

GEORGES JACQUES

LE GRAND MEAULNES D'ALAIN-FOURNIER
UN PROBLEME DE FLOU ARTISTIQUE

Le Grand Meaulnes n'a pas que des amis et des admirateurs. À ses laudateurs s'opposent ceux qui n'y voient que sentiments pour boy-scouts, avis reposant sur une lecture bien réductrice, mais aussi des critiques on ne peut plus sérieux, comme Léon Cellier pour qui ce roman n'est que celui de l'initiation manquée¹. Ces jugements négatifs, Marcel Arland les résume dans une formule péremptoire : « Pour tout dire, on ne croit pas au *Grand Meaulnes* »².

Le film de Jean-Gabriel Albicocco suscita, lui aussi, à sa sortie en 1967, de sérieuses réserves, mais qui, cette fois, émanaient des admirateurs du roman. On reprochait notamment au cinéaste, bien connu pour son goût des images léchées, un abus du flou artistique qui dénaturerait l'œuvre littéraire.

Qu'en est-il exactement ? Nous allons tenter de répondre à cette question et montrer que, indépendamment d'un véritable tic de réalisateur, Albicocco s'est trouvé dans une situation particulièrement difficile.

On sait que la localisation géographique d'un récit constitue un des éléments majeurs contribuant à en assurer la vraisemblance. Et le choix effectué par Fournier est capital. Le lien étroit entre l'action et son décor est attesté par

Prof. GEORGES JACQUES – professeur ordinaire à l'Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'études romanes; adresse pour correspondance: Collège Érasme, Place Blaise Pascal 1, B-1348 Louvain-la-Neuve, Belgique; adresse électronique : jacques@rom.ucl.ac.be

¹ Cf. Léon CELLIER, *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Minard – Lettres Modernes, 1963 (Archives des lettres modernes, 51).

² *Les Échanges*, Paris, Gallimard, 1946, p. 236. On pourra lire à ce sujet Patrick BERTHIER, « Centenaire d'Alain-Fournier. Relectures du *Grand Meaulnes* », dans *Parfaire, Bulletin d'information des anciens élèves de l'École supérieure des cadres de l'équipement* (Louvres), octobre 1986, n° 40, p. 6-14.

le titre même du roman, puisque c'est un toponyme qui se voit transféré à un nom de personne, le *s* final étant sans doute ajouté pour assurer la masculinisation du personnage. Mais ce pays, qui est avant tout celui de l'enfance, est difficile à localiser de manière précise sur une carte, et, sur ce point, le Valois de Gérard de Nerval, si souvent évoqué à propos de notre roman, est infiniment plus réel. Non seulement, la Sologne est une région très particulière, où aucun contour ne s'affirme nettement (« Dès le matin, mon père s'en allait au loin, sur le bord de quelque étang couvert de brume [...] »³), mais l'action se situe dans un milieu intermédiaire entre Sologne et Berry, et le toponyme rassurant de La Ferté d'Angillon, par rapport auquel est situé le village en partie imaginaire de Sainte-Agathe, une habile fabrication calquée sur le lieu de naissance de l'écrivain, La Chapelle d'Angillon. Aussi les précisions kilométriques laissent-elles le lecteur aussi démuné que les héros romanesques tentant désespérément de retrouver le chemin du domaine mystérieux.

Sur le plan temporel, le brouillage se révèle tout aussi savant. La première date est incomplète (« Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... »⁴), comme est occultée la période réellement écoulée depuis les événements (« Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans »), puisque nul ne sait le laps de temps écoulé entre la fin du récit et ce départ auquel il ne sera plus fait allusion. Nombre d'épisodes se déroulent d'ailleurs dans une atmosphère de clair-obscur à laquelle contribuent des utilisations subtiles du soleil, de la bougie, de la lampe et du feu. Et Vincent Engel termine ainsi l'étude qu'il a consacrée à ce problème :

C'est par les ombres qu'ils projettent que les mots donnent au texte littéraire sa profondeur, sa consistance. C'est par ces zones où tout n'est pas dit que le texte se donne une possibilité de rester infiniment ouvert, que le mystère s'assure l'éternité. C'est par ses points obscurs qu'un texte, finalement, empêche le dernier point d'être final et le transmute en une infinité de points de suspension, sur lesquels le lecteur peut poser les ombres mouvantes de son imagination et de ses lectures.⁵

Se trouve ainsi justifié l'usage statistiquement étonnant des points de suspension qui constitue une façon quelque peu simpliste de maintenir les événements aux limites du rêve.

