nerval, Baudelaire et John Ruskin. Gide est entre nos romanciers celui qui réfléchit le plus au roman, ainsi que celui qui désire le plus ardemment en écrire. Mais la route est longue et pénible qui sépare sa déclaration à Valéry, en 1891, qu'il entend devenir le Mallarmé du roman⁴¹⁶ de la publication de son « premier roman » en 1925, à l'âge de 56 ans. Pendant des années, le roman tel qu'il le souhaite apparaît plutôt comme un horizon impossible, dont aucun contour n'est certain excepté pour le fait qu'il ne doit ressembler en rien aux romans qui ont été écrits jusque-là, du moins en France.

Pour ces écrivains, le roman finit par s'imposer comme le terme d'une gestation qui devait au départ fructifier en autre chose. Tout se passe comme si, plutôt que de s'insurger contre

⁴¹³ Plusieurs études ont abordé la question du statut de la *Recherche*, entre roman et essai. Voir entre autres : Vincent Descombes, *Proust : philosophie du roman*, Minit, coll. « Critique », 1987 et Bernard Brun, « Roman critique, roman philosophique ou roman », *Bulletin des amis de Marcel Proust*, no 39, 1989, p. 37-45. Luc Fraisse propose que, malgré le caractère romanesque de longs pans de la *Recherche*, la structure de l'œuvre est telle qu'elle invite le lecteur « au fur et à mesure que s'avance sa lecture, à considérer le roman dont il prend connaissance comme une étape à traverser pour rencontrer la philosophie plus profonde de l'auteur » (Luc Fraisse, « Lire le roman de Proust », *Studi di letteratura francese*, vol. 23, 1998, p. 103).

⁴¹⁴ Lettre à Maurice Barrès, 1^{er} octobre 1911, dans Marcel Proust, *Correspondance X : 1910-1911*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1983, p. 353.

⁴¹⁵ Lettre à Louis de Robert, vers le 28 octobre 1912, dans Marcel Proust, *Correspondance XI : 1912*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1983, p. 251.

⁴¹⁶ « Donc, je suis symboliste [...]. Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame — et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman » (lettre du 26 janvier 1891, dans *André Gide - Paul Valéry : Correspondance 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2009, p. 52).

l'esthétique réaliste, ils ne reconnaissent tout simplement pas de filiation entre le roman et leurs projets; comme si ceux-ci étaient des œuvres poétiques ou autobiographiques qui avaient fini, par inadvertance, par abattre le mur derrière lequel se cachait le pays romanesque. On pourrait avancer, nuanciant l'hypothèse émise dans l'introduction de cette étude, que les œuvres de notre corpus ne naissent pas tant d'une volonté de contestation de l'esthétique réaliste que d'une bouderie du genre romanesque. Ce dernier ne se présente pas à leurs auteurs comme une forme de premier choix parce qu'il ne semble pas fait pour aborder les aspects de la réalité qui les intéressent. L'objet de leur intérêt est, par ailleurs, en chantier : manifestement, ils ne savent pas de quelle nature exactement sont les phénomènes qu'ils tentent de cerner; seulement qu'il en va de quelque chose d'essentiel, qui monte à la tête.

De la force avec laquelle la chose se manifeste à eux témoigne ce mot de « vie », que n'emploient pas seulement Alain-Fournier et Cocteau. Proust écrit, dans la préface à *Contre Sainte-Beuve* rédigée en 1909 : « je sentais un bonheur qui m'envahissait, et que j'allais être enrichi de cette pure substance de nous-mêmes qu'est une impression passée, de la vie restée pure [...] et qui ne demandait qu'à être délivrée, qu'à venir accroître mes trésors de poésie et de vie⁴¹⁷ ». Le mot reviendra sans cesse dans la *Recherche*, où il désignera entre autres le suc mystérieux qui circule dans les êtres désirés par le narrateur (par exemple, lorsque la duchesse de Guermantes « transvase⁴¹⁸ » sa « vie inimaginable⁴¹⁹ » dans sa baignoire à l'Opéra, la deuxième fois que le narrateur assiste à un spectacle de La Berma). Gide s'inquiète dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* de ce que son projet est alimenté de la « folie sans doute de grouper en un seul roman

⁴¹⁷ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1954, p. 45. Cité par Gabrielle Roy-Chevarier dans le dossier sur Proust de la bibliographie en ligne du TSAR.

⁴¹⁸ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, p. 29.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

tout ce que me présente et m'enseigne la vie⁴²⁰ ». Il a, en écrivant, le souci toujours de « redescendre vers la vie⁴²¹ ». Le rejet de l'intelligence que professent Alain-Fournier, Proust, Gide et Cocteau ainsi que Rivière, exprime peut-être autant une volonté de marquer leurs distances envers la méthode par trop analytique du réalisme qu'une intuition quant à la nature de cette réalité « autre » qui leur fait de l'œil, mais qui se dérobe du moment qu'ils tentent d'y regarder de plus près. Faite d'affect et de sensation, la « vie » se présente d'emblée comme étant du côté de la poésie, comme dans la citation de Proust. Elle met en pièces le roman « fatigué, rajusté, rapiécé » comme le « vivant » d'Henri Bergson, saisissable uniquement par l'intuition, fait craquer les cadres de l'intelligence⁴²².

Cependant, selon le diagnostic de l'épuisement du symbolisme posé par Jacques Rivière, la poésie est trop abstraite pour restituer la « vie » dans sa réalité dynamique. Si elle traite de l'émotion, c'est en la transformant en idée. Parce qu'elle « va tout de suite jusqu'au bout » et « du premier coup [...] atteint l'extrémité de son sujet⁴²³ », elle produit des images éthérées et statiques; alors que les phénomènes que cherche à saisir la nouvelle littérature — littérature de « gens pour qui s'est réveillée la nouveauté de vivre⁴²⁴ » — sont du domaine du transport : ils touchent au mouvement même de passage d'un état à un autre, à l'électrisation que suscite le moment de l'aperception. Si « l'autre réalité » pressentie par les écrivains finit par prendre la voie du roman, c'est qu'elle est inextricablement mêlée au vécu. Elle prend corps dans le temps, dans la transmutation continue de sa matière qui ne se fait pas dans l'abstrait, mais prend pour support des paroles, des actes et des événements.

⁴²⁰ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1937, p. 12.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 45.

⁴²² Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, éditée par Arnaud François, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. v.

⁴²³ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 10.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 26.

Dans *Le Roman d'aventure*, Rivière somme justement les écrivains de faire redescendre sur terre leurs idées et leurs impressions en les incarnant dans des faits concrets :

Nous demandons au roman nouveau de remettre entre nos mains ses richesses toute monnayées. Distribuez d'abord, je vous en prie, en dialogues, en rencontres, en visites, en lettres, en montées et descentes d'escaliers, en incidents de trottoirs, en hasards de coins de rue, toutes ces belles impressions que vous voudriez me communiquer directement. Faites crever ces nuées, si séduisantes *pour vous*, mais que je veux ne connaître qu'en pluie⁴²⁵.

Ce qui se cristallise dans la venue au roman de chacun des écrivains à l'étude, voire à même l'écriture romanesque pour un Proust ou un Alain-Fournier qui ne se reconnaissent vraiment comme romanciers qu'une fois le travail bien avancé, c'est le caractère essentiellement narratif de leur matière. À une époque où la poésie, poursuivant dans la voie de l'autonomisation ouverte par le symbolisme, tend à s'éloigner du réel et à rechercher une pureté formelle du langage⁴²⁶, les romanciers de l'adolescence constatent que la réalité sensible qui les interpelle fait corps avec un *enchaînement d'événements concrets*. Elle est à la fois l'événement, la conscience qui l'appréhende et le rapport qui les unit. Ainsi, le matériel et le psychique s'entrelacent inextricablement, en une matière d'autant plus fuyante qu'elle se modifie continuellement au fur et à mesure que s'ajoutent d'autres événements.

Si cette réalité sensible se manifeste à des moments d'exaltation (d'« électricité ») dont la rareté en fait des occurrences extraordinaires, ces moments remettent cependant en question tous ceux de la vie, y compris quand elle s'écoule de façon parfaitement ordinaire. Les moments d'exaltation invitent, comme dans le cas du narrateur proustien, à être plus attentif à cette vie qui n'arrête pas de passer, la plupart du temps sans se faire remarquer, portant à croire qu'en elle se cache une autre Vie plus vraie. Ils renvoient aussi le sujet à lui-même, porté par la question soulevée par la continuité inouïe de la conscience. Que cette dernière persiste et s'impose comme

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

⁴²⁶ Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, p. 68-71.

principe fédérateur malgré l'insaisissabilité apparente de son matériau relève d'un paradoxe semblable à celui décrit par saint Augustin dans le livre XI des *Confessions*⁴²⁷, ou à celui articulé par Bergson, au cœur de sa notion de « durée » :

Prenons le plus stable des états internes, la perception visuelle d'un objet extérieur immobile. L'objet a beau rester le même [...] : la vision que j'ai n'en diffère pas moins de celle que je viens d'avoir, quand ce ne serait que parce qu'elle a vieilli d'un instant. [...] Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même⁴²⁸.

De l'aporie qui, chez saint Augustin, résulte de l'impossibilité de se saisir du présent, Paul Ricœur fait la source de la « nécessité transculturelle⁴²⁹ » qu'est l'activité narrative. Le temps, rappelle-t-il d'après la réflexion augustinienne, peut se présenter à notre appréhension comme déjà écoulé, donc perceptible par la mémoire, ou comme encore à venir, donc concevable par l'attente, mais jamais comme *étant*. Cette situation met en doute l'unité de notre être même, qui semble se dissoudre dès qu'on essaye de le fixer⁴³⁰. Selon la formule célèbre de Ricœur voulant que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative⁴³¹ », la mise en intrigue serait la seule solution au problème de la discordance de l'être : un « faire poétique » qui permettrait de vivre avec ce problème, sans toutefois le résoudre⁴³². Une interrogation analogue travaille, de manières différentes, les œuvres à l'étude. Du moment que ces romans se détournent du portrait social et du régime référentiel qui l'informe pour s'intéresser à des individus dans une

⁴²⁷ « Le temps, en effet, c'est quoi ? Allez donc fournir, sur ce point, une explication facile et brève ! [...] Ces deux temps-là, passé, futur, quel est donc leur mode d'être ? Le passé, de fait, n'est plus; le futur n'est pas encore. Quant à un présent, toujours présent, qui ne s'en aille point en un passé, ce ne serait plus du temps, ce serait l'éternité. Si donc le présent, pour être du temps, ne devient présent qu'à cause qu'il s'en va en un passé, quel mode d'être lui attribuer, sa raison d'être étant qu'il cessera d'être, si bien que nous n'attribuons vraiment un être au temps qu'à cause qu'il tend à n'être pas » (Saint Augustin, *Confessions*, traduit du latin par Louis de Mondalon, présentation par André Mandouze, Paris, Éditions Pierre Horay, coll. « Sagesses », 1982, p. 311-312).

⁴²⁸ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 2.

⁴²⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, p. 85.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 21-53.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴³² *Ibid.* p. 21.

perspective subjectiviste, du moment qu'ils se penchent sur des phénomènes de la conscience, la question se pose du principe qui sous-tend tous ces phénomènes et les unit, question qui est aussi celle du régime de la narration : qu'est-ce, au juste, que la Vie, et comment la raconter ?

Dans un entretien accordé au journal *Le Temps* à l'occasion de la publication de *Du Côté de chez Swann* en 1913, Proust affirme que « le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps⁴³³ ». Cette « substance invisible du temps » qu'il tente de mettre en évidence se dégage d'une succession de faits banals : « j'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes [...], les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, [...] donneront [...] la sensation du temps écoulé⁴³⁴ ». Une note écrite en 1915 à une amie qui l'interroge sur la suite de son roman illustre plus précisément sa méthode pour isoler la matière du temps⁴³⁵. En prenant l'exemple du personnage d'Albertine, il énumère les transformations successives qu'il subit aux yeux du narrateur et les différents rapports affectifs qui en résultent, depuis sa rencontre en fascinante « jeune fille en fleurs », à travers les intermittences sentimentales de leurs relations, jusqu'au délire de jalousie suscité par sa mort, puis à l'oubli inévitable qui l'avale. Il ressort de ce survol que ce qui constitue la matière première du récit, c'est la vie affective du narrateur : son désir, sa souffrance, sa jalousie, son indifférence, sa mélancolie, qui se forment sur un substrat de rencontres, de dialogues, d'incidents de trottoir, comme des végétaux sur de l'humus. Mais qu'est-ce qui fédère ces phénomènes, qu'est-ce qui les enchaîne en une suite et leur confère le statut de récit ? Pourquoi lire une énumération des états affectifs d'un narrateur puéril et égocentrique et surtout, pourquoi l'écrire ?

⁴³³ Marcel Proust, « *Swann expliqué par Proust* », *Contre Sainte-Beuve*, p. 557.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Marcel Proust, « Révélation de Proust sur la suite de son roman vers la fin de 1915 », *Contre Sainte-Beuve*, p. 559-564.

La question est circulaire, comme la *Recherche* elle-même. Si les événements racontés sont dignes de l'être, malgré le fait qu'ils n'ont d'ampleur qu'individuelle, c'est *parce qu'on les raconte*. Comme le comprend le narrateur lors de son épiphanie dans le *Temps retrouvé*, revivre un moment, grâce à la mémoire involontaire ou grâce à la création artistique, c'est passer outre toutes les questions que peut poser au temps le raisonnement — ce moment appartient-il encore au présent, ou est-il déjà dans le passé ? le moi qui l'a vécu est-il le même moi qui parle maintenant ? ce moment découle-t-il de telle ou telle autre cause, et quelle suite forme-t-il avec les autres ? ce moment est-il significatif de quelque façon que ce soit ? — pour vivre « un peu de temps à l'état pur⁴³⁶ », c'est-à-dire de temps auquel a été restaurée toute la « plénitude de sensation⁴³⁷ » qui le constituait.

Le projet d'embrasser la totalité de la réalité, qui fonde la poétique proustienne, fait s'enlacer inextricablement le vécu et le roman. D'un côté, le sens qui se dégage du long rapport des menus événements de la vie du narrateur peut être résumé, comme l'écrit Yvon Rivard, par la formule suivante : « qu'importe que j'ai été ceci ou cela, heureux ou malheureux, que Gilberte m'ait trompé ou non, puisque j'ai été⁴³⁸ ». L'expérience la plus fondamentale, la plus vraie, de la réalité, laisse de côté les opérations des facultés raisonnantes pour rejoindre le ressenti. Ses crues semblent être en proportion inverse de l'afflux du sentiment de la vocation du narrateur, comme si le travail et la vie s'excluaient mutuellement. Ainsi, à Doncières, alors que l'engouement du narrateur pour la « vie salubre » des soldats lui prend tout le temps qu'il pourrait employer à l'écriture, « un tel courant de vie affluait à mes nerfs qu'aucun de mes mouvements ne pouvait l'épuiser⁴³⁹ ». La

⁴³⁶ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 179.

⁴³⁷ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, p. 88.

⁴³⁸ Yvon Rivard, « Marcel Proust : le fameux travail », *Le Roman vu par les romanciers*, sous la direction d'Isabelle Daunais, Québec, Éditions Nota Bene, 2008, p. 173.

⁴³⁹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, p. 88-89.

situation fait écho à celle qui avait lieu à Balbec où, alors même qu'il avait fini par admettre que la vie des bains de mer et des jeunes filles lui serait utile pour son œuvre, un accès de sa maladie mystérieuse l'alitait : « je me recouchais. Obligé de goûter, sans bouger, par l'imagination seulement et tous à la fois, les plaisirs des jeux, du bain, de la marche [...], la joie faisait battre bruyamment mon cœur comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même⁴⁴⁰ ». D'un autre côté, affirmer qu'« une minute affranchie de l'ordre du temps [...] recré[e] en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps », c'est prétendre que ce n'est pas en vivant, mais en écrivant que l'on peut ressentir quelque chose comme la vie pure.

La véritable énigme du temps, que doit rendre intelligible l'exposé de tels « petits faits sociaux » ou de tels mariages, n'est pas celle des mécanismes par lesquels des choses en viennent à arriver qui nous étonnent parce que les renseignements dont nous disposions ne nous permettaient pas de les prévoir, mais celle de la présence continue de la subjectivité qui observe : ce moi qui, malgré le fait que tout se transforme continuellement, est toujours là un moment, quelques heures ou nombre d'années plus tard pour s'étonner, et en qui l'événement qui étonne fait résonner le moment originel dans toute sa force, ainsi que tout le temps qui a passé et toutes les transformations qu'il a lui-même traversées. La Vie, chez Proust, se révèle, comme l'écrit Yvon Rivard, dans la découverte de « cette chose inouïe, à savoir que je suis encore ce que j'ai été et déjà ce que je serai⁴⁴¹ ». Cette révélation de vie pure, qui selon la doctrine de la mémoire involontaire peut être provoquée par le plus insignifiant des incidents, est ce qui affranchit l'être humain du temps unidirectionnel des horloges et, le rendant à toute la plénitude du temps réel, lui confère une sorte d'immortalité : « et celui-là on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même

⁴⁴⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 513.

⁴⁴¹ Yvon Rivard, « Marcel Proust : le fameux travail », p. 173.

si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de mort n'ait de sens pour lui⁴⁴² ».

Les instances de mémoire involontaire ne sont pas le seul moyen de rejoindre le courant de la Vie. Les épisodes de la madeleine ou du pavé inégal de la cour des Guermantes servent à illustrer de façon presque scolaire, à la manière d'allégories, l'ampleur de ce qu'il est possible de recouvrer en perçant le voile des apparences. Restituer à la réalité son épaisseur véritable est l'objet de la création artistique, du livre que doit écrire le narrateur, autant que du livre qu'écrit Proust. Luc Fraisse a montré que la quête proustienne du roman — celle qu'il mène depuis *Les Plaisirs et les jours* (écrit en 1895), à travers *Jean Santeuil* (dont l'écriture s'échelonne entre 1895 et 1899), les écrits critiques de la « période ruskinienne » (1900-1906), l'essai *Contre Sainte-Beuve* (1908-1909) et qu'il poursuit à même l'écriture de la *Recherche* (qui débute en 1909) — vise certes à trouver le moyen de capter « l'essence des choses » dissimulée sous les apparences, mais qu'elle cherche en premier lieu (le moyen lui-même s'imposant de façon organique en cours de route) à comprendre ce qu'est cette essence. Si Proust définit son esthétique « idéaliste » contre l'esthétique réaliste (les « romans anecdotiques⁴⁴³ »), c'est que l'objet de sa recherche loge sous la surface de la réalité et n'est pas perceptible de l'extérieur⁴⁴⁴. Dans une lettre à Paul Morand écrite en 1919, Proust emploie un terme qui, quelques années plus tard, deviendra le mot d'ordre du Surréalisme :

Nous n'avons plus qu'à subir sans frein notre inconscient. Et c'est toute mon esthétique. Mais est-ce bien laisser parler l'inconscient que de noter avec les yeux seulement, sans impression véritable, les boutons à pression des dames, etc., [...] cher ami vous êtes trop l'intelligence même pour ne pas savoir que cela est de la simple notation⁴⁴⁵.

⁴⁴² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 179.

⁴⁴³ Lettre à Robert Dreyfus, 16 mai 1908, dans Marcel Proust, *Correspondance VIII : 1908*, texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1981, p. 123, cité par Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 44.

⁴⁴⁴ Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 43.

⁴⁴⁵ Lettre à Paul Morand, peu après le 19 octobre 1919, dans Marcel Proust, *Correspondance XVIII : 1919*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1990, p. 423, cité dans *Ibid.*, p. 70.

Aux « comprimés de vie⁴⁴⁶ » de la littérature de notation s'oppose la richesse de la Vie intérieure (que Proust nomme ici « inconscient »), captée par une écriture dont le qualifiant « idéaliste » est employé plutôt en repoussoir du réalisme et qui, plutôt que dans l'Idée, s'enracine dans le vécu, intellectuel en partie certes, mais d'abord sensuel et sentimental de l'écrivain.

L'intelligence joue un rôle important dans la création, malgré les condamnations que Proust multiplie à son égard. Il en revient à elle de démêler la confusion de sensations qu'est chacun des moments qui constituent l'œuvre. C'est elle qui rend intelligible la matière première, qui articule des impressions qui sans cela demeureraient dans la nuit de « l'inconscient » pour disparaître avec leur propriétaire (par exemple la description, peu *raisonnée* et beaucoup *ressentie*, de M. Nissim Bernard en « larve préraphaélite où des poils se seraient malproprement implantés, comme des cheveux noyés dans une opale⁴⁴⁷ ») : « la création repose en fait, selon Proust, sur une “émulation” entre la sensibilité qui ressuscite l'originalité de l'impression, et l'intelligence qui en dégage la valeur générale⁴⁴⁸ ». Le narrateur *interprète*, lit sa propre vie et l'*analyse* en l'écrivant. Le constat de l'incertitude finale auquel aboutissent Proust et son narrateur n'infirme pas l'origine de la *Recherche* dans une volonté de « connaissance du cœur humain et des vérités générales » qui, comme le montre Philippe Chardin, saute par-dessus les investigations sociales du XIX^e siècle pour rattacher l'œuvre de Proust au siècle classique et au néo-classicisme de la *Nouvelle Revue française*⁴⁴⁹. L'échec de ce projet (puisque toutes les lois dégagées sont sujettes à révision à perpétuité) est assuré dès le départ, justement parce qu'il démontre que l'intelligence (pourvoyeuse de vérités générale) ne peut être en réalité que la servante de la sensibilité. En ce sens, la *Recherche*,

⁴⁴⁶ Lettre à Binet-Valmer, peu avant le 24 novembre 1921, dans Marcel Proust, *Correspondance XX : 1921*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1992, p. 527, cité dans *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴⁷ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, p. 280.

⁴⁴⁸ Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 72.

⁴⁴⁹ Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006, p. 21.

en dénonçant comme fausses les certitudes du réalisme, nous annonce que la seule certitude possible est celle du ressenti. Lorsque toutes les causes logiques d'un sentiment se seront avérées illusoires, lorsque l'être même qui le suscitait se sera révélé comme étant tout le contraire de ce que l'on croyait, le sentiment demeurera pur et vrai. Et de cela, comme le dit le narrateur dans le *Temps retrouvé*, nous devons nous réjouir :

La littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable⁴⁵⁰.

Le classicisme moderne et l'exigence de sincérité

Les autres écrivains de notre corpus ne formulent pas leurs projets dans des termes philosophiques aussi poussés. Notons, sur ce point, que dans le cas de Larbaud ou de Radiguet, les écrits non romanesques dont nous disposons ne permettent pas d'affirmer de façon précise quelle aurait pu être leur vision de la mission propre du roman, ou si même ils ont nourri une réflexion sur la question. Larbaud, qui a laissé un bon nombre de chroniques sur la littérature publiées de son vivant dans la presse, se refuse à quelque analyse d'ordre générique que ce soit, recherchant avant tout un « art délivré de la tyrannie des genres⁴⁵¹ ». De plus, il ne se prononce que très peu sur ses propres œuvres. Cependant, la donnée essentielle quant à une hypothétique pensée larbaldienne du roman, outre son roman même, est son admiration pour la technique du monologue intérieur⁴⁵²,

⁴⁵⁰ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 191-192.

⁴⁵¹ François Masse, « Dossier Valéry Larbaud », Bibliographie en ligne du TSAR.

⁴⁵² Selon Frida Weissman, Larbaud aurait expérimenté pour lui-même une forme de monologue intérieur en écrivant *Amants heureux amants* en 1920-1921, travail auquel serait venue s'intercaler sa découverte de *Ulysses* de James Joyce. C'est Joyce qui le renvoie aux *Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin. Larbaud

qu'il désigne comme une « forme nouvelle, séduisante, riche en possibilités de toute sorte, capable de renouveler le genre “roman” ou de s'y substituer complètement⁴⁵³ ». Dans sa conception, le roman est une forme périmée qui ne peut survivre qu'en se purifiant de « tout ce côté purement matériel du récit » que pourrait « tout aussi bien ou peut-être mieux » montrer le cinématographe⁴⁵⁴; en se libérant de la « vieille carcasse rouillée de l'intrigue » pour aller plutôt vers les « descriptions d'états de conscience⁴⁵⁵ ». Larbaud est heureux de voir « aux écoles réaliste et psychologique [...] succéder une littérature riche de sentiment et d'émotion »; « retour à la nature et au cœur humain » qu'il inscrit dans une tendance classique (« un art qui n'a pour base et pour règle que l'intelligence et l'amour, un art “fidèle à la nature” selon le vœu de nos grands classiques⁴⁵⁶ »).

Quant à Radiguet, il n'a laissé que des notes très fragmentaires : quelques menus articles et une courte ébauche d'art poétique, *La Règle du jeu*. Au-delà de l'exigence de lisibilité classique qui y figure (et dont Cocteau fait le principal apport de Radiguet à la littérature), on y trouve quelques évocations de la « vie » qui ne sont pas sans rappeler l'appel de Rivière aux poètes à descendre des nuées pour retrouver l'actuel et l'immédiat, par exemple : « nous sommes les premiers poètes ayant le sens pratique de la vie. Nous prenons un vif plaisir à la lecture des journaux quotidiens⁴⁵⁷ ».

encourage Dujardin par la suite à reprendre ses droits en tant qu'inventeur du monologue intérieur. Voir Frida S. Weissman, *Du Monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978.

⁴⁵³ Valéry Larbaud, « Édouard Dujardin », *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1941 [1924], p. 249.

⁴⁵⁴ Valéry Larbaud, « Max Beerbohm, Stendhal et Massillon », *Technique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1932, p. 117.

⁴⁵⁵ Valéry Larbaud, « Un roman de Joseph Conrad », *Ce vice impuni la lecture. Domaine anglais, Œuvres complètes, t. 3*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1951, p. 215

⁴⁵⁶ Valéry Larbaud, « Charles-Louis Philippe », *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, p. 240-243.

⁴⁵⁷ Raymond Radiguet, « Franc-Nohain », dans *Œuvres complètes*, nouvelle édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Éditions Omnibus, 2012, p. 369-270.

Pour tous nos romanciers, une refonte radicale du roman se pose (de façon plus ou moins explicite) comme condition *sine qua non* de la survie du genre, refonte perçue comme un élagage de la matière descriptive « superflue » du roman réaliste au profit d'un recentrement sur une réalité intérieure sensible. Les termes dans lesquels ils articulent cette mue du roman sont glissants : intelligence, vie, subjectivité, rigueur classique, aventure, etc. Ces notions que l'on retrouve dans leurs écrits recoupent des idées couramment présentes dans le discours littéraire et critique de l'époque, sujettes à des déplacements pouvant porter à confusion. L'essai de Jacques Rivière sur *Le Roman d'aventure*, dont il a déjà été question, fournit un excellent exemple à cet égard. Le raisonnement de Rivière est érigé sur une série d'oppositions que le lecteur *sent* plus qu'il ne les comprend. Le symbolisme y est critiqué à la fois pour son excès d'intelligence et pour son manque d'armature solide; pour son obscurité et pour sa transparence excessive. Le roman nouveau est imaginé comme un « monstre [...] couver[t] d'excroissances⁴⁵⁸ », mais Rivière se réclame à la fois du classicisme et souhaite que l'œuvre soit « parfaite et achevée en toutes ses parties⁴⁵⁹ », comme celle de Descartes. Alors que le symbolisme est condamné comme donnant des œuvres trop subjectives, trop proches de l'âme de leur auteur, exprimant une « pure émotion » de façon trop cérébrale, le romancier nouveau doit « imite[r] le scrupule de la pensée pure⁴⁶⁰ » et à la fois faire preuve d'une « ignorance de l'avenir⁴⁶¹ ».

Comme le montre Suzanne Guerlac, le point nodal de ce paysage discursif est le concept de classicisme, dont la définition se déplace — selon les milieux intellectuels, mais aussi entre le début du XX^e siècle et la fin de l'entre-deux-guerres —, entraînant avec elle les associations et

⁴⁵⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 59.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

oppositions qu'elle implique⁴⁶². Le classicisme est d'abord le parti de la droite littéraire nationaliste (Charles Maurras, Julien Benda) qui oppose un esprit français sain de l'« intelligence » au romantisme, importé de l'étranger, produisant une littérature de « l'excitation immédiate », de la sensibilité exacerbée, associé à la décadence, au « désagrègement », à la « dégénération » et à « l'effémination⁴⁶³ ». Mais, à partir de la fondation de la *Nouvelle Revue française* en 1909⁴⁶⁴, le classicisme des maurrassiens est mis à l'écart. Dans « Le classicisme et M. Moréas », un article écrit à la demande de Gide⁴⁶⁵, Henri Ghéon critique un « classicisme décadent formel et vide », parce qu'il « propose un absolu affranchi du temps, des mœurs et du caractère des hommes⁴⁶⁶ ».

Le « classicisme moderne » que Ghéon propose alors, au nom de la *NRf*, de fonder et dont Rivière reprend la bannière dans le numéro qui relance la publication de la revue en 1919 après son arrêt pendant la période de la guerre, détourne les mots-clefs de classicisme, d'intelligence et de sensibilité pour en faire les mots d'ordre d'une esthétique moderne. Les positions adoptées sont d'ailleurs celles qu'on lit déjà dans *Le Roman d'aventure*. Notamment, le Symbolisme qui était pour Maurras le comble du règne romantique de la décadence, de « l'excès de sensation » et de l'« absence de volonté [...] et d'intelligence », est maintenant classé dans le camp classique de l'excès d'intelligence et d'abstraction et du défaut de sensibilité. Dans le texte de 1919, Rivière se réclame de l'intelligence comprise dans un sens nouveau : « nous accueillerons la revendication

⁴⁶² Suzanne Guerlac, « La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no 2, 2007, p. 401-412, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-401.htm?contenu=article> (page consultée le 2 août 2019).

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ La revue fut fondée deux fois : après un faux départ en novembre 1908, le premier numéro officiel parut en février 1909.

⁴⁶⁵ Jean-Michel Wittman, « Préface de l'éditeur », dans Henri Ghéon, *Nos directions*, Observatoire de la vie littéraire, Université Paris-Sorbonne, 2013, http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/ghéon_directions/ (page consultée le 10 août 2019).

⁴⁶⁶ Henri Ghéon, « Le classicisme et M. Moréas », *Nouvelle Revue française*, no 6, juillet 1909, p. 492-503. Le texte a été repris dans le recueil d'articles *Nos directions*, publié en 1911 aux Éditions de la Nouvelle Revue française, dont nous citons l'édition électronique réalisée en 2013 par l'Observatoire de la vie littéraire (voir note précédente).

de l'intelligence qui cherche visiblement aujourd'hui à reprendre ses droits en art. Non pas pour supplanter entièrement la sensibilité, mais pour la pénétrer⁴⁶⁷ ». Il y a donc dans le positionnement de la *NRf* un dédoublement : d'une part l'intelligence et le classicisme « anciens » qui, s'étant « acquitté[s] de [leur] tâche⁴⁶⁸ », sont à reléguer désormais aux livres d'histoire, et d'autre part l'intelligence et le classicisme « modernes », attelés à la mission de faire sens de la « nouvelle époque ».

Selon Suzanne Guerlac, la clef qui permet de comprendre le classicisme moderne est la notion de sensibilité, qui fait le pont entre l'intelligence et le vitalisme pour donner lieu à une esthétique moderne :

L'allusion à la sensibilité nous réfère à la force évoquée dans l'essai antérieur [*Le Roman d'aventure*], la force qui nous tient « rivés à l'actualité ». Le réel s'impose. Il est question ici de ce que Bergson appellerait « attention à la vie ». [...] Ce qui signifie qu[e] [Rivière] propose une tout autre explication de la décadence ou de la fatigue [...]. Il ne s'agit pas d'asthénie ou de manque de force psychologique [...]. La décadence reviendrait au fait d'être subjugué par l'habitude, pris au piège de la répétition [...]. Le remède est de se mettre en marche, d'entrer, comme le dirait Bergson, *dans* le temps. L'aventure dont Rivière fait l'éloge ici n'est pas un simple genre littéraire. C'est l'acte de vivre. Ce parti pris philosophique [...] comporte un aspect moral; l'aventure signifie, dans son sens le plus plein : laisser advenir ce qui advient, embrasser la contingence du devenir au lieu de s'installer dans le déjà fait, dans la répétition⁴⁶⁹.

Une telle ambition de découvrir ou de redécouvrir ce fond sensible dont le cours étourdissant nous est dissimulé par une automatisation de la perception oriente les projets des romanciers de notre corpus. On comprend mieux ce classicisme un peu inattendu, intuitif plus que cérébral, qui se profile dans *Le Roman d'aventure* ou dans les réflexions de Cocteau. Il s'agit de déployer un regard *lucide* (« lucidité » convenant peut-être mieux, au final, qu'« intelligence »), c'est-à-dire

⁴⁶⁷ Jacques Rivière, « La Nouvelle Revue française », dans Jacques Rivière, *Études (1909-1924). L'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue française*, édition d'Alain Rivière, préface d'Alix Tubman-Mary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la *NRf* », 1999, p. 35 (cité dans Suzanne Guerlac, « La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne »).

⁴⁶⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 22.

⁴⁶⁹ Voir Suzanne Guerlac, « La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne ».

transparent, affranchi des ornières qui le détermineraient, sur la réalité ordinaire, supposément systématisée par la science et l'art positiviste, qui se révèle alors d'une complication et d'une instabilité vertigineuses. C'est cet effort-là, qui mobilise une intensité d'attention presque insoutenable, que désigne la métaphore de la « corde raide » avancée par Cocteau : « ces muses ne vous offrent jamais de vous asseoir. Silencieuses, elles vous montrent la corde raide. Sur le vide, ne pas se rompre le cou exige des soins qui devinrent ma seule politique. [...] Un rigoureux équilibre est indispensable si l'on repousse l'équilibre conventionnel⁴⁷⁰ », écrit-il dans la préface au *Rappel à l'ordre*. « Je propose l'absence d'un style. Avoir du style au lieu d'avoir un style⁴⁷¹ », affirme-t-il encore dans *D'un ordre considéré comme une anarchie*, faisant écho à l'injonction de Radiguet, pour qui l'unique et capitale directive aux écrivains est : « écrivez lisiblement⁴⁷² ».

Alors qu'il peut paraître paradoxal, compte tenu du contenu transgressif et du point de vue cynique de leurs romans, que Radiguet revendique une filiation avec *La Princesse de Clèves* et que Cocteau parle de « danger⁴⁷³ » et de « morale⁴⁷⁴ » au sujet de son travail, il s'agit de le comprendre dans le sens d'une exigence de rigueur et d'authenticité dans l'examen des mouvements intérieurs, aussi retors puissent-ils être (que l'on n'est jamais vraiment sincère, et surtout avec soi-même, est d'ailleurs l'un des thèmes structurants des romans de l'adolescence). Ce n'est pas dans les phénomènes de détermination sociale qu'il faut chercher les ressorts de la

⁴⁷⁰ Jean Cocteau, « Préface », *Le Rappel à l'ordre*, p. 11-12.

⁴⁷¹ Jean Cocteau, « D'un ordre considéré comme une anarchie », *Le Rappel à l'ordre*, p. 208-209.

⁴⁷² C'est ce qu'il affirme dans « La règle du jeu », texte écrit en 1920 mais resté inachevé, publié pour la première fois en 1956 avec l'aide de Jean Cocteau. Plusieurs réflexions et exemples présents dans « La règle du jeu » trouvent un écho dans *Le Rappel à l'ordre*. Voir Raymond Radiguet, « La règle du jeu », dans *Œuvres complètes*, p. 435.

⁴⁷³ Par exemple : « Pendant que le poète crée, son poème est maintes fois en danger de mort. Un baigneur qui ne sait pas nager et qui se noie, invente la natation. Avec quels vieux mouvements, sans cesse inventés, le poète sauve son poème ! » (Jean Cocteau, « Le Secret professionnel », *Le Rappel à l'ordre*, p. 185).

⁴⁷⁴ « Je n'appelle pas morale la morale des moralistes, mais en quelque sorte une ligne inflexible et profonde qui continue malgré toutes les apparences de dispersion. Non seulement une œuvre exige une morale, mais une œuvre *est* une morale, sinon elle ne compte pas » (Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 5).

vie. Aussi systématiques soient-ils, ils sont les effets secondaires d'occurrences profondes plus compliquées et plus opaques. Au fondement de la propension pour la subjectivité qui caractérise une partie de la littérature du début du XX^e siècle, incluant les œuvres de notre corpus, il y a, comme le suggère Éliane Tonnet-Lacroix, une exigence de sincérité et d'objectivité que l'on peut rattacher à la lignée des moralistes du siècle classique⁴⁷⁵.

Le lien est sans doute le plus manifeste dans le cas de Gide, au sujet duquel Michel Murat affirme que les moralistes «sont constitutifs de [sa] pensée [...] et qu'ils en forment l'horizon presque indépassable⁴⁷⁶». Murat indique par ailleurs que l'intérêt de Gide pour l'exploration de la conscience, y compris de ses zones inconnues, obscures ou irraisonnées (celles où vit le « démon »), est probablement attribuable plutôt à sa fréquentation des moralistes et de la tradition chrétienne de l'examen de soi qu'à une influence de la théorie freudienne, qu'il dit dans son *Journal* trouver « gênante » et excessivement systématique⁴⁷⁷. Le classicisme, paradoxalement, somme l'écrivain de s'engager vers l'inconnu, de se laisser entraîner (on pense aux formules gidiennes sur les personnages qui « l'entraînent⁴⁷⁸ ») par la complication de la vie. L'écrivain qui décide d'explorer cet enchevêtrement s'avance dans un pays où les choses ne se passent pas de façon prévisible, où à tout moment il risque de rencontrer l'insoupçonné : son roman fait corps avec la vie, et il se retrouve lui-même, comme ses personnages, en état d'aventure.

La formule de classicisme moderne désigne donc, en partie rétroactivement, une volonté d'*épurer* le roman en le resserrant sur la *vie pure*, qui se révèle au cours de l'investigation comme

⁴⁷⁵ Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, p. 161.

⁴⁷⁶ Michel Murat, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no 2, 2007, p. 313-330, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-313.htm#re18no18> (page consultée le 26 novembre 2018).

⁴⁷⁷ André Gide, *Journal*, t. I, 1887-1925, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1250 (19 juin 1924).

⁴⁷⁸ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 45.

étant *sensibilité*. Cette volonté a sans nul doute partie liée avec la recherche du moi et du « sens de la vie » qui devient selon Sébastien Hubier une « obsession » de la littérature après la crise du roman⁴⁷⁹. Le roman « des quêtes de l'écrivain » qui foisonne au début du XX^e siècle, propose Hubier, cherche « à restaurer une transcendance perdue dont le XIX^e siècle réaliste avait consigné la ruine. La création littéraire est ainsi présentée comme une manière de religion, une recherche d'absolu. [...] Une réflexion métaphysique s'amorce qui cherche à jeter les bases d'une nouvelle mystique⁴⁸⁰ ». Mais la littérature elle-même — et le roman en particulier — sont aussi les objets d'une dépréciation (dépréciation du « verbe menacé par la vacuité⁴⁸¹ », dépréciation du roman naturaliste qui a tué « l'homme métaphysique⁴⁸² »), si bien que l'écriture devient une activité autoréflexive. À la fois nécessité vitale, en cela qu'elle offre la possibilité de retrouver une transcendance, et cible de dénonciation et de parodie, elle se fait et réfléchit au fait qu'elle se fait. L'écrivain à la fois considère sa vocation comme un absolu, et s'efforce de justifier cette vocation dans laquelle se réalise le sens profond de son existence : il écrit au moins en partie pour raconter comment il en est arrivé à écrire. De là le brouillage de fiction et de réalité qui caractérise ces romans qui intègrent des épisodes de la vie de leur auteur, pouvant s'inspirer parfois de très près de son journal intime, et dans lesquelles l'épiphanie du personnage se trouve à être aussi l'épiphanie qui permet l'écriture du roman. En effet, selon Hubier, le roman des quêtes de l'écrivain se situerait au carrefour de trois genres : l'autobiographie, en ce qu'il se rapporte à la « vraie vie » de son auteur; le récit poétique, en ce qu'il se rapproche du symbolisme par sa recherche d'un sens métaphysique de la vie qu'il serait possible de « décrypter » à travers

⁴⁷⁹ Sébastien Hubier, *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, p. 17.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 282.

l'écriture; et du *Bildungsroman*, en ce que son schéma est celui de l'apprentissage du regard qui permet au personnage de l'écrivain de décrypter cette vérité cachée⁴⁸³.

La sensibilité comme matériau romanesque

L'interrogation sur ce qui fait le sens d'une vie, et sur ce qui fait spécifiquement le sens de la vie du narrateur auteur, est l'enjeu premier de celles de nos œuvres qui appartiennent à la « première génération » de romans de l'adolescence, c'est-à-dire celles qui ont été écrites (ou amorcées, dans le cas de la *Recherche*) avant 1914. Toutes trois sont des romans de quête d'écrivain. Si *Fermina Márquez* et *Le Grand Meaulnes* ne prétendent pas déplier un portrait aussi long et exhaustif de la vie de leurs narrateurs que la *Recherche* et si, dans le cas de Larbaud, *Fermina Márquez* est loin d'être son unique œuvre (alors que *Le Grand Meaulnes* et la *Recherche* se présentent comme les sommes romanesques de leur auteur), ces romans partagent néanmoins avec la *Recherche* une structure circulaire qui fait s'enchevêtrer la réalité et la fiction au sein d'une quête d'absolu. Cette quête est adaptée à un monde post-Nietzschéen, c'est-à-dire où l'absolu n'est pas situé à l'extérieur de la vie, mais en elle; où, en fait, l'absolu est la « Vie » elle-même⁴⁸⁴. Ce que découvrent ces œuvres, c'est que la valeur d'une vie se mesure à l'aune de l'intensité d'émotion et de perception qui a fourni sa matière, intensité captée et bonifiée par l'écriture⁴⁸⁵. Inversement, l'écriture s'intéresse à une vie *parce que* celle-ci a été nourrie d'une intensité d'émotion et de perception qui

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁸⁴ La déclaration de la « mort de Dieu », écrit Yves Ledure, s'accompagne chez Nietzsche d'une « sacralisation » de la vie : « la philosophie de Nietzsche développe une exaltation sans pareille de la vitalité, au point qu'elle devient le régulateur universel en fonction de quoi Nietzsche évalue toute réalité. [...] Le concept de vie [...] se substitue à Dieu, à l'Être que Nietzsche dit mort » (Yves Ledure, « Mort de Dieu et volonté de puissance », *Le Portique*, no 8, 2001, <http://journals.openedition.org/leportique/126>, page consultée le 26 novembre 2018).

⁴⁸⁵ Hubier écrit qu'« il est possible de définir le roman de l'écrivain comme la somme de l'autobiographie et des affects que sa rédaction engendre — affects qui se trouvent métaphorisés par des personnages fictifs d'écrivains » (*Le Roman des quêtes d'écrivain, 1890-1925*, p. 80).

la rend digne d'être matière à écriture. Le choix que font ces auteurs de se tourner vers l'adolescence ne surprend pas, étant donné l'intensité affective et la propension à l'exaltation qui caractérisent cette période de la vie. Pour les narrateurs de *Fermina Márquez*, du *Grand Meaulnes* et de la *Recherche*, comme nous l'avons déjà souligné, l'adolescence, âge des premiers amours et éblouissements, des premiers émois et déchirements, également de la naissance explicite de la vocation d'écrivain dans le cas du narrateur proustien, est en réalité le seul âge qui compte. Après la fin de cette époque, pendant le restant vaguement terne de leurs jours, on peut imaginer qu'ils ne font que s'étonner rétrospectivement de la vitalité qui les a mus jadis. L'écriture d'un roman qui fera revivre cette aventure est alors le seul choix possible, la quête à laquelle tient tout le sens de leur destinée.

Mais que se passe-t-il une fois ce sens identifié ? Y a-t-il une « leçon » à retirer de cette découverte au fond de soi d'un adolescent criant « zut ! zut ! zut !⁴⁸⁶ », générant un courant de vitalité tel une dynamo merveilleuse ? Les œuvres qui constituent la « seconde vague » de notre corpus de romans d'adolescence ne font pas le même usage du personnage adolescent. Force est de constater qu'il n'est pas, pour un Gide, un Cocteau ou un Radiguet, l'outil d'une quête aussi intime et aussi absolue que celle qui se joue dans les romans de Proust, Alain-Fournier et Larbaud. Non que leurs romans ne s'inspirent pas de la jeunesse de leurs auteurs. Nous savons que c'est le cas, pour Radiguet de façon plus évidente que pour les deux autres. La narration au « je » du *Diable au corps* rapproche par ailleurs ce roman des récits poétiques-autobiographiques-de formation qui l'ont précédé. Mais le narrateur de Radiguet comme les personnages de Cocteau et de Gide n'ont pas la même valeur épiphanique pour leurs auteurs que les personnages des romans d'avant-guerre l'avaient pour les leurs : loin de porter le fardeau du « sens de la vie » de ces écrivains, on

⁴⁸⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 153.

les sent détachés de leur créateur. Fiction et réalité ne se mêlent pas en eux, et la possibilité de l'écriture ne dépend pas de l'intensité de leurs expériences affectives, alors que *Le Grand Meaulnes*, par exemple, « justifie » son existence comme roman par le poids des événements racontés dans la vie de François Seurel. C'est *parce que* l'aventure somme toute banale qui est racontée a figuré « les jours les plus tourmentés et les plus chers de [s]a vie » qu'elle est digne de constituer un roman; comme il est vrai que c'est *parce que* la charge affective des soirées mondaines, des promenades champêtres et des amourettes bourgeoises de Marcel a fini par s'accumuler au point de briser en lui une digue de laquelle s'est déversée une grande œuvre épiphanique, que ces événements méritent de faire un roman.

