



**HAL**  
open science

# Échec romanesque : Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier et Les Faux-Monnayeurs d'André Gide

Andréa Calamy

► **To cite this version:**

Andréa Calamy. Échec romanesque : Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier et Les Faux-Monnayeurs d'André Gide. Littératures. 2018. dumas-01796962

**HAL Id: dumas-01796962**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01796962>**

Submitted on 22 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Échec romanesque : Le Grand Meaulnes  
d'Alain-Fournier et Les Faux-Monnayeurs d'André Gide**  
Andréa Calamy

► **To cite this version:**

Andréa Calamy. Échec romanesque : Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier et Les Faux-Monnayeurs d'André Gide. Littératures. 2018. dumas-01796962

**HAL Id: dumas-01796962**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01796962>**

Submitted on 22 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Échec romanesque :

*Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier  
et *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide

Nom : CALAMY  
Prénom : Andréa

UFR LLASIC / MASTER ALC

---

Mémoire de master 2 – 27 crédits

Parcours : Littérature : critique et création

Sous la direction de M<sup>me</sup> Anna Saignes



J'adresse mes sincères remerciements à M<sup>me</sup> Anna Saignes qui m'a épaulée et conseillée avec sagesse tout au long de ces deux années de recherche tout en m'accordant sa confiance.

## Table des matières du mémoire

INTRODUCTION.....	6
I - Contextualisation : le XXème siècle en plein tourment .....	6
II - Présentation des auteurs étudiés.....	8
A) Alain-Fournier.....	8
B) André Gide .....	10
III - Justification du choix de corpus.....	13
IV - Exposition de l'hypothèse de recherche .....	15
PARTIE I - La mise en échec du monde diégétique.....	17
Introduction.....	17
Chapitre 1 : La jeunesse : des personnages favorables à la mise en échec ? .....	18
I - La jeunesse comme thématique majoritaire.....	18
A) L'idéalisation de l'enfance.....	18
B) La représentation du personnage adolescent à travers un binôme .....	22
II – Une tranche d'âge propice à l'aventure.....	25
A) Les caractéristiques de l'adolescent, responsables d'un lien profond entre adolescence et aventure .....	26
B) La formation comme quête principale de l'adolescence .....	31
C) L'aventure comme obstacle à la réussite de la quête propre à l'adolescence .....	34
Chapitre 2 : L'apparence d'un cadre de vie paisible : le chaos sous-jacent des relations sociales.....	38
I – L'illusion d'un quotidien paisible.....	38
A) Un lieu de vie sans extravagance.....	39
B) La représentation d'un quotidien ordinaire.....	41
II – Autrui comme source de chaos : la fatalité des relations sociales .....	44
A) L'échec de l'amour.....	45
B) L'ébranlement de la figure familiale.....	49
C) La faible constance de l'amitié.....	53
Chapitre 3 : La tentation du mal, les personnages en perdition.....	56
I – La mise en scène d'un combat moral .....	56
A) La représentation du bien et du mal.....	57
B) Le combat entre le bien et la mal .....	61
II – L'échec moral.....	66
A) Des personnages sous le joug du mal.....	66
B) La fuite des personnages dans un monde parallèle.....	71
Conclusion.....	75
PARTIE II – Le lecteur comme pilier des œuvres .....	76
Introduction.....	76
Chapitre 1 : La mise en lumière d'un monde à double niveau par le lecteur.....	77
I – Un monde d'illusions : condition de l'échec .....	77
A) Les personnages, prisonniers des illusions .....	77
B) La fatalité de la désillusion des personnages.....	81
II – La révélation d'un monde à double niveau fondateur de l'illusion .....	85
A) La découverte des différents niveaux du monde diégétique par le lecteur .....	86
B) L'impression d'un monde faussement fictionnel .....	91
Chapitre 2 : Le lecteur, figure fondatrice de la cohérence .....	95
I – Confusion des rôles et récit subjectif : la prudence essentielle du lecteur .....	95
A) L'entremêlement des voix de la trinité narrateur-personnage-lecteur.....	96
B) L'impossible objectivité du récit .....	101
II – Des récits à la structure compliquée : l'intervention nécessaire du lecteur .....	106