³ *G. M.*, I, 1. Pour toutes les citations du roman, les chiffres romains renvoient aux parties, les chiffres arabes aux chapitres.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. Vincent ENGEL, « Le Jeu du clair-obscur dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier », dans *Les Lettres romanes*, 1989, tome XLIII, n° 1-2, p. 21.

Le rêve joue d'ailleurs, au sens premier du terme, un rôle capital. Dans le récit de son aventure, dont François Seurel se fait l'agent de transmission, on trouve :

[...] un matin, au lieu de s'éveiller dans sa chambre [...], il s'était trouvé dans une longue pièce verte, aux tentures pareilles à des feuillages. En ce lieu coulait une lumière si douce qu'on eût cru pouvoir la goûter. Près de la première fenêtre, une jeune fille cousait, le dos tourné, semblant attendre son réveil...⁶

C'est également la somnolence qui crée les conditions permettant à Meaulnes de s'égarer lorsqu'il va chercher les grands-parents de François.

Les jambes allongées, accoudé sur un côté de la carriole, il dut somnoler un assez long moment...

...Lorsque, grâce au froid, qui traversait maintenant la couverture, Meaulnes eut repris ses esprits, il s'aperçut que le paysage avait changé.⁷

Ici encore une ponctuation très particulière remplit un rôle essentiel.

Mais il est une autre sorte d'estompage du réel due à la formule du récit rétrospectif choisie par Alain-Fournier. Non seulement, le récit est censé être rédigé longtemps après les événements, mais l'aventure de Meaulnes ne sera jamais connue du lecteur que par l'intermédiaire d'un narrateur qui gère sa matière avec autant de liberté que de souveraine autorité. Il transforme notamment le discours direct de son ami en un simple récit à la troisième personne au milieu duquel il intervient, évidemment de plein droit, puisqu'il a participé lui-même aux événements en tant que personnage. Sa psychologie personnelle se superpose donc aux droits imprescriptibles du narrateur, d'autant plus que celui-ci transfère sur le plan de l'écriture tout ce qu'il n'a pu vivre comme aventure que par Meaulnes interposé. À cet aspect, pour lequel il est difficile de déterminer avec certitude les parts respectives du conscient et de l'inconscient, du moi antérieur et du moi ultérieur, s'ajoute ce qui permet d'établir de troublants rapports avec la démarche proustienne, à savoir la magie récréatrice du souvenir. Strictement contemporain de *Du côté de chez Swann*, *Le Grand Meaulnes* va jusqu'à retrouver d'instinct la structure d'une phrase comme celle qui termine le fameux épisode de la tasse de thé de *Combray* :

⁶ G. M., I, 10.

⁷ G. M., I, 8.

Tout ce paysage paisible – l'école, le champ du père Martin, avec ses trois noyers, le jardin dès quatre heures envahi chaque jour par des femmes en visite – est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé par la présence de celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite même ne nous a pas laissé de repos.⁸

À aucun moment d'ailleurs, François Seurel devenu écrivain ne nie la fonction d'arrangement qui est la sienne. Dès la troisième page, il proclame : « C'est ainsi, du moins, que j'imagine aujourd'hui notre arrivée »⁹.

Le récit de Meaulnes lui-même n'a été confié à François que par étapes :

Mon compagnon ne me conta pas cette nuit-là tout ce qui lui était arrivé sur la route. Et même lorsqu'il se fut décidé à me tout confier, durant des jours de détresse dont je reparlerai, ce resta longtemps le grand secret de nos adolescences.¹⁰

On ne peut avouer plus clairement que le travail fantasmatique adoucit les arêtes trop vives et les contours trop marqués. Des circonstances matérielles peuvent d'ailleurs, elles aussi, contribuer à rendre aléatoire la reconstitution exacte de ce qui s'est passé. François Seurel, retrouvant le journal intime de son ami, n'est-il pas obligé d'avouer :

[...] le journal était rédigé de façon si hachée, si informe, griffonné si hâtivement aussi, que j'ai dû reprendre moi-même et reconstituer toute cette partie de son histoire¹¹ ?