Les romans écrits après la guerre ne cherchent pas de la même façon à justifier le choix de ces héros instables, égocentriques et ineptes que sont les adolescents. Si tant est qu'il y est question d'une quête de l'absolu, elle est mise à distance : dans *Les Enfants terribles* et *Les Faux-Monnayeurs* par la présence d'un narrateur qui n'est pas le personnage adolescent et qui donc observe l'épiphanie de ce dernier sans la vivre⁴⁸⁷; dans *Le Diable au corps* par le regard excessivement cynique du narrateur (puisqu'il refuse d'en tirer quelque apprentissage que ce soit) sur son aventure. On pourrait même proposer que Radiguet, en écrivant son roman d'adolescence à la première personne, réagit précisément contre l'exaltation d'un récit comme *Le Grand Meaulnes*. Pourtant, ce n'est pas la charge affective qui manque à ces romans, qui suivent les traces de leurs prédécesseurs en mettant en scène des personnages qui *n'ont d'autre préoccupation que leur sensibilité*. Il semble que, dans les romans d'adolescence plus tardifs, la thématique sensible serve plutôt de ressort à la narration, au sein d'un récit où le narrateur, à certains égards, a repris une position plus « classique » (en ce qu'il raconte des événements qui sont arrivés à d'autres, ou

⁴⁸⁷ Sébastien Hubier propose, au contraire, que tous personnages des *Faux-Monnayeurs* figurent d'une façon ou d'une autre la quête de l'écrivain (*Le Roman des quêtes d'écrivain, 1890-1925*, p. 73).

qu'il raconte son propre récit, mais sans le revivre et sans le « modifier » au courant de la narration), sans toutefois aller jusqu'à dissimuler sa présence ou à se faire passer pour un locuteur plus digne de confiance qu'un simple romancier, à la manière des narrateurs réalistes et naturalistes.

Si les romans antérieurs mettaient leurs narrateurs en crise en les cantonnant au champ de leur propre vécu et en les contraignant à remettre en question sans cesse leur faculté narrative (la mémoire), les narrateurs d'après-guerre sont plus décomplexés. Le fait de se montrer en train de raconter ne les astreint pas à légitimer leur récit en lui attribuant une portée sociale ou une valeur épiphanique. De la même façon, le fait d'approfondir une matière sentimentale de portée restreinte (puisqu'elle ne mène ni à une épiphanie ni à un enseignement social) n'appelle pas de justification. Cette transformation du rapport du narrateur au récit et à l'autorité semble avoir trait à deux facteurs. D'une part, comme l'ont notamment montré les commentateurs du modernisme littéraire, le roman du début du XX^e siècle marque un changement du rapport au savoir. Alors que la poétique mimétique du roman du XIX^e siècle se référait à un idéal positiviste et empirique, le modernisme est réglé sur une « dominante » (au sens où l'entendait Roman Jakobson⁴⁸⁸) épistémologique⁴⁸⁹; c'est-à-dire qu'il s'intéresse en premier à l'acte et à l'expérience mêmes de la perception ou de la compréhension.

Cette réorientation du champ d'investigation de la « réalité » (qui devient moins connaissable, plus sujette au doute et à la reprise) au processus de la connaissance entraîne un changement de donne sur le plan de l'autorité du narrateur qui s'aligne sur les principes du « classicisme moderne⁴⁹⁰ ». En effet, l'idéal classique de la rigueur, qui comme le propose

⁴⁸⁸ Roman Jakobson, « La dominante », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145-151.

⁴⁸⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1991, p. 6-10.

⁴⁹⁰ Que le classicisme moderne de la *NRf* s'inscrit dans le mouvement du *modernism*, étudié par la critique anglo-saxonne et comparatiste, a été proposé notamment par Maaike Koffeman (*Entre classicisme et*

notamment Suzanne Guerlac préfigure le formalisme moderniste, se conjugue avec la subjectivité en cela que la rigueur formelle permet de représenter de la façon la plus sincère possible la perception de l'artiste. Au moment où le concept de vérité empirique est mis en doute et répudié comme principe de la création littéraire, l'authenticité de la vision artistique, garantie par les marques d'un travail rigoureux (qui refuse de s'appuyer sur des conventions données et s'efforce de « réinventer » le monde), s'y substitue. Une telle redéfinition de la mission de l'œuvre d'art entraîne une révision des sujets admissibles, et notamment un intérêt pour l'intériorité et ses processus (cognitifs, affectifs, perceptifs). Elle abolit aussi d'une certaine manière la frontière entre réalité et fiction, puisqu'elle désigne tous les récits comme foncièrement subjectifs, produits d'un regard particulier. Hubier remarque, justement, que les romans des quêtes de l'écrivain opèrent un « dépassement dialectique de l'opposition entre les conceptions réaliste et idéaliste qui dominent le monde littéraire de la fin du XIX^e siècle européen et qui ne sont pas tant des mouvements que des visions du monde⁴⁹¹ ».

D'autre part, de façon plus spécifique à notre corpus, dans les romans de l'adolescence écrits après la guerre, la matière sentimentale semble être devenue un principe romanesque en soi, suffisant à la fiction en tant que sa matière et son moteur principaux. Pour le dire autrement, alors que les narrateurs de Larbaud, Alain-Fournier et Proust découvrent en écrivant leur roman que la sensibilité a été l'aventure de leur vie, et que grâce à elle cette vie s'avère en fin de compte avoir été romanesque, chez Gide, Cocteau et Radiguet la sensibilité est prise dès le départ comme principe romanesque : elle *est* aventure, au sens où l'entend Jean-Yves Tadié lorsqu'il écrit que « l'aventure est l'essence de la fiction [...] ». Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman

modernité : la Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle époque) et par le numéro de la *Romanic Review* (vol. 100, no 1-2, 2009) consacré à la question.

⁴⁹¹ Sébastien Hubier, *Le Roman des quêtes d'écrivain, 1890-1925*, p. 28.

où il y a des aventures; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles⁴⁹² ».

Nous constatons ainsi que l'usage de l'adolescence évolue entre le début de notre période de référence et sa fin : *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et la *Recherche* s'en servent pour examiner la raison d'être du roman et sa genèse dans une motivation profondément ancrée dans la subjectivité, ainsi que pour expérimenter une façon inédite de concevoir le personnage et la narration qui s'érigeait à une nouvelle conception du roman; alors que *Les Faux-Monnayeurs*, *Les Enfants terribles* et *Le Diable au corps* reprennent en quelque sorte ces données à leur compte, y compris le riche filon romanesque nouvellement découvert, se servant de l'adolescence et de ses ressources pour écrire un roman qui se veut *roman* (et non pas récit poético-autobiographique), et qui emploie le romanesque pour pousser plus avant son enquête sur l'être humain, sur les ressorts de ses actions, sur les péripéties de son cœur, sur la « personnalité » en tant que phénomène cohérent et saisissable.

La quête gidienne : roman pur, roman informe

Il est instructif de nous tourner à présent vers la venue au roman d'André Gide, la pratique gidienne de la littérature semblant souvent assimiler et résumer les interrogations d'une époque entière. L'évolution de la conception du roman dans l'œuvre de Gide (la plus longue dans le temps des œuvres à l'étude, celle qui embrasse les autres par son étendue) touche à tous les points dont il a été question dans ce chapitre. Depuis l'ambivalence qui caractérise son rapport au genre romanesque jusqu'à son ralliement, Gide mène une recherche qui interroge le potentiel du roman à creuser dans la zone sensible que le réalisme et le naturalisme avaient laissée en friche. Gide

⁴⁹² Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1982, p. 5-6.

conjugue son dédain du genre romanesque, perçu comme inférieur, avec une attirance spontanée pour lui, dont le fantasme du « roman pur » est à la fois l'explication et la justification. Pendant des années, il pratique le roman sous couvert d'autres appellations génériques (récit, sotie) qui lui permettent d'en écrire comme en cachette, sans se commettre pleinement et en se réservant une distance critique et ironique : « pourquoi j'eus soin d'intituler "récit" ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste*; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât⁴⁹³ », écrit-il dans sa préface à *Isabelle*.

La courbe que suit sa quête du roman tend, comme l'indique l'expression de « pur roman » (qui apparaît dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, lorsque le projet a enfin atteint sa culmination), à trouver ce qui forme le noyau pur et vif du genre⁴⁹⁴. Michel Biron écrit que « la résistance que Gide oppose [...] au roman a peu à voir avec le rejet a priori d'un Paul Valéry ou d'un André Breton. Elle s'accompagne chez lui d'une déception qui [...] fait partie intrinsèque de l'entreprise romanesque » : la « lassitude que le roman entraîne chez le lecteur, ses longueurs, ses répétitions, ses faiblesses, son imperfection⁴⁹⁵ », tout cela résulte de l'impureté de ce genre alourdi d'une quantité de matière superflue, « exagérément composite, trop sociologique, trop philosophique⁴⁹⁶ », et lui confère un caractère banal. Or, comme l'indique Biron, ce que Gide souhaite dans le roman, ce qu'il mettra en jeu dans la seule de ses œuvres à laquelle il reconnaîtra l'appellation, c'est qu'il raconte, parallèlement aux péripéties, l'histoire de sa propre conception,

⁴⁹³ André Gide, « Projet de préface à *Isabelle* », *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 992.

⁴⁹⁴ « Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman » (André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 62).

⁴⁹⁵ Michel Biron, « André Gide : le roman pur », *Le Roman vu par les romanciers*, sous la direction de Isabelle Daunais, Québec, Éditions Nota Bene, p. 40.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 34.

et qu'il s'intéresse au domaine affectif. Ces deux éléments du roman fantasmé sont énoncés dans le *Journal* déjà à l'époque de la rédaction de *Paludes*⁴⁹⁷, mais s'ils interviennent dans la composition de cette œuvre, ils ne suffisent apparemment pas à faire de la « sotie » un roman. Ils reviendront cependant dans *Les Faux-Monnayeurs*, ce « premier roman » avec lequel, selon Daniel Moutote, Gide finira par parvenir à « résou[dre] les problèmes que lui posait son existence⁴⁹⁸ » et qui avaient orienté toute son œuvre antérieure.

C'est, comme le fait valoir Biron, le détour par Dostoïevski qui fournit enfin à Gide la clé du pur roman et l'amène à écrire *Les Faux-Monnayeurs*. Au fil des trois articles écrits entre 1908 et 1921 et des six conférences prononcées au Théâtre du Vieux-Colombier en 1922, que Gide rassemble en 1923 dans un ouvrage critique intitulé *Dostoïevski*, il réfléchit à ce qui fait la grandeur du romancier russe, en opposant sa manière à un roman français coincé dans un rationalisme excessif. Les qualités qu'il relève lui permettent de définir plus précisément ses attentes vis-à-vis de la matière du roman : la prise en charge des questionnements existentiels et des conflits intestins de l'individu qui, en France, sont le domaine de la morale, de la religion ou de la poésie plutôt que du roman, l'intérêt pour les impulsions irraisonnées des personnages, la représentation des personnages en êtres plus ou moins insaisissables (« informes »), à cause de l'instabilité foncière de leur caractère.

La vision du roman que Gide développe dans *Dostoïevski* tient en grande mesure à un idéal de sincérité. Dans son acception, la sincérité doit constituer un garde-fou contre l'intelligence, qui leurre les écrivains en leur faisant croire qu'ils comprennent les motivations des individus dès lors

⁴⁹⁷ « Un homme en colère raconte une histoire; voilà le sujet d'un livre. Un homme racontant une histoire, ne suffit pas; il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée » (André Gide, *Journal*, t. I, 1887-1925, p. 172; cité par Michel Biron, *Ibid.*, p. 36-37).

⁴⁹⁸ Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 640.

qu'ils les examinent avec leur faculté critique. L'angle mort de l'esprit français est précisément, semble-t-il, le substrat de sentiments, d'impulsions, de présupposés irréfléchis et de velléités dont sont composés les personnages de Dostoïevski. Lorsque Gide reprend le terme d'« informe », communément employé par ses pairs français pour souligner les défauts de structure de l'œuvre dostoïevskienne, c'est en en faisant un usage mélioratif. *Informe* veut dire *vraisemblable* ou *réaliste*, mais dans un sens nouveau, c'est-à-dire : fidèle à la vie intérieure réelle des humains, qui souvent ne se décline pas selon un raisonnement formulé et suivi, ou n'engendre pas leurs comportements de façon prévisible. En 1894, Gide écrit dans le *Journal* qu'il lui « semble que toute la période empirique du roman français [...] fut une longue erreur » :

Le roman doit prouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera qu'il sort ainsi moins bien de la tradition française, qu'il peut être œuvre d'art, composé de toutes pièces, d'un réalisme non des petits faits et contingent, mais supérieur [...], plus vrai, plus réel que les choses de la soi-disant réalité [...]. Le roman prouvera qu'il peut peindre autre chose que la réalité — directement l'émotion et la pensée⁴⁹⁹.

Selon une logique qui, comme celle de Cocteau, associe les notions d'authenticité et de rigueur d'une part et celles de facilité et de fausseté d'autre part, l'« informe » dostoïevskien s'oppose pour Gide à la déformation que font subir aux personnages les romanciers français qui les peignent à l'aide de traits clairs et droits. Gide va jusqu'à proposer que si, contrairement aux romanciers français, Dostoïevski s'intéresse aux personnages d'enfants et d'adolescents, c'est parce qu'ils constituent des sujets privilégiés pour étudier ces processus intérieurs qui non seulement ne s'assemblent pas en des suites cohérentes, mais souvent ne parviennent même pas à l'état de pensées pleinement articulées : « nous trouvons dans toute la littérature française une horreur de l'informe, qui va jusqu'à une certaine gêne devant ce qui n'est pas encore formé. Et c'est ainsi que je m'explique le peu de place que tient l'enfant dans le roman français ». Dans l'œuvre de

⁴⁹⁹ André Gide, *Journal*, t. 1, 1887-1925 (19 octobre 1894), p. 187-188.

Dostoïevski, « au contraire, les enfants abondent [...]. Il semble que ce qui l'intéresse surtout, ce soit la genèse des sentiments. Il nous peint ceux-ci bien souvent douteux encore, et pour ainsi dire à l'état larvaire⁵⁰⁰ ».

Le choix du roman de mener ou non un tel travail d'exploration souterraine a, selon Gide, des retombées graves, qui sortent du domaine de la seule littérature. En parlant de la poétique de Balzac, qui se préoccupe surtout « d'obtenir des personnages conséquents avec eux-mêmes », il en indique les effets délétères pour les lecteurs français :

Aussi bien dirai-je que, non seulement les personnages de sa *Comédie humaine*, mais ceux aussi de la comédie réelle que nous vivons, se dessinent — que nous tous Français, tant que nous sommes, nous nous dessinons nous-mêmes et selon un idéal balzacien. Les inconséquences de notre nature, si tant est qu'il y en ait, nous apparaissent gênantes, ridicules. [...] Nous nous efforçons de n'en pas tenir compte, de les réduire. Chacun de nous a conscience de son unité, de sa continuité, et tout ce qui reste en nous de refoulé, d'inconscient [...], si nous ne pouvons pas précisément le supprimer, du moins cessons-nous d'y attacher de l'importance. Nous agissons sans cesse comme nous estimons que l'être que nous sommes, que nous croyons être, doit agir. La plupart de nos actions nous sont dictées non point par le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-mêmes et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne⁵⁰¹.

Ce passage développe le thème, filé tout au long de *Dostoïevski*, de la fonction d'exploration et de découverte de l'art en général et du roman en particulier. Citant la phrase célèbre d'Oscar Wilde, « la nature imite ce que l'œuvre d'art lui propose⁵⁰² », Gide postule que nous voyons le monde selon les schémas qui ont été naturalisés en nous par les œuvres d'art. Notre entendement du monde tend à prendre appui sur des données acquises et classées, si bien que, lorsqu'un artiste « tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect nouveau de la nature qu'il nous propose nous paraît paradoxal d'abord, insincère et presque monstrueux⁵⁰³ ».

⁵⁰⁰ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 155-156.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 145-146.

⁵⁰² André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 31.

⁵⁰³ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 153.

Inversement, une fois qu'un phénomène a été nouvellement cerné, l'on se met soudainement à en reconnaître les reliefs dans la réalité environnante. Par conséquent, la fausse représentation de la psychologie par les romanciers « déforme » les lecteurs, qui tournent le dos à toute une partie de leur âme et vivent selon des principes qui ne reflètent pas leur moi profond.

Gide pense-t-il, en prononçant ces conférences, à un *Zeitgeist* qui ferait concorder les « visions personnelles » des artistes vivant à la même époque, et qui inscrirait le siècle nouveau sous le signe d'une authenticité décomplexée comme celle qui qualifie le « rajeunissement » auquel appelle Jacques Rivière⁵⁰⁴? Ce qui est clair, c'est qu'il souhaite que les romanciers français s'intéressent désormais aux facettes en apparence « inexplicables⁵⁰⁵ » de la psychologie, par exemple, la capacité des individus à ressentir deux émotions contradictoires en même temps (tous les personnages de Dostoïevski sont duels et polygames, remarque-t-il), ou à agir de façon contraire à leurs intérêts alors que rien ne les y contraint (comme les joueurs du romancier russe). C'est comme si la lecture des romans de Dostoïevski lui avait dévoilé un nouveau pan de la réalité, et qu'il tentait maintenant de propager cette révélation personnelle à la littérature française : « dans toute notre littérature occidentale [...], le roman, à part de très rares exceptions, ne s'occupe que des relations des hommes entre eux, rapports passionnels ou intellectuels, rapports de famille, de société, de classes sociales, — mais [...] presque jamais des rapports de l'individu avec lui-même ou avec Dieu⁵⁰⁶ ». La découverte que le roman peut traiter des rapports de l'individu avec lui-même ou avec Dieu confère à ce genre un pouvoir qui le hisse au-dessus des autres, celui d'ébranler

⁵⁰⁴ Daniel Moutote propose que l'engagement de Gide envers l'exploration des profondeurs de la psychologie s'inscrit effectivement dans un effort de « révision des valeurs » suite à la guerre (voir *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 497).

⁵⁰⁵ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 157.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 69.

réellement le lecteur : « c'est bien là [...] le secret de Dostoïevski, ce qui tout à la fois le rend si grand, si important pour quelques-uns, si insupportable pour beaucoup d'autres⁵⁰⁷ ».

La particularité que Gide découvre au roman, ce qui lui confère le pouvoir de solliciter le lecteur et d'ouvrir de nouveaux champs de la réalité à la connaissance, c'est encore la proximité qu'il entretient avec la *vie*. S'il « n'y a pas de question si haute que le roman de Dostoïevski ne l'aborde [...], les idées n'existent jamais chez lui qu'en fonction de l'individu; et c'est là ce qui fait leur perpétuelle relativité; c'est là ce qui fait également leur puissance⁵⁰⁸ ». De nombreuses remarques abondent dans ce sens : le roman se rapproche de la vérité par là même où il s'éloigne de la réflexion abstraite, c'est-à-dire par ce qui le rend « pantelan[t] de vie⁵⁰⁹ », imparfait et inachevé en tant que système de pensée. Les personnages de Dostoïevski se mettent à croire en Dieu *parce qu'ils* voient leur mort approcher, ou, inversement, édifient une métaphysique nietzschéenne avant la lettre *parce qu'ils* prévoient se tuer dans quelques jours⁵¹⁰. Parallèlement, Dostoïevski lui-même, au lieu de se soucier en premier lieu d'être conséquent avec lui-même comme les romanciers occidentaux, se laisse porter par les inconséquences de ses personnages⁵¹¹. La quête gidienne du roman pur peut être envisagée comme la recherche d'une écriture qui épouserait exactement le mouvement de la vie, élaguant dans la mesure du possible la réflexion abstraite de l'auteur. Dans une lettre écrite à Roger Martin du Gard à l'époque de la rédaction des *Faux-Monnayeurs*, Gide parle de « la difficulté qu'a (et que doit avoir) le vrai romancier [...] de parler en un nom propre et d'exprimer *ses* opinions, *ses* pensées », difficulté qu'il affirme ressentir lui-même : « décidément, les "pensées" ne m'intéressent qu'en fonction des personnages qui les

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 81.

expriment [...]. Dès que je fais parler un personnage [...], je vois admirablement bien tout ce qu'il peut dire, et comment et jusqu'où précisément il peut s'engager⁵¹² ». Le roman est pur dans la mesure où il exploite sa capacité singulière à se salir les mains avec la réalité. C'est parce qu'il cherche à reproduire le plus fidèlement possible le mouvement impur de la vie que Gide souhaite écarter du roman non seulement la réflexion abstraite, mais également la structure narrative de type réaliste qui coule la réalité dans un moule artificiel. *Les Faux-Monnayeurs* serait un vrai roman parce que, en exposant les dilemmes de son narrateur, en reléguant ce dernier au même statut que les autres personnages (en le faisant évoluer dans sa réflexion, au lieu de le figer dans l'omniscience), il se rapproche de la composition en « carrefour⁵¹³ » dont rêve Gide dans le *Journal*.

Le contre-modèle du romancier russe est Henry James. Thomas Cazentre énumère les mots employés par Gide pour cerner ce qui manque à l'art du romancier anglais : « vie », « le poids de la chair, tout l'élément poilu, feuillu, toute la ténèbre sauvage », le « divin », « ce cône d'ombre inexplorable où l'âme souffrante se cache », le « mystère », le « secret », la « *figure in the carpet* ». Comme le remarque Cazentre, ces termes renvoient à quelque chose de difficilement définissable, mais que l'on saisit intuitivement : « tantôt au corps, tantôt à l'affectivité, à l'inconscient, au fantastique, à la métaphysique... En fait, ce qui les réunit, et qui manque tant aux romans de James, est un déficit d'*humanité* : ni chez l'auteur, ni chez les personnages, ni par conséquent chez le lecteur, l'humanité n'est mise en jeu⁵¹⁴ ». Le roman a de fait pour Gide une capacité particulière à *mettre en jeu* l'humanité des personnages et, par là, également celle du lecteur et de l'auteur. Lorsque l'écriture et la lecture d'un roman sont transformatrices, c'est parce qu'elles

⁵¹² Lettre du 7 octobre 1922, André Gide, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, 1913-1934, Paris, Gallimard, 1968, p. 193.

⁵¹³ André Gide, *Journal*, t. 1, 1887-1925 (17 juin 1923), p. 1218.

⁵¹⁴ Thomas Cazentre, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003, p. 284-285.

compromettent d'une certaine façon, provoquent le vertige en amenant l'auteur et le lecteur à l'extrémité des certitudes, non pas d'une façon abstraite comme pourrait le faire la philosophie, mais en faisant *vivre* la transformation.

Envisagée de cette façon, la mission du roman rejoint l'idéal de l'éthique de l'artiste, qui doit avoir le courage de s'en tenir à sa vision authentique, même — ou surtout — lorsqu'elle déconcerte l'entendement. Les cas psychologiques déroutants mis en scène par Dostoïevski déstabilisent les notions ancrées de longue date sur les caractères et, ce faisant, « se dressent comme des défis en face de la morale et de la psychologie admises⁵¹⁵ ». Une telle formulation de la mission du roman est cohérente avec la façon dont Gide conçoit l'écriture de façon générale : comme une activité à teneur existentielle, qui lui permet de comprendre le monde et de se comprendre lui-même, à travers un processus expérimental. Selon Daniel Moutote, Gide aurait « composé sa vie » à travers sa pratique littéraire, « utilisant intercesseurs, lectures, créations antérieures, réunissant et vérifiant sans cesse, en un corps provisoire de principes esthétiques et éthiques à la fois, toutes ses forces personnelles dans la perspective d'œuvres nouvelles⁵¹⁶ ». Les pôles de l'œuvre et de la vie se rejoignent pour Gide, qui perçoit les conventions morales et littéraires comme ayant des sources et des effets semblables, auxquelles il faudrait s'opposer avec le même courage : « la convention est la grande pourvoyeuse de mensonges. Combien d'êtres ne contraint-on pas à jouer toute leur vie un personnage étrangement différents d'eux-mêmes [...]. Il est plus aisé à l'homme d'imiter tout que d'inventer rien⁵¹⁷ ». Gide s'efforce d'incarner cette posture dans sa vie, comme le montre notamment sa prise en charge de l'homosexualité dans la « trilogie » formée par *Corydon*, *Si le*

⁵¹⁵ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 156.

⁵¹⁶ Thomas Cazentre, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, p. 91.

⁵¹⁷ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 172.

grain ne meurt et *Les Faux-Monnayeurs*⁵¹⁸. Cette éthique érige en impératif une authenticité définie par la difficulté et le courage qu'il faut pour l'atteindre, et conçoit l'écriture comme mettant en jeu — comme ayant le pouvoir de transformer — la personne de l'écrivain. Par ces aspects, la pensée gidienne de la littérature finit par rejoindre la vision de Cocteau, dont la bravoure (la « parade ») irritait pourtant Gide, comme une caricature mondaine de son propre courage plus sérieux et plus authentique⁵¹⁹.

Selon Thomas Cazentre, toute l'œuvre de Gide interroge le pouvoir de la littérature, soit son potentiel à être le lieu d'une recherche métaphysique. Cette interrogation trouverait sa formulation critique la plus complète dans *Dostoïevski*⁵²⁰, et se déploierait parallèlement dans le parcours fictionnel qui mène des *Cahiers d'André Walter* aux *Faux-Monnayeurs*. Cazentre propose que, au seuil de l'œuvre gidienne, la « pathologie du waltérisme » est dépeinte comme une adhésion absolue à la littérature, une croyance démesurée aux pouvoirs de cette dernière, que les œuvres suivantes travaillent à critiquer, selon une problématique circonscrite par les questions suivantes : « dans quelle mesure peut-on puiser dans les livres une forme de connaissance objective, qui enrichisse notre rapport au monde au lieu de l'affaiblir ou de le corrompre ? La littérature peut-elle, d'une manière ou d'une autre, servir de modèle transcendant à l'expérience ? Enfin, si la

⁵¹⁸ Alain Goulet, « Homosexualité », *Dictionnaire André Gide*, sous la direction de Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 181-183.

⁵¹⁹ Selon Thomas Cazentre, Gide est dégoûté par Cocteau, car il le voit comme « l'incarnation emblématique de la littérature mondaine, ou plus exactement de la perversion mondaine de la littérature. Cette perversion, que nous avons définie par la falsification de soi, l'adoption concertée d'une "manière" au détriment d'un "style", se traduit chez Cocteau par le péché de l'*artifice*, terme que Gide emploie régulièrement à son propos. [...] Le vice majeur de son écriture est d'être entièrement conditionnée par le souci de l'*effet* à produire, non sur le lecteur (ce qui est, pour Gide, une exigence essentielle) mais sur un certain *public*; autrement dit, même dans la surprise et dans l'insolite, elle est calculée pour répondre à une attente sociale préétablie, c'est-à-dire à une *convention*, d'autant plus haïssable qu'elle se dissimule sous le masque de l'originalité » (Thomas Cazentre, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, p. 105). Voir aussi l'article de Gide, « La nouvelle parade de Jean Cocteau », *Les écrits nouveaux*, vol. 3, no 22, octobre 1919.

⁵²⁰ Thomas Cazentre, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, p. 67.

littérature peut être un discours de vérité, comment se situe-t-elle par rapport à la référence biblique⁵²¹ ? » Les œuvres de Gide s’opposeraient les unes aux autres selon un différend fondamental : la vérité métaphysique est-elle à chercher dans les livres ou dans la vie ? Différend dont les deux termes seraient portés, d’un côté, par la part de son œuvre qui adhère à une esthétique « réaliste » de la littérature, c’est-à-dire qui cultive dans une certaine mesure l’illusion référentielle, ce qui l’idéalisait comme « vraie » (*Les Cahiers d’André Walter*, *L’Immoraliste*, *La Porte étroite* et *Isabelle*), de l’autre, par celle qui la dénonce comme une supercherie en cherchant à travers une approche ironique à saper la croyance du lecteur (*Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Caves du Vatican*)⁵²².

Les Faux-Monnayeurs mérite-t-il enfin la désignation de roman parce que s’y combinent ces deux visions contradictoires de la littérature, en une structure qui réussit de façon étonnante à préserver l’intégrité de chacune d’entre elles ? Il semblerait que oui, du moins en partie. On peut voir les deux pôles réunis par le « premier roman » comme correspondant aux deux exigences énoncées à l’époque de *Paludes* : l’affectivité et la mise en abyme. Ces éléments ne constituent pas que des principes esthétiques, mais figurent deux postures éthiques, dont l’apparente impossibilité de coexistence est pendant longtemps pour Gide la source d’un tourment existentiel. L’affectivité et l’adhésion idéaliste à la littérature appartiennent au côté « poète » de la dichotomie que se donne Gide dans le *Journal*, alors que la mise en abyme engage son côté « artiste » : le premier, écrit Moutote, « sincère, obéissant aux appels de l’originalité, intimement éprouvé dans sa sensibilité par l’homme qui veut adhérer à sa situation et y trouver le sens de la vie; le second obligé de ruser avec les exigences du premier pour les manifester dans le monde littéraire, où il ne

⁵²¹ *Ibid.*, p. 130-131.

⁵²² *Ibid.*, p. 120-121.

réussit pas toujours à les faire accueillir⁵²³ ». De la religiosité première dans laquelle il grandit et de l'« idéalisme transcendantal ⁵²⁴ » qui définit ses débuts littéraires, Gide se détourne progressivement à partir de 1893⁵²⁵ sur un chemin qui le mène vers une révolte contre l'autorité de la famille et de la religion, vers une mise en doute de l'absolu de la littérature et vers le domaine de la sensualité. À l'époque de son premier voyage en Algérie en 1895, la « *sensation* est d'une importance radicale comme source de toute inspiration. En elle, Gide transpose ses anciennes catégories religieuses⁵²⁶ ». L'envoi des *Nourritures terrestres*, qui engage le lecteur à s'émanciper du livre, figurerait ce virage vers l'enivrement de la vie.

Si la sensualité ne cesse d'interpeller Gide, c'est parce qu'il sent que malgré sa contradiction avec le socle moral et religieux de son éducation, elle fonde ce Moi qu'il tente de cerner — et dont il tente de cerner le rapport à l'absolu — à travers l'écriture. Moutote écrit à cet égard :

Il semble peu contestable que pour Gide cette expérience première [du sentiment de soi] ait été celle d'une irréductible singularité individuelle, découverte dans la réprobation et la révolte, cause à la fois d'isolement et de manifestation scandaleuse, de plaisir ambigu pour soi, de souffrance morale pour autrui, accompagnée de tout un concert d'idées confuses où se mêlent les voix de la religion, de la société, de la famille et bientôt même celle de la médecine : l'expérience fondamentale de la sensualité⁵²⁷.

La question qui ne cesse de se poser à Gide est, en termes simples, celle du rapport entre le physique et le métaphysique. Où est la frontière, dans ce Moi qui pense et ressent, qui écrit et vit, qui agit délibérément selon les principes de sa morale et s'abandonne au désir, entre le concret (le transitoire, le trivial) et l'absolu ? C'est que la sensualité n'est pas que sensation physique pure. Elle est aussi toute cette complexité qu'elle contient et suscite : l'émoi, la honte, l'exaltation, le mystère, la beauté, la volupté, tout ce qui ensemble lui suggère cette impression d'une « seconde

⁵²³ Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 175.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 176.

réalité » dont il relate la révélation dans *Si le grain ne meurt*⁵²⁸. Cette « seconde réalité » qui se laisser pressentir au fil de crises existentielles successives dont Alain Goulet rapproche la teneur du sentiment d'« inquiétante étrangeté » de Freud, est ce qui continue à motiver le projet gidien : « ce qui intéresse Gide [...] ce n'est donc pas tant ce que montre la réalité, que tous peuvent voir, c'est ce qu'elle recèle et cache dans ses replis. C'est au dévoilement de cette réalité secrète ou cachée que s'attache le romancier, c'est à donner forme à ces fissures du monde des apparences qui se manifestent à lui⁵²⁹ ».

La découverte de la sensualité signale donc l'existence d'un substrat à sonder, qui s'avère engager non seulement la sphère de la sensation et du désir physiques, mais aussi celles de la psychologie et de la recherche métaphysique. Démêler les fils de la singularité qui fonde son œuvre d'écrivain est le travail d'une vie, ou du moins de toute cette première partie de la vie qui culmine avec les *Faux-Monnayeurs*. « Les sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celles du Nil⁵³⁰ », note Gide dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, formulant ainsi la question qui finit par guider la composition du roman. Comme l'écrit justement Michel Biron, dans *Les Faux-Monnayeurs* Gide s'intéresse « aux moments où telle destinée bascule, où les personnages ont le choix entre plusieurs attitudes et sont en proie à un débat intérieur qui devient beaucoup plus significatif, vivant et intense que ses causes ou ses conséquences⁵³¹ ». Le pur roman, c'est celui qui isole ces moments, décisifs sans toujours le paraître, où le sang bat dans les oreilles, où un frisson parcourt l'échine, où un individu voit en un éclair tout ce qu'il a à perdre ou à gagner et s'abandonne au sort quand même, ou décide soudainement et en dépit de toutes ses déclarations

⁵²⁸ « Quand je me retrouve dans mon lit, j'ai les idées toutes brouillées et je pense, avant de sombrer dans le sommeil, confusément : il y a la réalité et il y a les rêves; et puis il y a une *seconde réalité* » (André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 27).

⁵²⁹ Alain Goulet, *André Gide : écrire pour vivre*, José Corti, 2002, p. 46-47.

⁵³⁰ André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 85.

⁵³¹ Michel Biron, « André Gide : le roman pur », p. 45-46.

précédentes, de tenter le tout pour le tout. Il s'avère que ces moments, le plus souvent, sont tout intérieurs : que l'on peut vivre avec un terrible secret sans que personne autour de nous ne s'en doute et un jour ployer sous son poids; ou trouver en soi des ressources de bonté ou de méchanceté auxquelles on ne s'attendait pas, et qui ont l'effet d'un séisme intérieur.

La sincérité que Gide admire chez Dostoïevski et prescrit au roman français rejoint l'idéal de la pureté classique en ce qu'elle garantit la rigueur dans l'investigation, une stricte exigence de transparence du regard et de refus du jugement moral, dans l'élucidation des sources des actions des personnages (la « sincérité », écrit-il dans le *Journal*, c'est le principe voulant que « jamais le mot ne précède l'idée⁵³² »). C'est ainsi, par un renversement semblable à l'appel paradoxal de Cocteau au classicisme, que l'idéal de pureté peut se réaliser dans une œuvre qui, selon une formule proche de certaines propositions du *Roman d'aventure* de Rivière, « ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire⁵³³ », qui « semble parfois doué[e] de sa vie propre; on dirait une plante qui se développe⁵³⁴ ». C'est que la *vie* est telle : elle ne suit pas la ligne bien ordonnée d'une intrigue⁵³⁵, mais s'emmêle anarchiquement et fait se suivre en des enchaînements incongrus des éléments qui *a priori* semblaient incompatibles. L'alliage qui s'avère le plus significatif pour Gide est celui, révélé par la lecture de Dostoïevski, du sensuel et du moral : « à l'origine de chaque grande réforme morale, si nous cherchons bien, nous trouverons toujours un petit mystère physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquiétude, une anomalie⁵³⁶ ». Le roman pur prend acte de l'impureté fondamentale de nos motivations, qui ne sont jamais tout à fait telles qu'on les formule. Les régions

⁵³² André Gide, *Journal*, t. 1, 1887-1925 (31 décembre 1891), p. 145.

⁵³³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 94.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵³⁵ « Je voudrais pourtant éviter ce qu'a d'artificiel une "intrigue" » (*Ibid.*, p. 19).

⁵³⁶ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 216.

souterraines du sensuel et de l'affectif sont le lieu réel où se jouent nos déterminations, auxquelles le raisonnement fabrique ensuite une glose que l'on présente à soi-même et aux autres.

La distance intérieure

Nous avons au chapitre précédent évoqué l'analyse d'Isabelle Daunais selon laquelle le roman du XIX^e siècle s'était employé à réduire la distance entre la réalité et la fiction, tentant ainsi de se défaire de sa part de romanesque pour conférer une plus grande légitimité à son entreprise documentaire. Le projet romanesque de Gide et des autres écrivains de notre corpus restitue la distance qui a été éliminée en se tournant vers l'intérieur où, comme ils le découvrent, tout est possible : une jeune femme douce et bonne crache sur le portrait de son défunt père adoré lors d'un jeu érotique; une famille bourgeoise respectable et aimante abrite en son sein un collégien qui ne reculera pas devant la plus noire des intrigues. Mais il n'est pas nécessaire que les occurrences décrites soient aussi transgressives que celles que l'on vient de citer. Si tous les romans de notre corpus évoquent de telles possibilités de perversion, de crime ou de folie, ce n'est pourtant pas leur matière principale. De telles évocations de déviance à la norme servent plutôt à mettre en relief l'intensité de la vie intérieure, dont le déroulement à l'intérieur des limites d'un cadre qui permet le fonctionnement normal de la société est le fruit de luttes, de déséquilibres, de mouvements houleux ou de déplacements graduels mais colossaux, où est également tapie la possibilité d'un basculement qui menace de tout faire sauter. Ce qui fait que les vies de ces adolescents que rien ne rend exceptionnelles sont dignes d'un roman, c'est ce constat de l'inouï qui, chaque jour, s'accomplit au sein de l'existence la plus banale : de toute l'intensité, démesurée, contradictoire, de la vie qui se poursuit en nous comme un torrent alors que tout autour la réalité imperturbable garde ses contours lisses.

Si le roman d'aventures a pu jouer le rôle d'un modèle à ce moment où le genre romanesque, s'interrogeant sur son essence, n'avait d'autre choix que de composer également avec son attitude profondément critique envers lui-même, c'est donc plus par son principe narratif que par son contenu : « l'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière⁵³⁷ », écrit Rivière. Thomas Cazentre note que la voie de sortie de l'impasse où se trouve Gide, impasse qui figure également la crise du roman plus généralement, rencontre par un aspect essentiel la voie proposée dans *Le Roman d'aventure*⁵³⁸. Elle consiste à retrouver une forme de narration « naïve », c'est-à-dire qui joue sur « notre attente et notre accueil de l'imprévu dans les choses⁵³⁹ ». Celle-ci, par son *immédiateté*, par sa *pureté*, c'est-à-dire par son adhésion à ce qui est décrit, rejoint l'immédiateté et la pureté de la vie : « recherche d'un rapport direct au monde, d'une présence immédiate de la sensation, de l'expérience⁵⁴⁰ », qui rend au vécu toute la richesse des possibilités — le « surgissement perpétuel⁵⁴¹ » que souhaitait Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* — qui à chaque moment le constituait, et en lequel seulement le regard rétrospectif voit une suite nécessaire et prévisible.

Pour cela, on le sait, Rivière recommande que l'écrivain se mette lui-même en « état d'aventure » : qu'il ait « cette ignorance de l'avenir, cette nouveauté du monde que nous sentons en nous », qu'il soit « quelqu'un pour qui il y a quelque chose à apprendre de la minute qui va venir⁵⁴² ». Dans le même sens, Gide énonce le souhait de se laisser entraîner par « ces petites

⁵³⁷ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 69.

⁵³⁸ Sur la réflexion gidienne sur le roman d'aventures, ainsi que pour un panorama du cheminement de cette idée dans le discours littéraire du début du XX^e siècle, voir Kevin O'Neill, *Gide and The Roman d'Aventure: The History of A Literary Idea in France*.

⁵³⁹ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 69.

⁵⁴⁰ Thomas Cazentre, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, p. 289.

⁵⁴¹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 81.

⁵⁴² Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 55.

bobines vivantes que sont [s]es personnages⁵⁴³ ». Mais l'écrivain n'oublie pas qu'il est écrivain. Le roman du début du XX^e siècle, nous l'avons vu, a de la difficulté à s'assumer comme fiction : il refuse l'illusion référentielle en se désignant explicitement comme récit, tissant sa trame dans un espace ambigu entre roman et autobiographie poétique. Dans *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et la *Recherche*, l'artifice de la prise de parole est souligné par les narrateurs, qui laissent des traces de leurs interprétations et réinterprétations des événements racontés. Gide va jusqu'à inventer un procédé, la mise en abyme, qui lui permet de tenir compte, au fil de l'écriture, des transformations engendrées par ce processus même et qui à leur tour laissent leur empreinte sur le texte et sur sa personne.

Selon Alain Goulet, la mise en abyme gidiennne « n'est pas simplement un mode de composition; c'est une manière de pouvoir vivre en assumant ses ambiguïtés et ses contradictions⁵⁴⁴ ». Car celui qui écrit n'est déjà plus, au moment où il écrit, le même que celui qui s'était mis à écrire, et faire semblant que c'est le cas relèverait de la même conséquence insincère que Gide reproche aux romanciers français. La mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs* permet de réconcilier les deux approches gidiennes de la littérature : elle aborde de front le caractère fictif du roman, sa « supercherie », mais elle expose en même temps l'authenticité fondamentale qui le sous-tend, en tant qu'entreprise, de façon à montrer qu'il n'est pas une supercherie plus grande que toutes les trames que l'on tisse pour comprendre le monde, ou pour se comprendre soi-même. Grâce à elle, le romancier se dépouille par le truchement de son narrateur de toute prétention de vérité objective et, abattant le dénivellement entre l'univers de la fiction et sa propre parole, descend en quelque sorte parmi ses personnages pour se montrer, comme eux, en contradiction avec lui-même, trop lâche ou trop fier pour regarder dans certains recoins de son âme, trop diligent

⁵⁴³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 25.

⁵⁴⁴ Alain Goulet, *André Gide : écrire pour vivre*, p. 88.

à en mettre d'autres de l'avant. Gide affirme avoir constaté, en écrivant le chapitre de *Si le grain ne meurt* qui porte sur son premier séjour en Algérie, que « l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le "roman" que même dans les "confessions". L'on est parfois gêné dans celles-ci par le "je"⁵⁴⁵ ». Figuration pleinement réalisée de l'aventure de l'écrivain, la mise en abyme est le lieu dans le roman où il représente « la façon dont il se projette dans une quête vitale pour lui, qui fonde son identité même et sa raison d'être⁵⁴⁶ », où il se montre comme étant *en devenir*.

À l'époque où la crise du roman force le genre à bousculer ses frontières et où l'apparition du cinéma l'appelle à se recentrer sur une matière narrative qui lui appartiendrait en propre, le personnage adolescent présente certaines particularités intéressantes. Il est, certes, le représentant d'un nouveau groupe au sein de la société, dont les circonstances institutionnelles et les usages propres se prêtent à une écriture de type réaliste qui voudrait dresser un portrait social. Des romans comme *La Vie inquiète de Jean Hermelin* (1920) de Jacques de Lacretelle ou *Les Croix de bois* (1919) de Roland Dorgelès esquissent le portrait d'une génération d'adolescents, plus jeunes dans le cas du premier, qui s'intéresse au contexte scolaire, plus vieux dans le cas du deuxième, qui accompagne les jeunes forcés à vieillir rapidement sur les champs de bataille. Les auteurs de notre corpus choisissent de ne pas aborder les adolescents sous cet angle-là. Leurs héros — tenus à l'écart de la vie scolaire et sociale « normale » par la maladie, l'excentricité, le vice, l'excès de passion — sont peu représentatifs (il est en effet frappant à quel point l'école joue un rôle minime dans ces fictions). Du moment où ces romans choisissent de mettre en relief les inconséquences des personnages, il serait difficile d'y chercher des éléments pour la description d'une condition sociale.

⁵⁴⁵ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 30.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

D'un autre côté, les adolescents de notre corpus, y compris ceux qui se prêtent à des actes vicieux ou criminels, mènent des vies dont les conditions matérielles et les apparences ne détonnent pas, la plupart du temps, de la norme bourgeoise. Le type de pensées et de sentiments qui les habitent s'inscrit également dans la norme pour la plupart, confondant celle-ci surtout par leurs fluctuations subites et leur intensité. C'est que, comme on le constate à travers les réflexions de ces auteurs sur leurs œuvres, s'ils cherchent à dépayser c'est dans l'intérêt d'un réalisme psychologique qui, à leurs yeux, fait défaut dans le roman français du XIX^e siècle. En ce sens, l'idéal de sincérité qui informe de façon plus ou moins explicite le projet de ces romanciers peut être vu comme inscrivant ces projets dans le prolongement du roman réaliste, ou du moins comme contenant son écho, comme répondant à son élan premier. La contestation du modèle réaliste partirait alors non pas d'une négation de la « vérité » du roman réaliste et naturaliste, mais du constat des limites du modèle. Les trajectoires mises en évidence par les œuvres romanesques qui s'étaient intéressées aux forces déterminantes des conditions sociales et économiques sur les groupes demeurent « vraies », mais elles perdent de leur pertinence lorsque employées pour penser un individu « de l'intérieur ». À l'inverse, tenter de penser une société ou un groupe social en adoptant la lunette de Proust résulterait en une série infiniment renouvelable d'énigmes. On pourrait proposer que l'intérêt que montrent les œuvres de notre corpus pour l'écart entre les conventions ou les apparences sociales et les motivations des individus reflète ce paradoxe de « l'incompatibilité des modèles ».

Si le modèle réaliste ne fonctionne pas de façon satisfaisante dans la sphère individuelle, c'est qu'il ne tient pas compte du fait que peu importe le degré de prévisibilité d'une destinée, la charge de souffrance, d'allégresse et de tension qu'elle contient n'en est pas moindre. Savoir que la majorité des amours se terminent par une rupture ou une désillusion et que toutes les vies se

terminent par la mort ne diminue pas le choc et l'épanchement douloureux lorsque ces événements arrivent à tout un chacun. Ce qui rétrospectivement apparaît comme un enchaînement logique et peut-être inévitable de causes et de conséquences a été vécu comme autant de coups de foudre ou de raz-de-marée. Si le personnage du célibataire névrosé du roman décadent dont il a été question au chapitre précédent donne tant l'impression de vivre dans « l'après », d'attendre la fin, c'est qu'il a lu les romans naturalistes et s'est approprié leurs leçons sur les limites des débouchés. L'adolescent, avec son ascendance poétique, attend tout de la vie et ne s'attend à rien. La « Vie » dont il se fait le vecteur, c'est le sentiment d'être « quelqu'un à qui quelque chose arrive », c'est-à-dire, dans le cas de l'adolescent dont les énergies vitales pullulent, l'aventure *d'être*.