A) Des structures narratives complexes .....	107
B) La complexité au service du lecteur.....	111
Chapitre 3 : Le lecteur comme co-créateur des œuvres.....	115
I – L'intervention du lecteur pour l'aboutissement des œuvres .....	115
A) La nécessité d'un lecteur actif .....	116
B) La découverte de clefs de lecture .....	119
II – Une liberté laissée par les romans : le lecteur-écrivain .....	123
A) Des romans à trous .....	124
B) La liberté d'interprétation du lecteur.....	127
Conclusion .....	134
Conclusion générale .....	135
Bibliographie.....	138

# INTRODUCTION

## I - Contextualisation : le XX<sup>ème</sup> siècle en plein tourment

Le XX<sup>ème</sup> siècle fut incontestablement l'une des périodes les plus conflictuelles de l'histoire française : dans tous les domaines, les acquis ont été remis en question suite à de nombreux troubles dans la vie sociétale. En effet, il fut bien évidemment le théâtre de l'horreur des deux guerres mondiales, origine d'une volonté de restructuration du monde en général, mais par conséquent aussi du monde littéraire puisque « [l]'écrivain ne peut s'abstraire de l'Histoire <sup>1</sup> ». Ainsi, les guerres mondiales sont souvent considérées dans le domaine littéraire comme les frontières de plusieurs mouvements. Au siècle précédent, la littérature visait à reproduire de façon presque scientifique le réel, comme le prouve l'émergence du réalisme balzacien ou du naturalisme zolien. Mais à partir du XX<sup>ème</sup> siècle, il y a un « [d]ivorce entre les romanciers et le monde dans lequel ils vivaient. Ils n'étaient plus de plain-pied avec la réalité, comme l'avaient été les Zola, les Flaubert, les Balzac <sup>2</sup>. » Une restructuration du genre romanesque est alors en marche. Comme l'affirme Jacques Rivière :

[N]ous sommes à un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé. Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne sur son ancre – et au matin la proue qui regardait le port est pointée vers le large – la littérature a pris une orientation nouvelle <sup>3</sup>.

Toutefois, la première guerre mondiale suspend durant toute sa durée cet élan littéraire qui va finalement se matérialiser de manière plus intense après ce conflit mondial. La diffusion de romans anglo-saxons, comme ceux de Virginia Woolf ou James Joyce, fait prendre conscience au monde littéraire français de son caractère stagnant, un caractère opposé au « roman anglais moderne [qui] renouvelait ses procédés, enrichissait sa technique <sup>4</sup>. » L'après-guerre marque donc la concrétisation de la rupture avec ce roman traditionnel ayant pour but de transposer le réel, mais également le début d'une réflexion infinie sur « la diversité des formes que peut prendre le roman » <sup>5</sup>. En effet, « [j]amais le conflit entre les exigences nouvelles et les formes anciennes ne fut plus marqué que pendant cet avant-guerre <sup>6</sup> », et ce mouvement a continué durant l'entre-deux-guerres. Il s'agit de considérations théoriques générales dont certains points peuvent être remis en question, néanmoins, les grandes lignes de l'évolution de l'histoire littéraire ne sont pas discutables et démontrent que le

---

1 Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1992, p. 363

2 Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme au années vingt*, Paris, J. Corti, 1966, p. 166