Ainsi nombre d'éléments mettant en doute la conformité au réel transformé peu à peu, par glissements progressifs, ce qui eût pu être un roman d'apprentissage en un récit initiatique, dont le décor revêt volontiers l'allure d'un labyrinthe, qu'il s'agisse des manières d'entrer dans le domaine mystérieux, ou, fait plus intéressant parce que moins attendu, de la topographie si particulière du village de Sainte-Agathe, telle qu'elle apparaît dans l'épisode de l'embuscade tendue aux écoliers par Ganache et le Bohémien.

À l'idée banale, et qui traîne au détour de tous les commentaires, de passage continu du rêve à la réalité et vice-versa, il faudrait peut-être plutôt substituer le concept d'indécidabilité qui affecte le texte à tout instant. Une indécidabilité qui doit beaucoup au jeu entre les trois moments autour desquels s'organise toujours la temporalité. Nous empruntons ici une réflexion au dernier roman de Jean d'Ormesson, *Histoire du juif errant* :

⁸ *G. M.*, I, 1.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *G. M.*, I, 8.

¹¹ *G. M.*, III, 15.

Le temps est fait de deux blocs qui se regardent en chiens de faïence : le passé et l'avenir. Au milieu, minuscule, coincé, irritable, tremblotant, une espèce de gelée ou de flan, un évènement perpétuel : le présent.¹²

Et plus loin :

[le présent] n'est qu'une mince limite, imaginaire et fragile, un bouchon sur les eaux, un signal de détresse qui n'en finit jamais d'être déplacé à la hâte.¹³

Or, ce passé vécu dans *Le Grand Meaulnes* s'est imprimé avec une telle force dans l'esprit du narrateur que celui-ci, lorsqu'il le revit, ne peut utiliser que le présent. C'est notamment le cas au chapitre 4 de la première partie, quand François Seurel raconte – ou plutôt revit – l'évasion de Meaulnes. Mais cette fixité n'est qu'apparente, et derrière l'assurance du maître du récit affluent les interrogations de jadis qui n'ont pas toutes trouvé de réponse :

À deux heures de l'après-midi, le lendemain, la classe du cours supérieur est claire, au milieu du paysage gelé, comme une barque sur l'Océan. [...]

Je sais que Meaulnes est parti. *Plus exactement je le soupçonne* de s'être échappé. Sitôt le déjeuner terminé, il *a dû* sauter le petit mur et filer à travers champs, en passant le ruisseau à la Vieille-Planche, jusqu'à la Belle-Étoile. *Il aura demandé* la jument pour aller chercher M. et M^{me} Charpentier. Il fait atteler en ce moment.¹⁴

Même mélange de certitude et d'hésitation lorsque, prenant pour la première fois des initiatives, François se lance « à la recherche du sentier perdu » (chap. 9 de la deuxième partie) :

Me voici, *j'imagine*, près de ce bonheur mystérieux que Meaulnes a entrevu un jour. Toute la matinée est à moi pour explorer la lisière du bois, l'endroit le plus frais et le plus caché du pays, tandis que mon grand frère aussi est parti à la découverte. C'est *comme un* ancien lit de ruisseau. Je passe sous les basses branches *dont je ne sais pas le nom* mais qui *doivent être* des aulnes. J'ai sauté tout à l'heure un échelier au bout de la sente, et je me suis trouvé dans cette grande voie d'herbe qui coule sous les feuilles [...]. Et dans le silence, j'entends un oiseau – *je m'imagine que c'est un rossignol, mais sans doute je me trompe*, puisqu'ils ne chantent que le soir – un oiseau qui répète obstinément la même phrase [...].¹⁵

¹² Paris, Gallimard, 1990, p. 381.

¹³ *Ibid.*, p. 383.

¹⁴ *G. M.*, I, 4. C'est nous qui soulignons.

¹⁵ C'est nous qui soulignons.

Dans ce présent et ce futur devenus irrévocablement du passé si ce n'est dans une artificielle puisque textuelle tentative de résurrection, ce qui a disparu, c'est la rassurante ligne de démarcation. François le remarque pour s'en émerveiller :

[...] il n'y avait plus, semblait-il, entre les heures de cours et de récréation, cette dure démarcation qui faisait la vie scolaire simple et réglée comme par la succession de la nuit et du jour.¹⁶

Les jeudis et les dimanches en arrivent à se superposer pour presque se confondre, bien sûr parce que ce sont les deux jours de congé scolaire et que les activités qui se déroulent ces jours-là sont finalement très semblables, mais surtout parce qu'ils renvoient, dans l'inconscient du romancier, à sa double rencontre avec Yvonne de Quiévre-court à l'Ascension et à la Pentecôte de 1905. Aussi trouve-t-on au détour de l'une ou l'autre phrase, et de façon tout inattendue, la généralisation d'un flou initial marqué par l'obsession de jadis :

[...] quand cela lui plaisait, un jeudi, un dimanche, n'importe quand, Franz partait habiter dans sa maison comme un homme.¹⁷

Généralisation d'autant plus nécessaire que le personnage de Frantz n'a guère dû se soumettre, semble-t-il, aux contraintes scolaires.