CHAPITRE 4 : L'adolescence, ou la vie comme aventure

Nous avons, au chapitre précédent, proposé que les auteurs de notre corpus viennent au roman un peu par accident, que ce qu'ils cherchent à saisir par l'écriture — ce qu'ils identifient souvent du nom de « Vie » —, relève au départ davantage d'une sensibilité poétique. Il s'avère cependant que cette réalité du ressenti ne se laisse pas appréhender comme phénomène pur, dissocié du mouvement et de la contingence du vécu. L'attente et la rencontre de l'événement, ainsi que l'enchaînement des événements (puisque'il y a bien enchaînement, même si celui-ci procède selon une logique différente de celle du roman naturaliste), lui sont indissociables. Revenons à présent à la définition du romanesque proposée par Jean-Marie Schaeffer, évoquée dans le chapitre 2. Le romanesque serait le trait d'une fiction qui s'intéresse en premier lieu au domaine du passionnel, qui a un goût pour la caractérisation extrême des personnages et des actions, qui progresse de façon sérielle et se nourrit de coups de théâtre, et qui repose sur un écart avec le monde réel (en ce sens qu'il se plaît à mettre en relief le décalage entre « l'éthos fictionnel » et l'éthos de la réalité de tous les jours). Si aventure et romanesque ne se recouvrent pas exactement, il est évident qu'ils sont étroitement imbriqués, un peu comme si le deuxième constituait le revers de la première. L'aventure, écrit Tadié, est « l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente⁵⁴⁷ ». « Quelque chose arrive à quelqu'un », propose-t-il encore, à l'aide d'une formule en laquelle résonne celle de

⁵⁴⁷ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, p. 5-6.

Rivière (« être quelqu'un à qui quelque chose arrive »), mais, précision importante, « de sorte que “quelqu'un” dépende de “quelque chose” et non l'inverse, qui mène au roman psychologique⁵⁴⁸ ».

L'aventure fait donc battre le pouls du romanesque. Elle assure sa sérialité : son principe est le suspens, mode de narration qui appelle à ce qu'« aucun événement ne porte en lui-même de signification immédiate, que la solution (en termes de vie ou de mort) comme l'explication (en termes de vérité ou d'erreur) en soient toujours différées⁵⁴⁹ ». Elle assure également la démesure dont se nourrit le romanesque : l'imprévu ou le hasard qui sont des composantes nécessaires de l'aventure, ainsi que la possibilité de la mort qu'elle porte en elle comme un double, ouvrent un écart entre ce qui lui appartient et la vie réelle qui, elle, dépend pour se maintenir — pour résister même, littéralement, à la mort — de la prévisibilité, de ce que son cours soit agité par le moindre nombre de secousses possible, qu'elle garde un tracé plus ou moins égal et évite les pics et les dépressions.

Dans les œuvres de notre corpus, comme nous allons voir dans de ce chapitre, il y a une recherche de romanesque, alors que l'aventure dans le sens traditionnel du terme fait défaut. L'absence d'aventures est manifestement un héritage du roman réaliste, dont nos auteurs poursuivent l'œuvre en partie, tout en remettant en question certains de ses acquis esthétiques et éthiques majeurs. En effet, le choix pour protagoniste d'un adolescent bourgeois, auquel arrive encore moins de choses qu'aux personnages de romans naturalistes, qui sont aux prises avec de réelles contrariétés de nature pratico-sociale, témoigne d'une volonté de représenter la vie ordinaire. C'est que l'intuition sous l'impulsion de laquelle œuvrent ces auteurs est celle que la vie la plus ordinaire, à condition qu'elle soit abordée de l'intérieur plutôt que du point de vue extérieur du roman réaliste, est faite de suspens, de hasard et de démesure, et que la mort n'est pas la

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

conclusion qui met fin au tracé d'un personnage que la somme de ses actions et des rebondissements du sort a condamné, mais une possibilité qui irradie la vie et qui peut se réaliser à tout moment, de façon imprévue et sans signes avant-coureurs. Selon cette façon de concevoir les choses, la vie est un état d'aventure. Le personnage adolescent figure cette double posture de filiation et de contestation : il naît dans un monde déjà fait, mais il jouit du droit intrinsèque de découvrir ce monde comme s'il était le premier à le faire. Dans sa nouveauté au monde, dont l'habitude n'amortit pas le contact, l'adolescent se prête à une modélisation de la vie comme « surgissement perpétuel⁵⁵⁰ », comme rencontre continue d'un avenir inconnu. Cette singularité irréductible de l'expérience n'abolit pas la réalité du fait social. Au contraire, la société continue à exister et à évoluer, plus ou moins selon les trajectoires mises en évidence par les romans réalistes et, comme nous le verrons, le personnage adolescent incarne souvent une révolte contre l'ordre établi et prévisible des choses (ce qui atteste de l'enracinement et de la domination de cet ordre, qui autrement ne susciterait pas de révolte). Le roman de l'adolescent s'attache à montrer qu'en dépit de l'effet de masse (de l'accumulation, diachronique autant que synchronique, de destinées ressemblantes, voire complètement indifférenciées, suivant l'éloignement de la lunette), la Vie de tout un chacun, dans sa course individuelle, est vécue dans l'écart par rapport à la vie, et non dans la concordance. Elle est, par ce fait même, romanesque.

Dans les analyses qui suivent, nous examinerons de quelle manière chacune des œuvres de notre corpus emploie le personnage adolescent pour ouvrir et sonder cet écart. Nous verrons ainsi se dessiner, depuis les œuvres de 1911-1913 aux œuvres de la fin des années vingt, une réflexion sur la vie comprise comme aventure qui, si elle s'étend dans plusieurs directions, a pour fil conducteur la remise en question de l'hégémonie de l'intelligence et la conceptualisation de l'être

⁵⁵⁰ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 81.

humain comme être de sensibilité. Dans *Fermina Márquez* et *Le Grand Meaulnes*, l'aventure prend la forme d'un sentiment d'imminence, d'une anticipation qui est peut-être plutôt un désir, que la Vie s'apprête à se révéler dans sa plénitude mystérieuse. *À la recherche du temps perdu* approfondit ce sentiment d'imminence, en s'intéressant aussi à son pendant, l'oubli, pour trouver que la Vie est le déroulement incessant de la sensibilité, qui constitue et détermine l'individu au point de prendre la teneur de la fatalité. Alors que ces trois œuvres s'étaient intéressées surtout à l'individu, qu'elles abordaient par sa subjectivité, *Les Faux-Monnayeurs*, *Les Enfants terribles* et *Le Diable au corps* posent de différentes façons la question de l'insertion de cet individu, toujours dominé par sa sensibilité à laquelle la faculté raisonnante ne peut pas se mesurer même lorsqu'elle se croit supérieure, dans la société.

Fermina Márquez

Dès les premières lignes de *Fermina Márquez*, le « nous » surprenant du narrateur indique au lecteur que l'aventure qui lui sera contée est celle d'une collectivité, fédérée d'abord par une confluence de perceptions et de désirs : « le reflet de la porte vitrée du parloir passa brusquement sur le sable de la cour, à nos pieds. Santos leva la tête, et dit : "Des jeunes filles." Alors, nous eûmes tous les yeux fixés sur le perron⁵⁵¹ ». C'est en deuxième lieu seulement que sont précisés les liens concrets qui unissent cette « bande d'effrontés, de jeunes roués⁵⁵² » : ils sont les pensionnaires, âgés « entre seize et dix-neuf ans⁵⁵³ », d'un collège pour jeunes gens bien nantis en banlieue de Paris. Le « je » narratorial fait son apparition à la troisième page et se manifeste à plusieurs reprises au cours du récit, notamment, comme nous l'avons vu, pour le clore. Mais, alors qu'il assoit son récit sur sa présence au collège à l'époque des événements racontés, alors qu'il se

⁵⁵¹ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 9.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*

permet des remarques nostalgiques ou ironiques à la manière d'un homme mûr se souvenant de sa jeunesse, le narrateur n'identifie jamais son rôle particulier dans cette histoire. On sait qu'il n'est ni Joanny Léniot (mort), ni Santos Iturria (marié et émigré), on le soupçonne d'être Camille Moûtier; mais il faut se contenter de savoir qu'il a fait partie de la bande indéterminée qui a frémi des amours de Fermina, Joanny et Santos. Le monde du collège Saint-Augustin, en dépit de son saint patron, n'a pas dévoilé tous ses secrets avant de disparaître. Le souvenir de Fermina Márquez s'en échappe, laissant deviner toute la puissance chatoyante qu'il recelait (comme les dernières journées de l'année scolaire, qui « étaient, je crois bien, semblables à de grande salles vides, tout ensoleillées⁵⁵⁴ »), mais l'adolescence est un territoire à part, et dont les portes, selon Larbaud, n'ouvrent que pour se sceller derrière celui qui en sort.

Le royaume adolescent dans *Fermina Márquez* a ses hiérarchies, ses mythes, ses us et coutumes. Le monde « extérieur » des adultes existe, mais en arrière-plan, à peu près comme la géographie ou le climat : il faut faire avec et, parfois, il se prête à une évocation charmante (par exemple, la mallette de pique-nique en argent de la duègne, Mama Doloré, ou son habitude de piquer des cigarettes aux collégiens) ou à un exploit (le « duel » de Joanny avec le précepteur à la salle d'étude). L'un des principes fédérateurs du royaume est son mythe fondateur, qui efface les frontières nationales entre les fils de « marchands de guano du Callao » et de « fabricants de chapeaux de l'Équateur », dont la langue espagnole domine d'ailleurs entre élèves, et les collégiens français, les faisant tous descendre des Conquistadores. Cette noble généalogie impose un code de comportement : « c'est parmi les souvenirs d'une des plus glorieuses nations de la terre que nous y avons grandi [...]. Oui, l'esprit qui dominait chez nous était un esprit d'entreprise et d'héroïsme⁵⁵⁵ ». À cet *ethos* viril appartiennent « la dérision de toute sensiblerie et l'exaltation des

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

plus rudes vertus⁵⁵⁶ », mais aussi l'amour, dans lequel les élèves sont solidaires, s'éprenant comme un seul homme de Fermina Márquez. Enfin, cette société s'organise selon les principes de la force et de l'admiration. Au sommet de la hiérarchie sont les jeunes hommes nobles de sang (Ortega), beaux (Santos) et forts (Demoisel), les autres tentent de les émuler : « naïvement nous imitions leurs manières et jusqu'au son de leur voix⁵⁵⁷ ». Le contingent muet, docile, suit la ligne imposée par Santos et agit à titre de caisse de résonance qui enregistre les retentissements intérieurs de l'aventure de ce héros dont le cœur n'est jamais dévoilé⁵⁵⁸.

Dans l'atmosphère héroïque de Saint-Augustin, les vies des collégiens sont pétries d'épopée. C'est en pleurant à chaudes larmes sous la torture infligée par la « brute » Demoisel que le petit Márquez livre à la bande le prénom de sa sœur, tel un mot d'ordre ou une incantation : « on dit ce mot à voix haute, et, si elle est là, vous avez fait retourner cette belle jeune fille⁵⁵⁹ ». Les collégiens qui sont individualisés le méritent par leur tempérament démesuré ou par leurs exploits. Ainsi, la physionomie noble de Santos Iturria⁵⁶⁰ recouvre une âme également noble. Dans ses « équipées nocturnes⁵⁶¹ » à Montmartre, Santos fait preuve d'un caractère honorable en devenant le « champion des femmes auxquelles on manque d'égards⁵⁶² ». Le choix de cette cause particulière correspond à l'idéal chevaleresque qui règne à Saint-Augustin et qui exalte le courage et le sentiment authentique. Les ennemis naturels de Santos sont les proxénètes, dont le vulgaire métier avilit l'amour : « il félicitait l'un, à très haute voix, sur le tact avec lequel il s'était effacé,

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵⁸ C'est *parce que* Santos et son frère Pablo admirent Fermina que « nous » s'éprend d'elle : « *Voilà pourquoi nous nous tenions tous*, à ce moment, près de la haie des myrtes [...], comptant notre timidité pour admirer, avec une impudence voulue, les étrangères [...]. Pablo dit à très haute voix : “Jolies filles”; *c'était ce que nous pensions tous* » (*Ibid.*, p. 11-12, nous soulignons).

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 28.

lui, amant de cœur, devant l'amant de raison⁵⁶³ ». Santos poursuit en effet une politique de persécution à leur égard qui lui vaut d'être attaqué dans la rue⁵⁶⁴. Conformément au code collectif, l'éclat des exploits du meilleur des leurs rejaillit sur tous les collégiens : « l'audace d'Iturria nous faisait honneur à tous⁵⁶⁵ ».

Autant Santos est beau et vertueux, autant Demoisel est laid et brutal⁵⁶⁶. Il ne se livre qu'à des violences relativement anodines, voire honorables, au vu de tous (la « torture » de Márquez et la défense de Santos contre ses attaquants), mais les bruits qui courent à son sujet, sur les actes de sadisme auxquels il s'adonnerait dans les bordels de Paris, terrifient les collégiens, qui pleurent la nuit dans leurs oreillers en imaginant ces scènes⁵⁶⁷. Rétrospectivement, le narrateur déclare ne pas accorder foi à la chose, ce qui permet de préserver le mythe chevaleresque de Saint-Augustin, tout en se prévalant du potentiel d'épouvante de l'image évoquée. Plus le portrait de Demoisel est noir, plus celui d'Iturria est blanc, et plus leurs « expéditions », assaisonnées d'allusions à l'amour charnel et à la violence, sont palpitantes. Elles sont, d'ailleurs, décrites comme une mission secrète des mousquetaires, avec des chevaux laissés à une auberge sur la route par un homme de confiance mystérieux et des galops à l'aube⁵⁶⁸.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶⁶ La caractérisation regrettable de ce personnage repose sur des stéréotypes racistes pour opposer sa « noirceur » physique et morale et sa « sauvagerie » à la pureté et la noblesse de Santos. Le contraste est littéral dans un passage comme celui-ci : « [après leurs équipées nocturnes], Santos avait une pâleur qui lui seyait bien; quant au nègre, il avait l'air d'un pitre mal grisé, une tête barbouillée d'encre et de chocolat » (*Ibid.*, p. 22). Larbaud recherche un effet de romanesque en exagérant certains des aspects « exotiques » de ce personnage (son accent, son apparence, son origine), agrandissant ainsi son écart par rapport à la « norme ». En effet, Demoisel est décrit comme étant l'« exception terrible » parmi les élèves noirs du collège : « les autres nègres que nous avons à Saint-Augustin étaient des élèves modèles, travailleurs, très intelligents, garçons paisibles et de peu de mots, avec un peu de mélancolie parfois dans les yeux » (*Ibid.*, p. 26).

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

Joanny Léniot, le surnois « fort en thème⁵⁶⁹ », envisage autrement son aventure. Il se tient à l'écart de la confrérie, méprise les équipées et l'idéal collectif de ses camarades. Cependant, son apparence insignifiante et son impopularité parmi les élèves (« caractère assez terne, dont personne n'aurait su dire rien de précis [...]; personne ne l'aimait⁵⁷⁰ ») cachent un tempérament démesuré. Son ambition dévorante, la discipline qu'il s'impose, sa haine et son mépris pour ses ennemis, font de lui un Julien Sorel bourgeois. Les parallèles avec le héros du *Rouge et le Noir* sont nombreux : Joanny s'adonne régulièrement à des examens de conscience et à des méditations tactiques; se découvrant hypocrite, il s'en veut de ne pas pousser son hypocrisie assez loin⁵⁷¹; il se compare à Bonaparte et rêve de gloire militaire⁵⁷²; il est choisi pour déclamer un discours devant un cardinal⁵⁷³; il est ballotté entre l'ambition et le sentiment amoureux. Si ses circonstances sont de loin moins malheureuses que celles du héros de Stendhal, c'est également un sentiment d'iniquité qui le motive : en arrivant à neuf ans au collège, où personne ne l'aime, « il se mit à étudier comme un homme se met à boire⁵⁷⁴ ». Si, surtout, les gains qui peuvent lui revenir et les risques auxquels il s'expose sont de moindre envergure, la secousse intérieure que lui imprime la pensée du succès scolaire égale celle que ressent un Julien Sorel en jouant le tout pour le tout :

Personne ne comprendrait jamais que la chose qu'il voulait, et pour laquelle il travaillait tant, c'était uniquement cette commotion cérébrale, ce spasme répondant à l'appel de la gloire : « Premier : Léniot (Joanny). » Ces pauvres petits succès d'écolier bien noté étaient, pour son imagination d'adolescent, des triomphes d'imperator romain⁵⁷⁵.

Alors que Demoiselle incarne la brutalité, c'est pourtant Joanny qui est l'antagoniste dans la geste de Saint-Augustin : la violence, la sauvagerie sont pures et peuvent donc être belles, mais l'esprit

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 118-119.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

retors et égoïste de Joanny le condamne à céder tôt ou tard sa place aux côtés de Fermina au héros galant qui, par son apparence, par son origine, par ses manières et jusque par son nom, appartient à la « race » de la jeune fille.

Comment se fait-il, cependant, que le personnage de Joanny Léniot, comique à bien des égards, n'en devient pas pour autant dérisoire ? C'est que son ambition, pour ridicule qu'elle soit, est si excessive qu'elle frise la folie. On le sent prêt à tout pour combler sa faim. Ainsi, lorsqu'il décide que la conquête de la jeune fille désirée par tous rendra ses succès scolaires plus resplendissants (« «ça et le prix d'excellence», quelle belle fin de l'année scolaire⁵⁷⁶ »), l'opération est planifiée et exécutée avec le sang-froid et l'efficacité d'une manœuvre militaire. Joanny doit d'abord passer par le petit frère de Fermina, en lequel il identifie un petit nouveau vulnérable comme il l'a lui-même été. Ayant guetté le moment où l'enfant, essuyant une énième brimade, est au bout de ses forces, il lui tend la main. Alors, serrant dans ses bras l'écopier exténué par la cruauté de ses camarades, pleurant « toutes ses douleurs » contre la poitrine du « grand », Joanny se demande ce qui se passerait s'il « éclatait de rire⁵⁷⁷ ». Un tel manque de scrupules chez un collégien de quinze ans a quelque chose de glaçant, que le narrateur s'évertue à souligner par un jeu de rapprochements et de contrastes : Joanny sait comment s'en prendre au petit Márquez pour avoir lui-même connu la souffrance de l'élève brimé; par ailleurs, si la manœuvre réussit à le faire admettre dans la coterie de Fermina, c'est à cause de la bonté et de la douceur de celle-ci. Ces qualités, en se révélant à mesure que l'on découvre les vellétés de sainteté chrétienne de la jeune fille, creusent l'écart entre les personnages de Fermina et de Joanny et confèrent à ce dernier un caractère presque monstrueux.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 58. Larbaud souligne.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

C'est à cause de ces soupçons de cynisme poussé, voire d'un fond de violence dans l'adolescent, que les deux grands discours déclamés devant Fermina ne sont pas que comiques. Voulant d'abord impressionner la jeune fille puis, une fois qu'il a découvert sa liaison avec Santos, l'humilier, Joanny lui expose ses réflexions dans toute leur démesure : il rêve de restaurer en Gaule « l'hégémonie impériale romaine, telle que cette hégémonie existait sous Constantin et sous Théodore⁵⁷⁸ », et voit en lui-même l'homme à prendre la tête d'une telle transformation. Mais les rêves d'autoritarisme de Joanny — aussi ridicules soient-ils — sont liés à une misanthropie générale et à une misogynie particulière qui empreignent son discours d'une menace inquiétante. En effet, les monologues, qui occupent une dizaine de pages chacun dans la deuxième moitié du livre, sont préparés par les rêveries de Joanny, qui dévoilent le degré et la couleur de son ambition. La conquête de Fermina, à l'origine, et même si elle échoue, doit le couvrir de « l'honneur très grand de s'être tout seul élevé contre le héros du collègue⁵⁷⁹ », au sein d'une entreprise qui figure une sorte de revanche coloniale sur les Américains. Joanny évoque en fantasme le viol des Gauloises par Jules César, avant de penser sa propre conquête en ces termes : « lui-même, comme César, était destiné à être admiré des hommes et [...] aimé des femmes [...]. Il ne pourrait aimer qu'une captive, c'est-à-dire la femme humiliée et suppliante qui se traîne à vos pieds, et qui vous baise craintivement les mains. Oui, mais cette femme-là se trouve-t-elle ailleurs que dans les romans dont la scène est aux colonies⁵⁸⁰ ? » *Fermina Márquez* s'emploie certainement, comme le note Dominique Quélen, à « pervertir » la forme romanesque, désarticule sa cohérence linéaire avec son écriture « par brisures et par interruptions qui ne sont pas des fins⁵⁸¹ », mais assoit sa structure sur une base solidement romanesque : le triangle amoureux qui fait combattre un héros

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 42-43.

⁵⁸¹ Dominique Quélen, « L'empire des lettres », *Europe*, vol. 73, no 798, octobre 1995, p. 110.

chevaleresque et un usurpateur sinistre pour les charmes d'une jeune fille de beauté et de cœur purs.

Stéphane Chaudier propose de lire *Fermina Márquez* comme une analyse des « croyances qui fondent le vivre ensemble », analyse qu'il qualifie de politique « en ce qu'[elle] lie le destin individuel de quelques jeunes gens à l'évaluation critique des mythes qui accompagnent leur adolescence, la formation de leur conscience sociale⁵⁸² ». Le « mythe américain » du collège, avec le code d'honneur collectif qui y est associé, serait la figuration nostalgique d'un idéal aristocratique abandonné avec l'enfance et l'entrée dans l'ordre bourgeois, individualiste de la vie adulte⁵⁸³. Dans le contexte d'une France humiliée par la défaite de 1870 (Chaudier évoque à cet égard les arbres de la cour du collège, portant les cicatrices de cette guerre), rongée par la dégénérescence nationale, « le présent est indigne du passé [...]. Tel est le paradoxe : ce collège catholique, cosmopolite, cette institution pour “métèques” est un hommage indirect rendu à la France, à son histoire, à sa grandeur⁵⁸⁴ ».

Il nous semble qu'une telle analyse cherche à raccorder des fils que Larbaud ne cesse d'entortiller ou de rompre à coups de ciseaux enjoués : ce qui intéresse Larbaud dans le mythe, ce n'est pas tant la signification qu'il véhicule, mais le pouvoir qu'il exerce sur celui qui y croit. Ce qui est opposé, dans *Fermina Márquez*, ce n'est pas le présent bourgeois et le passé aristocratique, mais plutôt le prosaïsme de l'âge adulte et le paradis perdu de l'adolescence. Là où le pays adolescent échafaude un mythe héroïque qui excite ses tenants à commettre des actes de bravoure, l'état adulte n'a qu'une méditation mélancolique au-dessus d'une plaque d'honneur fendue. Il ne

⁵⁸² Stéphane Chaudier, « *Fermina Márquez*, un roman politique », *Les langages de Larbaud*, Études réunies par Stéphane Chaudier et Françoise Lioure, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 75.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 81 et p. 88-89.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

s'agit pas de condamner Joanny parce qu'il est le vil représentant de la société capitaliste ou d'admirer Santos parce qu'il porte les valeurs de la noblesse. Leur intérêt comme personnages ne vient pas des valeurs qu'ils incarnent, mais de l'écart que celles-ci les aiguillonnent à creuser, en actes, en paroles et en pensées, par rapport à la norme. Par la violence et la laideur de son caractère, l'antihéros Joanny « vaut » le héros Santos.

Bien entendu, il n'arrive rien d'effectivement grave dans l'intrigue de *Fermina Márquez*; même, comme nous l'avons montré précédemment, les évocations de drames réels — la mort, la maladie, la guerre — sont refoulées vers l'épilogue (qui appartient au narrateur adulte), où leur accumulation produit un contraste frappant avec le récit. En quoi donc consiste cet écart ? L'autodiscipline inhumaine de Léniot ne risque jamais de faire de lui un empereur; la bravoure de Santos n'arrache aucune femme au danger (ni ne lui vaut de punition); Fermina a beau chercher la mortification (« oh ! moi qui ne suis qu'un tas d'ordures⁵⁸⁵ » dit-elle à Joanny, choqué par ce propos), Mama Doloré ne lui permet même pas une toilette pauvre qui siérait à la ferveur de son humiliation mystique; mais ce qui les rend fascinants aux yeux du narrateur et ce qui les différencie de lui, c'est qu'ils adhèrent complètement à ces croyances. Si tous les gestes que posent ces héros pourraient se retrouver dans un roman réaliste, en revanche un personnage de roman réaliste ne nourrirait les mêmes ardeurs que pour permettre à l'auteur de les disséquer. Les adolescents de Larbaud sont des Emma Bovary dont la chimère n'est pas une pathologie, mais un enchantement⁵⁸⁶. Et si le narrateur de Flaubert avait valu à celui-ci un procès pour s'être abstenu de juger son héroïne, le narrateur de Larbaud prend la défense des siens, comme dans ce passage sur l'incompréhension que pressent Joanny chez ses parents, quant à ses projets de domination :

⁵⁸⁵ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 75.

⁵⁸⁶ Nous renvoyons à l'essai classique de Jules de Gaultier sur la « pathologie » du bovarysme : *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, *Le Principe bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006.

« nos parents ne sont pas faits pour que nous leur découvriions nos cœurs. Nous ne sommes pour eux que des héritiers présomptifs. Il n'exigent de nous que [...] nous devenions bien vite des hommes, pour prendre la suite de leurs affaires⁵⁸⁷ ». Pour le narrateur larbaldien, ce n'est pas le bovarysme qui est une pathologie, mais le réalisme.

Si ses héros ont pu s'en préserver, c'est parce qu'*ils n'ont pas lu ces romans*, indique le narrateur à plusieurs reprises : « à un âge où nous commençons à nous gorger d'Émile Zola et de Paul Bourget, à l'abri de nos pupitres, Joanny Léniot s'enivrait d'histoire romaine⁵⁸⁸ ». Le correspondant de Léniot lui conseille de lire *Bouvard et Pécuchet*, mais Léniot le prend comme une plaisanterie⁵⁸⁹. Ce même correspondant, apprend-on plus loin, est romancier à Paris, mais son désabusement, qui évoque un Frédéric Moreau parvenu au terme de son apprentissage (« l'art pour l'art, c'est très joli, me dit-il; mais vois-tu, il faut vivre⁵⁹⁰ »), dégoûte le collégien, qui préfère mourir dans l'obscurité en attendant la gloire posthume. Sa lecture favorite, avec l'histoire romaine, est *Le Secret de monsieur Synthèse*, roman d'aventure dont l'intrigue touffue est tissée d'un enchevêtrement rocambolesque du scientifique et du surnaturel⁵⁹¹. Les lectures de Fermina la mènent d'une *Vie de Sainte Rose de Lima* aux romans d'amour sud-américains, où elle trouve matière à émousser sa propre passion, qui n'est plus celle du Christ, mais celle de Santos :

Elle ne voyait pas, derrière le récit, les artifices littéraires, le déjà connu, les vieux accessoires qui servent partout, et qui finissent par nous dégoûter du passé défini et de tous les romans du monde. Elle était comme ces spectateurs qui n'ont jamais vu les coulisses, et qui admirent le décor sans arrière-pensée [...]. Elle s'étendait sur le lit sans quitter sa robe de soirée [...].

⁵⁸⁷ Valéry Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 86.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁹¹ Sur ce roman d'un auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli, voir l'article de Stéphanie Dord-Crouslé, « Heurs et malheurs de la raison dans *Les Secrets de monsieur Synthèse* (1888), roman d'anticipation scientifique par Louis Boussenard », *L'Esprit créateur*, vol. 56, no 4, hiver 2016, p. 104-117.

Décidément, toutes les aventures de ces personnages ne l'intéressaient guère; son propre cœur était trop plein d'émotions; sa propre aventure était trop belle⁵⁹².

La transition de l'hagiographie mystique au roman sentimental n'a rien de choquant, ni n'apparaît comme incohérent l'entrain pour les choses de la vie qui succède au dégoût (« elle abaissait ses regards sur sa gorge nue; elle se contemplait allongée dans sa robe splendide, elle admirait la petitesse de ses pieds cambrés⁵⁹³ »), lorsqu'on les mesure à l'aune de leur dénominateurs communs : la passion et la sensualité.

Larbaud était un fin critique dont les lectures transnationales et transgénériques faisaient de lui, comme le note Bruno Curatolo, un connaisseur des « recettes littéraires », y compris celles du roman d'aventure⁵⁹⁴. Mais il ne fréquentait pas celui-ci uniquement, comme semble le proposer Curatolo, à titre d'« aventurier des Lettres », c'est-à-dire de quelqu'un qui trouve le plaisir de fouler une terre nouvelle dans la « recherche des œuvres perdues, des auteurs oubliés, des soi-disant *minores*⁵⁹⁵ ». Si *Fermina Márquez* dispense de « cette vieille carcasse rouillée » de l'intrigue dont Larbaud admirait l'entravement chez Joseph Conrad⁵⁹⁶, il idéalise pourtant l'autre élément capital du roman d'aventure : l'effet d'entraînement généré par une adhésion totale et pure au cours des événements. L'aventure qu'offre aux collégiens l'arrivée de Fermina est, entre autres, une allégorie de l'inspiration : « Fermina, Ferminita... des lettres dans un certain ordre, un groupe de syllabes, une chose immatérielle [...]. Un prénom à écrire sur nos cahiers, en marge des brouillons de thèmes grecs, pour l'y retrouver après des années et prononcer [...] de stupides paroles de

⁵⁹² Valery Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 135.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁹⁴ Bruno Curatolo, « Valery Larbaud et le roman d'aventure », *Valery Larbaud, écrivain critique 2*, Cahier Valery Larbaud no 46, 2010, p. 62.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁹⁶ Frida S. Weissman, « Larbaud à la recherche du “moderne” dans le roman anglo-saxon de son temps », *Valery Larbaud et la littérature de son temps. XX^e anniversaire de la mort de V. Larbaud : actes du colloque de Vichy, 17-19 juin 1977*, p. 26-27.

romance⁵⁹⁷... ». Si l'histoire se déroule dans un collège, c'est peut-être en partie parce qu'elle cherche à réactiver, ou du moins à rendre hommage à, un mode de lecture qui appartient en propre à cet âge-là et qui, par surcroît, ne définit pas seulement le rapport aux livres, mais aussi le rapport à la vie. Les adolescents lisent avec le cœur même lorsqu'ils croient lire cérébralement, et c'est là le secret de la fiction romanesque que Larbaud s'amuse à réactiver.

En ce sens, la signification du mythe est accessoire, tout comme, dans un roman d'aventure, est accessoire la nature exacte du gage ou du trésor, la variété précise de contretemps qui s'abat sur le protagoniste, voire le caractère individuel de la bien-aimée ou des ennemis. Jean-Yves Tadié rappelle que « la phénoménologie de la lecture est au cœur de l'étude du genre » : le roman d'aventures s'organise autour du principe de suspens, « de telle sorte qu'aucun événement ne porte en lui-même de signification immédiate, que la solution [...] comme l'explication [...] en soient toujours différées. [...] Et la force du suspens, qui, en soi, n'est pas d'ordre esthétique, est de supporter tous les contenus, que son flot irrésistible charrie avec lui⁵⁹⁸ ». Le principe de l'aventure, c'est que « quelque chose arrive à quelqu'un⁵⁹⁹ »; or l'adolescent est « quelqu'un à qui quelque chose arrive⁶⁰⁰ » de par sa façon d'être au monde. Telles sont la disponibilité et à la fois l'intensité de l'âme adolescente que Fermina se métamorphose de sainte en lubrique en l'espace d'une année scolaire et Joanny, de monstre d'ambition en amant éperdu (« éveillé avant tout le monde, Joanny regardait le jour grandir; [...] il se demandait pourquoi la vie était si belle, et sa conscience, en se réveillant tout à fait, lui disait : "Fermina Márquez"⁶⁰¹ ») puis de nouveau en « méchant », lorsque

⁵⁹⁷ Valery Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 15. Par contraste, le correspondant de Camille Moutier, de la race des correspondants cyniques qui habitent Paris, blasphème : « Fermina! En voilà un nom à coucher dehors ! » (*Ibid.*, p. 107).

⁵⁹⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, p. 7-8.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁰⁰ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 27.

⁶⁰¹ Valery Larbaud, *Fermina Márquez*, p. 70.

l'échec amoureux l'aigrit davantage sans pour autant accomplir une désillusion (au contraire, il se rabat encore plus fortement sur ses rêves de domination).

C'est en lien avec l'empire romanesque que fait éclore l'adolescence au sein de la vie ordinaire (en l'occurrence, sur les lieux mêmes des institutions devant perpétuer les usages de cette vie ordinaire) qu'il faut lire le motif américain de *Fermina Márquez*. Terre lointaine, jamais vue des collégiens attelés à leurs versions grecques, l'Amérique aimante pourtant leur imagination et, lorsqu'elle apparaît en personne parmi eux, enclenche le « marivaudage⁶⁰² » qu'attendaient tous ces désirs sans objet. À une époque où, comme l'écrit Jean-Marc Moura, l'accélération et la multiplication des voyages et les liens qui unissent l'Europe à ses colonies favorisent une éclosion de la thématique « exotique », de nombreux écrivains s'inspirent de leurs voyages⁶⁰³. Les terres étrangères sont le pendant sauvage et sensuel d'une Europe « civilisée », engoncée dans le carcan des mœurs chrétiennes, même si l'exotisme de Larbaud a sans doute plus à voir avec « l'esthétique du divers » de Victor Segalen que l'esthétique clichée, réifiante d'un Pierre Loti. Chez un Larbaud ou un Conrad, écrit Moura, « "exotisme" est l'un des noms modernes de la nostalgie. Lié à l'inachèvement de la condition humaine, il réside dans l'aspiration inguérissable à trouver le salut dans une autre région du réel⁶⁰⁴ ». À cet égard, notons que le rapport entre exotisme et bovarysme, « l'amour des autres mondes⁶⁰⁵ », est établi par Segalen comme structurel à l'essai qu'il prépare.

⁶⁰² John Kenneth Simon écrit : « The very nature of adolescence is such that its virtuous properties are recognized only in the sober perspective of its passing. Also, the theme of synthesis must not imply success; adolescence is a time of uncertainty, the unconscious living out of what could be when it is apparent that it could not. There is a *marivaudage* about it, complete with bad ending. Like convalescence, it is a state of life at once exhilarating and sad » (John Kenneth Simon, « Valéry Larbaud's *Fermina* », *MLN*, vol. 83, no 4, mai 1968, p. 548).

⁶⁰³ Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2003, p. 27. La critique anglo-saxonne a beaucoup traité des rapports entre le *modernist novel* et le colonialisme. Voir, par exemple, Peter Childs, *Modernism and the Post-Colonial: Literature and Empire, 1885-1930*, Continuum, 2007.

⁶⁰⁴ Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, p. 18.

⁶⁰⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*; et *Textes sur Gauguin et l'Océanie*, précédé de *Segalen et l'exotisme* par Gilles Mancheron, Fata Morgana, 1978, p. 33.

En traitant de l'importance de la notion d'exotisme pour Larbaud, qui serait pour lui « une manière de concevoir la vie », Frida Weissman écrit que « pour Larbaud [...] le voyage est dépaysement, recherche de sensations, d'impressions, d'observations nouvelles. Mais il est en plus, par la création toujours renouvelée d'une existence différente, d'une âme nouvelle [...], un art de vivre⁶⁰⁶ ». Selon Paul Kawczak, le roman d'aventures français est à son apparition vers 1860 associé au projet colonial et à l'édification de la jeunesse, avant d'intéresser les recherches d'une partie de l'élite littéraire de l'entre-deux-guerres⁶⁰⁷. *Fermina Márquez* opère un renversement tendrement irrévérencieux de l'association de ces termes : l'Amérique et l'adolescence sont pour Larbaud deux terres de l'aventure, deux espaces exotiques, c'est-à-dire où les schèmes domestiques ne s'appliquent pas, où fleurit le désir et où, s'il y a apprentissage, c'est celui du potentiel de libre mutabilité de l'individu. Les adolescents de Larbaud sont romanesques parce que, même si l'avenir leur réserve des trajectoires ordinaires, des trajectoires qui *rétrospectivement* paraissent même entièrement prévisibles, ils n'en savent rien et vivent comme si chaque minute devait leur apporter l'aventure de leur vie.

Le Grand Meaulnes

En raison notamment des liens étroits du *Grand Meaulnes* à l'essai de Jacques Rivière — leur conception parallèle, leur publication dans le même numéro de la *NRf* — le roman d'Alain-Fournier a souvent été étudié en rapport avec la catégorie de l'aventure, voire comme « l'illustration » des idées de Rivière⁶⁰⁸. Le thème de l'enfance ou de la jeunesse (le choix du terme

⁶⁰⁶ Frida Weissman, *L'Exotisme de Valéry Larbaud*, préface de P. Jourda, Paris, Nizet, 1966, p. 229-230.

⁶⁰⁷ Paul Kawczak, « À la recherche de l'aventure. Méthodes et enjeux d'une étude du roman d'aventures français de l'entre-deux-guerres », *revue ¿ Interrogations ?*, no 17, *L'approche biographique*, janvier 2014, <http://www.revue-interrogations.org/A-la-recherche-de-l-aventure> (page consultée le 28 février 2019).

⁶⁰⁸ Voir Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », *Nouvelle Revue française*, 1er septembre 1919, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « *NRf* », 1938, p. 71-81, Christophe Pradeau, « L'état

reflétant parfois le degré de sentimentalisme de la lecture proposée) a également fait l'objet d'études, nourries pour certaines par un intérêt pour la biographie d'Alain-Fournier⁶⁰⁹, et faisant de la perte du paradis de l'enfance le point nodal de l'œuvre. Les deux thèmes se trouvent arrimés dans les études qui abordent *Le Grand Meaulnes* comme récit initiatique, rattachant l'errance et la quête de Meaulnes à celles des personnages en formation du cycle arthurien⁶¹⁰, comme Perceval ou Galaad. Comme celle d'Albert Thibaudet, qui jugeait que dans les cent dernières pages du livre « le romanesque est jeté sur les marcs de l'aventure pour en faire une seconde cuvée », une telle lecture fait de la première moitié « merveilleuse » du roman son moment fort et s'embarrasse du « prolongement » qui continue de suivre les personnages dans la désillusion quand « l'aventure a donné tout son effet⁶¹¹ ».

Les analyses initiatiques, nonobstant leur démarche et leurs références intertextuelles communes, donnent lieu à des interprétations radicalement divergentes, dont la ligne de faille recoupe celle qui divise une bonne partie de la critique de ce roman. Ainsi, Léon Cellier, dont l'essai se termine par l'affirmation que « celui qui aime la poésie ne peut pas aimer *Le Grand Meaulnes*⁶¹² », voit le roman comme étant défini avant tout par les déceptions qu'enchaîne la deuxième moitié. Celles-ci feraient « dégénérer » la quête en « enquête » et « l'écrivain inspiré » en « feuilletoniste⁶¹³ ». Pour Cellier, ce qui fait du *Grand Meaulnes* une œuvre romantique ratée,

d'aventure », *Études littéraires*, vol. 44, no 1, 2013, p. 55-66, ou l'excellent développement de Zbigniew Naliwajek dans *Alain-Fournier romancier : Le Grand Meaulnes*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 95-119.

⁶⁰⁹ Anne Cousseau, « L'enfance perdue comme figure du bonheur », *Mystères d'Alain-Fournier. Colloque organisé à Cerisy*, Alain Buisine et Claude Herzfeld (dir.), Nizet, 1999, p. 51-64, Jean Bastiaire, *Alain-Fournier ou la tentation de l'enfance*, Paris, Plon, 1964, Robert Gibson, *The End of Youth : the Life and Work of Alain-Fournier*, Exeter, Impress, 2005.

⁶¹⁰ Pour une analyse des éléments liant *Le Grand Meaulnes* aux romans médiévaux de la quête, voir Robert Baudry, *Le Grand Meaulnes : un roman initiatique*, Paris, Nizet, 2006.

⁶¹¹ Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », p. 77.

⁶¹² Léon Cellier, *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Minard lettres modernes, coll. « Études de critique et d'histoire littéraire », 1963, p. 44.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 28.

c'est l'apparent non-sens du sabotage auquel se livre Meaulnes sur son propre bonheur, « absurde roman de remords⁶¹⁴ » qui ne tient pas la route aux yeux du critique, en plus de lui déplaire : « ce qui nous gêne, c'est la facilité avec laquelle Meaulnes perd la foi, [...] c'est que la Descente aux enfers, au lieu de parachever son initiation, consomme sa perte. Peu à peu s'impose l'idée que l'Aventure merveilleuse n'était pas faite pour lui, [...] que Meaulnes n'était pas digne du rôle de myste⁶¹⁵ ».

Robert Baudry, au contraire, défend la thèse que *Le Grand Meaulnes* est un « chant immortel⁶¹⁶ », récit merveilleux d'initiation qu'il s'agit de lire avec *Alice au pays des merveilles* et *La Belle et la Bête* (plutôt qu'avec *Adolphe* ou *Eugénie Grandet*⁶¹⁷). Selon Baudry, la jeunesse de Meaulnes est un des traits constitutifs qui l'identifient aux autres héros mystiques : « héros, ils le sont dans la mesure justement où, mieux que les autres, ils ont su préserver au fond d'eux-mêmes le trésor miraculeux de l'enfance [...], où ils se rapatrient volontiers par le souvenir et le songe [...]. La jeunesse du héros annonce ainsi sa régénération finale dans une neuve existence⁶¹⁸ ». Pour Baudry comme pour Cellier, l'intérêt du roman est tout entier dans la *jeunesse* du héros, qui le rattache à la « suspension consentie d'incrédulité » de l'enfance et le désigne à la fois comme prétendant, comme quelqu'un dont toutes les aventures le rapprochent — même lorsqu'elles semblent l'en éloigner — de l'avenir brillant qui l'attend. Des hésitations, des renoncements et des errements (l'errance appartenant au chevalier) qui viennent après que l'objet de la quête a été atteint ces critiques s'accommodent mal. Ils rejoignent par là le jugement de Thibaudet, qui accorde au *Grand Meaulnes* l'honneur d'être le chef-d'œuvre du roman d'aventures

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶¹⁶ Robert Baudry, *Le Grand Meaulnes : un roman initiatique*, p. 123.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 53-54.

« à la française », catégorie implicitement inférieure au roman d'aventures anglais « qui demeure uniquement, aisément, naturellement sur le plan de l'aventure⁶¹⁹ », c'est-à-dire de l'action pure.

Et cependant *Le Grand Meaulnes*, malgré l'intrication de la ligne du récit et les faux départs et discontinuations qui ralentissent effectivement le cours de la seconde moitié, n'est pas un roman « mal construit ». Marie MacLean a démontré avec une exactitude quasi mathématique que le roman est soigneusement élaboré en deux parties de vingt-deux chapitres, décrivant respectivement l'ascendance de l'illusion et de la désillusion, dont la ligne de partage serait la scène du cirque, placée exactement au centre du roman⁶²⁰. Cette structure apparaît en filigrane de celle, plus évidente, des trois parties dont chacune est « divisée également en deux sections par un même événement, la description d'une [...] évasion⁶²¹ ». Michel Guiomar, quant à lui, a lu *Le Grand Meaulnes* comme un « psychodrame » à trois héros (Meaulnes, François et Frantz), « jeu collectif de *narration interrompue* [...] où chaque partenaire poursuivrait un récit imaginé par le précédent⁶²² », mettant également en évidence le jeu complexe des Doubles qui structure ce psychodrame et fait se réfléchir en une version négative tous les idéaux. Si Alain-Fournier choisit de diluer l'énergie qui a porté la première partie de son roman, ce n'est pas parce qu'il ne sait pas comment achever son aventure, mais bien, comme l'écrit Mathieu Bélisle, parce que « cet écart, cette distance infranchissable entre l'idylle et la désolation, entre l'enchantement et la désillusion, entre la plénitude et la dévastation, tels qu'ils se déploient et s'aggravent au fil des deux dernières parties du roman, sont absolument capitaux⁶²³ ». Si c'est le cas, suggère Bélisle, c'est que l'enjeu

⁶¹⁹ Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », p. 77.

⁶²⁰ Marie MacLean, *Le Jeu suprême. Structure et thèmes dans Le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1973.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 29.

⁶²² Michel Guiomar, *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1964, p. 30 (Guiomar souligne).

⁶²³ Mathieu Bélisle, « “Ce qu'il y a de plus ancien, de plus qu'oublié, d'inconnu à nous-mêmes” : la mémoire du *Grand Meaulnes* », dans *La Mémoire du roman*, dirigé par Isabelle Daunais, Montréal, Presses

du *Grand Meaulnes* « n'est pas tant l'aventure que la remémoration de l'aventure⁶²⁴ ». Dans le prolongement de cette remarque, nous proposons que le roman d'Alain-Fournier part d'un *désir de l'aventure* et déploie une réflexion sur la *possibilité de vivre l'aventure et de l'écrire* après l'œuvre d'épuisement du romanesque accomplie par le XIX^e siècle; réflexion dont le personnage adolescent est la condition et l'outil.

Comme dans *Fermina Márquez*, l'adolescence dans *Le Grand Meaulnes* est une tribu souveraine (bien qu'une tribu à la recherche d'un territoire, alors que le collège Saint-Augustin avait été à peu près entièrement colonisé), l'adoption dans laquelle confère à l'initié des avantages inédits d'affranchissement. La vie de François n'a ni sens ni couleur avant l'arrivée de Meaulnes. Elle se poursuit au hasard des déplacements de ses parents⁶²⁵, qui déploient sur lui une autorité à la fois infantilisante et négligente. En témoignent ces dimanches d'hiver à la morne routine : « mon père s'en allait au loin, sur le bord de quelque étang couvert de brume, pêcher le brochet dans une barque, et ma mère, retirée jusqu'à la nuit dans sa chambre obscure, rafistolait d'humbles toilettes [...]. Et moi [...], j'attendais, en lisant dans la froide salle à manger, qu'elle ouvrît la porte pour me montrer comment ça lui allait⁶²⁶ ». Loin d'être une idylle, l'enfance de François, comme celle du narrateur de la *Recherche*, est malheureuse, timorée et figée en un « pan » maussade : à l'arrivée des Seurel à Sainte-Agathe (le narrateur est alors âgé de cinq ans), sa mère essuie sa « figure d'enfant⁶²⁷ » surmontée d'un chapeau à rubans; dix ans plus tard, le matin du jour de

de l'Université de Montréal, 2013, <https://books.openedition.org/pum/4618> (page consultée le 2 août 2019).

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ « Le hasard des “changements”, une décision d'inspecteur ou de préfet nous avaient conduits là » (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 159-160).

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 160.

l'arrivée de Meaulnes, elle brosse encore son « costume d'enfant⁶²⁸ » avant d'aller coudre des rubans à un chapeau.