3 Jacques Rivière, *Le roman d'aventure* [1913], Paris, Editions des Syrtes, 2000, p. 7

4 Michel Raimond, *op.cit.*, p. 170

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 100

XX<sup>ème</sup> siècle est effectivement un siècle de mutation littéraire. C'est pourquoi, malgré des époques de publications différentes, respectivement 1913 et 1925 pour *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier et *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, ces deux romans peuvent être représentatifs de ce basculement littéraire : « Gide avait nourri, dès 1902, l'ambition de créer un nouveau roman tout comme, de leurs côtés, allaient s'y atteler Alain-Fournier et Marcel Proust qui régénéreront le genre par les voies de la poésie et de la mémoire qui construit sa propre réalité <sup>7</sup>. » En effet, ils peuvent apparaître comme des innovations dans le genre romanesque. D'une part, nous pouvons voir dans *Le Grand Meaulnes* un style de roman tout nouveau, le roman poétique. Il se trouve que le contexte historique joue un rôle primordial dans la genèse de l'œuvre d'Alain-Fournier puisqu'il souhaitait « [dépasser] le réalisme, mais il commençait aussi à vouloir se défaire du symbolisme et de ses oripeaux vieillots <sup>8</sup>. » Selon Jacques Rivière, le symbolisme, à cette époque, de toute façon « était condamné par essence à l'impopularité <sup>9</sup>. » Comme le poème symboliste repose sur l'instantanéité des sentiments, « il se peut que, le relisant quelque temps après, nous le trouvions vide, froid, désert et mort comme une maison abandonnée <sup>10</sup>. » Un tout nouveau roman naît alors de ce double refus : Alain-Fournier donne à la poésie les traits d'un roman. Il s'agit d'un véritable jeu d'équilibre entre deux genres littéraires qui peuvent respectivement s'anéantir :

*Le Grand Meaulnes* devait marquer une étape essentielle dans la crise du roman : tenté, au temps du symbolisme, de se dissoudre au profit de la poésie, le roman devait réussir, avec Alain-Fournier, à demeurer le récit d'une simple aventure tout en se haussant jusqu'à la poésie <sup>11</sup>.

Mais cet équilibre est une réussite dans *Le Grand Meaulnes* qui parvient « à mettre en actes et à insérer dans une aventure familière tous les trésors de la poésie » <sup>12</sup>. D'autre part, la théorie du roman pur peut être extraite des *Faux-Monnayeurs*. Écrire ce type d'œuvre, c'est « [d]épouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman <sup>13</sup>. » Mais précisément, cette théorie du roman pur n'est présente que pour montrer les faiblesses du genre romanesque :

[Il y a] [t]rois moments dans cette quête gidienne de la pureté romanesque : d'abord Gide et Edouard nous indiquent ce qui messied particulièrement au sein d'un roman ; puis dans un second temps, ils suggèrent ce que pourrait être ce roman dont ils rêvent ; enfin, Gide abandonnant Edouard à ses chimères, prévient les critiques que l'on peut faire à ce roman pur et nous avertit des contradictions

---

7 Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs de Gide*, Paris, Dunod, 1994, p. 13

8 Michel Raimond, *op.cit.*, p. 216

9 Jacques Rivière, *op.cit.*, p. 20

10 *Ibid.*, p. 21

11 Michel Raimond, *op.cit.*, p. 20

12 *Ibid.*, p. 103

13 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p. 78. Désormais, cette œuvre sera abrégée sous « FM ».

où aboutit le romancier qui veut l'écrire <sup>14</sup>.

En échouant à écrire son roman, Edouard démontre l'impossible concrétisation de ce type de roman, et invite à remettre en cause les acquis romanesques. Gide participe donc, tout comme Alain-Fournier, à ce moment de basculement des valeurs et de renouveau littéraire propre au XX<sup>ème</sup> siècle.