Tout aussi peu nette apparaît dans le roman la typologie des saisons qui se mélangent sans que cela semble affecter qui que ce soit. Nous ne citons ici que les cas les plus flagrants :

C'était un froid dimanche de novembre, le premier jour d'automne qui fit songer à l'hiver.¹⁸

Il fit quelques pas et se trouva comme transporté dans une journée de printemps.¹⁹

Toute la campagne était baignée dans une sorte de brume glacée comme aux plus mauvais jours de l'hiver.²⁰

Le vent de cette fin d'été était si tiède sur le chemin des Sablonnières qu'on se serait cru au mois de mai [...].²¹

Ce fut par une soirée d'avril désolée comme une fin d'automne.²²

¹⁶ *G. M.*, II, 4.

¹⁷ *G. M.*, III, 10.

¹⁸ *G. M.*, I, 1.

¹⁹ *G. M.*, I, 15.

²⁰ *G. M.*, II, 10.

²¹ *G. M.*, III, 6.

²² *G. M.*, III, 10.

Ce refus de la netteté s'exprime par ailleurs dans des notations dont la fréquence apparaît statistiquement anormale et qui apparenteraient Alain-Fournier à ceux que Jacques Dubois a appelés les romanciers français de l'instantané²³, notre collègue liégeois se limitant au XIX^e siècle. Nous ne reprendrons pas ici dans le détail les éléments qui lui ont permis de proposer une théorie du phénomène, mais la plupart d'entre eux (ruptures, discontinuité, fragmentisme, style immédiat, représentation totale de la durée intime) seraient applicables au *Grand Meaulnes*. Ainsi l'école de Sainte-Agathe se voit-elle comme irisée par ce que le regard des petits paysans qui la fréquentent a contemplé le long du chemin :

Derrière le portail, nous étions plusieurs à guetter la venue des gars de la campagne. Ils arrivaient tout éblouis encore d'avoir traversé des paysages de givre, d'avoir vu les étangs glacés [...].²⁴

Tantôt on a affaire à des visions fugitives obtenues soit par la fixité :

[...] elle [Millie] put m'apercevoir, l'espace d'une seconde, dressé dans la lueur magique, tenant par la main le grand gars nouveau venu et ne bronchant pas [...].²⁵,

soit par le mouvement saisi dans son extrême rapidité :

Un bruit de portes qui s'ouvrent, deux visages de quinze ans que la fraîcheur du soir et la poursuite ont rendus tout roses, sous de grands cabriolets à brides, et tout va disparaître dans un brusque éclat de lumière.

Une seconde, elles tournent sur elles-mêmes, par jeu ; leurs amples jupes légères se soulèvent et se gonflent ; on aperçoit la dentelle de leurs longs, amusants pantalons ; puis, ensemble, après cette pirouette, elles bondissent dans la pièce et referment la porte²⁶ ;

tantôt le romancier installe un silence de rêve dans des séquences qui, normalement, devraient se dérouler dans une atmosphère bruyante :

Des gamins qui volaient des pêches dans le jardin s'étaient enfuis silencieusement par les trous de la haie...²⁷

²³ Jacques DUBOIS, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

²⁴ *G. M.*, I, 6.

²⁵ *G. M.*, I, 1.

²⁶ *G. M.*, I, 13.

²⁷ *G. M.*, I, 1.

Boujardon et ses hommes, l'arme en bandoulière, emmenèrent la pompe au petit trot ; et je les vis disparaître au premier tournant, suivis de quatre gamins silencieux, écrasant de leurs grosses semelles les brindilles de la route givrée [...].²⁸

[...] les grands élèves et les gamins éparpillés dans la cour neigeuse filaient comme des ombres devant la porte de la salle à manger.²⁹

Comment s'étonner dès lors qu'un cinéaste ait été tenté d'abuser de certains procédés alors que le romancier dont il s'inspirait multipliait ce qu'on nommerait, en langage cinématographique, « arrêts sur l'image » ou « interruptions de la bande-son » ? Un langage qui a dû moins influencer Fournier que le théâtre symboliste, celui de Maeterlinck en particulier, dont *Pelléas et Mélisande* fait, dans le roman, l'objet d'une subtile citation.