L'arrivée de l'adolescence, personnifiée par Meaulnes, est une véritable révolution, « le commencement d'une vie nouvelle⁶²⁹ » pour le narrateur. Elle « coïncide » d'ailleurs, prétend-il, avec la guérison de la coxalgie qui, en le rendant boiteux, mais aussi « craintif et malheureux », l'avait empêché de suivre les autres écoliers dans leurs jeux⁶³⁰. Dès ce premier jour, la posture rebelle de François « dressé dans la lueur magique [des feux d'artifice] tenant par la main le grand gars nouveau venu⁶³¹ » alors que sa mère le regarde sans oser rien dire, annonce le conflit structurant du roman. Millie n'est pas qu'une mère surprotectrice, elle est aussi « la ménagère la plus méthodique que j'aie jamais connue⁶³² », celle dont le premier réflexe en arrivant dans une nouvelle demeure est de « faire le compte de toutes les ouvertures qu'il allait falloir condamner pour rendre le logement habitable⁶³³ ». Millie est une belligérante dans la guerre qui oppose, tout au long du roman, le parti des bourgeois (adultes) à celui des aventuriers (adolescents), guerre dont les autres lieutenants sont, évidemment, l'aventurier « intégriste » Frantz, mais aussi cet autre double de François qui a peu inspiré la critique, Jasmin Delouche. Partout où vont les aventuriers, le fils de l'aubergiste aux « cheveux pommadés » (il énerve Meaulnes en « faisant l'homme⁶³⁴ ») ne cesse de les contrarier : il se moque de l'aventure de Meaulnes, il sabote « l'abordage » de Frantz en « démoralisant sa troupe » (ce qui fait remarquer à ce dernier : « quelle idée de faire

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ *Ibid.*, p. 164.

⁶³² *Ibid.*, p. 160.

⁶³³ *Ibid.* Pour une analyse des leitmotifs de la maison, des portes et des fenêtres, voir Catherine Savage Brosman, « Alain-Fournier's Domain: a new look », *The French Review*, vol. 44, no 3, 1971, p. 499-507.

⁶³⁴ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 185.

l'homme à dix-sept ans ! Rien ne me dégoûte davantage⁶³⁵ ... »), il dénonce Ganache aux gendarmes qui le recherchent pour vol de poulets⁶³⁶, il est même présent à la partie de plaisir où il contrarie Meaulnes en se faisant aimer du père d'Yvonne⁶³⁷ alors que la brusquerie de Meaulnes laisse une mauvaise impression.

Pourtant, Jasmin n'est pas mauvais garçon dans l'ensemble, ce que prouve notamment sa participation aux efforts déployés par François pour réunir Meaulnes et Yvonne⁶³⁸ et pour empêcher Meaulnes de repartir après les noces⁶³⁹. Si bien que l'amitié que finit par lui vouer François n'est pas aussi étonnante qu'elle le paraît à première vue. Le roman de formation de François suit le cours souhaité : tel un Wilhelm Meister, il se révolte contre l'autorité paternelle, tend l'oreille à l'appel du lointain, tombe sous le charme des bohémiens, renoue avec les bons gars du bourg, intègre la profession de son père, établit, à défaut de le fonder (encore qu'un doute plane : Meaulnes a quitté Yvonne la nuit des noces), un ménage, vit paisiblement en se satisfaisant des petits plaisirs et se résignant aux malheurs qu'apporte la vie; bref, comme l'écrivait Hegel, « l'ordinaire gueule de bois⁶⁴⁰ ».

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 324.

⁶³⁸ C'est Jasmin qui apprend à François, en cachette (à cause de son infirmité), à monter à bicyclette, ce qui lui permet d'aller retrouver Meaulnes à la Ferté-d'Angillon (*Ibid.*, p. 306); c'est d'ailleurs Jasmin qui fournit la clef de l'identité d'Yvonne (*Ibid.*, p. 297); Jasmin s'efforce d'apaiser les tensions entre Meaulnes et les invités à la partie de plaisir, tentant même de prendre sur lui le blâme adressé par Meaulnes à M. de Galais pour avoir mal attaché le vieux cheval de la famille (*Ibid.*, p. 327).

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁴⁰ « La fin de ce genre d'années d'apprentissage consiste en effet en ceci que le sujet finit par s'émousser les cornes et s'assagit, s'adapte avec ses souhaits et ses opinions aux conditions et réalités existantes et à ce qu'elles ont de raisonnable, prend sa place de maillon dans la chaîne du monde et y acquiert un point de vue approprié. Quelles qu'aient été les querelles qu'un individu ait entretenues avec le monde, où qu'il ait dû y traîner ses guêtres, il finit le plus souvent par rencontrer cette jeune fille et conquérir quelque position, par se marier et devenir un philistin comme tout un chacun; la femme s'occupera du ménage, les enfants sont au rendez-vous, la dame adorée, après avoir été, dans un premier temps, l'être unique entre tous, un ange, se comporte à peu près comme toutes les autres, la place donne du travail et des occasions de désagrément, le mariage est un calvaire domestique, bref : l'ordinaire gueule de bois » (Hegel, *Cours*

Si François s'est montré sensible à la « poésie du cœur », il a pourtant toujours été, au fond, du côté de la « prose des relations sociales ». Plus tard, à une époque où Seurel se sera définitivement assumé comme adulte, donc « rangé », Meaulnes sacrifiera son bonheur (ou, du moins, le bonheur d'Yvonne et la parole donnée à celle-ci, si tant est que pour Meaulnes le bonheur ne peut pas se trouver dans le confort domestique) pour tenir la promesse faite à Frantz⁶⁴¹. Mais Seurel, qui s'est toujours plu à ce qui, comme les pactes, « était plus solennel et plus sérieux que nature⁶⁴² », n'a jamais voulu endosser les bouleversements du cours de la vie normale engendrés par l'adhésion au code de l'aventure. Il a pourtant lui-même un pacte de longue date avec Meaulnes : « la promesse qu'il m'avait faite de m'emmener avec lui, sans me dire, comme tout le monde, “que je ne pourrais pas marcher”, m'avait lié à lui pour toujours⁶⁴³ ». Mais, lorsque Meaulnes veut partir à la recherche du Domaine perdu, Seurel l'en dissuade en lui promettant de chercher avec lui une fois les beaux jours arrivés⁶⁴⁴; une autre fois, au moment où le printemps commence à se faire sentir et où Meaulnes a entre les mains le plan bonifié des indications du « bohémien », Seurel le convainc « à grand-peine [...] d'attendre que [...] tous les pruniers de Sainte-Agathe fussent en fleurs⁶⁴⁵ ».

Lorsqu'enfin toutes les conditions sont réunies et que Meaulnes demande à François de le suivre, ce dernier, tel l'apôtre Pierre reniant Jésus pour la troisième fois, refuse de faire l'école buissonnière par égard pour son père⁶⁴⁶. Renversement inattendu, lorsque celui-ci apprend de la

d'esthétique II, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995-1997, p. 208).

⁶⁴¹ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 258.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 274.

bouche de « ce traître de Mouchebœuf⁶⁴⁷ » que ses élèves sont partis battre les champs, il attrape un vieux pistolet et emmène François et Mouchebœuf profiter du beau temps sous prétexte de chercher les fuyards. Or, cette « équipée » révèle deux choses sur le rapport de François à l'aventure : elle le rapproche, par le rôle qu'il y tient (« je fus chargé, à mon vif plaisir, de suivre la lisière Est du bois, pour le cas où les écoliers fugitifs chercheraient à s'échapper de ce côté⁶⁴⁸ »), de son camarade dont le patronyme le prédestinait à moucharder, et elle prouve que, même avec une jambe guérie, même lorsque comme par miracle se présente l'occasion de se perdre dans les bois, les François Seurel de ce monde y découvrent, tout au plus, une cabane de garde forestier où « deux paires de bas sèchent sur l'appui de la fenêtre⁶⁴⁹ ». Telle est la déficience — que l'on pourrait qualifier de « drame » voire de « maladie » si le monde appartenait aux Augustin Meaulnes et aux Frantz de Galais plutôt qu'aux Seurel — de François depuis le début de sa connaissance avec Meaulnes : il est attiré par la poésie de l'aventure, mais incapable d'y croire vraiment. L'histoire du *Grand Meaulnes*, c'est celle des tentatives de Meaulnes de résister à l'action destructrice de la réalité sur son rêve; mais ce qui est pour Meaulnes le combat de sa vie n'est pour François qu'un jeu, qu'il abandonne aisément — même s'il en ressent quelque mélancolie — à mesure qu'il entre dans l'âge adulte, comme le font généralement ceux que la vie a dotés de bon sens.

Or celui qui par excellence vit des aventures par procuration puis rentre le soir dans sa maison bien chauffée, c'est... le romancier⁶⁵⁰. Avant d'entendre le récit de Meaulnes, François a déjà vu jusqu'au fond du mystère :

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 274.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁵⁰ Nous pouvons penser à cet égard au romancier parisien qui est le correspondant de Joanny Léniot : celui-ci le considère dédaigneusement comme un « vendu ».

Je ne cessais de penser à son mystérieux voyage. Je m'étais persuadé qu'il avait dû rencontrer une jeune fille. Elle était sans doute infiniment plus belle que toutes celles du pays, plus belle que Jeanne, qu'on apercevait dans le jardin des religieuses par le trou de la serrure; et que Madeleine, la fille du boulanger [...]. C'est à une jeune fille certainement qu'il pensait la nuit, comme un héros de roman. Et j'avais décidé de lui en parler, bravement, la première fois qu'il m'éveillerait...⁶⁵¹

À bien y regarder, François sait toujours ce qu'il en est des prétendues aventures qu'il vit avec Meaulnes; mais il lui incombe de faire semblant que la citrouille est un carrosse afin d'entretenir l'élan de son ami. Quant à Meaulnes, il nous renvoie l'image de nous-mêmes, lecteurs, qui souhaitons que l'aventure se poursuive. « À vrai dire », confie François en racontant l'incident de l'« abordage », « ce fut seulement au tout premier instant que nous eûmes de l'effroi⁶⁵² ». Mais non seulement il se prête au jeu en se lançant avec Meaulnes à la poursuite des pirates, il joue aussi à conter : en annonçant qu'il va relater un événement saisissant (« une aventure, plus étrange que les autres, vint me prouver [...] qu'une crise violente se préparait sous la surface morne de cette vie d'hiver⁶⁵³ »), en rapportant des signes avant-coureurs qui n'en sont pas⁶⁵⁴, en cachant au lecteur l'identité des attaquants et en employant le rythme saccadé qui caractérise le récit d'aventures (« nous nous disposions à monter nous coucher [...], lorsque »; « mon père commençait à dire que “c'était sans doute...” », lorsque », etc.), le narrateur suscite le *sentiment* de l'événement et de l'aventure sans qu'il n'y ait aucune aventure ni même aucun événement véritable.

La passivité constitutive qui fait de François un aventurier « empêché », c'est-à-dire dont l'aventure consiste à regarder les autres vivre des aventures, fait penser à ce qui est, selon Zbigniew Naliwajek, un « problème » central à la recherche du roman d'Alain-Fournier. Dans sa

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 241.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 240.

⁶⁵⁴ « À huit heures, Millie qui avait ouvert la porte pour jeter dehors les miettes du repas fit : “Ah !” d'une voix si claire que nous nous approchâmes pour regarder. Il y avait sur le seuil une couche de neige. Comme il faisait très sombre, je m'avançais de quelques pas dans la cour pour voir si la couche était profonde. [...] On me fit rentrer très vite et Millie ferma la porte frileusement » (*Ibid.*, p. 240).

correspondance avec Rivière, Fournier parle de « l'immobilité de tout, de toute la vie présente ou passée [...], étendu et figé sous mes regards, comme un musée⁶⁵⁵ »; il cherche le moyen de rendre vivantes toutes les choses — impressions, souvenirs, images, émotions — qui tant qu'elles restent simplement regardées, « immobiles », restent aussi « inutiles⁶⁵⁶ ». C'est ici que se joue, indique Naliwajek, le passage vers le roman d'aventure, dont l'adhésion au particulier pointe le moyen d'animer la matière de « l'ardent désir » que Fournier ressent et qui est le nœud véritable de sa quête esthétique⁶⁵⁷. En lisant les auteurs anglais, et notamment ceux du roman d'aventures, Fournier prend le goût de la découverte, de la liberté, de l'action, de la trame romanesque solide⁶⁵⁸. Il s'agit pour Fournier de capter le courant qui, s'il a partie liée au désir, à l'amour, au sublime, à l'émerveillement, ne nous aime qu'en rapport avec les choses réelles de la vie, et ne passe pas dans les vérités générales. Il s'agit encore de saisir ce courant sans avoir recours aux péripéties invraisemblables du roman d'aventures, de montrer toute l'ardeur, toute la tendresse, qui font trembler « Rosine ou Florentine, en revenant du bourg, après la soupe, au bras d'un garçon⁶⁵⁹ ».

Marie-Hélène Boblet rattache Alain-Fournier à une série d'écrivains du XX^e siècle dont le mot d'ordre romanesque est l'émerveillement. Ces romanciers « partagent avec le poète [...] l'intuition intime de la chance de vivre ici-bas maintenant » et « réenchangent le réel de la logique du sensible et du possible dont la fiction se fait le lieu et l'écho⁶⁶⁰ ». L'aventure de l'adolescent

⁶⁵⁵ Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier* : Le Grand Meaulnes, p. 98.

⁶⁵⁶ Lettre du 15 août 1906 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914, t. 1*, p. 318, cité dans *Ibid.*).

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 319.

⁶⁵⁸ Adeline Lesot, « Écrire des romans comme on les conçoit en Angleterre », *Bulletin de l'association des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, no 15, 1979, p. 69-70.

⁶⁵⁹ Lettre du 15 août 1906 (Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance, 1905-1914, t. 1*, p. 318, citée par Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier* : Le Grand Meaulnes, p. 98).

⁶⁶⁰ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle : Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Garcq, Germain*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2011, p. 9 et 12 respectivement pour les citations.

Meaulnes est faite d'un tel rapport au monde, fondé dans le sentiment de l'imminence d'un bouleversement de la vie. Comme toute aventure, plutôt que dans l'objet de la quête elle est dans l'élan même qui précipite le héros à la poursuite du but, qui l'aiguillonne à tout risquer, à s'attendre au plus grand bonheur et au malheur le plus noir qui soient, à relancer sa quête. Là où elle diffère d'une aventure « classique », c'est qu'elle ne nécessite ni châteaux forts, ni bateaux de pirates, ni dames en détresse. Pour tout adolescent qui comme Meaulnes ressent intensément, une école, une ferme, une jeune fille du village voisin en jouent le rôle. Claudie Husson remarque que « la nature propre de l'aventure, c'est d'être, au sortir de l'enfance où il n'arrive rien, simplement quelque chose qui arrive, pour la première fois [...]; l'émotion unique d'un premier contact avec la réalité⁶⁶¹ ». Le choix du héros adolescent serait un pari d'épuration, qui élague les décors et les accessoires factices pour resserrer le récit sur cet essentiel : l'aventure d'être au monde et de se sentir emporter, parce qu'il nous est encore inconnu et qu'il semble receler des combats plus héroïques et des amours plus purs que ceux qui pourraient appartenir au domaine de notre petite vie ordinaire, à la conquête de ce monde. En ce sens, l'aventure aurait une valeur intrinsèque, le rapport au monde qu'elle suppose serait à rechercher par tous ceux qui veulent vraiment *vivre* au lieu de passer leurs journées à rafistoler des chapeaux ou à remplir des formulaires⁶⁶².

Mais l'aventure de François, autre que celle de Meaulnes, est également celle de tout un chacun qui est passé par l'adolescence : c'est l'aventure qui est vécue en projetant au-devant de

⁶⁶¹ Claudie Husson, « Adolescence et création littéraire chez Alain-Fournier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 85, no 4, juillet-août 1985, p. 649.

⁶⁶² Lorsque François se rend chez Meaulnes pour l'informer qu'il a enfin identifié Yvonne, il le retrouve dans des conditions qui détonnent du fond qu'on aurait cru « naturel » à l'aventurier : « [J']ouvris la porte de droite où l'on avait laissé l'écrêteau *Mairie*, et me trouvai dans une grande salle [...], ornée aux murs des portraits jaunis des présidents Grévy et Carnot. [...] Au centre, assis sur un vieux fauteuil qui était celui du maire, Meaulnes écrivait, trempant sa plume au fond d'un encier de faïence démodé, en forme de cœur. Dans ce lieu qui semblait fait pour quelque rentier de village, Meaulnes se retirait, quand il ne battait pas la contrée, durant les longues vacances... » (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 314).

soi un autre, plus hardi devant les prescriptions que le bon sens oppose à l'aventure (à chaque François son Meaulnes comme à chaque Meaulnes son Frantz). Celle-là est l'aventure enivrante et un peu suspecte du lecteur, qui vit toute l'exaltation et toute la désolation du héros dans le confort de sa maison bien chauffée (pensons aux scènes où François se laisse happer par le récit, au journal intime et aux lettres de Meaulnes). Cette aventure est toujours déjà doublée de son revers : la conscience à peine refoulée de la salle de séjour grise dans le jour tombant qui nous attend une fois le livre refermé, la résignation à ce que notre vie est et restera sans doute à l'image de ce séjour vide, plus proche de la vie de « quelque rentier de village » que du bohémien courant les routes, la conscience que ce bohémien même, à le regarder de plus près, s'avèrera un « vieux gamin épuisé et battu⁶⁶³ ».

Le roman d'Alain-Fournier exalte le désir de l'aventure, mais condamne à la fois le wertherisme qui s'obstine dans ses chimères. Dans les scènes postérieures à son départ de Sainte-Agathe, à Paris, à la partie de plaisir et durant les noces, Meaulnes se comporte comme un sans-cœur grincheux et ridicule plutôt que comme un héros romantique. Frantz, lorsqu'il reparaît la nuit des noces, fait piètre figure aux yeux du narrateur :

Cet enfantillage était pénible à supporter chez ce garçon déjà légèrement vieilli... Naguère, il y avait en lui tant d'orgueilleuse jeunesse que toute folie au monde lui paraissait permise. À présent, on était d'abord tenté de le plaindre pour n'avoir pas réussi sa vie; puis de lui reprocher ce rôle absurde de jeune héros romantique où je le voyais s'entêter...⁶⁶⁴

Il n'est pas donné à ces aventuriers déçus de mourir au combat, guillotins, ou de leur propre main. Frantz est condamné à une peine bien pire : se ranger⁶⁶⁵. Leur refus de faire la part de l'illusion et de la réalité est la cause de la mort d'Yvonne, dont la scène se démarque au sein du

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 335.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 335.

⁶⁶⁵ Quelques lignes en font part, dans le dernier chapitre : Frantz et Valentine, réconciliés par Meaulnes, habitent désormais la « maison de Frantz » et font le bonheur des « petits vachers endimanchés » allant à la messe (*Ibid.*, p. 380).

roman par son réalisme brutal : le cadavre enveloppé « d'ouate imbibée de phénol » pour ralentir la décomposition, les problèmes logistiques que présente le transport du cercueil dans le couloir de la maison, la description singulièrement physique de l'effort de François ployant sous le poids de la dépouille, rappellent la peinture crue du décès d'Emma Bovary ou du bébé de Frédéric Moreau et Rosanette, plutôt que les contours estompés et les teintes douces qui prévalent dans *Le Grand Meaulnes*.

La paralysie de François, curieuse pour un héros de roman, figure un malaise vis-à-vis de l'aventure. Tout se passe comme si, alors que son désir chez les âmes adolescentes en mal d'exaltation apparaît comme une vérité généralement admise, elle n'arrivait pas à prendre pied dans un monde dégrossi par le récit réaliste. Aussitôt que François touche à l'aventure, celle-ci se présente comme un aspect de la réalité ordinaire, décevante et prévisible autant que la chose attendue paraissait mystérieuse et pleine de promesse. Ainsi, François ne peut pas être le héros de son roman parce qu'il est condamné à dépasser l'âge des chimères. Pour assouvir sa soif de l'aventure il lui faut « s'embarquer » sur l'aventure d'un autre. Cependant, si *Le Grand Meaulnes* est le roman de l'échec de l'aventure des héros éternellement adolescents Meaulnes et Frantz, il est aussi le roman de la découverte, par le narrateur François, d'un nouveau type d'aventure. Cette découverte, si elle peut être envisagée comme le fruit d'un mûrissement, participe pourtant de l'esprit de l'adolescence : elle part du constat que les êtres sont labiles, incohérents et mus par leurs chimères, pour identifier un nouveau plaisir du récit fondé sur la supposition, le hasard, l'erreur⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ L'erreur la plus lourde de conséquences est celle qui rend possible le récit : le fait de ne pas demander à Jasmin Delouche où se trouve la propriété recherchée au lieu de le faire taire à coups de poings, lorsque Meaulnes revient de son périple. Le hasard fait en sorte que le renseignement (qui aurait « court circuité » l'aventure dès son commencement) ne se rend pas une deuxième fois : Jasmin Delouche s'écrit « il s' imagine peut-être qu'on ne sait pas où il a été ! » au moment d'être interrompu par le début du cours (*Ibid.*, p. 186).

En effet, comme le remarque Zbigniew Naliwajek, alors que la trame du *Grand Meaulnes* repose sur deux « secrets » (celui du Domaine et celui de Valentine) qui comme dans un roman d'aventures classique sont révélés au cours du récit, « la découverte objective des secrets ne les abolit pas, bien au contraire, elle nous mène au mystère subjectif de Meaulnes⁶⁶⁷ ». Celui-là se renouvelle chaque fois qu'on semble approcher d'une solution, résultant en ce « prolongement » de l'aventure « quand l'aventure a donné tout son effet » que critiquait Albert Thibaudet; et ce, jusque dans la conclusion ambiguë du roman qui remet Meaulnes encore une fois sur la route. François Seurel s'embarquant sur l'aventure de Meaulnes, s'efforçant de comprendre ses motifs, échouant à prévoir ses gestes, s'étonnant des décisions successives qui semblent contrevenir à ses propres désirs, est comme le romancier imaginé par Rivière dans *Le Roman d'aventure* :

Nous sommes à l'intérieur de chaque personnage; nous sommes enfermés avec lui, nous n'avons aucune vue sur lui; nous grandissons avec lui et nous sentons en nous les nœuds, les craquements et les aises subites de sa croissance; nous avons devant nous ce même mur, cette même ignorance de l'avenir qu'il éprouve lui-même [...]. Nous ne connaissons sur lui que les jugements qu'il porte sur lui-même et qui naturellement ne dépassent jamais son présent. Aussi changeons-nous aussi souvent d'opinion à son sujet qu'il en change lui-même. [...] Ces tâtonnements, ces espoirs, ces facilités et derechef ces obscurités plus grandes, n'est-ce pas une véritable aventure que nous courons avec le personnage, et en lui ?⁶⁶⁸

Au final, la quête de Meaulnes et celle de Seurel répondent chacune à sa manière à cet « état d'aventure » désiré par Rivière, et qui selon Christophe Pradeau « serait à la vie ce que l'état gazeux est à la matière, une manière d'être rebelle à la dynamique cohésive des formes⁶⁶⁹ ».

À la recherche du temps perdu

Du narrateur de la *Recherche* on a volontiers remarqué le rapport original au vieillissement, avec ses deux vitesses radicalement opposées : la lenteur par moments vaseuse de la jeunesse s'étirant

⁶⁶⁷ Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier* : Le Grand Meaulnes, p. 109.

⁶⁶⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 70-71.

⁶⁶⁹ Christophe Pradeau, « L'état d'aventure », p. 58.

pendant des centaines de pages, dont les étapes se brouillent comme les autres repères temporels, et l'accélération prodigieuse qui mène, dans *Le Temps retrouvé*, à l'illumination de la vieillesse qui raccorde tous les chemins abandonnés et redonne *in extremis* leur valeur à l'accumulation de moments qui ont composé sa vie⁶⁷⁰. On a peu remarqué, en revanche, ce que la jeunesse éternelle dont les péripéties mondaines, sentimentales et esthétiques fournissent le matériau de cette vie doit à la peinture de l'adolescence.

Nous avons déjà montré en quoi le drame du coucher pouvait être lu comme une allégorie de la puberté. Des remarques dispersées, et non pas uniquement dans les deux premiers volumes où il est évident que le héros doit être très jeune, signalent qu'il vit les tribulations particulières à l'âge ingrat. Ainsi, par exemple, l'initiation au désir sexuel et au plaisir solitaire dans le cabinet de la maison de tante Léonie, dont l'évocation relativement brève capte pourtant tout l'émoi qui accompagne ces expériences initiatiques, et dont l'intensité colore par ailleurs les excursions champêtres dans *Du côté de chez Swann*⁶⁷¹. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, à la même époque où le narrateur va tous les jours aux Champs-Élysées «jouer» avec Gilberte sous la supervision de Françoise, Bloch «bouleverse [sa] conception du monde⁶⁷²» en l'initiant aux maisons de passe, qu'il se met à fréquenter si assidûment qu'il se lie avec la patronne de l'une d'elles au point de lui faire don de meubles hérités de sa tante Léonie⁶⁷³. Et cependant, lorsqu'il

⁶⁷⁰ Le narrateur s'étonne lui-même de ce phénomène à la fin du *Temps retrouvé* : « C'est avec des adolescents qui durent un assez grand nombre d'années que la vie fait des vieillards » (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 235).

⁶⁷¹ « C'était en vain que j'implorais le donjon de Roussainville [...] de faire venir auprès de moi quelque enfant de son village, comme au seul confident que j'avais eu de mes premiers désirs, quand en haut de notre maison de Combray, dans le petit cabinet sentant l'iris, je ne voyais que sa tour au milieu du carreau de la fenêtre entrouverte, pendant qu'avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle, jusqu'au moment où une trace naturelle comme celle d'un colimaçon s'ajoutait aux feuilles du cassis sauvage qui se penchaient jusqu'à moi » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 156).

⁶⁷² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 145.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 147.

rencontre M. de Charlus dans *Le Côté de Guermantes*, celui-ci le taquine en l'appelant un « jeune polisson qui [va] avoir bientôt besoin de [se] faire raser⁶⁷⁴ ». Le rapport du narrateur avec sa mère et sa grand-mère jusque dans *Albertine disparue* est à la fois trop fusionnel et trop capricieux pour être celui d'un adulte : le « grand loup⁶⁷⁵ », le « pauvre chou [...] bêt[a]⁶⁷⁶ » se trouve régulièrement à sangloter dans les bras de sa maman ou à la bouder⁶⁷⁷. Du reste, les occupations qui « réclam[ent] une inviolable solitude » auxquelles il s'adonne dans le cabinet de Combray, c'est-à-dire « la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté⁶⁷⁸ », sont les mêmes qui, avec les visites mondaines, caractérisent son emploi du temps dans tous les livres de la *Recherche*.

L'adolescence est nettement moins *héroïque* que la jeunesse. La jeunesse tend à conquérir le monde, ou du moins à s'y faire une place. En cela, comme le mettent en relief notamment les pages que consacre Hegel au roman d'apprentissage, elle est en contradiction avec elle-même : le jeune, par définition marginal, emploie toutes ses forces à *arriver*, c'est-à-dire à devenir celui qui n'aura plus à se battre, ni à ruser, du moins jusqu'à ce que survienne un nouveau jeune qui voudra lui prendre sa place. Rien de tel pour l'adolescent : il n'a pas la volonté qui définit la jeunesse, il n'a

⁶⁷⁴ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, p. 285.

⁶⁷⁵ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 514.

⁶⁷⁶ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 217.

⁶⁷⁷ Voir par exemple la dernière scène de *Sodome et Gomorrhe*, où le narrateur se jette dans les bras de sa mère après la découverte des relations d'Albertine avec Mlle Vinteuil : « mais voyons, me dit ma mère [...]. Ce n'est pas une raison pour pleurer comme cela. Pense que ta maman part aujourd'hui et va être désolée de laisser son grand loup dans cet état-là » (Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 514). À la fin d'*Albertine disparue*, encore, le narrateur se comporte à la manière d'un adolescent rageur lorsque sa mère décide de quitter Venise malgré l'arrivée imminente de la baronne de Putbus et de sa femme de chambre : « Je demande à ma mère de remettre notre départ de quelques jours; et l'air qu'elle eut de ne pas prendre un instant en considération ni même au sérieux ma prière réveilla dans mes nerfs excités par le printemps vénitien ce vieux désir de résistance à un complot imaginaire tramé contre moi par mes parents [...] cette volonté de lutte [...]. Je dis à ma mère que je ne partirais pas, mais elle, croyant plus habile de ne pas avoir l'air de penser que je disais cela sérieusement ne me répondit même pas. Je repris qu'elle verrait bien si c'était sérieux ou non [...] » (Marcel Proust, *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, nouvelle édition revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 231).

⁶⁷⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 12.

pas l'ambition conquérante qui lui ordonne de tout faire pour s'emparer du monde. Lorsque le père du narrateur, encouragé par l'aval de M. de Norpois, lui permet de poursuivre son rêve de devenir écrivain au lieu de le suivre dans la carrière diplomatique, le narrateur est atterré :

En attendant que grâce à la liberté qu'elles m'octroyaient, je fusse, ou non, heureux dans l'existence, les paroles de mon père me firent ce soir-là bien de la peine [...]. En parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, de ce qui était destiné à rendre mon existence heureuse, il insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier c'était que (alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débiterait que le lendemain matin) mon existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui allait suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé⁶⁷⁹.

Par la suite, le héros emploiera divers moyens, notamment celui de la maladie⁶⁸⁰, pour repousser aussi longtemps que possible l'accomplissement de sa vocation, se réservant le droit de vivre non pas en héros, mais en procrastinateur, comme si son aventure était à chercher justement dans la marge. Seule la conscience de l'imminence de la mort pourra le forcer à enfin prendre son destin par les cornes et « s'achever ».

Comme dans *Fermina Márquez* et *Le Grand Meaulnes*, la destinée telle que la conçoivent certains romans sert de contre-modèle à la vie qu'envisage le héros. Le second terrible soupçon qu'éveille en lui la bénédiction de son père n'est « à vrai dire qu'une autre forme du premier », mais transposé en termes romanesques :

Que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, tout comme ces personnages de roman qui à cause de cela me jetaient dans une telle tristesse quand je lisais leur vie [...]. Pour rendre [l]a fuite [du temps] sensible, les romanciers sont obligés en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes. Au haut d'une page on a quitté un amant plein d'espoir, au bas de la suivante on le retrouve octogénaire [...]. Mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causait le même genre de tristesse que si j'avais été non pas encore l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur [...] nous dit à la fin

⁶⁷⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 53.

⁶⁸⁰ Voir la thèse de doctorat de Gabrielle Roy-Chevarier, *Le Personnage de l'artiste-malade à l'ère des possibles : maladie et création romanesque chez Joris-Karl Huysmans, André Gide et Marcel Proust*, Université McGill, 2018.

d'un livre : « Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc. »⁶⁸¹

La malédiction de l'« amant plein d'espoir » veut que peu importe le nombre et la difficulté des obstacles qu'il réussira à surmonter, ses aventures arriveront à leur fin et ce jour-là, il se retrouvera, impuissant et ridé, à contempler ce qui a été vécu, et n'aura plus rien à attendre de la vie. La stratégie du narrateur de la *Recherche* consiste à choisir, contre le parti de la jeunesse et de la volonté, celui de l'adolescence, c'est-à-dire de l'oisiveté, de la velléité et de l'inconstance, et à déjouer ainsi le piège du temps, dont le cours ne peut avoir qu'une seule direction et une seule fin. Il demeurera, aussi longtemps que cela lui sera possible (ou nécessaire), « sur le seuil de [s]a vie encore intacte ». C'est, il s'avèrera, *parce qu'il se résigne à perdre son temps au lieu de devenir écrivain qu'il pourra en fin de compte retrouver ce temps et devenir écrivain*.

En se détournant ainsi de ce qui avait jusque-là défini un héros (la tension vers un but), le narrateur proustien réalise à sa façon la transformation que souhaite pour le roman Jacques Rivière. Isabelle Daunais propose que ce que figure le modèle du roman d'aventure, c'est le passage d'une poétique de la « vie idéale » à une poétique des « vies possibles ». Alors que, jusque-là, le héros romanesque s'était orienté selon un idéal qui, peu importe sa viabilité, était « parfaitement définissable », au début du XX^e siècle la « vie rêvée [est] définie comme une vie livrée à l'inconnu » :

Le propre de l'idéal défini par le roman d'aventure [...] est de ne procéder d'aucun désir formulable, sinon celui d'être entraîné dans un mouvement perpétuel d'événements, d'accidents et d'incarnations, sans que l'on sache jamais où ils mèneront [...]. Ce qui compte, pour le personnage d'un tel roman, c'est d'être « quelqu'un à qui quelque chose arrive » et que cette chose puisse elle-même se transformer, laisser place à une autre expérience, n'entamer aucune possibilité⁶⁸².

⁶⁸¹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 53-54.

⁶⁸² Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires*, 2010, no 1, p. 19-30, <http://journals.openedition.org/itineraires/2105> (page consultée le 2 avril 2019).

Daunais propose deux hypothèses pour expliquer ce phénomène. D'une part, le roman lui-même aurait, par son œuvre critique, rendu caducs les rêves dont l'objet se situe hors du domaine de ce qui est possible ou probable dans la vie réelle. D'autre part, l'avènement de la société démocratique moderne aurait ouvert aux individus des possibilités de mobilité autrefois inaccessibles : il est maintenant possible de devenir un autre, de suivre un chemin différent de celui qui aurait pu nous être prévu à la naissance. De sorte qu'à l'époque de la crise du roman, la vie rêvée par un personnage de roman se situe à l'intérieur de la réalité, elle est « une vie dont on ne sait rien et même que l'on ne soupçonne pas », une vie « définie par la mobilité et la transformation⁶⁸³ ».

Alors que « devenir écrivain » est un rêve en apparence bien défini, la forme de l'œuvre future du héros proustien lui est inconnue : elle est *informe* comme la vie dont elle est tributaire, jusqu'à ce que les deux se rejoignent dans l'illumination finale. L'adolescence prolongée du héros nourrit le paradoxe au fondement de la *Recherche*, qui veut que la vie et l'écriture s'excluent mutuellement, puisque la première regarde vers l'avenir — vers l'inconnu —, alors que la deuxième procède de la connaissance, forcément rétrospective. Cette tension entre la « longue partie romanesque [qui] montr[e] le héros traversant des expériences dont le sens demeurera implicite, et la plus courte partie théorique [qui] offr[e] la synthèse explicative de tous les épisodes précédemment vécus⁶⁸⁴ » fonde l'aventure du héros, mais également celle de Proust. La critique a souligné à de nombreuses reprises que, en cours de rédaction, l'œuvre s'échappe de l'architecture scrupuleusement posée au début, que le roman reprend ses droits sur l'activité critique en greffant à la démonstration originelle des épisodes non prévus (dont le plus long serait le « roman d'Albertine »). L'œuvre qui en résulte n'a pas pour ressort la tension vers le dénouement. Le lecteur ne se ronge pas les ongles en se demandant si le héros réussira à devenir écrivain (il sait

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 12.

qu'il le deviendra), ni comment il y parviendra (rien ne l'en empêchait, depuis le commencement). Si, comme l'écrit Isabelle Daunais, l'aventure dépend d'« une distance entre ce qui est et ce qui pourrait être⁶⁸⁵ », celle d'un héros qui souhaite devenir écrivain aurait l'épaisseur de sa plume. La *Recherche* tire plutôt son ressort romanesque de la découverte des différentes formes de cette distance à même la vie de tous les jours. Et si, pour faire cette découverte, le héros doit se maintenir dans un état d'inachèvement et de disponibilité adolescents, les phénomènes découverts entretiennent, eux aussi, des liens intimes avec la sensibilité adolescente.

Le premier de ces phénomènes a trait à la découverte même de sa vocation. C'est le rapport instauré entre le héros et le monde à Combray, à la sortie de l'enfance, qui fonde cette vocation. Au cours des promenades qu'il fait avec ses parents, puis lors des escapades qu'on lui permet de faire seul l'année du décès de tante Léonie, le héros découvre un monde pullulant de merveilles dont le mystère de l'essence qu'il y pressent tapie appelle à être élucidé :

C'est cet automne-là, dans une de ces promenades, [...] que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle. Après une heure de pluie et de vent contre lesquels j'avais lutté avec allégresse [...], devant une petite cahute en tuiles [...], le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. [...] Et voyant sur l'eau et la face du mur un pâle sourire répondre au ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut ». Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement⁶⁸⁶.

L'exclamation jouissive que lui tire dans son exaltation le pur bonheur de voir le monde d'un regard frais (non voilé par l'habitude) est comme le paroxysme de tout un été passé à s'enivrer des effluves étourdissants des aubépines⁶⁸⁷. Si le réel dans la *Recherche* est, comme le montre Anne

⁶⁸⁵ Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles ».

⁶⁸⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 153.

⁶⁸⁷ « J'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser

Simon, « le lien même, mouvant et soumis à révision, qui unit un sujet au spectacle qu'il érige autant qu'il le contemple⁶⁸⁸ », ce lien est un lien désirant. Le bredouillement désarmant auquel donne lieu le débordement du trop-plein (« infléchissant jaillissement de toutes les forces de ma vie⁶⁸⁹ ») témoigne de l'intensité de l'élan qui tente de s'articuler, intensité telle qu'elle dépasse les moyens d'expression du jeune homme, qui n'en deviendra pas pour autant poète.

Pour René Girard, l'émoi désirant du narrateur proustien dans sa jeunesse est l'expression du « mensonge romantique », renié par la suite au nom de la « vérité romanesque » au fil des désillusions successives qui ponctuent son parcours⁶⁹⁰. Cependant, Barbara Carnevali montre en quoi l'analyse de Girard, en confondant le désir avec l'envie, réduit la portée de ce qui, loin d'être une manifestation négative de l'amour-propre, serait en réalité une « puissance ontologique positive, une manifestation de la force du devenir⁶⁹¹ ». « Plus qu'un rapport triangulaire entre deux sujets et un objet », écrit Carnevali, « le désir est [...] pour Proust un *rapport entre mondes* [...], un vecteur qui permet à la conscience d'accéder à une sphère d'existence plus élevée, en la transportant du monde inférieur, banalisé et réifié par l'habitude, vers le monde supérieur de la vraie vie — mystérieuse, exclusive, spéciale⁶⁹² ». Que le désir en question soit dirigé vers le spectacle de la nature, vers une jeune fille ou vers le monde du Faubourg Saint-Germain n'a pas d'importance car le désir, comme l'apprend le narrateur au cours de sa recherche, n'appartient pas

approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. [...] J'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs » (*Ibid.*, p. 136-137).

⁶⁸⁸ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans* À la recherche du temps perdu, p. 12.

⁶⁸⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 85.

⁶⁹⁰ Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁶⁹¹ Barbara Carnevali, « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l'envie », traduction de Marielle Macé, *Itinéraires*, 2010, no 1, p. 41-69, <https://journals.openedition.org/itineraires/2157> (page consultée le 4 août 2019).

⁶⁹² *Ibid.*

à l'objet, mais au sujet, à l'imagination duquel il ouvre un monde de possibles. Il est la faculté qui capte les « signes » qu'émet le monde en demandant d'être « déchiffré⁶⁹³ ».

Certes, il y a dans la *Recherche* une progression dans la désillusion. Avec le temps, à mesure qu'il est donné au narrateur de se saisir de certains de ses objets de convoitise (la représentation de la Berma, la duchesse de Guermantes, Balbec, entre autres), ceux-ci s'avèrent autrement ordinaires qu'il ne les croyait. Les « Noms » perdent leur pouvoir mystique, mais le désir ne tarit pas. Au contraire, il gagne en importance — bien que sa nature se modifie — jusqu'à devenir, dans les volumes tardifs surtout, le foyer principal du romanesque. L'apparition des jeunes filles⁶⁹⁴, qui supplantent bientôt les fleurs de Combray, permet de déplier le rapport amoureux du narrateur au monde : le « profond mystère⁶⁹⁵ » qu'il pressent tapi dans les livres ou dans les fleurs se complique dès lors qu'il s'agit d'objets dont la qualité de personnes vivantes les dote d'une mobilité prodigieuse, autant pragmatique (les passantes fuient le héros oisif parce qu'elles vaquent à leur occupation de marchande de coquillages, laitière, etc.) et sociale⁶⁹⁶ (l'instabilité d'Odette ou d'Albertine comme personnages, la confusion des « signes » qu'elles produisent, vient en partie de leur ambition de changer de classe sociale) que physique et psychologique (dans le cas des jeunes filles, leur adolescence multiplie encore le facteur de mutabilité attribuable à chacune). Le mystère fascinateur sourd alors non seulement de la beauté magnétique des jeunes filles, mais de tous les éléments qui composent leur « vie », pourvu qu'ils soient inconnus du héros. Ce qui luit dans les yeux d'une jeune fille, qui de l'extérieur peuvent paraître n'être que des « brillante[s]

⁶⁹³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1964], p. 10-11.

⁶⁹⁴ D'ailleurs, les métaphores dans « Combray II » personnifient souvent les fleurs. Par exemple, les lilas sont des « jeunes houris » qui suscitent le désir « d'enlacer leur taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leur tête odorante » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 134).

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹⁶ Sur la mobilité sociale dans la *Recherche* voir Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*.

rondelle[s] de mica », ce sont en réalité « inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait [...], les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu'elle forme ou qu'on a formés pour elle; et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté⁶⁹⁷ ». Ce qu'inspirent au héros les jeunes filles, c'est « le désir d'une autre vie⁶⁹⁸ » : « c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie ayant brusquement cessé d'être ma vie totale [...] m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de moi-même, qu'est le bonheur⁶⁹⁹ ».

On pourrait penser que si le héros accuse un vieillissement quelconque avant l'accélération du temps dans le volume final, c'est justement par le fait de se défaire de l'illusion consistant à croire qu'il y a un mystère intrinsèque à retrouver en contemplant la nature, en visitant des lieux ou en rencontrant des personnes. Cependant, ce désenchantement ne mène pas à la maturité, avec ce qu'elle supposerait de finalité. Dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, les aventures du héros perdent presque entièrement leur consistance. Il ne va plus dans le monde (sauf pour espionner Albertine) ni ne poursuit de passantes, ne voyage pas, ne sort presque pas de chez lui. Il lui suffit de rester allongé, écoutant les bruits du dehors et repassant dans sa tête toutes les vies possibles d'Albertine et par conséquent, les siennes (selon la théorie qu'à chaque trahison soupçonnée de la femme correspond un autre « moi » jaloux). C'est qu'il a enfin découvert qu'il n'est nul besoin de *faire* quoi que ce soit, d'agir sur le monde. Le monde agit sur lui et il lui suffit d'y faire attention :

C'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. Ses cordes sont serrées ou détendues par de simples différences de la température, de la lumière extérieures. En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu

⁶⁹⁷ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 360.

⁶⁹⁸ Barbara Carnevali, « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l'envie ».

⁶⁹⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 360.

silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique [...]. Seules ces modifications internes, bien que venues du dehors, renouvelaient pour moi le monde extérieur. Des portes de communication depuis longtemps condamnées se rouvraient dans mon cerveau [...]. Frémissant tout entier autour de la corde vibrante, j'aurais sacrifié ma terne vie d'autrefois et ma vie à venir, passés à la gomme à effacer de l'habitude, pour cet état si particulier⁷⁰⁰.

En ces pages étranges, le héros réalise mieux que jamais auparavant son désir de se préserver d'intégrer le cours de la vie et, en évitant ainsi de choisir une voie au détriment des autres voies possibles, de jouir de toutes ses virtualités : ses aventures étant du domaine de l'imagination et de la mémoire, elles ne peuvent arriver à un but quelconque, l'univers non entamé des possibilités s'ouvre à lui et son désir d'autres vies se trouve alimenté par sa fabulation jalouse au sujet d'Albertine ainsi que par les « voyages » imaginaires qu'il fait dans le temps (dans le passé, par la mémoire, dans l'avenir et dans le présent, par l'hypothèse), devenu un espace à parcourir dans tous les sens⁷⁰¹.

L'exploration de la souffrance puis de son contraire, l'oubli, dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue* mène à son faite le thème de la *Recherche* que l'on pourrait appeler la « physiologie de la sensibilité », dont certaines des pièces maîtresses sont le drame du coucher, la rupture avec Gilberte, le deuil différé après la mort de la grand-mère, ou encore l'enfer de Swann dans « Un amour de Swann ». Si le narrateur se soustrait aux activités concrètes qui, normalement, consacrent un héros (même les protagonistes de Larbaud et d'Alain-Fournier jouent à agir en organisant des « équipées » et des « abordages »), c'est que sa vie intérieure occupe une place si démesurée que les événements extérieurs — les événements dont la littérature de notation fait sa matière première

⁷⁰⁰ Marcel Proust, *La Prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1988, p. 19.

⁷⁰¹ Pour une analyse de la poétique des « possibles » dans ces deux volumes, voir le chapitre 6 de la thèse de Gabrielle Roy-Chevarier, (*Le Personnage de l'artiste-malade à l'ère des possibles : maladie et création romanesque chez Joris-Karl Huysmans, André Gide et Marcel Proust*, p. 264-299). Sur le temps proustien conçu comme un espace voir Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1963].

— se situent à un plan éloigné⁷⁰². Le narrateur découvre en effet que si les mondes intérieur et extérieur sont tributaires l'un de l'autre, les liens qui les unissent sont d'un enchevêtrement inextricable. Il a beau dégager des « lois », les phénomènes qu'il s'exerce à cerner sont d'une telle complication qu'il lui faut à tout moment réviser, amender et ajouter des « sous-lois ». En ce sens, la poétique proustienne ne conteste pas tant les déterminismes (héréditaires, sociaux, etc.), qu'elle tente au contraire de les préciser et, ce faisant, découvre qu'il s'agit d'un travail d'ampleur surhumaine.

Michel Zéraffa note que dans les romans du début du XX^e siècle, dont celui de Proust, « l'individu *n'a pas de psychologie*, au sens qu'eussent donné à ce mot Stendhal [ou] Flaubert⁷⁰³ ». C'est-à-dire que, là où le roman du XIX^e siècle supposait une sphère intérieure distincte de l'extérieure et plus ou moins délimitable comme celle-ci, « les héros joycien et proustien *exercent* leur conscience afin, précisément, de la saisir, de la connaître comme espace, comme organisme, comme forme, comme être⁷⁰⁴ ». Or, dans le cas de Proust, cette investigation révèle qu'alors qu'il y a un « je » qui dure et qui s'exprime, ce « je » a très peu de contrôle sur ses circonstances et sur lui-même : il est à la merci de phénomènes affectifs qui, comme les phénomènes météorologiques, se laissent observer, mesurer et même prévoir, contre lesquels à la limite on peut déployer certaines stratégies visant à minimiser les dommages, mais qu'il n'y a pas moyen d'enrayer ou de maîtriser.