La rêverie qui prend pour objet des œuvres littéraires antérieures peut aussi affecter la fabrication du texte même et ne se manifester que sous la forme de possibles narratifs à peine esquissés :

On allait aborder, semblait-il, dans le beau jardin de quelque maison de campagne. La jeune fille s'y promènerait sous une ombrelle blanche. Jusqu'au soir on entendrait les tourterelles gémir...³⁰

À ce stade, une forme d'écriture automatique prend parfois le relais, s'écartant au maximum de l'intrigue en train de se dérouler. Il s'agit de ce que, chez le cinéaste Eisenstein, on a appelé les *attractions*, mais c'est une palette impressionniste qui sert de référence :

C'est un jeudi, au commencement de février, un beau jeudi soir glacé, où le grand vent souffle. Il est trois heures et demie, quatre heures... Sur les haies, auprès des bourgs, les lessives sont étendues depuis midi et sèchent à la bourrasque. Dans chaque maison, le feu de la salle à manger fait luire tout un reposoir de joujoux vernis. Fatigué de jouer, l'enfant s'est assis auprès de sa mère et il lui fait raconter la journée de son mariage...

Pour celui qui ne veut pas être heureux, il n'a qu'à monter dans son grenier et il entendra, jusqu'au soir, siffler et gémir les naufrages ; il n'a qu'à s'en aller dehors, sur la route, et le vent lui rabattra son foulard sur la bouche comme un chaud baiser soudain qui le fera pleurer. Mais pour celui qui aime le bonheur, il y a, au bord d'un chemin boueux, la maison des Sablonnières, où mon ami Meaulnes est rentré avec Yvonne de Galais, qui est sa femme depuis midi.³¹

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *G. M.*, I, 6.

³⁰ *G. M.*, I, 15.

³¹ *G. M.*, III, 7.

Un peu plus loin, dans ce chapitre du *Jour des Noces*, d'autres métaphores se présentent en série :

De temps à autre, le vent chargé d'une buée qui est presque de la pluie nous mouille la figure et nous apporte la parole perdue d'un piano. Là-bas, dans la maison fermée, quelqu'un joue. Je m'arrête un instant pour écouter en silence. C'est d'abord comme une voix tremblante qui, de très loin, ose à peine chanter sa joie... C'est comme le rire d'une petite fille qui, dans sa chambre, a été chercher tous ses jouets et les répand devant son ami. Je pense aussi à la joie craintive encore d'une femme qui a été mettre une belle robe et qui vient la montrer et ne sait pas si elle plaira...³²

Peut-être la palette impressionniste n'est-elle que fort secondaire dans le flou qui se dégage. Celui-ci provient principalement du subtil chevauchement de l'intrigue principale et de l'*attraction*. Un dernier exemple mettra bien en évidence le phénomène. Le soir même des noces, Yvonne de Galais s'affole du trouble causé par l'appel de Frantz :

Elle avait dû tomber et se blesser, car elle avait le front écorché au-dessus de l'œil droit et du sang figé dans les cheveux.

Il m'est arrivé, dans les quartiers pauvres de Paris, de voir soudain, descendu dans la rue, séparé par des agents intervenus dans la bataille, un ménage qu'on croyait heureux, uni, honnête. Le scandale a éclaté tout d'un coup, n'importe quand, à l'instant de se mettre à table, le dimanche avant de sortir, au moment de souhaiter la fête du petit garçon... – et maintenant tout est oublié, saccagé. L'homme et la femme, au milieu du tumulte, ne sont plus que deux démons pitoyables et les enfants en larmes se jettent contre eux, les embrassent étroitement, les supplient de se taire et de ne plus se battre.