Voilà un autre aspect de l'adolescence permanente du héros : à mesure qu'avance le temps et que son bagage d'expériences s'alourdit, il ne gagne pas en capacité effective. Son savoir, durement acquis par la voie de l'expérience, demeure inopérant face aux nouveaux drames, dont

⁷⁰² Sur l'événement chez Proust, voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971, p. 341-365.

⁷⁰³ Michel Zéraffa, *Personne et personnage*, p. 84. Zéraffa souligne.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

la configuration diffère légèrement des précédents pour des raisons dont les variantes peuvent se multiplier à l'infini, et aussi parce que la puissance du désir, de la jalousie ou du deuil est telle qu'aucune activité volontaire de l'intelligence ne peut s'y mesurer :

À ce départ [d'Albertine], si je l'eusse prévu, j'aurais pu songer sans trêve pendant des années, sans que, mises bout à bout, toutes ces pensées eussent eu le plus faible rapport, non seulement d'intensité mais de ressemblance, avec l'inimaginable enfer dont Françoise m'avait levé le voile en me disant : « Mademoiselle Albertine est partie ». Pour se représenter une situation inconnue l'imagination emprunte des éléments connus et à cause de cela ne se la représente pas. Mais la sensibilité [...] reçoit comme le sillon de la foudre, la signature originale et longtemps indélébile de l'événement nouveau⁷⁰⁵.

À l'époque où se déroulent *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, l'intelligence du héros a marqué d'importants progrès par rapport aux volumes précédents : il identifie aisément, par exemple, ce que la douleur que lui cause Albertine doit aux épisodes de la rupture avec Gilberte et du baiser refusé par sa mère. Mais cela ne l'aide pas à surmonter la souffrance occasionnée par le départ d'Albertine, au contraire : « c'était bien en effet toutes les inquiétudes éprouvées depuis mon enfance qui, à l'appel de l'angoisse nouvelle, avaient accouru la renforcer, s'amalgamer à elle en une masse homogène qui m'étouffait⁷⁰⁶ ». Le savoir, qui ne peut être que théorique puisqu'il opère dans une sphère qui ne touche pas à celle du sentiment, ne fait que relever le caractère répétitif des phénomènes affectifs qui prennent alors l'allure d'un destin. Le caractère fatal, immaîtrisable de ces événements est notamment souligné par l'emploi, dans ces volumes, de nombreuses métaphores physiques pour parler du cœur⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ Marcel Proust, *Albertine disparue*, p. 8.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ « Ce coup physique au cœur » (*Ibid.*, p. 8); la « lutte corps à corps avec la volonté contraire, inflexible d'Albertine [...] comme dans ces guerres modernes où les préparations de l'artillerie [...] ne font que retarder le moment où l'homme se jette sur l'homme » (*Ibid.*, p. 86); « les mêmes souffrances qu'un chirurgien qui chercherait une balle dans notre cœur » (*Ibid.*, p. 78). Antoine Compagnon écrit : « Les intermittences du cœur composent dans la *Recherche* [...] un va-et-vient aléatoire, incontrôlé, que le *Temps retrouvé*, à la différence des réminiscences, ne sublime pas dans l'œuvre. Ce sont des fractures qui, à l'origine du roman, échappent par leur violence à toute saisie dogmatique. Au soir de la seconde arrivée à Balbec dans *Sodome et Gomorrhe*, par exemple, le héros comprend que sa grand-mère est morte lorsqu'il

Il n'est pas étonnant que les expériences des autres s'avèrent également stériles en enseignements. Le narrateur a beau connaître l'histoire de Swann et d'Odette dans ses détails les plus intimes, ou évaluer en toute lucidité les rapports de Charlus et Morel et reconnaître les nombreux échos de ces histoires dans sa vie avec Albertine, cela ne l'aide en rien à prévenir ni à guérir. *La Recherche* tire des effets puissants de tels décalages entre le savoir des personnages et les gestes qu'ils posent et qui finissent par les condamner, comme l'homosexualité de plus en plus affichée par Charlus alors qu'il sait si bien en reconnaître les signes chez les autres⁷⁰⁸. Toutes les « vies » auxquelles s'intéresse le narrateur finissent par former une nébuleuse d'échos, de rimes, de répétitions, dont les effets sont ainsi amplifiés par la coexistence au sein du même « système », sans que ce système ne soit « optimisé » de nulle façon : les amants continuent de tomber amoureux de la mauvaise personne, les grand-mères continuent à mourir, les personnes les mieux cotées à la bourse des valeurs mondaines ne cessent de déchoir pour être remplacées par celles auxquelles on n'aurait jamais pensé qu'avec mépris.

Les autres vies deviennent romanesques parce qu'il s'avère que chaque vie, de l'extérieur assimilable à une suite d'événements, recèle en réalité des drames et des jouissances inépuisables, que seul celui qui les vit (et uniquement au moment où il les vit, puisque la fin d'un drame entraîne la formation d'un autre moi selon la théorie des intermittences du cœur) est en mesure de comprendre. Se remémorant après la mort d'Albertine les étapes de leur relation, le narrateur n'arrive pas à croire que le raz-de-marée qui déferle en lui peut être résumé en à peine quelques lignes, et attribué à quelques coïncidences : il n'aurait jamais connu Albertine (et celle-ci ne serait

se baisse pour se déchausser; à la fin du même séjour, il apprend qu'Albertine a connu Mlle Vinteuil : les deux événements représentent des irruptions insurmontables de la réalité — la mort et la jouissance. Ce sont des coups de théâtre dans l'intrigue » (Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 33).

⁷⁰⁸ Mme Verdurin se servira du secret de polichinelle qu'est l'homosexualité de Charlus pour l'exiler de son salon et lui faire perdre l'affection de Morel.

peut-être pas morte) si Swann ne lui avait pas parlé de l'église de Balbec, si une société n'y avait pas construit un hôtel moderne, etc. ; il aurait rompu avec Albertine s'il n'avait pas, par hasard, appris qu'elle avait été l'amie de Mlle Vinteuil et, par ailleurs, il ne serait jamais tombé amoureux d'elle si Mlle de Stermaria ne s'était pas décommandée le soir où il devait dîner avec elle au Bois de Boulogne⁷⁰⁹. Il en conclut que « telle vie est comme un essai de psychologie subjective spontanément poursuivi, mais qui fournit à quelque distance son "action" au roman purement réaliste, d'une autre réalité, d'une autre existence⁷¹⁰ ».

Ainsi les hasards s'enfilent pour composer ce qui vécu de l'intérieur devient aussi absolu et inéluctable qu'une destinée, et cette même destinée paraît de l'extérieur comme faite d'une suite aléatoire d'événements plus ou moins interchangeables, dont l'ultime ne se distingue que par sa finalité :

L'idée qu'on mourra est plus cruelle que mourir, mais moins que l'idée qu'un autre est mort, que, redevenue plane après avoir englouti un être, s'étend, sans même un remous à cette place-là, une réalité d'où cet être est exclu, où n'existe plus aucun vouloir, aucune connaissance et de laquelle il est aussi difficile de remonter à l'idée que cet être a vécu, qu'il est difficile, du souvenir encore tout récent de sa vie, de penser qu'il est assimilable aux images sans consistance [...] laiss[e]s par les personnages d'un roman qu'on a lu⁷¹¹.

La question du temps perdu, où le temps est pris dans son sens le plus élargi pour signifier la vie, est à l'origine du projet de Proust, dont elle fournit dès le départ la problématique et la structure. Cette question, qui s'enrichit à mesure que la rédaction de la *Recherche* se prolonge de réflexions nouvelles ainsi que du vécu de Proust, notamment de l'expérience du deuil et de la guerre, prend cependant aussi racine dans l'adolescence. Car l'écriture de celle-ci est pour Proust le moyen de cerner l'intensité de la vie. Il n'y a pas de sentiments plus entiers — et à la fois moins durables — que ceux que l'on éprouve à cette époque de la vie. Que l'on puisse vouloir se tuer pour quelqu'un,

⁷⁰⁹ Marcel Proust, *Albertine disparue*, p. 82-83.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 90.

ou habiter dans un lieu pour toujours, ou vivre de telle façon, puis, quelques mois plus tard, oublier que cette personne, ce lieu ou cette vie existent, ne cesse d'interpeller Proust; d'autant plus que c'est précisément l'intensité du ressenti qui caractérise la période de la vie où l'on voit le monde pour la première fois, qu'il tente de retrouver dans l'expérience de la contemplation artistique.

Proust cherche toujours à représenter un état affectif, une croyance, à partir du point où il est impossible au personnage de s'imaginer — sauf dans les spéculations les plus théoriques — qu'il pourrait ressentir ou croire autre chose. Puis, il montre précisément comment le sentiment ou la croyance se défont et tombent de leur hôte comme un sortilège, si bien qu'il se demande, comme Swann à la fin de son amour, comment il a jamais pu entretenir un tel sentiment. Proust tire des effets romanesques puissants de ces revirements dont l'accumulation et le déploiement sur tant de pages et d'années finit par montrer le paradoxe d'une société en apparence stable, régie par des codes et des lois, composée d'individus qui croient avoir une maîtrise relative de ces lois, mais qu'à tout moment peuvent venir déposséder du moi qu'ils croyaient, immuablement, le leur, des affects et des croyances sur lesquels ils n'ont aucun contrôle. Le moi s'avère être une succession d'états qui se présentent chaque fois comme absolus, puis cèdent à leur contraire. Si le héros de Proust ne semble pas vieillir, c'est que l'accumulation de telles phases peut lui enseigner, tout au plus, que rien n'est immuable, que tout contient sa propre fin. Mais cet enseignement n'est que théorique : il n'est donné qu'à l'intelligence, alors que le seul savoir qui ait quelque portée sur la vie est celui du cœur. Et c'est pourquoi, sans doute, les grands thèmes de l'amour et de la fin de l'amour approfondis sous plusieurs angles, le roman de Proust ne cesse de tourner autour du contraire ultime : la mort, présente même dans le fleurissement de la jeunesse, toujours tapie derrière l'« infléchissable jaillissement de toutes les forces de [l']a vie⁷¹² ».

⁷¹² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 86.

Les Faux-Monnayeurs

Le roman qui aux yeux d'une grande partie de la critique constitue la somme d'André Gide⁷¹³ est voué aux adolescents. Ces personnages, à plusieurs égards, réunissent en eux les thèmes majeurs de l'œuvre gidienne. Alberta Labuda voit en effet l'adolescence comme le « fil symbolique d'Ariane⁷¹⁴ » qui permet de comprendre le legs littéraire de Gide, le thème magistral auquel se rapportent tous les autres. Dans sa thèse, qui assimile l'artistique au biographique selon une perspective psychanalytique, Labuda divise le parcours de Gide en trois parties : d'abord son adolescence à lui, vécue sur le mode du drame et de l'exaltation et qui fournit directement la matière d'une partie de sa correspondance, des écrits intimes de jeunesse et de *Si le grain ne meurt* (1924); ensuite « la transposition artistique des données intérieures de ce drame » dans les œuvres littéraires de jeunesse, favorisée par un prolongement de l'adolescence de Gide; puis, à partir de *Paludes* (1895), un passage de l'adolescence à la « juvénilité » qui résulte en l'œuvre tardive, « elle aussi une reprise sur le plan esthétique des problèmes de l'adolescence⁷¹⁵ ». L'arc que permet de décrire le thème de l'adolescence au gré de ses variations mène du repli intime et de l'introspection inquiète à l'ouverture à la vie et au monde, à « l'épanouissement total d'une personnalité authentique, délivrée de ses anciennes contraintes⁷¹⁶ », en passant par l'idéalisme, la découverte de la sensibilité, des valeurs, de l'instinct, de l'évasion, « l'affirmation exaltée de soi⁷¹⁷ », le goût du risque et de l'aventure.

L'auteure d'une autre thèse, Anny Wynchank, propose que l'évolution des représentations d'adolescents dans les livres successifs de Gide reflète celle de son œuvre, depuis l'idéalisme

⁷¹³ Daniel Moutote y voit l'aboutissement de la « recherche » de Gide, « l'œuvre de toute une vie » (Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, Genève, Slatkine, coll. « Unichamp », 1990, p. 15).

⁷¹⁴ Alberta Labuda, *Les thèmes de l'adolescence dans l'œuvre d'André Gide*, vol. 1, p. 87.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁷¹⁷ *Ibid.*

subjectif des débuts, en passant par la remise en question des valeurs et la découverte de la vitalité, jusqu'à l'ouverture sur le monde et l'engagement politique des dernières années⁷¹⁸. Les premières œuvres, dont *Les Cahiers d'André Walter* (1891) et les traités, mettraient en scène des adolescents désincarnés, stylisés et, à travers le choix de thèmes qu'ils abordent, illustreraient les effets du puritanisme religieux, dans une perspective personnelle (Gide évoque son propre passé). Dans les récits et les soties, les adolescents se « détachent » de leur auteur, deviennent des êtres de chair et de sang, vivant dans un milieu réel. Ils permettent à Gide de traiter le thème de l'insertion dans la société et la famille, avec le personnage de Lafcadio, élevé hors du milieu familial étouffant, figurant un adolescent autonome, fort, plein de vitalité, mais solitaire et psychopathe. Enfin, dans *Les Faux-Monnayeurs*, les adolescents sont montrés sur fond de la famille et d'un univers social relativement complet. La « formation » réussie de Bernard montre une réévaluation positive de la famille et de la figure du père. Le thème adolescent décrit donc un trajet qui mène de la haine des familles des *Nourritures terrestres* (1897) et de l'adolescent solipsiste à une revalorisation de l'éducation, de la famille et de la culture qui ouvre sur l'abnégation engagée des adolescents de la trilogie constituée par *L'École des femmes* (1929), *Robert* (1930) et *Geneviève* (1936).

Par son aspect « en formation », l'adolescent est proche du bâtard, figure fétiche de l'œuvre gidienne⁷¹⁹. Le bâtard, par sa rupture des liens sociaux et le caractère de son aventure — se forger une identité propre, fondée sur des valeurs authentiques, ouverte sur l'inconnu —, est un double de la figure idéale de l'écrivain⁷²⁰. Pour Gide qu'obsède l'idée d'un roman qui ne va pas « se

⁷¹⁸ Anny Wynchank, *Les Adolescents dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, thèse de doctorat déposée à l'Université de Cape Town, 1982.

⁷¹⁹ Sur le bâtard gidien, voir notamment Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, 1^{ère} édition, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 97-103.

⁷²⁰ Michel Lacroix, « L'aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Littérature*, vol. 162, no 2, 2011, p. 36-47, <https://www-cairn-info.proxy3.library.mcgill.ca/revue-litterature-2011-2-page-36.htm> / (page consultée le 4 août 2019).

boucler, mais s'éparpiller, se défaire⁷²¹ », qui prétend se laisser guider par les « petites bobines vivantes⁷²² » des personnages au lieu de les conditionner, qui souhaite délaissé la psychologie positive, excessivement préoccupée par la cohérence de la personnalité, du roman français, qui s'intéresse à l'artifice et à l'authenticité comme aux deux faces d'une même médaille, on voit aisément en quoi le personnage de l'adolescent est particulièrement fécond pour penser le renouveau du roman. La critique a parfois souligné que l'aspect le plus pérenne de l'œuvre romanesque de Gide est sa « relativisation » du personnage et par là, de l'idée de la personne, sa prise en charge de l'ambiguïté et de l'instabilité du caractère ainsi que de l'interpénétration de l'authentique et de l'artificiel, auxquels s'intéressera le Nouveau roman⁷²³.

On sait que ces qualités d'indétermination qui rendent attrayant le personnage adolescent, Gide a multiplié les efforts pour en doter son roman également au niveau structurel. Éric Méchoulan envisage l'écriture des *Faux-Monnayeurs* dans les termes d'une « économie des possibles ». À la disponibilité qui caractérise les personnages vient s'arrimer un « système narratif » conçu de sorte à préférer à tout moment les possibles au réel : le narrateur rappelle souvent son ignorance (il prétend écouter et juger ses personnages plutôt que de les contrôler); il varie sans cesse les focalisations (passant de la transcription des pensées des personnages au dialogue indirect libre, à la description de type réaliste et au dialogue rapporté, etc.), réduisant et multipliant tour à tour les données potentielles du récit (ce qui suggérerait qu'elles pourraient se multiplier à l'infini, selon le point de vue adopté); le roman accueille toutes sortes de discours hétérogènes (entrées de journal, lettres, citations); enfin, la mise en abyme théorise au sein du

⁷²¹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 93.

⁷²² *Ibid.*, p. 25.

⁷²³ Voir notamment Michel Zéaffa, *Personne et personnage*, p. 98-103 et Catherine Savage Brosman, « The Relativization of character in *Les Faux-Monnayeurs* », *The Modern Language Review*, vol. 69, no 4, octobre 1974, p. 770-778.

roman un projet de roman en devenir qui est ou n'est pas le roman que lit le lecteur et qui permet d'imaginer d'autres versions de ce roman (par exemple, Édouard note un épisode dans son journal, puis écrit qu'il n'incorporera probablement pas cet épisode dans son roman)⁷²⁴.

Or il n'est pas certain que l'appareil formel des *Faux-Monnayeurs* joue au profit de l'indétermination souhaitée. On connaît bien l'exercice de schématisation auquel s'est livré Gide avec Roger Martin du Gard pour illustrer la différence entre leurs deux manières de composition. L'écriture des *Thibault* procède, croit Gide, comme une lampe qui éclaire une ligne horizontale droite, « honnêtement, année après année », sans que rien ne soit présenté « de biais, de façon imprévue, anachronique »; alors que celle des *Faux-Monnayeurs* illumine, à partir d'un foyer central, « un grand demi-cercle », où la variation « subtile » et infinie des « éclairages » donne un effet de clair-obscur à la Rembrandt ou, surtout, à la Dostoïevski⁷²⁵. Martin du Gard (que Gide range « du côté de Tolstoï »), soulève immédiatement à l'égard de l'approche de Gide le risque de « l'artifice ». Ce différend revient régulièrement dans la correspondance qu'ils tiennent alors que chacun de son côté rédige son roman. Martin du Gard écrit à Gide que chacun de ses livres « exprime avec un art infini [...] un petit coin de vie [...], mais aucun n'exprime la vie [...] dans sa richesse, dans sa magnificence, dans sa complexité⁷²⁶ ». Il met en garde Gide « au moment où commencent à s'enchevêtrer dans [son] esprit les fils des *Faux-Monnayeurs* », contre la tentation de faire « ficelle » : « on ne peut pas dire que Dostoïevski soit “ficelle”. [...] C'est à son insu, semble-t-il, que son génie combine ces savants détours, ces déroutants renversements. [...] On

⁷²⁴ Éric Méchoulan, « *Les Faux-Monnayeurs* et l'économie des possibles », *Études littéraires*, vol. 27, no 2, automne 1994, p. 137-138.

⁷²⁵ Cet entretien a lieu en décembre 1920, alors que *Les Faux-Monnayeurs* sont encore « embryonnaires » (voir Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide (1913-1951)*, Paris, Gallimard, 1951, p. 35-39).

⁷²⁶ Lettre du 22 juillet 1920 (André Gide et Roger Martin du Gard, *Correspondance*, t. 1, 1913-1934, éditée par Jean Delay, Paris, Gallimard, 1968, p. 153).

vous sent toujours terriblement conscient de vos adresses [...]. On dirait [...] que vous n'êtes pas pris par votre sujet⁷²⁷ ».

W. Wolfgang Holdheim rappelle que c'est d'après le conseil de Martin du Gard que Gide, dépassé par le problème de la composition de son roman, finit par se résigner à raccorder tous les fils qui composent *Les Faux-Monnayeurs* à une trame principale⁷²⁸. Mais les moyens qu'il emploie pour maintenir l'illusion du « décentrement », remarque Holdheim, contribuent à renforcer le sens de la nécessité plutôt que celui de la contingence⁷²⁹. La complication introduite par les multiples points de rencontre des fils, par les coïncidences et les analepses qui sont nécessaires pour exposer ces liens, finit par engendrer un réseau si serré que l'air ne passe plus. Alors que Gide souhaite que son roman soit comme un pan découpé dans le temps et qu'il permette de percevoir le caractère déconcentré, chaotique, « en devenir » de ce temps, avec le flux des virtualités qu'il contient, il construit plutôt une sorte de modèle laborieux, une « architecture de la durée » qui suggère la coexistence des possibles, mais la fige maladroitement à la fois : « instead of an active structurization of chaos we have a mimetic "chaotization" of structure [...]. Assiduously the formalizing consciousness goes through all the motions of change, reproducing its mechanism but failing to grasp its creative quality⁷³⁰ ».

C'est peut-être que Gide est aux prises avec le même casse-tête qui informe la composition de *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et *À la recherche du temps perdu*. Comment reproduire le mouvement de la vie sans lui imposer une fixité et un achèvement artificiels, qu'elle n'avait pas au moment où elle advenait ? Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Olivier et Bernard nourrissent le rêve

⁷²⁷ Lettre du 17 juillet 1921 (*Ibid.*, p. 167).

⁷²⁸ W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide*, Genève, Librairie Droz, 1968, p. 237.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 240.

de devenir écrivains. Olivier, qui mise sur sa collaboration avec Passavant et sa participation au milieu des revues littéraires, invite son ami à l'accompagner au banquet des *Argonautes* et lui propose de publier un article dans la revue qu'il vient de fonder. Mais, pour employer l'expression de Jacques Rivière, lorsqu'il prétend parler au nom de la génération de jeunes littérateurs à laquelle il appartient, Bernard a, depuis son départ de la maison, « changé d'âme » : « il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots⁷³¹ », dit Bernard à son ami interloqué. Lorsqu'il doute de l'aptitude des formes littéraires disponibles à accueillir la force vitale qui l'anime, on croirait entendre Alain-Fournier : « Rien de ce que j'écrirais facilement ne me tente [...]. Pour écrire un roman, je ne connais pas encore assez la vie des autres; et moi-même je n'ai pas encore vécu. Les vers m'ennuient, l'alexandrin est usé jusqu'à la corde; le vers libre est informe⁷³² ».

Parmi les écrivains, seul le Poète-Aventurier échappe à l'insatisfaction de Bernard :

— C'est là ce que j'admire le plus dans Rimbaud : c'est d'avoir préféré la vie.

— Il a gâché la sienne. [...]

— On ne peut pas juger la vie des autres par l'extérieur. Mais enfin, mettons qu'il ait raté; il a eu la guigne, la misère et la maladie... Telle qu'elle est, sa vie, je l'envie; oui, je l'envie plus même avec sa fin sordide, que celle de...⁷³³

Bernard ne termine pas sa phrase, car ceux dont les petites vies aisées sont indignes de la dépense vitale de Rimbaud, ce sont tous les écrivains contemporains. Ce qu'il voudrait exprimer, sent-il, est d'une telle puissance que seul pourrait le comprendre celui qui s'est à répétition évadé de la famille, de l'école, de la gloire littéraire, vers la guerre, la barricade, la prison, l'inconnu, la maladie, le délire, jusqu'à en perdre un membre et en mourir. « Je sens en moi, confusément, des

⁷³¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 263.

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ *Ibid.*

aspirations extraordinaires, des sortes de lames de fond, des mouvements, des agitations incompréhensibles, et que je ne veux pas chercher à comprendre, que je ne veux même pas observer, par crainte de les empêcher de se produire⁷³⁴ », confie-t-il, faisant écho à l'angoisse du héros de la *Recherche* pour qui commencer à écrire signifie renoncer à la vie. Il y a un jaillissement qui ne peut pas être observé, seulement expérimenté, sinon par un acte d'écriture qui aurait quelque chose d'inouï, qui serait comme un débordement de ce bouillonnement : « c'est comme de la vapeur en moi, elle peut s'échapper en sifflant (ça c'est la poésie), actionner des pistons, des roues; ou même faire éclater la machine⁷³⁵ ».

Daniel Moutote voit dans l'emploi de la mise en abyme par Gide l'expression d'une tension vers l'absolu. L'écriture se référerait chez lui toujours implicitement aux Livres Saints, qui prétendent être à la fois le verbe et la vie⁷³⁶. Dans l'acception de Bernard également, comme il découle de ce dialogue, l'écriture doit être l'actualisation ultime des forces vitales, si bien que son pendant — son autre « possible » — est la mort; comme si rien d'autre ne pouvait valoir l'intensité de la vie qui a précédé. Or les adolescents sont des jusqu'au-boutistes : dans *Les Faux-Monnayeurs* ils sont, avec certains rares aventuriers peut-être, les seuls à comprendre — à ressentir, car c'est ici la seule façon dont on *comprend* réellement les choses — la teneur de ce qui se joue. C'est aussi pourquoi ils sont plus proches de la mort que les personnages adultes, même les plus âgés. « Le vieux La Pérouse », « le vieux Azaïs » (qui ressemblait autrefois à Whitman mais en a perdu l'air dans la vieillesse⁷³⁷), Profitendieu ou Molinier pères souffrent d'affections incommodes : fatigue du foie, apathie, hypocrisie, onanisme, neurasthénie. Mais ce sont les jeunes qui meurent de leurs maladies et, surtout, qui se suicident. L'entretien que nous venons de citer évoque la mort

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 264.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁷³⁶ Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, p. 93-94.

⁷³⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, p. 108.

adolescente par excellence : Bernard s'extasie sur la notion dostoïevskienne que l'on puisse se tuer « par enthousiasme, par simple excès de vie », Olivier renchérit en parlant de se tuer « après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suive en pâlisser⁷³⁸ ». Il tentera l'expérience après avoir connu le bonheur avec Édouard. Alors que La Pérouse menace de se suicider, c'est Boris qui pose le geste, sans mot dire, obtenant un triomphe terrible sur ses ennemis en appliquant leur maxime « l'homme fort ne tient pas à la vie⁷³⁹ ».

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la mort semble relever le plus souvent d'un acte volontaire et désigner les personnages qui « ont du cœur⁷⁴⁰ ». Ces individus, qui ne sont pas toujours ceux qui étalent leur hardiesse au vu de tous, ont le courage de suivre leur cœur, même lorsque leurs actions peuvent avoir de graves conséquences sur leur situation. Ainsi Laura, se croyant à la veille de mourir de tuberculose, cède à la passion avec Vincent. Enceinte, elle refuse de retourner auprès de son mari car elle ne veut pas lui mentir et se croit indigne du pardon qu'elle sait qu'il lui accordera⁷⁴¹. Dans sa lettre à Édouard, elle fait allusion au suicide, dont le refus lui-même prend un aspect héroïque : « en d'autres temps j'aurais eu plus de courage, mais à présent ce n'est plus moi seule qui meurs⁷⁴² ». Il s'avèrera que son mari Douviers, envers qui Édouard manifeste un mépris bénin⁷⁴³, vaut son épouse : non seulement il lui pardonne, mais encore, bien que n'ayant « jamais tenu entre ses mains ni pistolet, ni fleuret », il tente de forcer Édouard à révéler le nom de celui qui a dévoyé et abandonné Laura afin de le provoquer en duel⁷⁴⁴. L'apparente insignifiance,

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 264.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 368.

⁷⁴⁰ Boris se doute de la manipulation de Ghéridanisol et décide sciemment de jouer au jeu, se disant : « Tant pis [...]; qu'importe s'ils flanchent; je leur montrerai j'ai plus de cœur qu'eux » (*Ibid.*, p. 369).

⁷⁴¹ « Il est trop bon. Il me pardonnerait sans doute et je ne le mérite pas, je ne veux pas qu'il me pardonne » (*Ibid.*, p. 72).

⁷⁴² *Ibid.*, p. 73.

⁷⁴³ « Je sens je ne sais quoi d'insuffisant chez Douviers, d'abstrait et de jobard » (*Ibid.*, p. 98).

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 302-303.

voire insipidité dans le cas de Félix, des Douviers s'avère dissimuler une authenticité et une grandeur d'âme proprement romantiques. Le double de Laura, Lady Griffith, se donne la mort à sa manière. Son récit du naufrage de la *Bourgogne* est un ultimatum donné au sort : si elle se permet de se lier avec quelqu'un, c'est jusqu'à la mort⁷⁴⁵. On apprendra plus tard par la lettre d'Alexandre Molinier qu'elle a péri lorsque son bateau a chaviré et que Vincent y a probablement trempé les doigts⁷⁴⁶. Si le portrait initial de Lady Griffith ainsi que son association avec Passavant suggèrent la légèreté et l'affectation, sa mort prouve qu'elle a le courage de s'abandonner à la passion, sachant pleinement ce qui peut en résulter.

Armand est fasciné par le suicide mais, n'osant pas le commettre, ne peut que méditer pathétiquement. Le « traité de l'insuffisance » qu'il projette d'écrire porte sur la « ligne de démarcation entre l'être et le non-être », le « point limite » où un organisme poussé à bout (l'ouvrier mort électrocuté à cause d'une accumulation de sueur sur son corps, le naufragé mort un instant avant d'être sauvé alors que ses compagnons survivent) cède enfin⁷⁴⁷. L'étrange réflexion d'Armand sur le « point limite » met en lumière deux caractéristiques de l'univers des *Faux-Monnayeurs*. La première concerne la minceur de la paroi qui sépare la vie de son contraire : la mort est collée à la vie en tout temps comme une ombre, comme son revers. Comme dans la *Recherche*, plus intensément on vit — et les adolescents vivent le plus intensément — plus la mort fait des sorties audacieuses, comme pour rappeler que si la vie est poésie et bouillonnement, c'est la mort qui a le dernier mot. La deuxième, qui découle de leur proximité, est que la vie comme la

⁷⁴⁵ « J'ai compris que j'avais laissé une partie de moi sombrer avec la *Bourgogne*, qu'à un tas de sentiments délicats, désormais, je couperais les doigts et les poignets pour les empêcher de monter et de faire sombrer mon cœur [...]. Peut-être que j'en commets une aujourd'hui [une erreur] en te parlant comme je fais. [...] Ne va pas t'imaginer, parce que je me suis donnée à toi, que tu m'as conquise. Persuade-toi de ceci : j'abomine les médiocres et ne puis aimer qu'un vainqueur » (*Ibid.*, p. 69).

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 361-362.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 278-279.

mort relèvent du jeu. Toutes les morts et non-morts que nous venons d'évoquer comportent un élément de jeu. « Une heure plus tôt, on aurait pu le sauver⁷⁴⁸ », remarque Olivier en écoutant l'histoire des naufragés que raconte Armand; quelques heures plus tard, il est lui-même sauvé *in extremis* par Édouard qui, s'étant réveillé par hasard, remarque l'odeur de gaz dans l'appartement⁷⁴⁹. Lorsqu'il découvre que Laura est enceinte, Vincent jure de rester avec elle et de l'emmener « en Amérique, en Océanie », mais il fait alors la rencontre de Passavant, se met littéralement à jouer et s'éprend de Lilian Griffith⁷⁵⁰. Il finira effectivement par partir à l'étranger, mais avec Lilian, qu'il tuera avant de devenir fou. Le leitmotiv du jeu, qui intervient tragiquement dans l'épisode de la mort de Boris, transpose en termes immédiats le thème gidien du hasard : une seconde de plus ou de moins, un pas à gauche ou à droite, une rencontre fortuite ou un rendez-vous manqué, et la destinée bascule.

La question du hasard se situe au cœur du projet de reproduire la dynamique mouvante de la vie, dont l'adolescent est le cobaye par excellence. Le romanesque des *Faux-Monnayeurs* se nourrit de l'écart entre la surface unie de la société, avec ce qu'elle suppose de conforme chez les individus qui la composent, et le paysage accidenté qui se révèle lorsque la lunette est braquée sur l'un de ces individus. Dans le Paris bourgeois que circonscrivent les demeures des fonctionnaires Profitendieu et des Molinier, l'établissement scolaire des Azaïs-Vedel et le jardin du Luxembourg, affleurent à tout coin de rue les amours interdites, le suicide, la folie, le risque du déclassement ou de l'exclusion sociale (la grossesse de Laura, la bâtardise de Bernard, la liaison d'Édouard et Olivier, les velléités amoureuses de Sarah), le crime et le vice (les activités de Georges et de ses acolytes). L'emploi d'un grand nombre de jeunes personnages leste ces débouchés possibles d'un

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

poids additionnel. Non pas que les choix des adultes aient une incidence moins importante sur leur avenir (ainsi Laura se trouve à un carrefour dont l'un des chemins mène à la déchéance et l'autre au bonheur bourgeois qui, est-il permis de rêver, pourrait s'avérer être un bonheur romantique), mais la position symbolique de l'adolescent au seuil de la vie permet de mettre en relief la gravité de ce qui se joue, potentiellement, à tout moment, dans nos décisions ou encore à notre insu. On comprend alors les mots de Gide dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* : « pourquoi me le dissimuler : ce qui me tente, c'est le genre épique. Seul, le ton de l'épopée me convient et me peut satisfaire; peut sortir le roman de son ornière réaliste⁷⁵¹ ». L'épique gidien réside ici dans la prise de conscience — à travers l'arrêt sur seulement quelques moments dans quelques vies l'espace d'un court intervalle — des possibilités de bouleversement tapies à l'intérieur de chaque instant qui prolonge une vie qui a été jusque-là (et qui continuera peut-être de l'être) tranquille et prévisible non par nécessité, mais par hasard.

Quelle place les phénomènes d'atteinte à la respectabilité bourgeoise dont nous parlons occupent-ils dans l'économie du roman ? Ils ne s'enchaînent pas en une seule intrigue principale et n'ont pas toujours d'incidence bouleversante sur la vie des personnages; certains arrivent d'ailleurs pour ainsi dire dans les coulisses et sont seulement relatés par une lettre ou un récit. À la fois, on ne peut pas dire qu'ils sont relégués aux marges. Ce sont tous les personnages qui sont touchés, de près ou de loin, par ces crises, qu'il s'agisse de leurs propres tribulations ou de celles d'un être proche. L'évocation de ces écarts de conduite avec tous les risques qui leurs sont associés (l'histoire de Laura ou d'Olivier finit bien, mais pas celle de Lilian ou de Boris) sur fond d'un ordre social et familial stable, ordonné et endurant, a pour effet d'écarter le tableau social au profit de ce qui, selon Alain Goulet, s'est révélé à Gide au fil de son parcours comme étant le terrain

⁷⁵¹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 59.

d'investigation propre du roman : l'examen de l'individu empêtré, à la fois luttant contre et défini — et se définissant par — ses rapports avec son milieu social⁷⁵².

C'est avec l'avènement de la période romanesque — avec l'écriture d'*Isabelle* (1911) et des *Caves du Vatican* (1914) — que se précise, propose Goulet, ce qui au fond conditionnait dès ses débuts l'écriture de Gide. Dans ses romans, « les personnages n'existent [...] que par leurs relations mutuelles et par leur rapport au monde déterminé par leurs désirs et par leurs actes. L'individu ne peut se définir qu'en fonction d'une société donnée, qui le limite et le conditionne⁷⁵³ ». L'adolescent, pourrait-on proposer, est comme le bâtard en ce qu'il incarne la révolte qui est l'expression de l'individu animé par le besoin de s'affirmer au sein de cette société. Le fond de cette révolte, comme le note Goulet, est toujours chez Gide passionnel :

C'est cette irruption du désir qu'il place au centre de la plupart de ses œuvres de fiction : au sein d'un monde clos, d'un champ social où règne l'inertie d'un ordre apparent, du paradis de Narcisse au monde parisien des *Faux-monnayeurs*, surgit un désir qui vient rompre les habitudes, percer à jour les apparences, subvertir la société. Désir pulsionnel dont l'expression ultime est l'acte gratuit, ou désir de connaissance et d'écriture, tous deux étant souvent réunis comme chez le Narcisse-Poète, le narrateur de *Paludes*, Michel, acteur-narrateur de *L'Immoraliste*, le Gérard d'*Isabelle*, le couple Lafcadio—Julius des *Caves du Vatican*, le Pasteur de *La Symphonie pastorale* et l'Édouard des *Faux-monnayeurs*⁷⁵⁴.

Lorsque Gide écrit qu'il lui répugne de « conditionner » ses personnages, de « les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leurs revenus; [...] les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis », parce qu'il « voi[t] chacun de [s]es héros [...] orphelin, fils unique, célibataire, et sans enfant⁷⁵⁵ », et qu'il les sent « viv[re] en [lui] d'une manière puissante », c'est qu'il prend le parti de la « vie », c'est-à-dire de l'être profond, passionnel et pulsionnel en même temps que préoccupé de questions éthiques comme de questions pragmatiques. On pourrait

⁷⁵² Voir Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1985.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁵⁵ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 56-57.

dire de l'adolescent, comme le dit Roger Bastide du bâtard, qu'il « n'est qu'une réplique charnelle à l'acte gratuit⁷⁵⁶ ».

Le « tragique moral ⁷⁵⁷ » dont parle Édouard dans son journal, la préoccupation dostoïevskienne des « rapports de l'individu avec lui-même ou avec Dieu⁷⁵⁸ » touchent justement à la question qui pour Walter Putnam sous-tend l'intrigue des *Faux-Monnayeurs* : « comment vivre ?⁷⁵⁹ ». *Les Faux-Monnayeurs* est un roman sur le vivre-ensemble : il dépeint plusieurs familles, « cellules sociales⁷⁶⁰ » (pour reprendre les mots de Paul Bourget cités ironiquement par Édouard dans son journal) qui constituent un organisme. Les velléités d'affranchissement du carcan social de certains jeunes personnages sont valorisées, mais plutôt comme une aspiration pouvant être noble lorsqu'elle répond à l'appel sincère d'un Moi qui ne se cherche que comme un aboutissant réaliste et souhaitable. Notons que dans le modèle social érigé par Gide sur l'armature des rapports intergénérationnels, la révolte positive est surtout réservée aux plus jeunes. C'est que les vieux sont en général déjà par trop intriqués dans des liens avec d'autres individus, auxquels leur émancipation risque de causer de la souffrance⁷⁶¹.

Surtout, alors que Gide souhaite manifestement montrer, conformément à son parti de sincérité, que les atteintes à l'ordre social (le suicide, l'homosexualité, l'adultère) ne sont pas des anomalies ni nécessairement des actes vicieux, mais qu'elles surviennent même dans les familles

⁷⁵⁶ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, p. 98.

⁷⁵⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, p. 125.

⁷⁵⁸ André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, p. 69.

⁷⁵⁹ Walter H. Putnam, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et André Gide*, Saratoga, Anma Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1990, p. 263. Ce serait là selon Putnam l'un des principaux points de rencontre entre les poétiques de Gide et de Joseph Conrad.

⁷⁶⁰ « Épigraphe pour un chapitre des *Faux-Monnayeurs* : “La famille..., cette cellule sociale.” Paul Bourget (*passim*) » (*Ibid.*, p. 115).

⁷⁶¹ Ainsi la fuite de Vincent, qui laisse Laura dans l'embarras et finit de façon sordide, ou le repli du vieil Azaïs qui se complaît dans son puritanisme religieux tout en abandonnant les tracas liés à la survie de la pension aux plus jeunes, ou plus précisément à Rachel, à laquelle le surmenage occasionne des conséquences graves et irréversibles (la perte de la vue).

les plus respectables et sont motivées par des facteurs passionnels réprimés, ces révoltes n'ont pas pour fonction d'exposer une société en état de crise. Coûte que coûte, l'ordre social est préservé, et ses défenseurs mêmes, que l'on pourrait suspecter de vouloir punir sévèrement les contrevenants, se montrent curieusement souples et conciliants. On pourrait dire que *Les Faux-Monnayeurs*, autant que le roman des adolescents révoltés, est aussi celui des maris et des pères « humains ». Paradoxalement, ce roman de l'âge ingrat s'avère être à la fois celui de l'âge de la sagesse, de l'homme mûr réconcilié avec la vie, dans laquelle le bien et le mal, la justice et l'injustice, la bienveillance et la méchanceté paraissent tendre vers un certain équilibre où, semble croire ou souhaiter Gide, le bien prévaut. Il reste que le personnage de l'adolescent est pour Gide le moyen de figurer la force de vie qui propulse chaque individu, ainsi que l'inouï de chaque moment qui passe, dans lequel se joue l'avenir. Le roman est pour Gide le moyen d'aborder l'inconcevable « moment où telle destinée bascule⁷⁶² », pour reprendre les mots de Michel Biron que nous avons déjà cités. Et si le héros auquel Gide a fini par accorder la première place en cours d'écriture, Bernard, réussit à passer au travers du désordre occasionné par son débordement vital pour trouver un certain équilibre, l'aventure de Boris s'achève dans la mort. Le hasard, dont une des formes est l'impulsion irraisonnée ou l'acte gratuit, et qui rétrospectivement prend l'allure de la fatalité, rit le dernier.

Les Enfants terribles

Les Enfants terribles commence comme un roman de Balzac : « La cité Monthiers se trouve prise entre la rue d'Amsterdam et la rue de Clichy⁷⁶³ ». Le ton du narrateur, qui dit « je » (c'est la seule fois), est sécurisant. Il donne l'emplacement exact de la scène, allant jusqu'à préciser la façon de

⁷⁶² Michel Biron, André Gide : le roman pur », p. 45.

⁷⁶³ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Serge Linarès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 565.

pénétrer dans ces lieux, comme s'il invitait le lecteur à l'accompagner. Il établit la régularité, temporelle et institutionnelle, des circonstances sur fond desquelles aura lieu, on l'anticipe, l'élément déclencheur (« deux fois par jour, à 10 heures et demie du matin et à 4 heures du soir [...], le petit lycée Condorcet ouvre ses portes en face du 72 *bis* de la rue d'Amsterdam⁷⁶⁴ »). Il déploie une métaphore pittoresque qui compare la cour élue par les lycéens pour leurs jeux à une place publique au Moyen-Âge : « une sorte de [...] cour d'amour, des jeux, des miracles, de bourse aux timbres et aux billes, de coupe-gorge où le tribunal juge les coupables et les exécute, où se complotent [...] ces brimades qui aboutissent en classe et dont les préparatifs étonnent les professeurs⁷⁶⁵ ». L'assimilation des jeux des lycéens aux mœurs médiévales est d'une exagération comique et, avec l'évocation des enseignants étonnés, contribue à l'effet de distanciation ironique du narrateur face aux personnages. Une apparente connivence se crée entre le lecteur et le narrateur, qui semble lui adresser un clin d'œil en se moquant avec bonhomie de la « jeunesse de cinquième [...] terrible⁷⁶⁶ ».

Mais le narrateur est plutôt en train de se moquer de l'exposition traditionnelle du roman, ainsi que des attentes du lecteur vis-à-vis du sujet. Il convoque dans cette ouverture la figure du peintre, « maître [...] inconnu, illustre, accablé de commandes, de récompenses officielles », qui observe les élèves des hauteurs tranquilles de son atelier, avant de parier que « si l'un des peintres, calfeutrés dans son luxe, tirait la corde [...] du rideau [...], cette jeunesse ne lui fournirait pas un de ces motifs qu'il affectionne et qui s'intitulent : *Ramoneurs se battant à coups de boules de neiges, La Main chaude* ou *Gentils galopins*⁷⁶⁷ ». Le lecteur est ainsi prévenu de ce que le récit qui

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 566. Les éditeurs signalent, dans la note, que « ces titres évoquent le type du gosse des rues, dont certains artistes, plutôt attachés à Montmartre, illustrèrent la misère souriante et joueuse » (*Ibid.*, p. 1032).

vient montrera la jeunesse sous un autre éclairage que celui auquel ont pu l'habituer des représentations naïves. Les phénomènes à cerner sont, d'ailleurs, inaccessibles normalement « parce que la mémoire ne les conserve pas [...] et que les enfants se taisent à l'approche des adultes⁷⁶⁸ ». Ils sont liés à un moment très particulier de la vie, la cinquième, où « la force qui s'éveille se trouve encore soumise aux instincts ténébreux de l'enfance, instincts animaux, végétaux⁷⁶⁹ ». Le titre en apparence ironique du roman doit au contraire être pris au sérieux : c'est précisément l'alliage de l'enfantin — naïf, innocent — et du « terrible » — sadique, intransigeant — qui forme le nœud de la réalité à laquelle s'intéresse Cocteau et qui est celle des rapports passionnels.

Le mot « enfant » est employé pour les protagonistes, Paul et Élisabeth, bien qu'ils aient respectivement treize et quinze ans au début du récit et dix-sept et dix-neuf à la fin⁷⁷⁰, pour souligner l'innocence qui, selon les rappels réguliers du narrateur, les caractérise. La pureté qu'il leur attribue n'est pas celle de « gentils galopins » qui ignorent le mal : les enfants terribles sont des « êtres si purs, si sauvages » qu'ils « ignorent les convenances », mus par « l'instinct animal⁷⁷¹ », qu'ils vivent en quelque sorte par-delà le bien et le mal, selon une règle d'authenticité absolue⁷⁷². De l'enfance, les personnages ont la spontanéité et le sans-gêne de ceux qui ne se

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 566.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 600-601.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 586.