Melle de Galais, quand elle arriva près de Meaulnes, me fit penser à un de ces enfants-là, à un de ces pauvres enfants affolés.³³

Mais il est un autre chevauchement capital, structurel celui-là, qui concerne le jeu des relations binaires et ternaires. La division ternaire du roman renvoie au schéma traditionnel du récit de quête (qu'on pourrait ici résumer comme suit : 1.– le voyage mystérieux, ou la détermination de l'objet de la quête ; 2.– la recherche ; 3.– l'aboutissement) et sert à installer dans l'esprit du lecteur l'idée cyclique (« partant pour de nouvelles aventures »). Ces éléments vont jusqu'à réagir sur la composition de groupes d'objets ou sur des effets proprement stylistiques. Mais constamment, ils se combinent avec des éléments binaires. Une véritable lutte va ainsi s'instaurer entre trios et

³² *Ibid.*

³³ *G. M.*, III, 9.

couples (Meaulnes-François-Frantz, Meaulnes-François-Yvonne, Meaulnes-Yvonne-Valentine, Meaulnes-Frantz-Valentine, d'une part ; Meaulnes-François, Meaulnes-Frantz, Meaulnes-Yvonne, François-Yvonne, Meaulnes-Valentine, Frantz-Valentine, d'autre part), lutte qui ne manque pas d'apparaître dans la structure générale du texte, puisque s'opposent aux trois parties avouées les deux versants implicites, correspondant respectivement aux univers du rêve et de la réalité, ou plutôt de l'exaltation et de la déception, séparés par l'ouverture du rideau de cirque à la charnière centrale passant entre les chapitres VI et VII de la deuxième partie (pourvu qu'on considère l'épilogue comme 17^e chapitre de la troisième partie).

Dans son agencement même, le texte devient donc indécidable et la structure ne fait que relayer des situations : les personnages à qui Meaulnes demande son chemin ont une attitude ambiguë³⁴ ; la jument semble buter dans l'ombre³⁵ ; l'« apparition » de Valentine à l'oncle et à la tante Moinel débouche sur une phrase presque absurde : « je ne suis pas un homme. Je suis une jeune fille »³⁶ ; quant au Bohémien Ganache, créature double, il semble disposer du don d'ubiquité, puisqu'il a pu, en même temps, dévaliser les poulailliers et quérir une bonne sœur pour soigner Frantz de Galais.

Nous voudrions, pour une ultime et brève démonstration, montrer que si la seule inscription mentionnée dans le roman est :

Ci-gît le chevalier Galois,
fidèle à son Dieu, à son Roi, à sa Belle³⁷,

inscription fondée d'ailleurs sur la mise en relation d'un doublet implicite (Galois-Galais) avec une triade, on pourrait en ajouter une sous laquelle le récit entier serait placé : « Rien n'est sûr ». La démonstration portera sur le premier chapitre, miroir, à bien des égards, de l'ensemble du texte.

« Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... ». Le premier mot (*il*) installe le lecteur dans l'indéterminé, même si cette première énigme se voit assez rapidement dévoilée. Quant à l'indication temporelle, elle situe le démarrage de l'action dans le contexte très large de toute une décennie.

« Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans » : c'est dire que le narrateur lui-même est séparé des événements qu'il raconte par une période

³⁴ *G. M.*, I, 8.

³⁵ *G. M.*, I, 9.

³⁶ *G. M.*, III, 3.

³⁷ *G. M.*, III, 1.

assez longue au cours de laquelle les faits ont pu s'estomper, tout en subissant une sorte d'amplification compensatoire. Ce passé est révolu : « Nous n'y reviendrons certainement jamais ».

« Il y a bien longtemps » : voilà une formule se rapprochant de celles utilisées dans l'univers du conte merveilleux.

« 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 » : on trouve ici juxtaposés le rôle de l'imagination, le caractère vain de la mémoire volontaire et la superposition douteuse de plusieurs événements du passé. Les mêmes éléments sont aussitôt repris :

Et si j'essaie d'imaginer la première nuit que je dus passer dans ma mansarde, au milieu des greniers du premier étage, déjà ce sont d'autres nuits que je me rappelle [...].

Meaulnes lui-même est d'abord ramené à « une grande ombre inquiète et amie ». Le jour de son arrivée est marqué par l'indétermination de la saison. Même indétermination pour les activités des parents Seurel : la mère attend un nouveau chapeau : « même s'il était arrivé, [...], il aurait bien fallu, sans doute, que je passe mon dimanche à le refaire », et le père est parti « au loin, au bord de quelque étang couvert de brume ». Le carillon du baptême est comparé à « une sonnerie de fête qui se serait trompée de jour et d'endroit ». Si la mère de Meaulnes « cherchait à voir au travers des rideaux », François, en revanche, est frappé à sa vue par « je ne sais quelle appréhension ». En parlant de son fils, la visiteuse a « un air supérieur et mystérieux qui nous intrigua ». Les circonstances de la mort d'Antoine, le frère d'Augustin, sont indubitablement mystérieuses. Le « pas inconnu » traversant les « greniers ténébreux » est d'abord à l'origine d'une confusion révélatrice entre Meaulnes et François. Lorsqu'Augustin apparaît « dans l'entrée obscure », « dans la nuit tombante », le sourire dont le narrateur garde la mémoire n'a que peu de rapports avec une vision réaliste. La première parole prononcée par Augustin (« Viens-tu dans la cour ? ») est elle aussi profondément irréaliste. La scène féérique de la mise à feu des pièces d'artifice devient une vision dont la stabilité dans le souvenir contraste avec les éléments spatio-temporels qui la déterminent : « l'espace d'une seconde, [...] dans la lueur magique ».

D'autres détails, plus ténus, méritent d'être retenus. Les raisons du déménagement de la famille Seurel ne sont nullement précisées, hasard des « changements », décision d'inspecteur ou de préfet. Le surnom de la mère (Millie) ne se trouve pas davantage justifié. Quelle valeur donner, par ail-

leurs, au témoignage de quelqu'un qui avoue que la fuite de son compagnon « ne nous a pas laissé de repos ». Qui est désigné par ce mystérieux *nous* ? Le lecteur se trouve-t-il dès maintenant capturé dans les rêts de l'écriture ? La théorie expliquée aux pompiers par le brigadier Boujardon est embrouillée. Dès l'abord, Meaulnes a disparu. Sa mère se dit qu'il s'est *peut-être* sauvé. En tout cas, elle parle « à mi-voix » et les coups frappés au carreau (trois comme au théâtre, univers de l'illusion) sont « à peine perceptibles ». La visiteuse est *inconnue* et personne ne vient lui ouvrir. Sans doute Millie est-elle en train de coudre et découdre sa coiffure. Celle-ci n'est pas vraiment définie : il s'agit simplement de « fils de laiton, des rubans et des plumes, qui n'étaient pas encore parfaitement équilibrés... ». La mère de Meaulnes est-elle vraiment riche (« fort riche, à ce qu'elle nous fit comprendre ») ou les Seurel comprennent-ils mal ? En tout cas, ils sont troublés de découvrir un autre aspect de la visiteuse (« je ne reconnaissais plus la femme » et son récit s'avère « fort surprenant »).

Nous en resterons là, tant la cause nous paraît entendue. Alain-Fournier, de multiples manières, préparait la voie à un cinéaste qui n'était que trop tenté par les abus d'un système textuel donné. Avec les moyens du bord, et un langage incontestablement plus réduit que celui dont il s'inspirait, Albicocco a traduit, vaille que vaille, cette ambiguïté fondamentale d'un roman qui, se prétendant plein d'Augustin Meaulnes, est en réalité totalement investi par François Seurel, personnage et narrateur.

Tout était dit, aux différentes étapes de la genèse du roman, dans deux lettres à J. Rivière : le 17 août 1907 :

Deux mots pour te dire que je suis revenu dans mon pays – celui qu'on ne voit qu'en écartant les branches ;

le 2 mai 1913 :

Pays où tout est possible. Pays où l'on peut tout découvrir. Et c'est ainsi que j'imaginai le mien, quand j'étais enfant.

BIBLIOGRAPHIE

ARLAND, Marcel: *Les Échanges*, Paris, Gallimard, 1946.

BERTHIER, Patrick: « Centenaire d'Alain-Fournier. Relectures du *Grand Meaulnes* », dans *Parfaire, Bulletin d'information des anciens élèves de l'École supérieure des cadres de l'équipement* (Louvres), octobre 1986, n° 40, p. 6-14.

-
- CELLIER, Léon: *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Minard – Lettres Modernes, 1963 (Archives des lettres modernes, 51).
- D'ORMESSON, Jean: *Histoire du juif errant*, Paris, Gallimard, 1990.
- DUBOIS, Jacques: *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*. Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- ENGEL, Vincent: « Le Jeu du clair-obscur dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier », dans *Les Lettres romanes*, 1989, tome XLIII, n° 1-2, p. 5-21.

Słowa kluczowe: wyobraźnia, impresjonizm literacki, narratologia.

Mots clefs: imaginaire, impressionnisme littéraire, narratologie.

Key words: imaginary, literary impressionism, narratology.