⁷⁷² Lydia Crowson signale l'importante influence qu'a eue sur Cocteau, en dépit de la légèreté frivole dont a souffert son image, la pensée de Nietzsche. Selon Crowson, Cocteau aurait été l'un des artistes de son époque à intégrer le plus profondément dans son œuvre les répercussions de la critique nietzschéenne des valeurs. « Gide [...] reacted to problems of moralist and perspective in a period of evolving values, but he seems never to have gone so far as to imply fragmentation at the center of reality itself. Younger men like Sartre or Camus struggled with the absurd, with non-meaning or the destruction of values, and ultimately channeled their reactions into tentative answers: they attempted to "go beyond" [...]. In terms of what one might call Nietzsche's "problem" (the situation of a human being who was educated to believe that values preexist him and are immutable but who discovers in the course of life that there is no meaning), Cocteau emerges as a man who could not overcome, as one who adopted art because he could find no other solution » (Lydia Crowson, *The Esthetic of Jean Cocteau*, Hanover, University of New Hampshire, 1978, p. 172-173).

préoccupent pas de leur image, la hardiesse de ceux qui ne pensent pas aux répercussions de leurs actes parce qu'ils n'imaginent pas qu'ils ont quelque chose à perdre. Cependant, la nature des rapports que met en jeu Cocteau (la passion amoureuse, la domination, le vide existentiel) sont liés aux préoccupations particulières à l'adolescence, et leurs aboutissements (la duplicité, la violence, le meurtre, le suicide) dépassent de loin par les ressources qu'ils appellent les moyens de l'enfance. Le narrateur n'élude pas les balises temporelles du vieillissement. Il signale l'âge précis des héros ainsi que les phases successives du mûrissement. Celui-ci est une fatalité contre laquelle luttent les « enfants », ses étapes une réalité avec laquelle il faut composer. Ainsi la maladie dont souffre Paul depuis qu'il a été atteint d'une boule de neige au cœur « se compliqu[e] de croissance⁷⁷³ ». Élisabeth devient au courant du récit une « jeune fille », glissant « de l'âge où les garçons se moquent des filles à l'âge où les jeunes filles émeuvent les garçons⁷⁷⁴ ». Ces circonstances auront des conséquences tragiques puisque, en accentuant la « pente » sur laquelle se trouvaient déjà les protagonistes — la faiblesse de Paul, la domination d'Élisabeth —, elles accéléreront le dénouement fatal qui doit achever leur corps-à-corps. Comme Gide, Cocteau s'intéresse au moment critique, à l'instant fuyant dans lequel se joue le sens d'une destinée, mais contrairement à Gide qui considère ce moment sur le canevas plus large de la vie individuelle et de la vie sociale, Cocteau cherche à l'isoler pour le décomposer en facteurs premiers. Le choix de protagonistes adolescents permet à Cocteau de considérer ces facteurs sans qu'ils soient adultérés par des considérations connexes : en effet, là où Gide tenait à montrer l'importance de causes non-raisonnées, passionnelles ou pulsionnelles, Cocteau exclut tout ce qui n'appartient pas à cette catégorie. Dans l'univers des *Enfants terribles*, l'âge adulte ou l'âge de la raison est foncièrement corrompu, incapable de suivre sa pente naturelle. Notons à cet égard que la voie de l'authenticité

⁷⁷³ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 588.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 589.

que valorise Cocteau en héroïsant les enfants terribles est, comme eux, terrible. La logique tragique de ce roman dicte que la passion mène à la souffrance et à la mort. Mais, dans l'optique de l'opposition entre les valeurs pures de l'âge critique et les valeurs compromises de l'âge de la raison, survivre à l'adolescence est une issue pire que la mort.

La « chambre » est la citadelle où se murent Paul et Élisabeth pour résister au mûrissement. L'arme sophistiquée dont ils disposent dans leur combat est le jeu. En singeant le monde des adultes, ils en détournent les usages de manière à leur faire perdre leur utilité. Dans la chambre, par exemple, règnent de strictes convenances. C'est seulement après un voyage à la mer et une cohabitation en chambre (où règnent des mœurs des plus décomplexées) de plusieurs mois que Gérard ose tutoyer Élisabeth⁷⁷⁵. Celle-ci prend très au sérieux son rôle de garde-malade, qui consiste à se promener en robe de chambre et à gaver Paul de sucres d'orge « jusqu'à l'écoeurement⁷⁷⁶ », ou à le priver d'écrevisses. Lorsqu'elle décide qu'elle deviendra infirmière, elle use d'ouates et d'épingles sur le buste de plâtre qui orne la cheminée⁷⁷⁷, mais il est clair qu'elle n'en fera jamais un métier, puisque seules les activités « gratuites » sont permises dans le monde des enfants. En villégiature, ils regardent à peine la mer. Ils découvrent en revanche un « nouveau plaisir », le vol, mais qui ne doit avoir « que le vol pour mobile », si bien qu'ils entassent dans leur chambre d'hôtel « anneaux de tringles, tournevis, commutateurs, étiquettes⁷⁷⁸ », etc. Ce sont jusqu'aux opérations nécessaires à la survie qui sont mobilisées pour le jeu : les repas (ils se nourrissent surtout de poivre, de sucre, de moutarde et d'écrevisses⁷⁷⁹), l'hygiène prennent un

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 598.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 579.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 588.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 593.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 596.

aspect rituel qui fait en sorte que leur fonction pragmatique devient secondaire à la fonction ludique ou agonistique, puisque le jeu consiste à s'amuser, mais à s'amuser plus que l'autre.

Comme le remarque Serge Linarès, *Les Enfants terribles* convoque, à l'intérieur d'une période bien établie comme répondant aux années d'apprentissage, les drames qui devraient normalement baliser cet apprentissage : la mort de la mère, la maladie, l'entrée sur le marché du travail, l'amour, le mariage. Cependant, aucun résultat, savoir, ni philosophie de vie n'en résultent jamais⁷⁸⁰. Un phénomène analogue a lieu dans *Thomas l'imposteur* et *Le Grand écart*, qui suivent aussi un développement chronologique relativement linéaire et « par étapes » et où les codes du *Bildungsroman* tournent à vide : la mort de Thomas, bien qu'héroïque, confirme son imposture, et Jacques Forestier, après le ratage de son suicide, n'a toujours pas fait cristalliser une identité propre. Le roman de Cocteau chercherait ainsi à reproduire l'expérience du vécu personnel dans sa dimension temporelle, dans les enchaînements qui semblent lui donner sens, pour révéler au final l'inanité de l'illusion de sens conférée par l'effet de succession : « sous cet angle phénoménologique, l'exercice du roman fournit à Cocteau le moyen littéraire de constituer le sujet dans une relation déstabilisante avec la durée parce qu'il lui en offre l'expérience pour mieux en prouver à terme l'invalidité⁷⁸¹ ». À l'ordre narratif dévalorisé, le roman de Cocteau oppose l'idéal de la poésie qui, « loin de se restreindre à un genre, voire à une esthétique, est un mode interprétatif du monde et de soi » et qui privilégie « les commotions de la sensibilité et de l'imagination⁷⁸² ». Le lecteur et le narrateur (celui évoqué par sa proximité à la figure du maître réaliste) imaginés dans l'ouverture du roman, ceux qui aiment à embrasser du regard des scènes, à les arrimer et à en extraire des enseignements, qui se complaisent dans le mouvement rassurant de l'intrigue vers un

⁷⁸⁰ Serge Linarès, « L'effet de roman », *Roman 20-50*, no 61, juin 2016, p. 47.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 50.

état final où tous les éléments s'assemblent pour former un sens, qui de préférence conforte une morale bourgeoise alimentée de sentiments tendres, sont implicitement associés au parti des adultes, qu'il s'agit d'exploiter, d'épater ou de tuer. À commencer avec les cadres incompetents et ridicules du lycée (le censeur ne veut pas se déranger pour raccompagner Paul, ensanglanté, à la maison après la bataille de boules de neige⁷⁸³; le proviseur, voulant interroger le coupable Dargelos, est rapidement déconfit et humilié par celui-ci, qui lui jette au visage un cornet de poivre⁷⁸⁴), les adultes sont les ennemis et les dupes des enfants. Exception faite de la bonne Mariette⁷⁸⁵, pour la plupart, lorsqu'ils ont servi, ils sont mis à mort : la mère après avoir fourni un « alibi » de vraisemblance à la cohabitation orpheline des enfants, l'oncle de Gérard après avoir assuré la fortune de son neveu (et sa transformation subséquente en bourgeois), Michaël l'Américain après avoir assuré celle d'Élisabeth et fourni à la scène finale un décor plus digne en lui léguant son palais. Élisabeth se met à travailler comme mannequin, toujours dans le cadre du jeu (« aucune considération d'ordre pratique ne [la] décida⁷⁸⁶ », précise le narrateur) et persévère juste le temps de faire la rencontre d'Agathe et de Michaël. Ce qui devrait être un pas vers la maturité s'avère être un chaînon d'une intrigue qui mène, au rythme implacable d'une machine, vers le dénouement dans la mort.

L'enjeu de la chambre est de préserver les enfants de la perversion liée aux valeurs du monde adulte. Le pragmatisme et la respectabilité rendent mou, hypocrite, complaisant, cachent un égoïsme calculateur dont celui des enfants est l'image inversée : ils aspirent à être égoïstes et calculateurs, mais au nom des valeurs supérieures de la gratuité, du jeu. Lorsque Élisabeth épouse

⁷⁸³ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 570.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 582.

⁷⁸⁵ Sur ce personnage, dont l'attitude naïve et sans jugement indiquerait selon Pierre-Marie Héron, la « bonne » façon de lire les romans de Cocteau, voir Pierre-Marie Héron, « “Simple comme la simplicité” : le lecteur idéal des romans de Cocteau », *Roman 20-50*, p. 60-70.

⁷⁸⁶ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 600.

le richissime Michaël, le narrateur prend la peine de préciser qu'elle demeure vierge, puisque immédiatement après les noces, le jeune époux part inspecter les travaux sur une de ses propriétés et meurt dans un accident de la route. Les charmes d'Élisabeth n'ont pas été monnayés. Le mariage et la mort du mari ont laissé aux habitants de la chambre d'amples ressources monétaires et une demeure somptueuse, mais cet enrichissement sert un ordre de loin supérieur à quelque rapacité que l'on puisse imputer à Élisabeth : l'ordre de l'intrigue, qui appelle un décor fastueux pour son dénouement grandiose. Les enfants peuvent recevoir, mais ne doivent jamais donner.

Lydia Crowson note que la conception que se fait Cocteau de l'enfance répond de près à celle de Nietzsche : elle est le paradis perdu de l'homme, où il vit selon l'ordre authentique dicté par sa nature contradictoire, sans être brimé par la mauvaise conscience, la honte, la culpabilité et l'hypocrisie qui caractérisent la civilisation judéo-chrétienne⁷⁸⁷. L'enfant est parfaitement égoïste puisque parfaitement authentique, tout ce qu'il fait est un jeu gratuit que son imagination a le pouvoir de transformer en réalité⁷⁸⁸. « Au lieu d'apprendre la grammaire, le calcul, l'histoire, la géographie, les sciences naturelles », dit le narrateur, Paul « avait appris à dormir éveillé un sommeil qui vous met hors d'atteinte et redonne aux objets leur véritable sens⁷⁸⁹ ». L'adolescence est un songe éveillé qui révèle la véritable nature des choses et la chambre, le hors-monde où ces vérités sont lois. Le narrateur exalte l'authenticité cruelle de ces « enfants incultes, frais jusqu'au crime, incapables de discerner un bien et un mal⁷⁹⁰ ». Ils pratiquent la vie comme on pratique l'art pour l'art, sans instinct de conservation et donc sans nulle compromission, et de cette façon elle jaillit à tout moment de toute sa sève, sans perdre une goutte : « sans le savoir, [ils] mettaient en œuvre ces *admirables puissances de vie souple et légère gâchée au travail* dont parle un

⁷⁸⁷ Voir Lydia Crowson, *The Esthetic of Jean Cocteau*, notamment p. 129-135.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 130-131.

⁷⁸⁹ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 573.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 593.

philosophe⁷⁹¹ ». Quant à la fin inéluctable de l'enfance, la philosophie nietzschéenne la voit comme étant une molle capitulation devant la morale des adultes : il s'agit de se conformer à la norme bourgeoise, ou d'être exclu par celle-ci en tant que fou ou criminel⁷⁹². L'on voit bien pourquoi l'aventure des enfants terribles doit se terminer dans le feu d'artifice de la mort.

Que veut dire être authentique lorsque nos actes sont déterminés par la volonté d'épater ou de dépasser l'autre ? Dominique Carlat affirme que les personnages des romans de Cocteau souffrent d'un « défaut d'être »; que le jeu de reflets et de dédoublements auquel ils se prêtent sert à représenter un « *manque essentiel* qui serait à la fois le moteur des événements narrés et le symptôme d'un malaise moderne irréductible⁷⁹³ ». Ils ont beau se livrer à des actes de plus en plus extrêmes, ils n'arrivent pas à se convaincre de la « réalité de leur existence⁷⁹⁴ ». Tous les romans de Cocteau abordent en effet la question de l'identité et emploient des personnages adolescents pour contester un modèle de l'identité fondé sur la continuité et les valeurs bourgeoises tel qu'on le retrouve notamment dans le *Bildungsroman*. Toutefois, la critique de ce modèle « inauthentique » et « dénaturant » n'ouvre pas sur un modèle praticable de ce que pourrait être une vie authentique. Le refus de porter l'uniforme imposé par la société ne révèle pas l'homme dans sa nudité inaltérée. D'où, comme le note Olivier Belin, le thème omniprésent chez Cocteau du théâtre, résurgence moderne du topos du *theatrum mundi* qui cependant, plus qu'à décliner un enseignement moral ou à montrer « l'illusion des choses », sert à révéler « combien le masque [...] constitue paradoxalement l'essence même du personnage⁷⁹⁵ ». Devant l'impossibilité d'habiter un

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 600. Cocteau souligne.

⁷⁹² Lydia Crowson, *The Esthetic of Jean Cocteau*, p. 133.

⁷⁹³ Dominique Carlat, « Défaillances : pour une esthétique et une érotique de la compromission chez Jean Cocteau », *Roman 20-50*, no 61, juin 2016, p. 9. L'auteur souligne.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁹⁵ Olivier Belin, « Grimaces, grimaces : la seconde peau des personnages romanesques de Jean Cocteau », *Roman 20-50*, p. 21-22.

moi qui fait peut-être défaut, qui n'existe peut-être que par ces apparences dont le superficiel serait censé dissimuler des profondeurs, le masque ou la grimace font moins « dissimuler une vérité que lui donner une médiation nécessaire et d'autant plus précieuse qu'elle permet au sujet de se confronter indirectement au réel⁷⁹⁶ ». Les grimaces auxquelles se livrent Paul et Élisabeth, suggère Belin, représentent une tentative de retrouver la « charge émotive » du masque théâtral⁷⁹⁷.

Il nous semble que les analyses de Carlat et de Belin sous-estiment l'importance de cette « charge émotive » chez les personnages des romans de Cocteau qui, s'ils n'existent que dans leur intrication avec l'objet de leur convoitise, ne sont pas uniquement des « masques ». Le choix de personnages adolescents, dont les moyens affectifs ou passionnels sont au moins égaux à ceux des adultes, mais qui ne sont pas pris dans le même réseau de compromissions que ces derniers, est celui d'écarter la part du vécu et de l'écrit qui n'intéresse pas Cocteau : toute la minutie des circonstances matérielles, de leurs points d'arrimage et de l'ordre logique de leurs rapports, le détail de la comédie de mœurs qui occupe la meilleure partie du temps de la plupart des gens vivant en société et par conséquent tient une place prépondérante dans les œuvres littéraires, les machinations auxquelles s'adonnent les écrivains pour maquiller, au nom de la vraisemblance, les raccourcis qu'ils font prendre à la réalité pour la mouler en œuvre. Il reste ce qui constitue, pour Cocteau, le fond des rapports interhumains, c'est-à-dire l'œuvre terrible de la passion. Celle-ci, encore plus que chez Proust ou chez Gide, est le ressort véritable du destin. La sensibilité, qui agit toujours pour Cocteau dans la sphère de l'interhumain, nous liant à un autre par les chaînes du désir, de la jalousie, de la rage, de l'orgueil, etc., est ainsi donnée pour seule, vertigineuse aventure de l'existence : par son absolutisme qui rend intenable la vie dans une société régie par un ordre réglé selon les principes de la raison instrumentale, par la domination démesurée qu'elle exerce

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

sur celui qu'elle assujettit et qu'elle dépossède de son libre-arbitre, et par la mort, qu'elle rend possible, probable.

Le « jeu » qui constitue l'activité principale des enfants est, en passant par le sens double du mot, la mise en scène de ce ressort au sein d'une pièce (d'une « chambre ») aux allures de tragédie classique. La référence à la tragédie passe non seulement par les renvois aux personnages de Racine ou par les accessoires (le buste en plâtre), mais aussi, comme le relève Pierre-Marie Héron, par le respect de la règle des trois unités⁷⁹⁸ : l'unité du lieu constituée par la chambre, qui est un lieu physique où se déroulent la plupart des scènes du récit, mais surtout un lieu psychique (qui peut changer d'emplacement géographique sans perdre sa spécificité : la chambre migre au bord de la mer, puis dans l'hôtel de Michaël); l'unité du temps assurée par le « hors-temps » de l'adolescence; l'unité de l'action, enfin, étant celle du « jeu » dans lequel se nouent tous les tenants et les aboutissants de l'intrigue qui lie entre eux les personnages principaux et secondaires et dans lequel, toujours, cette intrigue atteint son dénouement funeste. Au moment de la mort de son frère et avant de se suicider, Élisabeth est encore en train de « calcul[er], multipli[er], divis[er], [...] récit[er]⁷⁹⁹ » pour découvrir le jeu de Paul et en triompher. Le jeu est le corps-à-corps qui engage jusque dans la mort des êtres dévorés par la passion, qui prend allure de fatalité⁸⁰⁰. Si les héros cocteliens luttent incessamment pour la domination, faut-il préciser, ce n'est pas par orgueil⁸⁰¹. Ils ne comblent pas leur défaut d'être par un amour excessif de soi-même, mais plutôt par un amour excessif, fou, de l'autre, amour qui dans son impératif de posséder l'autre plus complètement qu'il

⁷⁹⁸ Pierre-Marie Héron, *Cocteau entre écriture et conversation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 135-141.

⁷⁹⁹ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 636.

⁸⁰⁰ Alors que l'hérédité, fatalité du roman naturaliste, est explicitement rejetée comme justification de la folie du frère et de la sœur : « Des juges intègres eussent trouvé compliqués Élisabeth et Paul, plaidé l'hérédité d'une tante folle, d'un père alcoolique » (*Ibid.*, 587).

⁸⁰¹ « C'était bien un chef-d'œuvre que créaient ces enfants, un chef-d'œuvre qu'ils *étaient*, où l'intelligence ne tenait aucune place et qui tirait sa merveille d'être sans orgueil et sans but » (*Ibid.*, p. 587).

n'est possible de posséder sans annihilation, poursuit son cours sans faire cas des embûches ou des diversions que lui présentent les circonstances. Cet amour est comme la boule de neige fatidique qui se défait après avoir frappé Paul au cœur, mais qui prend la forme d'une bille d'agate pour se glisser dans le « trésor⁸⁰² », qui se mue en jeune fille au « nom de bille⁸⁰³ » et qui ressemble à s'y méprendre à Dargelos, pour revenir enfin en boule de poison (envoyée elle aussi par la main du bien-aimé) mettre le point final à l'histoire.

Tous les éléments de ce récit aussi économe et abrupt que les phrases qui le composent sont subordonnés à la fin inéluctable qui attend les héros. Les personnages et les péripéties qui s'ajoutent en cours de route ne servent qu'à huiler l'engrenage. La machine infernale de l'amour, assimilé au sort, travaille tranquillement et implacablement derrière les coulisses. Un soir, alors qu'il est allongé comme d'habitude dans son lit à contempler les photos déchirées dans des revues qui décorent sa chambre, Paul aperçoit soudainement une partie du plan qui régit sa vie. Il voit que toutes les photos se ressemblent et ressemblent à Agathe et à Dargelos. Il comprend que tous les événements de sa vie n'ont fait que le préparer à devenir amoureux d'Agathe, comme tous les événements de la vie de cette dernière (y compris la mort de ses parents qui l'a poussée à chercher un emploi dans le magasin où elle rencontrerait Élisabeth) ont servi à la lui amener. Et cependant, cette révélation elle-même heureuse prépare l'accomplissement d'un autre plan plus large qui demeure invisible :

Que de préparatifs, d'ébauches, de retouches, avant l'amour ! Lui qui se croyait victime d'une coïncidence entre la jeune fille et l'écolier sut combien le sort visite ses armes, sa lenteur à viser et à trouver le cœur. Et le goût secret de Paul, son goût d'un type spécial n'avait joué ici aucun rôle, car le sort, entre mille jeunes filles, avait fait d'Agathe la compagne d'Élisabeth. Il fallait donc remonter au suicide par le gaz pour chercher les responsables. Paul s'émerveilla de cette rencontre et sans doute sa surprise eût-elle été sans bornes si sa brusque clairvoyance ne s'était pas limitée à son amour. Il aurait alors remarqué

⁸⁰² *Ibid.*, p. 578.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 603.

comment le sort travaille, imitant lentement la navette des dentellières, nous criblant d'épingles et nous maintenant sur ses genoux, comme leur coussin⁸⁰⁴.

Trois tragédies convergent en l'apothéose du roman : celle de Paul, qui a entrevu le chemin de son bonheur, mais ne l'a pas vu assez pour déjouer le sort, celle d'Élisabeth, dont la passion indomptable a causé la mort de celui qu'elle aimait, et celle d'Agathe qui, elle aussi, voit son amour exaucé juste le temps de le perdre, puis est recalée au rang de petite bourgeoise incapable de grands sentiments auquel Élisabeth tenait à la confiner⁸⁰⁵.

Le destin d'Agathe n'est-il pas, en fin de compte, le plus tragique de tous ? Élisabeth et Paul sont emportés par la chambre, figés dans leur jeunesse éternelle. Leur passion absolue, inhumaine, préservée de l'usure de la vie, est élevée au rang de mythe. C'est à Agathe de continuer de vivre, comme si son amour n'avait pas été digne d'une fin sanglante, de faire face aux résignations du vieillissement, de demeurer à jamais un personnage secondaire. Embrassée par le regard final de Paul qui s'envole vers la sphère du mythe, Agathe n'est déjà plus qu'une inconnue insignifiante, qui n'a rien d'une héroïne : « Mais que veut-elle ? Que prétend-elle ? Les yeux de Paul s'éteignent. Le fil se casse et il ne reste de la chambre envolée que l'odeur infecte et qu'une petite dame sur un refuge, qui rapetisse, qui s'éloigne, qui disparaît⁸⁰⁶ ». L'image finale fige le drame banal, prosaïque, de ceux qui ont survécu à l'exaltation de la jeunesse. D'avoir connu et perdu l'amour de sa vie, d'être monté aux cimes du bonheur et de la souffrance⁸⁰⁷, puis de se

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 618.

⁸⁰⁵ « Cette révolte bourgeoise d'Agathe ravissait Élisabeth, illustrait l'attitude qu'elle prêtait au jeune ménage, annulant l'indélicatesse de l'avoir imaginée » (*Ibid.*, p. 629).

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 638.

⁸⁰⁷ Alors qu'Agathe n'a pas la cruauté magistrale d'Élisabeth, il n'est pas certain que la grandeur de son amour ne soit pas égale aux sentiments de l'héroïne qui joue le premier rôle. Pour renoncer à Paul, Agathe doit mourir à elle-même : « De toutes les victimes d'un meurtre, il arrive qu'une jeune fille offre le plus de résistance. Agathe chancelait sous les coups et ne cédait pas. Enfin, terrassée de fatigue, après une lutte éperdue où Elisabeth lui expliquait que Paul était incapable d'amour, [...] qu'il se détruisait lui-même et que ce monstre d'égoïsme causerait la perte d'une femme crédule [...], la jeune fille desserra l'étreinte qui l'accrochait à son rêve. Elisabeth la regardait pendre hors des draps, les mèches collées, le visage à la renverse, une main contre sa blessure, l'autre tombée par terre comme un caillou » (*Ibid.*, p. 626).

résigner à continuer à vivre et à oublier inévitablement ce dont la puissance était telle qu'elle se sublimait en poésie, voilà la tragédie.

Le Diable au corps

Avec *Le Diable au corps*, l'Histoire fait son entrée dans notre corpus. Le seul des auteurs à l'étude à avoir été trop jeune pour être mobilisé (Radiguet a onze ans en 1914, soit un an de moins que son protagoniste) est aussi le seul à aborder la guerre « de front ». Certes, le narrateur proustien est témoin des bombardements de Paris et des divertissements des officiers en permission dans *Le Temps retrouvé*. Mais s'il est certain que la guerre a eu une influence importante sur la rédaction de la *Recherche*, elle n'en est pas le sujet et son évocation y occupe une place restreinte⁸⁰⁸. *Le Diable au corps* en revanche se revendique dès ses premières lignes comme un roman de guerre. Qui plus est, en se présentant comme le roman de la formation du narrateur et en prétendant généraliser cette formation à toute sa génération, il se place dans la lignée des romans qui, pendant la guerre et dans les années suivant l'armistice, dépeignent justement la venue à l'âge adulte de jeunes combattants dans les tranchées. Des romans de grande popularité tels que *Le Feu* (prix Goncourt 1916) d'Henri Barbusse, *Les Croix de bois* (1919) de Roland Dorgelès ou, plus tard, *Petit-Louis* (1930) d'Eugène Dabit, parfois écrits à la première personne, basés pour la plupart sur des expériences vécues par leur auteur au front, montraient à l'aide de tableaux réalistes la dévastation de la guerre ainsi que la souffrance physique et l'accablement des soldats, rapidement dégrisés des émois patriotiques des premiers jours par la monotonie de la boucherie. La perte successive des camarades, l'absurdité apparente du conflit tel que vu par les yeux de l'individu et

⁸⁰⁸ À ce sujet, voir Anne-Hélène Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018.

parfois l'incompétence ou l'insensibilité des cadres officiers étaient quelques-uns des éléments de l'apprentissage des jeunes hommes appelés à mûrir sur le champ de bataille⁸⁰⁹.

À cette littérature participant à la mise en place et à la pérennisation du mythe national du poilu, Radiguet oppose le récit sulfureux d'un adolescent qui profite de ce qu'un de ces poilus est à la guerre pour commettre l'adultère avec sa femme. Son roman s'inscrirait ainsi dans ce que Maurice Rieuneau appelle, suivant le critique Ramon Fernandez, la « littérature de démobilisation⁸¹⁰ », dont les œuvres (Rieuneau inclut notamment celles de Proust, Gide, Valéry et Giraudoux) se détournent des préoccupations historiques pour « renou[er] avec les grandes traditions interrompues⁸¹¹ ». Elles abordent, elles aussi, la guerre, mais s'éloignant du témoignage, l'emploient « comme motif de fantaisies, comme thème comique ou humoristique, comme décor ou élément d'une aventure intérieure⁸¹² ». Dans *Le Diable au corps*, écrit Rieuneau, la guerre fournit le « cadre moral » de l'action : c'est grâce au désordre et au relâchement des mœurs provoqués par la guerre que l'aventure de François et Marthe peut avoir lieu, et c'est aussi le contexte de la guerre qui « donne sa véritable profondeur morale au drame qui se joue⁸¹³ ».

Il est sans doute vrai, comme conclut Rieuneau, que *Le Diable au corps* s'intéresse avant tout au drame moral et psychologique et qu'il est, par son traitement distancé des circonstances historiques, « dans son essence profonde, totalement étranger au roman de guerre⁸¹⁴ ». Mais il n'est

⁸⁰⁹ Précisons que les personnages de ces romans ne sont pas des adolescents, mais des hommes de différents degrés de jeunesse. Cependant, ces récits suivent souvent le modèle de la formation par l'expérience du monde (l'expérience de la guerre en l'occurrence) d'un ingénu (tenant avant de la connaître des idées naïves sur la guerre). Sur la littérature de guerre, voir Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974 et *La Grande guerre des écrivains*, sous la direction de Romain Vignest et Jean-Nicolas Corvisier, Classiques Garnier, 2015.

⁸¹⁰ Ramon Fernandez, *Itinéraire français*, Paris, Éditions du Pavois, 1943, p. 68, cité par Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, p. 80.

⁸¹¹ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, p. 80.

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

pas certain, d'abord, que le narrateur condamne, comme le suggère l'analyse de Rieuneau, ses délits de jeunesse. Et il n'est pas tout à fait certain non plus que Radiguet n'ait pas voulu faire, à sa manière, un roman de guerre. S'il « reste exclusivement un psychologue et un moraliste », c'est peut-être parce que l'événement historique n'est désormais accessible que par la porte de la perspective individuelle subjective et, qui plus est, que cette perspective subjective est devenue si forte, si totalisante, qu'elle opère une relativisation absolue des événements historiques et individuels. Le narrateur ne peut expérimenter la guerre qu'à travers l'aventure amoureuse qu'il vit dans ses coulisses : celle-ci est son « théâtre de guerre » et ce, même si faire la guerre de cette façon équivaut à bafouer des tabous intégraux à son mythe. L'œuvre de psychologue de Radiguet consiste à examiner pourquoi il en est ainsi; son œuvre de moraliste, quant à elle, interrogerait plutôt l'activité narrative elle-même. C'est que le personnage adolescent agit ici encore une fois en révélateur de l'hypocrisie de la société des adultes. Sa sincérité paradoxale (paradoxale en cela que lui-même se veut retors) démystifie les valeurs bourgeoises — l'autorité des parents, le patriotisme, le mariage, les hiérarchies sociales, notamment — comme affabulation, au cours d'une formation dont le couronnement est l'apprentissage de l'aptitude à cette même affabulation.

Dans l'incipit du *Diable au corps*, le narrateur se fait le porte-parole d'une génération que la guerre a dépourvu de repères moraux :

Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je ? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? [...] C'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras. Je ne suis pas le seul. Et mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés. Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances⁸¹⁵.

⁸¹⁵ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, préface d'André Berne Joffroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, p. 45.

Au clivage qui existe d'emblée, comme nous l'avons vu dans les autres romans de notre corpus, entre les adolescents et les adultes, s'ajoute la fracture additionnelle opérée par la guerre. Le bouleversement de l'ordre social occasionne des possibilités d'écarts de conduite au travers desquels les aînés ne guident pas les jeunes, révélant ainsi la vacuité d'un code moral fondé surtout sur les convenances. Les parents du narrateur, en l'occurrence, feront semblant d'ignorer les méfaits de leur fils, jusqu'à ce qu'apparaissent des conséquences menaçant de porter réellement atteinte à la bienséance : « mon père [...] l'encourageait plutôt [la liaison], ravi que ma précocité s'affirmât d'une façon ou d'une autre [...]. Il ne devait se cabrer que le jour où il eût la preuve que Marthe souhaitait le divorce⁸¹⁶ ».

Il est intéressant de noter que dans le court article rédigé pour *Les Nouvelles littéraires* en réponse au scandale soulevé par la publication de son roman, Radiguet prétend aussi s'exprimer au nom de sa génération. Il défend entre autres la valeur d'une littérature produite par les jeunes, répondant aux détracteurs qui disent qu'il faut avoir vécu pour écrire (son très jeune âge — dix-sept ans au moment de la rédaction — ayant alimenté la campagne publicitaire tapageuse menée par Grasset) : « à quel âge [a-t-on] le droit de dire : “J'ai vécu” ? Ce passé défini n'implique-t-il point, logiquement la mort ? Pour moi, je crois qu'à tout âge [...] on a à la fois vécu et l'on commence de vivre⁸¹⁷ ». Radiguet défend l'avantage qu'il y a à « parler de l'aurore [...] sans attendre qu'il fasse nuit⁸¹⁸ », comme suggérant qu'un adolescent est justement plus qualifié qu'un écrivain adulte à faire le portrait de l'adolescence. Enfin, il fait remarquer que son roman se distingue des autres romans de l'adolescence par ce qu'on n'y trouve pas « cette fameuse

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁸¹⁷ Raymond Radiguet, « Mon premier roman *Le Diable au corps* », *Les Nouvelles littéraires*, 10 mars 1923, cité dans Raymond Radiguet, *Le Diable au corps : édition critique*, édition établie et présentée par Nadia Odouard, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. CIII.

⁸¹⁸ *Ibid.*

“inquiétude” si à la mode depuis quelques années ». Le drame de son héros, qui finit par causer la mort de la jeune femme qui est sa maîtresse, n’est pas le fait d’une intériorité tourmentée, mais des « circonstances »; aussi, il implore les lecteurs de ne pas y voir une confession, dénonçant l’erreur de « ne croire qu’à la sincérité de celui qui s’accuse⁸¹⁹ ». Pour le dire autrement, Radiguet signale qu’un changement d’époque a eu lieu et que la nature des problèmes auxquels fait face la jeunesse a changé. Il fait par là même appel à la maturité du public qui, plutôt que de chercher dans le roman les détails scabreux d’une confession personnelle, devrait y trouver un portrait sérieux et sincère de la société et s’interroger sur le bien-fondé de ses valeurs.

Le Diable au corps a volontiers été rapproché de *La Princesse de Clèves*, du fait de sa facture sobre ainsi que du propos de Jean Cocteau selon lequel Radiguet en aurait explicitement revendiquée l’influence⁸²⁰. Cependant, c’est avec *Adolphe* de Benjamin Constant qu’il présente le plus de similitudes, nonobstant la filiation romantique de cette œuvre qui a peut-être été la raison d’un passage sous silence de la part de Cocteau qui voulut faire de Radiguet le représentant prodige d’un nouveau classicisme. Les parallèles sont nombreux : un homme raconte l’aventure qu’il a eue dans sa jeunesse (le héros de Constant a vingt-deux ans au moment de son aventure; celui de Radiguet en a douze au début du récit et quinze lorsqu’il rencontre Marthe⁸²¹) avec une femme plus âgée que lui et liée avec un autre homme. Dans les deux cas, le père du narrateur exerce son

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ Nadia Odouard, « Introduction », dans Raymond Radiguet, *Le Diable au corps : édition critique*, p. XXXII.

⁸²¹ On ne sait pas quel âge ont les deux narrateurs lorsqu’ils écrivent leur histoire. Dans *Adolphe*, l’« éditeur » rencontre par hasard Adolphe dans une auberge. Il le décrit comme un « étranger [...] fort silencieux et [...] triste » (Benjamin Constant, *Adolphe*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Jean-Marie Roulin, Paris, Éditions Flammarion, 2011, p. 54) sans donner plus de détails. Son apparente sagesse suggère qu’il a été mûri par le drame. Par ailleurs, plusieurs années passent avant que l’éditeur ne publie le manuscrit. Dans *Le Diable au corps*, il n’y a aucune indication quant à la longueur de l’intervalle entre les faits de l’histoire et le récit. Le ton du narrateur et l’interprétation qu’il fait de ses propres actes instaurent une distance, mais sont loin de démontrer un changement radical de perspective.

autorité de façon inégale et, manquant de veiller à l'éducation sentimentale de son fils, est tenu responsable pour ses méfaits⁸²². Le héros est un jeune homme précoce et orgueilleux qui se révolte contre une société hypocrite. Ce héros a été témoin, à un âge trop jeune, de la mort, ce qui a laissé une marque sombre sur son esprit. Alors que le sentiment qui unit les amants est sincère, le poids du jugement social, l'im maturité affective du protagoniste et la jalousie rendent la relation difficile. Lors d'un séjour dans la demeure champêtre de l'amante (la terre familiale d'Ellénore en Pologne et la maison des parents de Marthe pendant que ceux-là sont en voyage) qui devrait être une idylle, le héros se rend compte que sa passion s'est éteinte, mais n'a pas le courage de quitter sa maîtresse. Enfin, l'aventure se termine tragiquement pour les deux femmes qui meurent, en principe, des suites d'un froid pris lors d'une promenade hivernale, mais indirectement des tourments infligés à leur cœur par leur amant.

Ce qui, surtout, lie les héros de Constant et de Radiguet, c'est qu'ils ne connaissent pas leur propre cœur, et c'est précisément cette méconnaissance fatale qui est la cause du malheur. Adolphe se décrit en ces termes (dont la syntaxe et le rythme annoncent d'ailleurs l'écriture de Radiguet⁸²³) :

Je n'avais point cependant la profondeur d'égoïsme qu'un tel caractère paraît annoncer : tout en ne m'intéressant qu'à moi-même, je m'intéressais faiblement à moi-même. Je portais au fond de mon cœur un besoin de sensibilité dont je ne m'apercevais pas, mais qui, ne trouvant point à se satisfaire, me détachait successivement de tous les objets qui tour à tour attiraient ma curiosité⁸²⁴.

⁸²² « Malheureusement sa conduite était plutôt noble et généreuse que tendre. J'étais pénétré de tous ses droits à ma reconnaissance et à mon respect; mais aucune confiance n'avait jamais existé entre nous » (*Ibid.*, p. 57-58). Par ailleurs, « mon père, bien qu'il observât strictement les convenances extérieures, se permettait assez fréquemment des propos légers sur les liaisons d'amour : il les regardait comme des amusements, sinon permis, du moins excusables, et considérait le mariage seul sous un rapport sérieux » (*Ibid.*, p. 65-66).

⁸²³ Par exemple : « Ce mélange d'effronterie et de timidité déroutait les miens et les trompait, comme, à l'école, ma facilité, véritable paresse, me faisait prendre pour un bon élève » (Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 47).

⁸²⁴ Benjamin Constant, *Adolphe*, p. 59.

Adolphe croit pouvoir faire en Ellénore une conquête facile et ne s'aperçoit que trop tard qu'il est complètement subjugué; il tarde à reconnaître ensuite qu'il ne l'aime plus et, lorsqu'il le réalise, n'a pas le courage de la quitter; il croit à une reviviscence de l'amour alors que c'est l'interdit de son père qui l'aiguillonne.

Radiguet reprend ce thème pour en faire à son tour le sujet principal de son livre. L'épisode de la folle sur le toit introduit ce problème, en le liant d'emblée à la faillite morale d'une société souffrant de dureté de cœur. La veille du 14 juillet 1914, la bonne d'un conseiller municipal devient folle et monte sur le toit de la maison de son employeur, s'y donnant en spectacle pendant plusieurs heures avant de se jeter en bas et de mourir suicidée. Le conseiller et sa femme n'agissent pas pour l'aider, les gens du village s'attroupent devant la maison, fascinés par le spectacle, les pompiers se montrent incompetents à intervenir, et un autre conseiller municipal profite de la situation pour noircir son rival. Le père de François l'emmène voir ce qui se passe, le montant même un moment sur ses épaules pour lui donner une meilleure vue, malgré l'inquiétude de la mère qui craint « que cela l'impressionne trop ». « Personne n'est moins sensible », répond le père, et le narrateur précise : « mon père disait cela pour que je restasse. Mais il savait que ce spectacle me bouleversait. Je sentais qu'il le bouleversait aussi [...]. J'allais m'évanouir, mes jambes ne me portaient plus⁸²⁵ ». Lorsque la malheureuse s'écrase par terre, François perd connaissance. Son père l'emmène au bord de la Marne et ils y restent « très tard, en silence, allongés dans l'herbe⁸²⁶ ». La remarque du narrateur voulant qu'« il est rare qu'un cataclysme se produise sans signes avant-coureurs⁸²⁷ » laisse planer une certaine ambiguïté. Explicitement, la folie de la bonne est censée être un signe avant-coureur de la guerre. Le narrateur la rattache à l'« atmosphère irrespirable,

⁸²⁵ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 56.

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 52.

propice à l'extravagance » créée par les assassinats de l'archiduc François-Ferdinand et de Gaston Calmette et en fait « son premier vrai souvenir de la guerre⁸²⁸ ». En réalité, cet épisode dont la critique s'est interrogée sur le rôle en apparence superflu dans l'intrigue⁸²⁹, s'insère dans la trame du développement psychologique du narrateur plutôt que dans la trame historique à laquelle il prétend le lier. Contrairement à ce qu'affirme son père, le héros est bouleversé, à la fois fasciné et révolté, par l'événement. Son père, dont l'attitude est conforme à celle des autres badauds, ne lui offre aucun enseignement. L'intrigue qui suit déploie une conjoncture exactement analogue : le narrateur est impliqué dans une situation moralement épineuse qui l'émoustille et le révolte à la fois, les badauds se mêlent au malheur de la femme, le père faillit à son devoir moral, et l'héroïne en meurt. Lorsqu'il apprend à la fin la mort de Marthe, le héros perd connaissance, soulignant ainsi le parallélisme des deux épisodes.

La combinaison de la sensualité et de l'ignorance du héros fournit le ressort du *Diable au corps* qui est, comme *Adolphe*, non pas un roman d'amour, mais bien un roman d'apprentissage. Face à son désir, le héros est comme un papillon devant la flamme. C'est ce que suggère le décor de la première visite qu'il fait à Marthe après son mariage. Elle le reçoit dans une pièce éclairée seulement par un feu de foyer. Dans l'obscurité, il ne voit que le visage illuminé de la jeune femme : « à ne pas se répandre dans la pièce, cette lumière gardait toute sa force. Dès qu'on s'en éloignait, il faisait nuit, et on se cognait aux meubles⁸³⁰ ». La mise en scène est un peu comique, comme plusieurs épisodes du récit. L'incompétence du héros à comprendre ses propres sentiments et à déchiffrer ceux de Marthe, vue autrement, pourrait en effet donner lieu à une comédie de mœurs; mais vue de l'intérieur et avec le dénouement que l'on sait, elle porte vers le drame. Un

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ Voir par exemple Maria Cecilia Bertolotti, *Le Diable au corps de Raymond Radiguet. Structures narratives spatio-temporelles*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1981, p. 132-135.

⁸³⁰ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 81.

passage comme celui-ci, où le narrateur décrit ses sentiments le soir du feu de foyer, est typique des interprétations erronées qui seront les siennes pendant toute la durée de la liaison :

Maintenant que j'étais sûr de ne plus l'aimer, je commençais à l'aimer. Je me sentais incapable de calculs, de machinations, de tout ce dont, jusqu'alors, et encore à ce moment-là, je croyais que l'amour ne peut se passer. Tout à coup, je me sentais meilleur. Ce brusque changement aurait ouvert les yeux de tout autre : je ne vis pas que j'étais amoureux de Marthe. Au contraire, j'y vis la preuve que mon amour était mort, et qu'une belle amitié le remplaçait.⁸³¹

Cette réflexion, dont les antiphrases rappellent celles du narrateur de Benjamin Constant, met en relief le nœud du problème : une intelligence trop formée à la logique et insuffisamment au ressenti. Là est le ferment des « péripéties » de ce roman où les sources concrètes d'adversité — le contexte de la guerre, le risque d'être découverts par un mari qui, comme le rappelle à plusieurs reprises François, est en tout temps muni d'une arme à feu — n'entravent jamais les protagonistes. Les « rebondissements » de l'intrigue concernent entièrement des phénomènes psychiques, les « événements » sont du domaine des fluctuations d'humeur, de silences plus ou moins longs, de micromouvements : « un jour que je m'approchais trop sans pourtant que mon visage touchât le sien, je fus comme l'aiguille qui dépasse d'un millimètre la zone interdite et appartient à l'aimant. Est-ce la faute de l'aimant ou de l'aiguille ? C'est ainsi que je sentis mes lèvres contre les siennes⁸³² ». Comme chez Proust, l'ignorance du héros donne lieu à des effets comiques, mais assure surtout un effet de suspens et de surprise : parce qu'il ne sait pas anticiper le déroulement d'une relation amoureuse, les étapes de celle-ci prennent l'allure d'une suite de péripéties imprévisibles, d'aventures qui le dépassent et l'entraînent dans leur cours. Ces aventures sont peut-être d'ailleurs encore plus solipsistes que celles du narrateur de la *Recherche*, qui apprend avec le temps à vivre les aventures des autres. Le narrateur du *Diable* « n'embarque » jamais avec un autre.

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Ibid.*, p. 83.

Les gens qui l'entourent sont des figurants dans son monodrame, y compris Marthe, à qui même la jalousie ne le fait penser que très rarement.

Comme dans *Adolphe*, l'emploi d'un personnage en formation se prête à la condamnation de l'hypocrisie d'une société qui, alors que la sensualité doit naître tôt ou tard pour chacun et qu'entre amour et sensualité la frontière est floue, impose une morale (en l'occurrence, à travers la pédagogie scolaire et familiale, ainsi que par la littérature) qui sépare les deux et relègue la seconde au vice. En parallèle, elle néglige d'assurer l'apprentissage de ce qui devrait être le premier outil de la vertu : l'introspection. Alors que les parents du narrateur « condamn[ent] plutôt la camaraderie mixte⁸³³ », ils n'interviennent d'aucune façon lors de sa première tentative de séduction. Le directeur du collège agit avec une inconséquence hypocrite qui reflète celle du père (c'est-à-dire, François finit par être récompensé pour avoir agi contre la morale « officielle », les parents et le directeur voulant éviter le scandale⁸³⁴). Lorsque la guerre éclate, les frères et sœurs du narrateur la perçoivent comme une grande fête, sentiment partagé du reste par tous (« à vrai dire, chacun se réjouissait en France⁸³⁵ »), et que les parents ne contredisent pas.

Est-ce la raison pour laquelle le héros, ne se contentant pas de faire l'école buissonnière quand vient le temps de quêter de l'argent pour l'effort de guerre⁸³⁶, poussera sa conduite anti-patriotique jusqu'à l'infamie ? Notons, à cet égard, que Radiguet fournit des dates précises pour les étapes successives de la liaison de François et Marthe. Ces renseignements ne semblent pas jouer d'autre rôle que d'arrimer la progression de l'aventure amoureuse à la progression de la guerre, mettant en relief l'inconscience des amants selon le thème de la guerre vue comme de

⁸³³ *Ibid.*, p. 45.

⁸³⁴ Plus tard, François se croyant renvoyé du lycée, il affirmera que c'est la chose « qui pourrait lui [à son père] [...] faire le plus » de peine (*Ibid.*, p. 74), suggérant ainsi que la honte de voir son fils expulsé est plus grave que la certitude qu'il entretient une liaison adultère.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 59.

grandes vacances. Le suicide de la bonne a lieu la veille de la Fête nationale, à laquelle il tient lieu de célébration. Pendant la période 1914-1917, alors que la France stagne dans une guerre de tranchées meurtrière et démoralisante, le héros s'occupe principalement de « polissonneries [...] avec les petites filles que les parents de mon ami nous fournissaient innocemment⁸³⁷ ». Ce n'est qu'en avril 1917 qu'il rencontre Marthe⁸³⁸; or c'est à partir de cette date que le mouvement est réintroduit dans le conflit armé, avec le succès de la bataille de la crête de Vimy (du 9 au 12 avril 1917) et l'échec sanglant de l'offensive du Chemin des Dames (le 16 avril 1917) qui se prolonge ensuite pendant des mois et provoque des mutineries dans l'armée française. François et Marthe vont dans un bar américain vers la même période⁸³⁹, qui marque l'engagement des États-Unis en Europe. En novembre 1917, alors que la Russie se retire du conflit et que Georges Clémenceau déploie ses efforts pour raviver le moral des Français, Marthe invite pour la première fois François chez elle⁸⁴⁰. Au début de mars 1918, soit parallèlement à la signature du traité de Brest-Litovsk, François et Marthe sont engagés dans de délicates négociations pour la virginité de l'adolescent (Marthe triomphe enfin grâce au subterfuge)⁸⁴¹. François se met à cette époque à souhaiter la mort de Jacques, perspective réaliste puisqu'il est au front⁸⁴². Par la suite, Marthe et François vivent leur première idylle amoureuse, pendant laquelle ils font des promenades en canot sur la Marne. Le narrateur prend la peine de préciser que « nous étions au mois de mai⁸⁴³ » : à quelques kilomètres de là durent, pendant cet été où les amants poursuivent leurs ébats et découvrent la grossesse de Marthe, les combats de la seconde bataille de la Marne (mai-juillet 1918) qui décident de la guerre

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 88-96.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 96.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 123.

en faveur des Alliés. Enfin, l'armistice de novembre 1918 coïncide avec la fin de la liaison, Marthe se voyant confinée au lit jusqu'à son accouchement, puis mourant en janvier 1919.

La juxtaposition des étapes de la guerre et de l'amour contribue à l'établissement d'un second niveau d'ironie dans le roman (la distance entre le point de vue du narrateur et son récit constituant le premier niveau). Le narrateur souligne régulièrement les erreurs que son manque d'expérience lui a fait faire dans son appréciation de l'affaire amoureuse dans laquelle il était engagé⁸⁴⁴. L'insertion de ces dates (immédiatement évocatrices pour un lecteur de l'époque) met en relief l'inconscience des jeunes amants, mais fait valoir aussi le cynisme dont le narrateur adulte est si fier. En effet, alors que tout lecteur pourvu d'un cœur ne peut que voir dans ce récit une condamnation de l'hypocrisie de la société bourgeoise, dont le résultat tragique est la mort d'une jeune femme et la mort du cœur d'un jeune homme, le narrateur se targue d'avoir décrypté les codes de l'amour (« ces confuses parties d'échec⁸⁴⁵ »). À ses yeux, « l'aventure » qui lui a fourni son éducation sentimentale⁸⁴⁶ l'a mené d'une conception naïve de l'amour apprise dans les livres lus pendant sa première adolescence⁸⁴⁷ et qui l'aurait supposément mené à surestimer une liaison avant tout charnelle, à la vérité : « l'amour est la forme la plus violente de l'égoïsme⁸⁴⁸ ».

Or une morale différente se dégage du roman. Abordons-la encore par le biais de la comparaison avec *Adolphe*. Comme François, Adolphe n'est pas puni par la société pour sa

⁸⁴⁴ Par exemple : « Maintenant que j'étais sûr de ne plus l'aimer, je commençais à l'aimer » (*Ibid.*, p. 81); « dans ce renouveau du cœur, [...] je prenais le libertinage provoqué par le contact avec cette maison de famille pour la fin du libertinage » (*Ibid.*, p. 148).

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁴⁶ Daniel Mortier examine brièvement *Le Diable au corps* à la lumière des codes du roman d'éducation dans « Le roman d'éducation comme genre dans l'horizon de réception », in *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, sous la direction de Philippe Chardin, Kimé, 2007, p. 263-273.

⁸⁴⁷ « Je restai deux ans à la maison et travaillai seul [...]. Je lisais, couché dans ce bateau. En 1913 et 1914, deux cents livres y passent. Point ce qu'on nomme de mauvais livres, mais plutôt les meilleurs, sinon pour l'esprit, du moins pour le mérite. Aussi, bien plus tard, à l'âge où l'adolescence méprise les livres de la Bibliothèque rose, je pris goût à leur charme enfantin » (Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 49).

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 174.

transgression, c'est Ellénore qui paie de sa mort leur péché conjoint (tout comme Marthe dans *Le Diable au corps*). Toutefois, Adolphe souffre intérieurement jusqu'à la fin de ses jours et s'impose volontairement l'exil social. Ce qu'il a vécu dans sa jeunesse lui a prodigué un enseignement amer sur la vie de l'individu en société :

Je ne veux point ici me justifier : j'ai renoncé depuis longtemps à cet usage frivole et facile d'un esprit sans expérience; je veux simplement dire, et cela pour d'autres que pour moi qui suis maintenant à l'abri du monde, qu'il faut du temps pour s'accoutumer à l'espèce humaine, telle que l'intérêt, l'affectation, la vanité, la peur, nous l'ont faite. L'étonnement de la première jeunesse, à l'aspect d'une société si factice et si travaillée, annonce plutôt un cœur naturel qu'un esprit méchant. Cette société d'ailleurs n'a rien à en craindre. Elle pèse tellement sur nous, son influence sourde est tellement puissante, qu'elle ne tarde pas à nous façonner d'après le moule universel⁸⁴⁹.

À ce constat lucide qui identifie le mal moral généralisé ainsi que la faute individuelle du protagoniste, s'ajoute l'appareil paratextuel « réel », c'est-à-dire la préface de Constant, et fictionnel, constitué par l'avis de l'éditeur et les deux lettres qui clôturent le roman. En plus de fournir un encadrement moral explicite via les commentaires de l'éditeur et de son correspondant, ces éléments instaurent implicitement une distance critique qui « justifie » le texte que sa facture romanesque pourrait rendre moralement suspect. C'est la manœuvre qui dédouane le roman, qui le rend à la fois agréable et utile.

Le narrateur du *Diable au corps*, quant à lui, prétend nous faire un récit uniquement agréable. C'est ce que suggèrent entre autres sa façon cavalière d'assimiler la guerre à « quatre ans de grandes vacances », la métaphore cynique du chat et du fromage qui ouvre le récit ou encore la satisfaction qu'il feint au dénouement : « en voyant ce veuf [Jacques Grangier] si digne et dominant son désespoir, je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses. Ne venais-je pas d'apprendre que Marthe était morte en m'appelant, et que mon fils aurait une

⁸⁴⁹ Benjamin Constant, *Adolphe*, p. 63.

existence raisonnable ?⁸⁵⁰ » Là où Adolphe, apprenant la dure vérité du monde, se résigne à se tenir à jamais à l'écart de ce monde, se consolant uniquement par la pensée que son histoire pourra servir de mise en garde à d'autres, le narrateur de Radiguet écrit pour se vanter d'avoir démystifié la morale bourgeoise, de s'en être tiré sans conséquences, et d'en avoir fait un récit amusant⁸⁵¹. Le style froid et cérébral de la narration est à l'image de la conception que se fait le narrateur de lui-même. Or la conclusion qu'il tire de l'épisode « avant-coureur » — que, plus qu'autre chose, le « frappait la poésie des choses⁸⁵² », alors qu'il est clairement ébranlé par l'événement — révèle dès le début qu'il en comprend de travers la signification. En réalité, son état d'esprit serait analogue à « l'affolement que dans un lieu public produit un court-circuit [...]. Il faisait noir en moi. Dans cette nuit, mes sentiments se bouscullaient; je me cherchais, je cherchais à tâtons [...]»⁸⁵³. Il est permis de supposer que les conclusions qu'il tire de son histoire avec Marthe sont également erronées. Le lecteur, manifestement, doit comprendre que François est un narrateur non fiable, soit parce qu'il n'a pas compris le tragique de l'histoire qu'il a vécue, soit parce qu'il feint de ne pas l'avoir compris.

L'usage que fait Radiguet du personnage adolescent rejoint en des points importants celui des autres auteurs de notre corpus. Il exploite la sensibilité exacerbée de l'adolescence afin de creuser l'écart entre la norme sociale et l'intensité du sentiment dans l'intérêt du romanesque. Bien que l'aventure amoureuse du héros, malgré le contexte de la guerre, est par certains côtés assez banale, voire comique, elle ne l'est jamais à ses yeux et revêt pour lui l'aspect le plus sérieux (pensons aux longues pages vouées au dépucelage). La charge de la passion adolescente est telle

⁸⁵⁰ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 181.

⁸⁵¹ Radiguet déplorait justement que le public ait trop peu remarqué le côté « fanfaron » de son narrateur (Nadia Odouard, « Introduction », dans Raymond Radiguet, *Le Diable au corps : édition critique*, p. LX).

⁸⁵² Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 57.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 175.

qu'elle déborde les contraintes sociales et relègue au second plan des événements d'envergure historique. Comme chez Proust, Gide et Cocteau, elle va jusqu'à déposséder par moments le héros de son libre-arbitre, prenant les allures du sort. À cet égard, Radiguet réussit son pari d'écrire un roman où « c'est la psychologie qui est romanesque⁸⁵⁴ » : il dissèque le cours d'un épisode passionnel sans jamais le figer, en conservant toutes ses contradictions ainsi que le sens de la nouveauté et de l'ignorance de l'avenir qui caractérise ces épisodes dans la vie même lorsque, rétrospectivement, ils doivent paraître banals et prévisibles. Le héros de Radiguet figure comme ses prédécesseurs un individu qui, alors qu'il est persuadé d'agir selon son raisonnement, est l'esclave de ses pulsions et de ses émotions; le fait que le narrateur adulte se trompe dans l'évaluation de ses actes montre que sa raison n'est guère plus souveraine que dans sa jeunesse. La démonstration menée à l'aide de l'adolescence vaut donc pour l'individu de façon générale, même une fois l'âge ingrat révolu.

La figure de l'adolescent sert à remettre en question un modèle de l'individu qui laisse trop peu de place à la sensibilité, opérant par là une critique de la société des adultes. Toutefois, est-il bien vrai que la teneur de cette critique se résume, comme le propose Pierangela Adenolfi, au fait que cette société est « incapable d'interpréter la transgression adolescente comme expression spontanée de l'enchantement de la vie, comme irréfrenable poésie et non comme perversité⁸⁵⁵ » ? Est-ce que la « force narrative » du *Diable* vient de la juxtaposition au portrait de cette société et du terrible bouleversement de la guerre de la « propension innée à la rêverie, au jeu et à l'évasion, à l'esprit surréel » des adolescents ? Il nous semble qu'à la différence des autres romans que nous

⁸⁵⁴ Ces mots sont tirés de la fiche préparatoire à la rédaction du second roman de Radiguet, *Le Bal du comte d'Orgel*, citée par Bruno Vercier dans sa préface (Raymond Radiguet, *Le Bal du comte d'Orgel*, préface, notes, chronologie, bibliographie par Bruno Vercier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984, p. 15)

⁸⁵⁵ Pierangela Adenolfi, « Entre surréalisme et "rappel à l'ordre" : les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet », *I cadaveri nell'armadio*, sous la direction de Gabriela Bosco et Roberta Sapino, p. 109-131, <https://books.openedition.org/res/274?> (page consultée le 4 août 2019).

avons analysés, l'adolescence n'est pas, dans *Le Diable au corps*, une valeur. Elle a perdu l'exaltation qui la caractérisait. L'amour de François est tantôt ardent, tantôt froid et égoïste; moins idéaliste que Marthe, il ne croit pas aux projets d'évasion qu'elle esquisse⁸⁵⁶. Il a beau être étourdi de sensualité, il évalue froidement la liaison à l'aune de son aboutissement inévitable : « car enfin Jacques reviendrait. Après cette période extraordinaire il retrouverait, comme tant d'autres soldats trompés à cause des circonstances exceptionnelles, une épouse triste, docile, dont rien ne décèlerait l'inconduite⁸⁵⁷ ». Maria Cecilia Bertolotti remarque à cet égard que si Radiguet peut être rattaché au « nouveau romantisme » né de la crise du roman réaliste et exprimant, souvent à travers un personnage d'adolescent ou de jeune homme, « une angoisse de l'écrivain qui éclate après la guerre, en conséquence du désarroi, des troubles intellectuels, de la remise en question des valeurs que le conflit a provoqués⁸⁵⁸ », son œuvre est à la fois profondément antiromantique, en cela que la vision de l'amour et de la révolte qu'elle propose n'est nullement rédemptrice⁸⁵⁹. La guerre finie, l'amante emportée, le protagoniste réintègre une société inchangée et, semblerait-il, adopte son ethos insensible, cynique.

Le roman de Radiguet, avançons-nous, fait de l'adolescence à nouveau une étape du parcours d'apprentissage de la personne. Que cette adolescence se prolonge indéfiniment y est le constat sévère de la déficience morale d'une société en manque de sincérité. En fin de compte, l'écart qu'exploite Radiguet n'est peut-être pas celui entre la vie intérieure et les circonstances extérieures, mais plutôt celui, mince et infiniment fuyant, entre le sentiment sincère et le récit que trame la raison, hypocrite, pour lui donner un sens qui ne serait pas foncièrement égoïste (en ce

⁸⁵⁶ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 135.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ Maria Cecilia Bertolotti, *Le Diable au corps de Raymond Radiguet. Structures narratives spatio-temporelles*, p. 15.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

sens, la raison est un appareil de fabulation qui produit des enchaînements logiques, mais dont la source profonde est irraisonnée). Le romanesque de Radiguet réside en effet, comme l'écrit Bruno Vercier, dans « cette forme d'analyse qui consiste à démonter et à nommer des mécanismes psychologiques inconnus des personnages eux-mêmes [...], constamment dans l'erreur ou dans l'ignorance⁸⁶⁰ ». Dès lors, le roman n'est pas quelque chose à quoi l'on arrive, le résultat d'un dépassement, l'aboutissement d'une quête; il ne transcende pas la vie ni ne sublime son essence. Il est un mode suspect d'existence et l'âge ingrat⁸⁶¹, temps de l'affabulation, se présente comme l'état permanent de l'individu au XX^e siècle.

⁸⁶⁰ Bruno Vercier, « Préface », *Le Bal du comte d'Orgel*, p. 19.

⁸⁶¹ C'est le titre que porte le brouillon du roman de Radiguet; c'est Cocteau qui suggère par la suite le titre *Le Diable au corps* (voir Nadia Odouard, « Introduction », dans Raymond Radiguet, *Le Diable au corps : édition critique*, p. XLVI).

CONCLUSION

Nous avons posé, au commencement de cette étude, l'hypothèse que l'avènement du personnage adolescent dans le roman français à la période de débats sur l'esthétique et l'éthique du roman qui a suivi l'épuisement du courant naturaliste pouvait être mis en rapport avec certaines voies d'essai visant à renouveler le genre romanesque.

L'adolescence, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, est une invention relativement récente. Différentes sociétés à différentes époques ont « découpé » de diverses façons la vie de l'individu, assignant une signification ou une valeur particulière à chacun de ses âges. En Occident, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la physiologie et la médecine accordent un intérêt inédit aux processus biologiques qui participent du développement (notamment reproductif) de l'individu, redéfinissant ainsi la jeunesse en faisant de la puberté son pivot. En parallèle, la pédagogie et la psychologie expérimentale prennent elles aussi en charge ce moment de la vie : les psychologues s'intéressent à la formation de la personnalité, notamment en lien avec l'hérédité ainsi qu'avec les pathologies; les pédagogues cherchent à encadrer une étape du cheminement mental, moral et sexuel des jeunes perçue comme ayant une incidence exceptionnelle sur les qualités futures de la personne. Ce sont enfin les réformes scolaires des années 1880-1890 qui jouent un rôle capital dans la création de l'adolescence : en rendant gratuite et obligatoire l'instruction primaire, en créant un système d'écoles d'apprentissage des métiers, en instituant un enseignement secondaire public pour les filles, les politiques scolaires de la Troisième République contribuent à naturaliser l'idée d'une période d'entre-deux, commune à tous les individus.

Le rôle de la démocratisation de l'éducation dans la conception de l'adolescence est capital. Elle élargit le principe de la formation, comprise non pas dans le sens étroit de la préparation à une

fonction particulière, mais comme le cheminement au cours duquel une personne en vient à réaliser ses potentialités et à *devenir elle-même* — principe réservé auparavant surtout aux jeunes hommes de milieux aisés —, aux jeunes filles, ainsi qu’aux personnes issues d’autres couches de la société. Dans un monde où, par ailleurs, la classe moyenne croît et où le statut social et professionnel (comme l’illustrent les ascensions foudroyantes de certains personnages d’*À la recherche du temps perdu*) est de moins en moins affaire de prédestination et prend de plus en plus les allures d’un projet à réaliser, les avenues se multiplient. Alors que pour le grand nombre ces transformations ont comme effet concret d’ouvrir de nouvelles possibilités d’emploi, la multiplication des débouchés a aussi celui de déplacer le poids de la formation de la finalité au processus du devenir même. Il s’agit de devenir soi-même avant d’occuper une fonction. Certainement pour les fils de la bourgeoisie, y compris les écrivains à qui s’intéresse notre étude, on peut dire en simplifiant les choses que, puisque le choix du métier n’est pas une question de survie (celle-ci étant plus ou moins assurée de toute manière pour ces personnes), devenir soi-même est un projet potentiellement infini.

L’adolescence n’est donc pas simplement un nouveau terme que l’on surimpose à la ligne de vie en enlevant un peu à l’enfance et à la maturité; elle s’inscrit dans la redéfinition de la *personne* en lien avec l’avènement des sociétés démocratiques et industrialisées de notre modernité. Elle participe du mouvement qui, détachant de plus en plus l’identité et la valeur de l’unité de la collectivité, les dépose dans l’individu même; mouvement qui, selon Michel Zérafra, révolutionne le roman en rendant caducs le personnage « type » ainsi que la scission entre le point de vue objectif, social, et le point de vue subjectif : « les grands romanciers des années vingt », écrit Zérafra, « refusent de faire crédit au personnage comme à une forme susceptible de contenir et de représenter l’homme dans ses authentiques vérité et totalité. Le roman a [...] pour mission

de révéler combien le Je, dans la finitude de son apparence, est disproportionné à l'immensité du Moi, et surtout qu'une individualité ne synthétise jamais une conscience⁸⁶² ».

Bien entendu, l'adolescence n'est pas uniquement le laboratoire de « l'immensité du Moi ». Son invention, son étude et sa naturalisation recoupent également d'autres projets — étatiques, institutionnels, sociaux — de l'époque, qu'une littérature à vocation sociale, morale ou pédagogique s'ingénie à représenter ou à soutenir. Ainsi, les romans naturalistes du XIX^e siècle s'intéressent à l'adolescent en tant que « germe » d'adulte, ou en tant que révélateur des conditions de vie des enfants et des jeunes. Toute une production romanesque à vocation sociale que Guillemette Tison a surnommée « le roman de l'école » s'intéresse à l'institution scolaire, à travers des personnages d'élèves. Une autre littérature, dont les représentants prééminents seraient Maurice Barrès ou Paul Bourget, s'intéresse à la jeunesse dans une perspective morale et idéologique, s'adressant à elle notamment par le biais de romans à thèse. Alors qu'un écrivain naturaliste comme Émile Zola emprunte volontiers au discours scientifique les termes d'« adolescence » ou d'« adolescent », ces écrivains-là privilégient l'expression plus traditionnelle, à la sonorité plus élégante, de « jeune homme »; choix reflétant sans doute une posture se voulant plus « littéraire », mais peut-être aussi la visée edificatrice de ces œuvres qui voient dans les jeunes avant tout de futurs hommes, appelés à endosser un devoir moral et patriotique.

Les œuvres du corpus auquel nous nous sommes intéressée parlent elles aussi de « jeunes hommes » et de « jeunes filles », ou encore d'« enfants », ne recourant que rarement au mot « adolescence ». Ici aussi prime le langage littéraire sur le langage scientifique, mais également la volonté de ne pas « isoler » l'adolescence. Les écrivains idéologiques comme les écrivains de notre corpus s'intéressent à l'adolescent non pas en cela qu'il réunit un faisceau de manifestations

⁸⁶² Michel Zérafra, *Personne et personnage*, p. 12.

physiologiques et psychiques et de facteurs institutionnels et sociaux, mais par sa qualité d'être *en formation*; à cette différence près que les partisans du « roman de socialisation » souhaitent voir cette formation infléchie vers un but plus ou moins défini. Dans les romans que nous avons retenus, cette qualité est plutôt valorisée pour elle-même : ce sont les manifestations et les implications pour la personne du fait même d'être *en devenir* plutôt que le résultat de ce devenir (et encore moins les « symptômes » de la mue pubertaire en tant que telle) qui intéressent ces auteurs. Dans les deux cas, l'humain est vu comme un être de virtualités, dont le flux généré par l'abandon ou l'actualisation est influencé par des facteurs de nature surtout interne, contrairement au roman naturaliste qui *constate* la situation d'un être humain dont l'évolution, même psychologique, est infléchie surtout par des facteurs de nature externe, sociale.

Cependant, les romans à l'étude ne se soucient pas de mener leurs personnages à un état d'actualisation final qui serait hors de l'adolescence. C'est-à-dire, ils font peu de cas d'un « âge adulte », état de parachèvement où les virtualités souhaitables auraient été atteintes et où la mutation ne serait plus nécessaire ou souhaitable. Dans *Fermina Márquez*, *Le Grand Meaulnes* et *À la recherche du temps perdu*, la fin de l'aventure du héros fait de lui un écrivain, ce qui, en le renvoyant au début du récit qu'il doit maintenant écrire, équivaut à le maintenir toujours « en devenir », ainsi qu'à escamoter une « fin » réelle. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard Profitendieu, que l'on pourrait considérer comme le personnage principal, acquiert une sorte de formation qui lui permet de dépasser la crise qui le mène à quitter la maison de ses parents et à se réconcilier avec la société. Cependant, la fin de cette formation le laisse au commencement d'un projet qui est celui d'une vie et qui suppose un mouvement perpétuel : « à quoi faire servir cette force que je sens en moi ? », demande-il à Édouard, « comment tirer le meilleur parti de moi-même ? Est-ce en me dirigeant vers un but ? Mais ce but, comment le choisir ? Comment le

connaître, aussi longtemps qu'il n'est pas atteint ?⁸⁶³ » À la fin de son histoire, Bernard est « devenu » un « *jeune homme de grand avenir, employable à n'importe quoi*⁸⁶⁴ ». *Les Enfants terribles* et *Le Diable au corps* ont des dénouements plus finaux, mais qui n'amènent pas non plus leurs héros à un état achevé d'accomplissement ou de savoir. Les héros de Cocteau, Paul et Élisabeth, meurent plutôt que de quitter l'adolescence. Ils incarnent des valeurs — l'extrémisme passionnel, l'anarchisme, le ludisme radical — impossibles à traduire dans l'âge adulte et leur mort fait d'eux des martyrs de ces causes. Quant au héros de Radiguet, il finit par devenir, comme ceux de Larbaud, Proust et Alain-Fournier, un narrateur. Radiguet exploite comme ses aînés la forme du récit rétrospectif à la première personne pour problématiser la narration : il met en scène un narrateur qui n'en sait pas beaucoup plus que lorsqu'il était le protagoniste de son histoire et qui, s'il s'est formé de quelque façon que ce soit, c'est seulement dans l'art de raconter. Dans la mesure où sa formation consiste uniquement à apprendre à éluder la question de sa culpabilité morale et ne mène, contrairement à ce qui se passe dans les romans de Larbaud, Proust et Alain-Fournier, à aucune épiphanie, on peut dire que le personnage de Radiguet est encore plus « inachevé » que les autres.

L'inachèvement est le caractère essentiel de l'adolescence, celui qui lui donne sa force de contestation sociale et poétique. Comme nous l'avons vu au cours des analyses menées dans le chapitre 4, le monde des adolescents se construit en opposition au monde des adultes. Dans les trois premiers romans du corpus, cette résistance est plutôt passive. Les collégiens de Saint-Augustin, le héros de la *Recherche* et ses amies les jeunes filles, François Seurel et ses camarades se contentent d'ignorer les adultes ou d'esquiver en catimini leur surveillance. Toutefois, si une guerre ouverte n'oppose pas les jeunes aux vieux, les valeurs de leur monde — valeurs de la

⁸⁶³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, p. 338. L'auteur souligne.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 340.

gratuité, du ludisme, de la labilité et de la sensibilité — excluent obligatoirement celles des adultes, associées principalement au travail et à l'autorité institutionnelle, ainsi qu'à une certaine raideur constitutive, une tendance à se figer dans sa forme. Dans la *Recherche*, les représentants de ce monde, le père et M. de Norpois, semblent des extraterrestres aux yeux du narrateur, qui s'identifie bien plus à sa mère et à sa grand-mère ainsi qu'aux dilettantes Swann et M. de Charlus (Albertine, l'autre héroïne de l'adolescence dans la *Recherche*, a sa Mme Bontemps et son mari, le « Directeur du Cabinet du ministre des Postes⁸⁶⁵ »). Lorsque le père du narrateur, après avoir conféré avec M. de Norpois, décide de lui permettre de « faire de la littérature », la vision que les deux hommes étalent de cet avenir rend le jeune homme extrêmement malheureux :

Précisément, me dit [M. de Norpois] [...], j'ai le fils d'un de mes amis qui, *mutatis mutandi*, est comme vous [...]. Aussi a-t-il préféré quitter le quai d'Orsay où la voie lui était pourtant toute tracée par son père et sans se soucier du qu'en-dira-t-on, il s'est mis à produire. [...] Il a publié il y a deux ans [...] un ouvrage relatif au sentiment de l'Infini sur la rive occidentale du lac Victoria-Nyanza et cette année un opuscule [...] sur le fusil à répétition dans l'armée bulgare [...]. Il a déjà fait un joli chemin, il n'est pas homme à s'arrêter en route, et je sais qu['] [...] on a laissé tomber son nom deux ou trois fois dans la conversation [...] à l'Académie des sciences morales. En somme [...], le succès a récompensé son effort⁸⁶⁶.

En fait, le projet d'écriture du narrateur, qui est aussi son projet de vie, s'oppose tellement au monde dans lequel il vit et au projet de vie qui lui revient naturellement selon les règles de ce monde qu'il est impensable. Il ne peut pas être simplement réalisé par le travail du narrateur comme un opuscule sur le fusil à répétition dans l'armée bulgare; il doit pour ainsi dire se manifester, se déverser dans la vie normale du narrateur (qui en attendant se contente de rester dans la marge du monde bourgeois productif, comme M. de Charlus) par la force d'accumulation des impressions esthétiques et émotionnelles.

⁸⁶⁵ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 38.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

Ce phénomène est dû précisément à une « disproportion » entre le Je et « l'immensité du Moi ». Dans *Fermina Márquez*, ceux des anciens camarades du narrateur qui ont survécu à l'adolescence ont fini par mener des vies bourgeoises parfaitement ordinaires; cependant, l'idée d'une telle existence est tellement incompatible avec l'émerveillement et l'exaltation de l'époque adolescente que l'information en est reléguée à un épilogue funèbre difficilement rattachable à l'œuvre qui a précédé. Dans *Le Grand Meaulnes*, enfin, la vie ordinaire des petits bourgeois de province est présentée comme un destin triste et inévitable. Meaulnes paie cher son effort pour s'y soustraire; mais, par ailleurs, c'est Seurel qui raconte l'histoire et, pour lui, échapper à ce destin est proprement impossible. Il ne peut qu'en rêver à travers sa fascination par le personnage de son ami, l'éternel adolescent Meaulnes (qui, lui, a son propre héros adolescent : Frantz).

Dans les romans de Gide, Cocteau et Radiguet, les adolescents incarnent une révolte plus directe contre la société. Sur le plan diégétique d'abord : les jeunes des *Faux-Monnayeurs* fuguent, mentent, fument des cigarettes et, parfois, vont jusqu'à commettre des crimes. Le narrateur du *Diable au corps* se moque de l'autorité de ses parents et noue son aventure autour de la transgression de ce qui est sans doute le tabou le plus grave de son époque. Les protagonistes des *Enfants terribles* font de leur chambre une forteresse contre le monde des adultes et préfèrent se tuer plutôt que de se résigner à intégrer ce monde (comme le fait Agathe, grande perdante du jeu). L'insubordination des héros adolescents sert la critique du monde bourgeois que formulent ces romans, comme le font de nombreuses œuvres de l'entre-deux-guerres⁸⁶⁷. Cette critique a pour fondement le même constat de l'incommensurabilité du Moi avec le monde de tous les jours que faisaient les adolescents de Proust, Larbaud et Alain-Fournier, mais elle va plus loin et est articulée de façon plus concrète. Les romans d'avant-guerre s'étaient donné pour tâche de découvrir la

⁸⁶⁷ Sur le « procès du monde bourgeois » voir Éliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, p. 53-73.

profondeur et l'intensité de la vie intérieure : la sensibilité, l'impression, la mémoire et l'imagination chez Proust, l'imagination, le désir et l'ardeur de vivre chez Alain-Fournier et Larbaud. Ce qu'ils avaient dévoilé constituait par sa teneur même une remise en question du modèle d'existence proposé par la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle déjà transformée par la mobilité sociale, mais encore hiérarchique, perpétuant un modèle d'autorité patriarcale et institutionnelle qui prédestinait les jeunes hommes de la bourgeoisie à « la carrière » comme il prédestinait les jeunes filles au rôle d'épouse et de mère. La volonté de sonder la vie intérieure répondait d'ailleurs peut-être également ou davantage au désir de contester le modèle de la personne proposé par le roman réaliste et naturaliste qui, en visant une représentation fidèle de la société, y compris des déterminismes qui la régissaient, avait produit un modèle de l'être humain excessivement systématique, conditionné surtout par des facteurs externes, logiquement explicables. À partir de la fin du XIX^e siècle, comme le note Éliane Tonnet-Lacroix, le modèle psychologique classique fondé sur « la logique, sur l'unité et la permanence du "caractère" et sur la réductibilité de l'individu à une nature humaine » perd de sa valeur au profit d'une conception s'intéressant à « la singularité de l'individu mais aussi à l'incohérence et à l'imprévisibilité de l'être vivant⁸⁶⁸ ».

Si les œuvres de notre corpus publiées avant la guerre « découvrent » que la vie se passe surtout à l'intérieur et que le Moi est multiple, variable et contradictoire, celles écrites après le conflit « redécouvrent » la société. C'est-à-dire, là où celles-là mettaient la société au deuxième plan et la subordonnaient à un Moi totalisant et surpuissant, celles-ci constatent que l'individu vit cependant toujours en société et que son Moi, mû à chaque instant par le flot de ses passions et désirs, entre inévitablement en conflit avec elle. Elles réfléchissent à la possibilité et aux moyens

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

de réconcilier l'individu avec la collectivité. Les personnages adolescents des *Faux-Monnayeurs* prennent conscience de l'immensité de l'énergie vitale qui sourd en eux, mais leurs préoccupations portent principalement sur des problèmes de nature plus concrète qui découlent de cette réalisation : comment vivre en société sans compromettre ses idéaux et son bonheur ? Comment accepter que nos parents ou nos amis puissent avoir des valeurs différentes des nôtres et quand même les aimer ? Les thèmes de la fausse monnaie et de la démystification de la famille s'insèrent dans une critique du conformisme, de l'hypocrisie et de la bienséance bourgeoise. Prise dans l'ensemble, la trajectoire de Bernard suggère qu'une réconciliation est possible, à condition de conserver toujours une posture d'ouverture aux possibilités selon une éthique de la sincérité. En effet, si ces romanciers passent par le personnage adolescent pour découvrir la vie intérieure, leurs œuvres suggèrent que la labilité de cette vie est la condition permanente de l'individu. Il s'agit donc d'être à l'écoute des sollicitations du Moi, qui n'est ni constant, ni transparent, même pour son possesseur.

Le constat est plus sombre dans *Les Enfants terribles* et *Le Diable au corps*. Dans les romans précédents, le Moi qui bouillonnait et se transmuait sous la surface du Je, même s'il pouvait surprendre par l'immodération de son ressenti ou la soudaineté de ses transformations, était, dans l'ensemble, connoté positivement : il était le flux libre des forces de la vie, un « jaillissement » continu qui, dans sa rencontre de l'inconnu, donnait lieu à des moments d'exaltation et d'inspiration. Dans les œuvres de Cocteau et de Radiguet, les forces qui composent le Moi sont moins bénignes, elles sont dominées par des pulsions égoïstes plutôt que par l'émerveillement. Malgré la facture en apparence plus classique de ces œuvres (c'est-à-dire, leurs choix stylistiques plus sobres), ainsi que la revendication d'une posture classiciste par leurs auteurs, la critique de l'intelligence qui déjà constituait l'un des grands thèmes des romans de Gide, Proust, Larbaud et

Alain-Fournier y est poussée à l'extrême. Tous les romans de notre corpus participent à la remise en cause de la foi dans la raison qui sous-tend les valeurs du mercantilisme et de l'utilitarisme, et qui forme le socle du positivisme dont s'inspire le roman naturaliste⁸⁶⁹. Cocteau et Radiguet montrent un univers où ces valeurs sont plus fortement implantées que jamais, dont on échappe seulement par l'acte ultime de révolte qu'est le suicide ou aux lois duquel on se plie. À la fois, leurs personnages sont encore moins aptes à se comprendre que leurs prédécesseurs, en même temps qu'ils vouent une foi absolue à leur capacité de raisonner. Par conséquent, ils sont gouvernés par leurs passions, qui les mènent à commettre des actes monstrueux.

Si le personnage adolescent est le résultat d'une nouvelle conception de la personne, nous avons aussi proposé, tout au long de cette thèse, qu'il est le porteur de nouvelles valeurs romanesques. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, l'un des problèmes auxquels fait face le roman à la fin du XIX^e siècle est un déficit de romanesque. À force de se rapprocher de la réalité dans la volonté de montrer son authenticité documentaire, le roman réduit l'intervalle entre le monde réel et le monde fictif jusqu'à abolir la marge d'imprévisibilité qui donne à la fiction son pouvoir d'entraînement. Comme le montrent les œuvres des écrivains de la fin-de-siècle qui tentent d'inventer une autre façon de faire des romans, le problème ne réside peut-être pas tant dans le régime représentatif et le tableau social qu'il sert, que dans le point de vue que suppose le projet de saisir de façon « objective » des « tranches de vie ». Les auteurs de romans décadents choisissent des sujets qui leurs paraissent aussi éloignés des sujets de romans naturalistes que possible : des personnages de riches célibataires à qui ne s'applique, en principe, aucune des formes d'adversité ou de limitation qui déterminent les intrigues des romans naturalistes. Parce qu'ils souhaitent montrer l'importance de la conscience, ces écrivains limitent les péripéties pour s'intéresser plutôt

⁸⁶⁹ À ce sujet, voir Michel Raimond, *Le Monde moderne vu par les écrivains français (1900-1950)*.

aux réflexions et aux impressions esthétiques des personnages. Cependant, en gardant une narration rétrospective à la troisième personne, ces récits ne réussissent pas vraiment à réinventer la forme. Les personnages célibataires s'avèrent être aussi « déterminés » par leurs circonstances — qui priment toujours sur la vie intérieure — que le sont une Gervaise Macquart ou une Germinie Lacerteux.

En examinant les incipits de *Fermina Márquez*, du *Grand Meaulnes* et de la *Recherche*, nous avons mis en évidence certaines des stratégies employées par les écrivains des années 1910 pour sortir le récit du cadre réaliste. Le refus de la géographie et de la chronologie objectives dans ces romans s'inscrit dans le choix plus large de ne pas subordonner la narration à un régime référentiel qui ferait dépendre le récit d'un point de vue rétrospectif et externe. Les narrateurs de Proust, Larbaud et Alain-Fournier racontent un récit subjectif et exhibent les lacunes de leur mémoire, se donnant par là même le droit de disloquer les rapports traditionnels de causalité et de les réorganiser selon les enchaînements de leur perception ou de leur entendement (plutôt que selon des enchaînements « objectifs »). L'emploi de narrateurs qui étaient adolescents à l'époque de l'histoire qu'ils racontent — et nous avons montré que le narrateur proustien résiste au vieillissement en se maintenant dans une disposition adolescente — permet de pousser plus loin cette désarticulation de la structure du roman, en même temps qu'il favorise le projet d'explorer la vie intérieure des personnages. En effet, par la complication naturelle de sa psychologie (aux yeux des sciences de l'époque, plus problématique que celle de l'enfant), ainsi que du fait de son désœuvrement (puisque sa principale tâche est d'aller à l'école), l'adolescent ne vit *que* des aventures intérieures. Parce qu'il est ignorant et qu'il rencontre le monde pour la première fois, son regard enregistre ce monde comme une suite de nouveautés, étonnantes peu importe la teneur

effective des phénomènes observés. En ce sens, l'adolescent est, selon l'expression de Jacques Rivière, « quelqu'un à qui quelque chose arrive ».

L'un des nœuds principaux de notre interrogation est celui qui lie la vie, l'aventure et le roman, à l'époque où Rivière, dans son essai-manifeste *Le Roman d'aventure*, rêve pour sa génération un écrivain « comme nous, naturellement orienté dans le sens de la vie⁸⁷⁰ ». Dans le chapitre 3, nous nous sommes tournée vers les correspondances, journaux et conférences des auteurs de notre corpus afin de comprendre le lien entre « la vie », expression qui revient continuellement dans ces écrits ainsi que dans les romans, et les attentes de ces auteurs vis-à-vis de l'écriture romanesque. Il nous est apparu que pour ces écrivains qui avaient (tous sauf Radiguet) commencé par opposer un refus au roman, ce genre devait en fin de compte devenir le moyen de cerner une « Vie » autre que celle que s'efforçait de représenter le roman réaliste : une vie synonyme de *ressenti*. Alors qu'ils ont pour la plupart débuté à l'époque du symbolisme, ils constatent que ce n'est pas la poésie, mais le genre narratif qui permet de donner forme à une réalité qui, si elle se manifeste en premier lieu comme une suite de sentiments, de sensations et d'impressions, n'en a pas moins pour substrat la réalité concrète se déroulant dans le temps, au gré de rencontres, de liaisons amoureuses, d'amitiés, de voyages, de conversations, de soirées mondaines, etc. Le ressenti qui intéresse ces écrivains n'a rien d'abstrait, il est généré dans l'immédiat et risque, s'il n'est pas enregistré par le récit (qui chez Proust, Larbaud et Alain-Fournier est censé reproduire le travail de la mémoire), d'être perdu à jamais. En ce sens, ces romans souhaitent à leur tour témoigner de la réalité, sauf que la réalité est comprise autrement que dans les romans du XIX^e siècle. Dans la *Recherche*, *Le Grand Meaulnes* et *Fermina Márquez*, elle est coextensive à la multiplicité inouïe du ressenti qui s'enchaîne pour former ce qui

⁸⁷⁰ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 55.

rétrospectivement apparaîtra comme ayant été le vécu du Je qui se raconte. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, *Les Enfants terribles* et *Le Diable au corps*, elle est aussi cela, mais relativisé, puisque défini non plus uniquement selon ses propres lois, mais aussi par le conflit qui l'oppose aux vécus des autres Je.

Parallèlement à la question du ressenti se déplie au fil de notre corpus une réflexion sur l'aventure. Tous les romans que nous avons analysés sont empreints d'un sentiment d'imminence : alors qu'il n'y arrive presque rien de réellement étonnant, les personnages semblent toujours être *dans l'attente de quelque chose*. C'est que le pari de faire du ressenti la matière du roman suppose que ce sont les manifestations de la sensibilité qui font événement et non pas les accidents du monde extérieur. Les héros de ces romans ressentent plus intensément parce qu'ils sont adolescents, mais cette qualité leur permet essentiellement d'illustrer qu'en matière de sensibilité nous avons tous, peu importe notre âge, « le visage tourné vers ce qui n'est pas encore⁸⁷¹ ». Dans les romans que nous avons étudiés autant que dans les écrits non romanesques, la réalité affective est présentée comme une source d'étonnement et de mystère. En ce sens, ces œuvres postulent que nul n'est besoin de *vivre des aventures*, puisqu'il suffit de vivre pour être, selon l'expression de Rivière, en *état d'aventure*.

Dans le chapitre 4, nous avons analysé les œuvres à la lumière de la définition de l'aventure proposée par Jean-Yves Tadié : « l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente⁸⁷² ». Alors qu'il n'y a pas, dans ces romans, d'aventures dans le sens d'événements auxquels l'on ne pourrait pas s'attendre dans le cours d'une vie ordinaire, la « Vie », comprise comme sensibilité, y joue précisément ce rôle. Les narrateurs de la *Recherche*, du *Grand Meaulnes* et de *Fermina Márquez*

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, p. 5-6.

découvrent que l'intensité du temps de leur jeunesse est telle qu'il leur est impossible de raccorder ce temps à leur vie adulte; il leur faut le revivre entièrement par le biais de l'écriture, laissant chaque instant ressurgir dans sa nouveauté première. Dans le roman d'Alain-Fournier, c'est le désir de l'aventure lui-même qui est la manifestation de la sensibilité : Augustin Meaulnes et François Seurel rêvent d'être des gens à qui il arrive quelque chose. Dans le cas de Meaulnes, ce sentiment est si fort et transfigure la réalité de façon si radicale que (même si le sortilège ne dure que le temps de la fête étrange) sa vie entière en est changée : de jeune aventurier plein d'espoir il se mue au fil du temps, et à mesure que sa quête stagne, en figure tragique qui refuse d'abandonner son idéal — l'aventure — même lorsque celui-ci lui a fait perdre son bonheur. Le désir de l'aventure prend alors réellement le sens du destin.

Dans *Fermina Márquez* et la *Recherche*, il y va d'une sensibilité moins unidimensionnelle. Les personnages de Larbaud se distinguent par leurs convictions fortes. Les deux héros dont le narrateur dévoile les pensées, Joanny et Fermina, sont comme Meaulnes épris d'idéaux qui les meuvent tout entiers : l'un est exalté par l'ambition, l'autre par la dévotion religieuse, à un tel degré qu'ils sont prêts à la mortification et même à la mort au nom de ces idéaux. Cependant, l'avènement d'un nouveau phénomène sensible, la sensualité, suffit pour les transfigurer, de façon à ce que chacun croie maintenant de tout son cœur en l'amour. S'il n'est pas donné au lecteur de connaître les personnages de Larbaud et d'Alain-Fournier à l'âge adulte, il est clair que leur histoire met en relief le pouvoir qu'exerce la sensibilité sur les êtres humains, alors que ceux-ci se croient d'abord des êtres de raison. La transfiguration des personnages de *Fermina Márquez* suggère même qu'il est vain de croire à l'identité, puisque celle-ci se métamorphose sous le coup d'un sentiment aussi inattendu, il est vrai, que la foudre (l'arrivée de Fermina au collège Saint-Augustin est le fruit d'un pur hasard), mais à la fois, surtout à le regarder du point de vue « extérieur » comme

celui du roman réaliste, parfaitement dans l'ordre du prévisible. L'inachèvement qui, comme le suggèrent les romans de l'adolescence, est une caractéristique constitutive non seulement des jeunes mais des humains en général, se manifeste notamment dans cette perpétuelle et radicale nouveauté de phénomènes sensibles qui appartiennent pourtant — vus de l'extérieur — à l'ordre du prévisible. Si le narrateur de la *Recherche* ne vieillit jamais, c'est parce que loin de s'émousser avec le temps, sa vie affective ne cesse de gagner en intensité et ce, peu importe son degré de préparation intellectuelle à un phénomène donné. Les centaines d'heures qu'il passe à imaginer sa rupture avec Albertine n'atténuent en rien la souffrance que lui cause son départ. Ainsi, alors qu'il passe son temps à élaborer des réflexions sur la psychologie et à identifier les lois qui la régissent, il est complètement impuissant lorsque, soit par un hasard du sort, soit par un accident de sa psyché, surgit un « événement » affectif. Ce dernier joue alors le rôle d'un « coup de théâtre » dans une intrigue qui est, pour en revenir à la définition du romanesque de Jean-Marie Schaeffer, avant tout de nature passionnelle, et procède par l'enchaînement sériel d'événements affectifs.

Il est frappant de constater que si les personnages des trois romans que nous venons d'évoquer sont dans la fleur de l'âge et qu'aucun danger concret ne pèse sur leur vie, la mort est « possible, probable, présente⁸⁷³ ». C'est que, justement, la mort fait partie des événements « ordinaires » — en ce sens qu'elle arrive à tout un chacun — qui tombent comme la foudre au moment où l'on s'y attend le moins (même lorsqu'on pouvait s'y attendre). L'évocation de la mort de Joanny à la fin de *Fermina Márquez* n'a aucune fonction dans la diégèse; elle sert à rappeler que, tout simplement et de façon inouïe à la fois, la mort appartient à chaque moment aux possibilités tapies dans l'instant à venir. Que la mort soit pour ainsi dire mise à égalité avec les autres « aventures » (rencontrer une jeune fille, se perdre en calèche, sentir des aubépines...) qui

⁸⁷³ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, p. 5-6.

composent une vie ne diminue pas sa teneur, mais, au contraire, témoigne de celle des moments en apparence banals du quotidien. Au tournant du XX^e siècle, écrit Thomas Pavel, le roman « s'est lancé dans une nouvelle aventure » : « sous l'influence du culte de la beauté et de la religion de l'art, les romanciers se sont mis de bonne foi à l'école de la poésie et, au lieu d'offrir au lecteur des histoires bien structurées, ils se sont proposé d'évoquer à la fois le mystère silencieux du monde et les recoins les plus cachés de la psyché humaine⁸⁷⁴ ». Pour Larbaud, Alain-Fournier et Proust, le mystère du monde est contenu dans la psyché humaine, que l'écriture a pour mission de sonder. Elle en acquiert une valeur épiphanique. Le héros proustien rejette la vocation d'écrivain que l'encourage à poursuivre M. de Norpois parce qu'il souhaite découvrir « des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais⁸⁷⁵ ». Or les vérités qu'il recherche sont précisément celles qui constituent son monde. L'immensité de la « Vie » qui roule en lui est telle, lui semble-t-il, qu'elle doit briser les cadres du quotidien et se confondre à l'absolu de la mort, ou se dissoudre dans une œuvre totale.

Une telle conception de l'écriture est exprimée par Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Olivier formule d'ailleurs un sentiment analogue au sujet du bonheur qu'il ressent après avoir connu l'amour avec Édouard : il éprouve une telle plénitude qu'il accepterait aisément de mourir. Si cette idée survit dans la conversation fiévreuse des deux adolescents, elle ne correspond pas à la vision de l'écriture d'Édouard, qui pourtant nourrit des attentes tellement élevées envers son roman que celui-ci ne prend jamais forme. La « Vie » n'a pas perdu de son importance dans *Les Faux-Monnayeurs*; au contraire, retrouver le chemin de sa sensibilité — « suivre sa pente » — constitue le seul moyen de vivre. Mais cette « Vie » n'est plus connotée comme transcendance. Aucune épiphanie — même celle que représente l'écriture d'un roman — n'attend ceux qui

⁸⁷⁴ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 28.

⁸⁷⁵ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 14.

retrouvent son courant. Contrairement aux romans d'avant-guerre où tous les éléments, même les plus insignifiants, trouvaient un sens simplement en vertu de leur appartenance au monde ressuscité par le récit du narrateur, récit synonyme du sens de sa vie, l'univers des *Faux-Monnayeurs* est un univers où coexistent et s'entrechoquent les récits de toutes les personnes qui y vivent. Si bien que le courant de la « Vie », alors qu'il continue d'être une source de mystère et de signification, charrie aussi des éléments sans signification. Gide multiplie les rencontres fortuites ou manquées, les lettres perdues et retrouvées, les aveux accidentels, mais seulement certains de ces événements prennent un sens dans la destinée de tel ou tel personnage. La sensibilité même, dont les manifestations auparavant étaient imprévisibles, mais émanaient d'un Moi authentique complet (bien qu'inconnu du Je) auquel renvoyait leur sens secret, est additionnée d'un coefficient de pur hasard : l'acte gratuit est la figuration conceptuelle de la part de contingence qui, selon Gide, participe à tout moment de nos décisions.

L'idée que nous sommes mus par un Moi sensible secret (secret parce que, certains du commandement de notre raison, nous lui sommes insensibles), et que par surcroît ce Moi agit peut-être de façon *insensée*, constitue le sujet des *Enfants terribles* et du *Diable au corps*. Cocteau multiplie dans son roman les images figurant le destin : les Parques, le va-et-vient inexorable de l'aiguille de la machine à coudre, la boule roulant inéluctablement vers son arrêt définitif. Cependant, la destinée s'avère être surtout un enchaînement de hasards et de gestes dénués de signification. La tragédie d'Élisabeth consiste en cela que, alors qu'elle souhaite avant tout faire de sa vie et de celle de son frère l'expression directe des passions — l'amour et la guerre — qui selon elle les constituent et les animent en profondeur, des éléments superfétatoires et compromettants ne cessent de l'encombrer. Elle a beau tenter d'épurer l'existence en chambre de toute fin instrumentale, par exemple en composant un cérémonial pour une occasion aussi vilaine

que le repas du soir, elle ne peut pas se soustraire à la nécessité de manger. Le « trésor » existe pour neutraliser les objets récoltés à l'extérieur par Paul (comme la photo de Dargelos, la bille qui annonce la venue d'Agathe et la boule de poison) en les intégrant à la mythologie de la chambre, mais le dénouement prouve que ces objets vivaient de leur propre vie et tramaient à Paul et Élisabeth un destin autre que celui qu'elle s'imaginait nouer. En fin de compte, ce sont les actions d'Élisabeth qui détruisent la chambre, puisque c'est Élisabeth qui ramène Agathe, dont tombe amoureux Paul, assenant ainsi le coup final au pacte sacré des enfants et précipitant la fin terrible. En fin de compte, le seul geste authentique, émanant réellement du Moi et l'exprimant en un acte totalement voulu (mais seulement en réponse à un enchaînement de circonstances contingentes), possible dans l'univers du roman de Cocteau est peut-être le suicide.

Le *Diable au corps* propose une vision presque aussi négative de l'existence. Radiguet aborde l'aventure qui se noue entre le Moi et le monde d'un point de vue de moraliste. Son héros est mû entièrement par des pulsions égoïstes, que sert même sa raison. Son Moi est si instable, si insensé, qu'il fluctue non plus à l'année ou au mois, mais à chaque jour et à chaque instant, comme en témoigne notamment l'usage fréquent de l'antiphrase pour exprimer son état d'esprit. La mort de Marthe, causée par l'inconstance du narrateur, n'est suivie d'aucune épiphanie : le narrateur n'apprend pas à se connaître. Qui plus est, contrairement au héros d'*Adolphe* (dont *Le Diable au corps* est, comme nous l'avons proposé, une réécriture) qui, découvrant que l'individu ne peut pas se réconcilier avec le monde, s'en retire, François se réjouit de retrouver sa vie normale grâce à la mort de sa maîtresse. Comme celui de Cocteau, le roman de Radiguet semble conclure que la communion est impossible entre le Moi et le monde (c'est ce que met en relief notamment l'emploi de la guerre pour toile de fond), avec le constat supplémentaire qu'aucun acte authentique n'est

possible : pour son héros, trop lâche pour la mort, l'écriture du roman est pure fabulation, c'est-à-dire mensonge.

Paradoxalement, le roman du plus jeune des auteurs de ce corpus semble annoncer la fin du roman d'adolescence tel que nous l'avons décrit dans cette thèse. La mort des héros de Cocteau en 1929 figure un dernier acte de révolte adolescente, elle oppose un refus sans appel, mais aussi sans suite, à la réalité qui depuis le début de la décennie commence à reprendre ses droits. Devant la fin inéluctable de l'adolescence, les enfants terribles choisissent de périr plutôt que de rejoindre les rangs des adultes. Le héros du *Diable au corps* ne nourrit aucune ambition de devenir comme eux un martyr de l'adolescence. L'arrimage de l'aventure adolescente à la guerre, dont la fin surviendrait nécessairement à une date concrète, identifiait d'avance l'adolescence non pas comme un entre-deux s'étirant à l'infini, mais comme une parenthèse devant tôt ou tard se refermer. Contrairement aux romans de Proust, Larbaud et Alain-Fournier où l'adolescence se sublime en un acte d'écriture quasi mystique plutôt que de s'achever, contrairement aux *Faux-Monnayeurs* où, il est permis d'espérer, l'entrain vitaliste qui définit l'adolescence survit à la réconciliation de Bernard avec la vie en société (c'est-à-dire la vie adulte), contrairement enfin aux *Enfants terribles* où c'est la mort qui joue le rôle de l'épiphanie finale, sublimant encore une fois l'adolescence, le roman de Radiguet donne à l'adolescence une fin parfaitement prosaïque. Libéré par la mort de Marthe d'une obligation encombrante et peut-être dommageable à ses perspectives d'avenir, satisfait de constater que son enfant sera élevé par le mari cocu, réconcilié avec ses parents soulagés de ce que tout revienne à la normale, le héros énonce sagement la conclusion à son histoire : « je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses⁸⁷⁶ ».

⁸⁷⁶ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 181.

Ce dénouement en apparence cynique sert, comme nous l'avons vu, la critique de la société bourgeoise que déploie Radiguet dans son roman. Mais il fait écho aussi au sentiment, caractéristique de l'époque de l'entre-deux-guerres, d'un « retour à l'ordre ». Nous ne suggérons pas, bien entendu, qu'à la période de 1919-1939 les choses se remettent à leur place pour reprendre tranquillement comme avant. L'Europe poursuit sa course vers un autre conflit encore plus sanglant et dont les prodromes — la guerre d'Espagne, la montée du fascisme et de l'autoritarisme de façon générale, notamment — annoncent la gravité. La crise économique qui sévit à partir de 1929, en plus des difficultés financières qu'elle occasionne, contribue à envenimer les tensions politiques en France, dont les émeutes d'extrême-droite de février 1934 et les grèves de mai-juin 1936 ne sont que les manifestations les plus redoutables. Loin de constituer des crises isolées, tous ces phénomènes seraient les symptômes d'une crise généralisée qui, de 1900 à 1950 environ, marque selon Michel Raimond le stade final du triomphe du système économique et géopolitique de la modernité occidentale. L'accélération inédite de la technique et du commerce, l'affirmation de la démocratie, le règne de la science, l'industrialisation, tous ces phénomènes qui au long du XIX^e siècle transforment toujours plus rapidement les conditions de vie pour le plus grand nombre, ont pour corollaire la « dégradation d'une pensée qui identifiait la modernité au triomphe de la raison⁸⁷⁷ ». C'est l'entre-deux-guerres, où l'euphorie engendrée par la fin du plus grand conflit que le monde ait connu rejoint en quelque sorte, dans les premiers temps, la légèreté de la Belle Époque, qui marque le passage de l'optimisme de la foi dans le progrès au doute, voire au cynisme, qui domineront au moins pendant les deux prochaines décennies⁸⁷⁸.

⁸⁷⁷ Michel Raimond, *Le Monde moderne vu par les écrivains français (1900-1950)*, p. 14. Antoine Compagnon s'est intéressé au phénomène des intellectuels résistant au projet de la modernité qui identifierait celle-ci au progrès dans *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

⁸⁷⁸ Michel Raimond, *Le Monde moderne vu par les écrivains français (1900-1950)*, p. 15.

La période qui s'étire des années trente aux années cinquante, c'est-à-dire de la fin des Années folles à l'armement nucléaire et à la Guerre froide, est enregistrée sur un ton de plus en plus sérieux par une littérature qui, selon Dominique Viart, évolue alors du régime de l'inquiétude à celui du désespoir⁸⁷⁹. Pour Raimond, c'est plus précisément l'an 1930 qui marque le passage des « “années folles” aux années graves, des jeux littéraires d'une génération fort brillante aux réflexions sur le destin de la civilisation occidentale⁸⁸⁰ ». Le « retour à l'ordre », davantage qu'un remplacement des choses après le bouleversement de la guerre, désignerait donc le sentiment que la littérature est rappelée à ses devoirs : qu'elle est sommée à nouveau de témoigner et de réfléchir sérieusement à la réalité du monde dans lequel elle naît⁸⁸¹. Devant un monde en crise, par moments au bord de l'apocalypse, les écrivains adoptent généralement l'une de deux attitudes possibles : l'engagement ou le nihilisme. Comme le souligne Éliane Tonnet-Lacroix, la Première Guerre mondiale, en posant « le problème de la responsabilité de l'écrivain, et plus largement de l'“intellectuel” dans le domaine social et politique⁸⁸² », pousse directement ou indirectement une grande partie des écrivains français à se rallier à une option idéologique. Le centre paraît relativement dégarni, les pôles exerçant un attrait indéniable : on peut penser aux nombreux écrivains qui se tournent vers le communisme (Gide, Malraux, Romain Rolland, les surréalistes, Sartre, Camus, etc.) et à ceux qui sont plutôt attirés par l'extrême-droite (Charles Maurras, Léon Daudet, Robert Brasillach, Lucien Rebatet ou Céline, pour n'en nommer que quelques-uns). La valorisation de formes littéraires relevant du témoignage — le reportage, le journal, la littérature

⁸⁷⁹ Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 54.

⁸⁸⁰ Michel Raimond, *Le Monde moderne vu par les écrivains français (1900-1950)*, p. 15.

⁸⁸¹ Dominique Viart parle à cet égard d'un « retour du réalisme, mais sous des formes renouvelées qui réfléchissent aux modes et aux enjeux d'une telle écriture » (Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, p. 54).

⁸⁸² Éliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, p. 22.

« populiste⁸⁸³ », l'intégration de l'oralité au récit narratif — s'accompagne à cette époque d'une réaction contre le « beau style » et la littérature de l'intériorité, y compris le roman d'analyse⁸⁸⁴.

En ce sens, la période qui suit le tournant des années trente est définie par des préoccupations qui n'ont plus grand-chose à voir avec le contexte dans lequel naissent les premières œuvres de notre corpus et auquel se réfèrent encore à certains égards les romans de l'adolescence écrits dans les années vingt. Des œuvres de cette « seconde génération », c'est sans doute la contestation de l'ordre social ainsi que le spectre du non-sens de la vie, de son absurdité mortifère (annoncée par la mort des enfants terribles, mais aussi par celle de Boris dans *Les Faux-Monnayeurs* et peut-être même celle de Marthe dans le *Diable au corps*) qui rejoignent les enjeux de la littérature ultérieure. Quant à celle-ci, elle ne s'intéresse pas aux adolescents, leur préférant des hommes (souvent célibataires) dans la trentaine ou du moins au regard prématurément aigri par la vie, tentant de trouver le moyen de vivre dans un monde en manque d'intelligibilité et d'humanité : Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), Roquentin dans *La Nausée* (1938), les personnages de Malraux (*La Condition humaine*, 1933) ou de Drieu la Rochelle (*Le Feu follet*, 1931; *Gilles*, 1939), ou encore Meursault dans *L'Étranger* (1942). Le protagoniste du *Feu follet*, dandy toxicomane sans emploi qui flotte de femme en femme et dont la règle de vie, comme celle de la maîtresse qui l'entretient, entend que « rien ne devait s'expliquer, ni se justifier, [...] tout se faisait sous le signe de la fantaisie⁸⁸⁵ », est malgré son désœuvrement entièrement dépourvu de jeunesse et de vitalité :

Ce corps d'Alain, qui tenait une cigarette, c'était un fantôme, encore bien plus creux que celui de Lydia. Il n'avait pas de ventre et pourtant la mauvaise graisse de son visage le faisait

⁸⁸³ Léon Lemonnier publie en 1929 un *Manifeste du roman populiste* qui appelle à en finir avec la « littérature bourgeoise », visant notamment le milieu de la *Nouvelle Revue française*. Voir à ce sujet le numéro d'*Études littéraires* consacré à la question : « Populisme pas mort : autour du *Manifeste du roman populiste* (1930) de Léon Lemonnier », sous la direction de François Ouellet et Véronique Trottier, *Études littéraires*, vol. 44, no 2, été 2013.

⁸⁸⁴ Éliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, p. 26-33.

⁸⁸⁵ Pierre Drieu la Rochelle, *Le Feu follet, suivi de Adieu à Gonzague*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 13.

paraître soufflé. Il avait des muscles, mais qu'il soulevât un poids aurait paru incroyable. Un beau masque, mais un masque de cire. Les cheveux abondants semblaient postiches.⁸⁸⁶

Ainsi, dans le roman comme dans la vie, l'adolescence doit, après tout, prendre fin. Mais elle aura mené le roman, à la période charnière que sont les années 1900-1930, à sonder des territoires nouveaux, dont le plus important est sans doute celui, mouvant et hasardeux, de l'intériorité. Marcel Arland, qui dresse en 1931 le bilan littéraire de son époque, identifie là la découverte la plus significative de cette période dont il fait aussi une espèce d'adolescence des écrivains :

L'introspection, si familière aux jeunes gens [...] de ma génération, est devenue pour eux une nécessité. Elle est la recherche ardente d'un salut. Ils se livrent à l'examen d'eux-mêmes comme à l'un des seuls devoirs qu'ils reconnaissent; et non pour chérir leur image, mais pour l'interroger sur ses possibilités et pour comprendre ses désirs [...]. Et sans doute, pour dire sans cesse *je* et *mon*, c'est rarement d'eux-mêmes que parlent les jeunes gens. [...] Un homme n'est peut-être jamais moins lui-même qu'à cet âge où il se pique le plus de l'être. Plus qu'il ne parle et ne vit, un adolescent prête sa voix et sa vie à qui les sait prendre. C'est sa grandeur et sa misère. Il court le risque de rester pris à son involontaire comédie. Mais il est bon qu'il ait joué plus d'un rôle, afin de découvrir plus purement quel est son drame particulier⁸⁸⁷.

Plus optimiste que beaucoup d'autres, convaincu que « la guerre s'éloigne, les menaces de banqueroute et de révolution semblent disparaître », s'adressant à la « génération qui atteint aujourd'hui trente ans », Arland est heureux de la trouver « plus calm[e] », ne cherchant plus « une raison de vivre ». Il l'interpelle alors de cette façon : « les criaileries ont à peu près cessé, et je ne les regrette pas quand elles font place à une voix plus grave, plus lourde, plus consciente de la partie et de l'enjeu, et de ce que chaque instant apporte d'irrévocable. C'est l'heure où ceux qui ne croient pas s'être trahis prennent envers eux-mêmes un nouvel engagement⁸⁸⁸ ». C'est désormais le temps des adultes.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁸⁷ Marcel Arland, *Essais critiques*, p. 36-37.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 55-56.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Corpus principal

ALAIN-FOURNIER. *Le Grand Meaulnes. Miracles*, précédé de « Alain-Fournier, par Jacques Rivière » et « Le dossier du *Grand Meaulnes* », texte établi et annoté par Alain Rivière et Françoise Touzan, présentation et bibliographie de Daniel Leuwers, Paris, Éditions Garnier, 1986.

COCTEAU, Jean. *Les Enfants terribles, Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Serge Linarès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 563-638.

GIDE, André. *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

LARBAUD, Valery. *Fermina Márquez*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

—. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

—. *Le Côté de Guermantes*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

—. *Sodome et Gomorrhe*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989.

—. *La Prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989.

—. *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990.

—. *Le Temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian C. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990.

RADIGUET, Raymond. *Le Diable au corps*, préface d'André Berne Joffroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982.

Corpus secondaire

COCTEAU, Jean. *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Genève, Marguerat, 1946-1951, 11 vol.

COCTEAU, Jean et André FRAIGNEAU. *Entretiens avec André Fraigneau*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1988.

GARD, Roger Martin du. *Notes sur André Gide (1913-1951)*, Paris, Gallimard, 1951.

GIDE, André. *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, Paris, Gallimard, 1968, 2 vol.

—. *Dostoïevski. Articles et causeries*, Gallimard, coll. « Idées », 1923.

—. *Journal, t. I, 1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

—. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1937.

—. « La nouvelle parade de Jean Cocteau », *Les écrits nouveaux*, vol. 3, no 22, octobre 1919, p. 70-72.

—. *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

GIDE, André et Roger MARTIN DU GARD. *Correspondance*, éditée par Jean Delay, Paris, Gallimard, 1968, 2 vol.

GIDE, André et Paul VALÉRY. *Correspondance 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2009.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

—. *Correspondance VIII : 1908*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1981.

—. *Correspondance X : 1910-1911*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1983.

—. *Correspondance XI : 1912*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1983.

—. *Correspondance XVIII : 1919*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1990.

—. *Correspondance XX : 1921*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1992.

LARBAUD, Valery. *Ce vice impuni la lecture. Domaine anglais, Œuvres complètes, t. 3*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1951.

—. *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1941.

—. *Technique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1932.

RADIGUET, Raymond. *Œuvres complètes*, nouvelle édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Omnibus, 2012.

RIVIÈRE, Jacques. *Études (1909-1924). L'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue française*, édition d'Alain Rivière, préface d'Alix Tubman-Mary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1999.

—. *Le Roman d'aventure*, Paris, Syrtes, 2000.

RIVIÈRE, Jacques et ALAIN-FOURNIER. *Correspondance, 1905-1914*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1966, 2 vol.

Études, journaux, essais, enquêtes, entretiens et correspondances

AGATHON (Henri Massis et Gabriel de Tarde). *Les Jeunes gens d'aujourd'hui. Le goût de l'action, la foi patriotique, une renaissance catholique, le réalisme politique*, 12e édition, Paris, Plon-Nourrit, 1919.

ARLAND, Marcel. *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1931.

BRETON, André. *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

CRÉMIEUX, Benjamin. *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*, édité par Catherine Helbert, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2011 [1931].

FERNANDEZ, Ramon. *Itinéraire français*, Paris, Éditions du Pavois, 1943.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance, t. II, juillet 1851 – décembre 1858*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

GAULTIER, Jules de. *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, *Le Principe bovaryque*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006.

GHÉON, Henri. *Nos directions*, Observatoire de la vie littéraire, Université Paris-Sorbonne, 2013, http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/gheon_directions/, page consultée le 10 août 2019.

HENRIOT, Émile. *À quoi rêvent les jeunes gens : enquête sur la jeunesse littéraire*, Paris, Champion, 1913.

LEMONNIER, Léon. *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.

LISTA, Giovanni. *Le Futurisme : textes et manifestes, 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les Classiques de Champ Vallon », 2015.

MAUPASSANT, Guy de. « Les bas-fonds », *Chroniques II (1er mars 1882-17 août 1884)*, préface d'Hubert Juin, Paris, UGE (10/18), coll. « Fins de siècles », 1980.

PAULHAN, Jean. Réponse à l'enquête de Robert Brasillach « La fin de l'après-guerre / Que deviendra la génération littéraire de 1920 ? », *Candide*, no 390, 3 septembre 1931.

RIVIÈRE, Jacques. « La crise du concept de littérature », *Nouvelle Revue française*, no 125, février 1924, p. 159-170, reproduit dans *Fabula. Littérature, histoire, théorie*, « Tombeaux de la littérature », mai 2009, www.fabula.org, page consultée le 28 juillet 2017.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers; et Textes sur Gauguin et l'Océanie*, précédé de *Segalen et l'exotisme* par Gilles Mancheron, Fata Morgana, 1978.

THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1938.

Autres œuvres littéraires citées ou mentionnées

AJALBERT, Jean. *Le P'tit*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La bibliothèque des lettres », 1997.

BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*, préface de Félicien Marceau, notice et notes de Thierry Bodin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

BARRÈS, Maurice. *Un Homme libre*, nouvelle édition, Émile-Paul, 1912.

—. *Le Culte du moi*, Nantes, Le Temps singulier, 1980, 3 vol.

BOURGET, Paul. *Le Disciple*, Paris, Plon, 1901.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quichotte de la Manche*, préface de Jean Canavaggio, édition établie par Claude Allaigre, Jean Canavaggio et Michel Moner, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1952/1996.

CHADOURNE, Louis. *L'Inquiète adolescence*, Paris, Albin Michel, coll. « Le roman littéraire », 1920.

COCTEAU, Jean. *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

—. *Œuvres romanesques complètes*, préface d'Henri Godard, édition établie par Serge Linarès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

COLETTE. *Claudine à l'école, Claudine à Paris, Claudine en ménage, Claudine s'en va*, Paris, Albin Michel, 1977.

CONSTANT, Benjamin. *Adolphe*, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Jean-Marie Roulin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.

DESBORDES, Jean. *J'adore*, Paris, Grasset, 1928.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*, revised edition, London, Penguin Classics, 2014.

DORGELÈS, Roland. *Les Croix de bois*, préface inédite de l'auteur, frontispice de Dunoyer de Segonzac, Paris, Albin Michel, 1964.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre. *Le Feu follet, suivi de Adieu à Gonzague*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

—. *Gilles*, édition intégrale contenant une préface, Paris, Gallimard, 1940.

ELIOT, George. *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, London, Oxford University Press, 1973.

ESTAUNIE, Édouard. *L'Empreinte*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1912.

—. *Un Simple*, Paris, Perrin, 1891.

FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*, édition de Samuel Sylvestre de Sacy, préface d'Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.

GIDE, André. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952.

—. *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1902.

—. *Les Nourritures terrestres, suivi de Les Nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

—. *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

—. *Le retour de l'enfant prodigue, précédé de cinq autres traités : Le Traité du Narcisse, La Tentative amoureuse, El Hadj, Philoctète, Bethsabé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

—. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de Blaise Briod, édition présentée et annotée par Barnard Lortholary, Paris, Gallimard, 2003.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990.

HERMANT, Abel. *Le Disciple aimé*, Paris, Ollendorf, 1925.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1977.

LACRETELLE, Jacques de. *Silbermann, suivi de Le Retour de Silbermann*, Paris, Gallimard, 1966 [1946].

—. *La Vie inquiète de Jean Hermelin*, Paris, Grasset, 1926.

LAFAYETTE, Madame de. *La Princesse de Clèves*, édition de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

MALRAUX, André. *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.

MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*, préface et notes de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.

MAURIAC, François. *Le Désert de l'amour*, Paris, Grasset, 1971 [1925].

MIRBEAU, Octave. *Sébastien Roch*, Paris, Alteredit, 2010.

MONTHERLANT, Henry de. *La Relève du matin*, Paris, Gallimard, 1954.

MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*, nouvelle édition, introduction, notes et variantes par Maurice Allem, Paris, Classiques Garnier, 1960.

RADIGUET, Raymond. *Le Bal du comte d'Orgel*, préface, notes, chronologie, bibliographie par Bruno Vercier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.

RENARD, Jules. *Poils de carotte*, Paris, Calmann-Lévy, 2014.

ROMAINS, Jules. *La Vie unanime, poèmes 1904-1907*, préface de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983.

SAND, George. *François le champi*, édition présentée par André Fermigier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.

—. *La Mare au diable*, chronologie et préface par Pierre Reboul, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964.

—. *La Petite Fadette*, introduction, chronologie et bibliographie par Geneviève van Den, Paris, Flammarion, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

SCHWOB, Marcel. *Le Livre de Monelle*, Paris, Allia, 2011.

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*, préface de Jean Prévost, édition établie et annotée par Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

TROYES, Chrétien de. *Perceval ou le Conte du graal*, traduction inédite et présentation de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.

Sources secondaires

Histoire et définition de l'adolescence

ARIÈS, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1973.

ARNETT, Jeffrey Jansen. « G. Stanley Hall's *Adolescence* : Brilliance and Nonsense », *History of Psychology*, vol. 9, no 3, 2006, p. 186-197, http://www.jeffreyarnett.com/Arnett_2006_HP2.pdf, page consultée le 2 août 2019.

BOURDIEU, Pierre. « La "jeunesse" n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002 [1984], p. 143-154.

BRACONNIER, Alain et Daniel Marcelli. *L'Adolescence aux mille visages*, Paris, Éditions Universitaires, 1988.

CHABOT, Charles. « L'adolescence d'après quelques études récentes », *Revue pédagogique*, vol. 59, 15 septembre 1911, p. 201-220.

COMPAYRÉ, Gabriel. *L'Adolescence. Études de psychologie et de pédagogie*, Paris, Alcan, 1909.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. « Adolescence », *Encyclopaedia Universalis* en ligne, www.universalis-edu.com/encyclopedie/adolescence/, page consultée le 21 juin 2017.

GAULTIER, Paul. *L'Adolescent*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Science et religion », 1914.

HALL, G. Stanley. *Adolescence, its Psychology and its Relation to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, New York, D. Appleton and Company, 1904, 2 vol.

—. « The moral and religious training of children and adolescents », *The Pedagogical Seminary*, vol. I, no 2, juin 1891, p. 196-210.

HOUSIER, Florian. « S. G. Hall (1844-1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence. Ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent », *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. 46, no 2, 2003, p. 655-668, <http://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2003-2-page-655.htm>, page consultée le 2 août 2019.

LEMAÎTRE, Auguste. *La Vie mentale de l'adolescent et ses anomalies, avec trente figures dans le texte*, Sainte-Blaise, Foyer Solidariste, « Collection d'actualités pédagogiques », 1910.

LEVI, Giovanni Levi et Jean-Claude SCHMITT (dir.). *Histoire des jeunes en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1996, 2 vol.

MAYEUR, Françoise. *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France (tome III, De la Révolution à l'École républicaine, 1789-1930)*, Paris, Perrin, 2004.

MENDOUSSE, Pierre. *L'Âme de l'adolescent*, deuxième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1911 [1909].

—. *L'Âme de l'adolescente*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928.

MORICHAU-BEAUCHANT, René. « L'instinct sexuel avant la puberté », *Journal médical français*, 15 septembre 1912.

PERROT, Michelle. « La jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1996, p. 85-143.

PROST, Antoine. « Jeunesse et société dans la France de l'entre-deux-guerres », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol 13, no 1, 1987, p. 35-44.

QUINCY-LEFEBVRE, Pascale. « Droit, régulation et jeunesse. Réforme de la majorité pénale et naissance des 16-18 ans à la Belle Époque », dans Ludvine Bantigny et Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2009, p. 95-108.

ROGER, Alain. « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », dans Danièle Chauvin (dir.), *L'Imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 171-183.

THIERCÉ, Agnès. *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*, Paris, Belin, coll. « Histoire de l'éducation », 1999.

TURNER, Victor. *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. « Entre la honte et la gloire », *Mèthis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 2, no 2, 1987, p. 266-299, http://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1987_num_2_2_896, page consultée le 2 août 2019.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Éditions La découverte, 1991.

L'enfant, l'adolescent et la jeunesse dans la littérature

BANCAUD-MAËNEN, Florence. *Le Roman de formation en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.

BERTAUT, Jules. *La Jeune Fille dans la littérature française*, Paris, Louis Michaud Éditeur, 1910.

BETHLENFALVAY, Marina. *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1979.

BUFORD, Norman. *The Child in French and Francophone Literature*, Amsterdam, Rodopi, coll. « French Literature Series », 2004.

CALVET, Jean. *L'Enfant dans la littérature française, vol. II : de 1870 à nos jours*, Paris, Lanore, 1931.

CATALUCCIO, Francesco. *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Torino, G. Einaudi, coll. « Saggi », 2004.

CHARDIN, Philippe (dir.). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

CNOCKAERT, Véronique. *Émile Zola. Les inachevés : une poétique de l'adolescence*, Montréal, Éditions XYZ, 2003.

CNOCKAERT, Véronique, Nathanaël PONO et Solène THOMAS (dir.), « Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure », *Cahier ReMix*, no 10, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-jeune-homme-en-france-au-xixe-siecle-contours-et-mutations-dune-figure>>, page consultée le 23 juillet 2017.

COE, Richard N. *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984, 315 p.

DUPUY, Aimé. *Un Personnage nouveau du roman français : l'enfant*, préface de M. A. Aubin, Paris, Hachette, 1930.

GALE, Beth W. *A World Apart. Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

GRANDEROUTE, Robert. *Le Roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Slatkine, 1985, 2 vol.

LAFONT, Suzanne (dir.). *Récits et dispositifs d'enfance, XIX^e-XXI^e siècles*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Collection des littératures », 2012.

LEJEUNE, Philippe (dir.). *Le Récit d'enfance en question*, Nanterre, Université de Paris X, coll. « Cahiers de sémiotique textuelle », 1996.

LLOYD, Rosemary. *The Land of Lost Content: Children and Childhood in Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

MORETTI, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso, 2000 [1987].

MORTIER, Daniel. «Le *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique », dans Claude de Grève (dir.), *Dix-huitième siècle européen. En hommage à Jacques Lacant*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 121-125.

NEUBAUER, John. *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, New Haven, Yale University Press, 1992.

O'BRIEN, Justin. *The Novel of Adolescence in France: The Study of A Literary Theme*, New York, Columbia University Press, 1937.

PERNOT, Denis. « Du *Bildungsroman* au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, vol. 76, no 2, 1992, p. 105-119.

—. *La Jeunesse en discours, 1880-1925 : discours social et création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2007.

—. *Le Roman de socialisation, 1889-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1998.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth. *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*, introduction, notes et bibliographie par André Chartrak, Paris, Flammarion, 2009.

THIBAUDET, Albert. « Les Lettres au collège », *La Nouvelle Revue française*, no 162, mars 1927, p. 381-389.

TISON, Guillemette. *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, Arras, Artois Presses Université, 1998.

—. *Le Roman de l'école au XIX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Histoire de l'éducation », 2004.

TOURSCH, Victor. *L'Enfant français à la fin du XIX^e d'après ses principaux romanciers*, Paris, Les Presses Modernes, 1939.

SCHAFFNER, Alain (dir.), « Écrire l'enfance », dans Alain Schaffner (dir.), *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2005, p. 7-11.

Roman et histoire littéraire

AUZÉPY-CHAVAGNAC, Véronique. *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique. Aux sources de la révolution nationale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2002.

BERTRAND, Jean-Pierre. « Paludes : traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 32, no 3, 1996, p. 129-142.

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE, *Le Roman célibataire : d'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

BLAKE, Nancy. « Le “nouveau roman” de 1890 : Barrès, Dujardin, Gide et Gourmont », Louis Forestier (dir.), *Agencer un univers nouveau*, Paris, Lettres modernes, coll. « Icosathèque », p. 45-62.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

CHARLE, Christophe. *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

CHILDS, Peter. *Modernism and the Post-Colonial: Literature and Empire, 1885-1930*, London, Continuum, 2007.

CITTI, Pierre. *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

DAUNAIS, Isabelle. *Les Grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008.

—. *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « L'espace littéraire », et Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

—. (dir.). *Le Roman vu par les romanciers*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008.

—. « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires*, 2010, no 1, p. 19-30, <http://journals.openedition.org/itineraires/2105>, page consultée le 2 avril 2019.

DÉCAUDIN, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève, Slatkine, coll. « Références », 1981.

DEL LUNGO, Andrea. *L'Incipit romanesque*, texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. « Heurs et malheurs de la raison dans *Les Secrets de monsieur Synthèse* (1888), roman d'anticipation scientifique par Louis Boussenard », *L'Esprit créateur*, vol. 56, no 4, hiver 2016, p. 104-117.

DUBOIS, Jacques. « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, no 16, 1973, p. 491-498.

FERNANDEZ, Ramon. *Itinéraire français*, Paris, Éditions du Pavois, 1943.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GUERLAC, Suzanne. « La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no 2, 2007, p. 401-412, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-401.htm?contenu=article>, page consultée le 2 août 2019.

HUBIER, Sébastien. *Le Roman des quêtes d'écrivain, 1890-1925*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.

KAWCZAK, Paul. « À la recherche de l'aventure. Méthodes et enjeux d'une étude du roman d'aventures français de l'entre-deux-guerres », *revue ¿ Interrogations ?*, no 17, *L'approche biographique*, janvier 2014, <http://www.revue-interrogations.org/A-la-recherche-de-l-aventure>, page consultée le 28 février 2019.

KOFFEMAN, Maaïke. *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2003.

MACÉ, Marielle. « “Nous attendons un roman qui sera...” : Histoire littéraire et imminence dans le premier XX^e siècle », *Romanic Review*, vol. 100, no 1-2, 2009, p. 55-66.

—. « “Le réel à l’état passé”. Passion de l’archive et reflux du récit », *Protée*, vol. 35, no 3, hiver 2007, p. 43-50, <https://www.erudit.org/en/journals/pr/2007-v35-n3-pr1985/017478ar/>, page consultée le 1^{er} août 2019.

—. « Thibaudet et “le sens des possibles” », *Littérature*, no 146, juin 2007, p. 20-35.

MARX, William. *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2002.

MASSE, François. « Dossier Guy de Maupassant », 2007, http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Guy_de_Maupassant, page consultée le 5 mai 2018.

McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1991.

MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2003.

MUSARRA-SCHRODER, Ulla. *Le Roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, APA — Holland University Press, 1981.

O’NEILL, Kevin. *André Gide and the Roman d’aventure. The History of A Literary Idea in France*, Sydney, Sydney University Press for Australian Humanities Research Council, 1969.

OUELLET, François et Véronique TROTTIER (dir.). « Populisme pas mort : autour du *Manifeste du roman populiste* (1930) de Léon Lemonnier », *Études littéraires*, vol. 44, no 2, été 2013.

PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003.

PRADEAU, Christophe. « L’état d’aventure », *Études littéraires*, vol. 44, no 1, 2013, p. 55-66.

PONTON, Rémy. « Naissance du roman psychologique : capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, no 4, juillet 1975, p. 66-81.

RAIMOND, Michel. *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Éditions José Corti, 1966.

—. *Le Monde moderne vu par les écrivains français (1900-1950)*, édition de Jean-Michel Raimond et Vital Rambaud, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2018.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

DECLERCQ, Gilles et Michel MURAT (dir.). *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

SMADJA, Stéphanie. « Le style simple dans les années 1920 : le mode majeur de la prose française », *CONTEXTES*, no 18, 2016, <http://journals.openedition.org/contextes/6229>, page consultée le 30 septembre 2018.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

—. *Le Roman d'aventures*, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1982.

THOREL-CAILLETEAU, Sophie. *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

TONNET-LACROIX, Éliane. *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Langues et langages », 1991.

VIART, Dominique. *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

VIGNEST, Romain et Jean-Nicolas CORVISIER (dir.). *La Grande guerre des écrivains*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

ZÉRAFFA, Michel. *Personne et personnage. Le roman des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1971.

Sources théoriques et ouvrages de philosophie

« Aventure », *CNRTL*, www.cnrtl.fr/definition/Aventure, page consultée le 10 juillet 2018.

ARDOIN, Paul, S. E. GONTARSKI et Laci MATTISON (dir.), *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, New York, Bloomsbury, 2013.

BARTHES, Roland. « Par où commencer ? », *Poétique*, no 1, 1970, p. 3-9.

BERGSON, Henri. *L'Évolution créatrice*, édition critique dirigée par Frédéric Words, éditée par Arnaud François, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.

BRION-GUERRY, Liliane (dir.). *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1971-1973, 3 vol.

COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

CROQUETTE, Bernard. « Élégie », *Encyclopédie Universalis* en ligne, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/elegie/>, page consultée le 25 octobre 2017.

HEGEL, *Cours d'esthétique*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995-1997, 3 vol.

JAKOBSON, Roman. « La dominante », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145-151.

LEDURE, Yves. « Mort de Dieu et volonté de puissance », *Le Portique*, no 8, 2001, <http://journals.openedition.org/leportique/126>, page consultée le 26 novembre 2018.

LORIN, Claude. *L'Inachevé*, Paris, Grasset, 1984.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983.

SAINT AUGUSTIN. *Confessions*, traduit du latin par Louis de Mondadon, présentation par André Mandouze, Paris, Éditions Pierre Horay, coll. « Sagesses », 1982.

TRAVAUX SUR LES ARTS DU ROMAN. « Projet général », <https://mcgill.ca/tsar/fr/projets>, 2019, page consultée le 10 août 2019.

VAILLANT, Alain. *L'Histoire littéraire*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2017.

Sur l'œuvre d'Alain-Fournier

AGARD-MARECHAL, André. *La Nécessité du chagrin d'amour : Alain-Fournier, ou l'invention de l'adolescence*, Paris, Epel, coll. « Traces », 2009.

BASTIAIRE, Jean. *Alain-Fournier ou la tentation de l'enfance*, Paris, Plon, 1964.

BAUDRY, Robert. *Le Grand Meaulnes : un roman initiatique*, Nizet, 2006.

BÉLISLE, Mathieu. « “Ce qu'il y a de plus ancien, de plus qu'oublié, d'inconnu à nous-mêmes” : la mémoire du *Grand Meaulnes* », dans *La Mémoire du roman*, dirigé par Isabelle Daunais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, <https://books.openedition.org/pum/4618>, page consultée le 2 août 2019.

BOBLET, Marie-Hélène. *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle : Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Garcq, Germain*, José Corti, coll. « Les essais », 2011.

BUISINE, Alain et Claude HERZFELD (dir.). *Mystères d'Alain-Fournier. Colloque de Cerisy, Saint-Genouph*, Nizet, 1999.

CELLIER, Léon. *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Minard lettres modernes, coll. « Études de critique et d'histoire littéraire », 1963.

DOMANSKI, Agnès. « Dossier Alain-Fournier », 2018, [http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/\(Henri-Alban_Fournier\)_Alain-Fournier](http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/(Henri-Alban_Fournier)_Alain-Fournier), page consultée le 21 octobre 2018.

GIBSON, Robert. *The End of Youth: the Life and Work of Alain-Fournier*, Exeter, Impress, 2005.

GUIOMAR, Michel. *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1964.

HUSSON, Claudie. « Adolescence et création littéraire chez Alain-Fournier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 85, no 4, juillet-août 1985, p. 637-666.

LESOT, Adeline. « Écrire des romans comme on les conçoit en Angleterre », *Bulletin de l'association des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, no 15, 1979, p. 47-94.

MACLEAN, Marie. *Le Jeu suprême. Structure et thèmes dans Le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1973.

NALIWAJEK, Zbigniew. *Alain-Fournier romancier : Le Grand Meaulnes*, Orléans, Paradigme, 1997.

SAVAGE BROSMAN, Catherine. « Alain-Fournier's Domain: a new look », *The French Review*, vol. 44, no 3, 1971, p. 499-507.

SORRELL, Martin. « François Seurel's personal adventure in *Le Grand Meaulnes* », *Modern Language Review*, vol. 69, no 1, 1974, p. 79-87.

Sur l'œuvre de Jean Cocteau

BELIN, Olivier. « Grimaces, grimaces : la seconde peau des personnages romanesques de Jean Cocteau », *Roman 20-50*, p. 21-31.

CARLAT, Dominique. « Défaillances : pour une esthétique et une érotique de la compromission chez Jean Cocteau », *Roman 20-50*, no 61, juin 2016, p. 9-20.

CHAMBON, Bernard du. *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2001.

CROWSON, Lydia. *The Esthetic of Jean Cocteau*, Hanover, University of New Hampshire, 1978.

HÉRON, Pierre-Marie. *Cocteau entre écriture et conversation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

—. « “Simple comme la simplicité” : le lecteur idéal des romans de Cocteau », *Roman 20-50*, p. 60-70.

LINARÈS, Serge. « L’effet de roman », *Roman 20-50*, no 61, juin 2016, p. 43-58.

OLIVER, Andrew. « Jean Cocteau — Raymond Radiguet : une symbiose littéraire », *Littératures*, no 5, 1990, p. 91-111.

Sur l’œuvre d’André Gide

BASTIDE, Roger. *Anatomie d’André Gide*, 1^{ère} édition, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

BIRON, Michel. « André Gide : le roman pur », dans Isabelle Daunais (dir.), *Le Roman vu par les romanciers*, Québec, Éditions Nota bene, p. 33-58.

CAZENTRE, Thomas. *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003.

GOULET, Alain. *André Gide : écrire pour vivre*, José Corti, 2002.

—. *Fiction et vie sociale dans l’œuvre d’André Gide*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1985.

HOLDHEIM, W. Wolfgang. *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide*, Genève, Librairie Droz, 1968.

LABUDA, Alberta. *Les Thèmes de l’adolescence dans l’œuvre d’André Gide*, Poznań, Państwowe Wydawnictwo Naukowe — Oddział w Poznaniu, 1968, 2 vol.

LACROIX, Michel. « L’aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Littérature*, vol. 162, no 2, 2011, p. 36-47.

MASSON, Pierre et Jean-Michel WITTMANN (dir.). *Dictionnaire André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

MÉCHOULAN, Éric. « *Les Faux-Monnayeurs* et l’économie des possibles », *Études littéraires*, vol. 27, no 2, automne 1994, p. 135-147.

MOUTOTE, Daniel. *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

—. *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, Genève, Slatkine, coll. « Unichamp », 1990.

MURAT, Michel. « Gide ou “le meilleur représentant du classicisme” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no 2, 2007, p. 313-330, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-313.htm#re18no18>, page consultée le 26 novembre 2018.

PUTNAM, Walter H. *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et André Gide*, Saratoga, Anma Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1990.

SAVAGE BROSMAN, Catherine. « The Relativization of character in *Les Faux-Monnayeurs* », *The Modern Language Review*, vol. 69, no 4, octobre 1974, p. 770-778.

WYNCHANK, Anny. *Les Adolescents dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, thèse de doctorat déposée à l'Université de Cape Town, 1982.

Sur l'œuvre de Valery Larbaud

ARLAND, Marcel, Roger CAILLOIS, Jacques LACARIN (dir.). *Valery Larbaud et la littérature de son temps. XX^e anniversaire de la mort de V. Larbaud : actes du colloque de Vichy, 17-19 juin 1977*, Paris, Klincksieck, 1978.

CHARBONNIER, Gil. « “C’est peut-être cela qui m’a fait comprendre pour la première fois ce qu’on pouvait faire avec des mots”. L’intertextualité dans *Amants, heureux amants...* de Valery Larbaud », *L'Information littéraire*, vol. 55, no 2, 2003, p. 53-57, <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2003-2-page-53.htm>, page consultée le 25 octobre 2017.

CHAUDIER, Stephane et Françoise LIOURE (dir.). *Les langages de Larbaud*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006.

CURATOLO, Bruno. « Valery Larbaud et le roman d’aventure », *Valery Larbaud, écrivain critique 2*, Cahier Valery Larbaud no 46, 2010, p. 57-68.

MASSE, François. « Dossier Valery Larbaud », 2005, http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Valery_Larbaud, page consultée le 21 octobre 2018.

PIERSSENS, Michel. « Le polylogue poétique de Valery Larbaud », *Études françaises*, vol. 24, no 3, 1988, p. 57-67.

QUÉLEN, Dominique. « L’empire des lettres », *Europe*, vol. 73, no 798, octobre 1995, p. 98-104.

SIMON, John Kenneth. « Valery Larbaud’s *Fermina* », *MLN*, vol. 83, no 4, mai 1968, p. 543-564.

WEISSMAN, Frida S. *L'Exotisme de Valery Larbaud*, préface de P. Jourda, Paris, Nizet, 1966.

—. *Du Monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978.

Sur l'œuvre de Marcel Proust

BOUILLAGUET, Annick. « Proust et la poésie, un tour d'horizon », *Bulletin Marcel Proust*, vol. 60, 2010, p. 67-85.

BOWIE, Malcolm. *Proust among the Stars*, London, Harper Collins, 1998.

BREEUR, Roland. *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2000.

BRUN, Bernard. « Roman critique, roman philosophique ou roman », *Bulletin des amis de Marcel Proust*, no 39, 1989, p. 37-45.

CARNEVALI, Barbara. « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l'envie », traduction de Marielle Macé, *Itinéraires*, 2010, no 1, p. 41-69.

CHARDIN, Philippe. *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1964].

DESCOMBES, Vincent. *Proust : philosophie du roman*, Minuit, coll. « Critique », 1987.

DOMANSKI, Agnès. « *Quand la chair comme une pâte précieuse travaille encore* » : immaturité et poétique romanesque dans À la recherche du temps perdu, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2015.

DUBOIS, Jacques. « Conversion du héros décadent en narrateur proustien », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Chemins cliniques », 1991, p. 107-121.

—. *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.

DUPONT, Anne-Hélène. *Proust à la guerre comme à la fête*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018.

FRAISSE, Luc. *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1995.

—. « Lire le roman de Proust », *Studi di letteratura francese*, vol. 23, 1998, p. 89-114.

LOZINSKY, Elena. *L'intertexte fin-de-siècle dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust : les carafes dans la Vivonne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.

POULET, Georges. *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

ROY-CHEVARIER, Gabrielle. « Dossier Marcel Proust », 2011, http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Marcel_Proust, page consultée le 21 octobre 2018.

—. *Le Personnage de l'artiste-malade à l'ère des possibles : maladie et création romanesque chez Joris-Karl Huysmans, André Gide et Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université McGill, 2018.

SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011.

STEEL, Gareth H. *Time and Chronology in À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1979.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971.

Sur l'œuvre de Raymond Radiguet

ADENOLFI, Pierangela. « Entre surréalisme et “rappel à l'ordre” : les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet », dans Gabriela Bosco et Roberta Sapino (dir.), *I cadaveri nell'armadio*, p. 109-131, <https://books.openedition.org/res/274?>, page consultée le 4 août 2019.

BERTOLETTI Maria Cecilia. *Le Diable au corps de Raymond Radiguet. Structures narratives spatio-temporelles*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1981.

MORTIER, Daniel. « Le roman d'éducation comme genre dans l'horizon de réception », dans Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007, p. 263-273.

ODOUARD, Nadia. « Introduction », dans Raymond Radiguet, *Le Diable au corps : édition critique*, édition établie et présentée par Nadia Odouard, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. XIX-XCVIII.

RIEUNEAU, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974.

VERCIER, Bruno. « Préface », dans Raymond Radiguet, *Le Bal du comte d'Orgel*, préface, notes, chronologie, bibliographie par Bruno Vercier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.