## II - Présentation des auteurs étudiés

### A) Alain-Fournier

Alain-Fournier, de son vrai nom Henri Alban Fournier, est né le 3 octobre 1886 à La Chapelle-d'Angillon et mort le 22 septembre 1914 au combat. S'il est aujourd'hui un écrivain français reconnu, sa première vocation a été de devenir marin, c'est pourquoi, il a rejoint l'École navale de Brest avant de retourner à une scolarité ordinaire, la réalité militaire s'étant révélée trop pénible pour lui. Il a alors obtenu son baccalauréat dans un lycée à Bourges avant de continuer ses études supérieures en lettres à Sceaux au lycée Lakanal. Toutefois, ce n'est qu'après son service militaire, à partir de 1910, qu'Alain-Fournier commença à produire des textes littéraires, de la poésie particulièrement. Ce début de pratique littéraire s'exerça durant le temps où il fut journaliste « d'abord à *Paris Journal* où il tint une chronique littéraire de 1910 à 1912, puis à *L'Intransigeant* où il effectua en 1913 des portraits ou " silhouettes " d'hommes et de femmes de lettres <sup>15</sup>. »

Néanmoins, aucune de ses productions poétiques ne fut reconnue à cette époque-là et ce n'est qu'en 1924 que son ami Jacques Rivière, les publie dans un recueil intitulé *Miracles*. Cependant, encore aujourd'hui, Alain-Fournier est presque exclusivement connu pour son unique roman : *Le Grand Meaulnes*. Publié en 1913, ce roman est l'histoire d'un garçon de dix-sept ans qui, au cours d'une évasion de l'école, découvre un domaine merveilleux, lieu où il rencontre une jeune fille dont il tombe amoureux. Durant tout le roman, Augustin Meaulnes et son ami, François Seurel, tenteront de retrouver ce domaine imaginaire. *Le Grand Meaulnes* est l'histoire d'une quête d'aventure, également métaphorique du passage à la maturité.

Malgré le peu d'œuvres connues d'Alain-Fournier, il est possible de dégager quelques traits caractéristiques de son esthétique et de sa vision de la littérature. Premièrement, Alain-Fournier s'inspire de sa propre vie pour écrire, il met en effet beaucoup de lui-même dans ses œuvres. Nous pouvons remarquer par exemple dans *Le Grand Meaulnes* l'omniprésence de la métaphore

---

14 Michel Raimond, *op.cit.*, p. 156-157

15 *Le Grand Meaulnes, Images et Documents*, texte de présentation établi par Daniel Leuwers, iconographie réunie par Véronique Beaussant, mise en page de Danièle Aires, Paris, Garnier, 1986, p. 56

maritime, en adéquation avec son rêve de jeunesse. A ce propos, Antoine Sonet écrit très justement : « Écrire, c'est pour lui une façon de s'évader, de traduire le rêve qui le hante et qui, tout en restant un idéal et une raison de vivre, deviendra de plus en plus obsession <sup>16</sup>. » Si la métaphore maritime traduit son rêve d'enfant, en réalité, ce n'est pas ce rêve là qui est à l'origine du roman mais plutôt sa rencontre à Paris avec Yvonne de Quiévrecourt. L'œuvre a d'ailleurs momentanément pris le nom de « La Fille du Domaine » <sup>17</sup> : nous comprenons alors l'importance de cette femme pour Alain-Fournier dans le processus de création romanesque. De plus, comme l'affirme Antoine Sonet, écrire pour Alain-Fournier est une manière de transcrire ses rêves. Les rêves sont des désirs intimes, par conséquent, « [p]lace y sera laissée aux émotions, au mystère, aux combinaisons " merveilleuses " de la perception, de l'intuition et de la mémoire, du présent, du passé et du pressenti <sup>18</sup>. »

C'est grâce à cette écriture menant à un monde presque utopique que le succès de l'œuvre fut optimal, puisque de la même façon que Meaulnes rêva à retrouver ce domaine merveilleux, « [i]l a fait rêver des générations d'adolescents qui se sont identifiés sans peine aux héros aventureux, idéalistes et malheureux <sup>19</sup>. » Cette transmission du rêve s'effectue non pas par la lecture « effective » mais par la lecture « affective » du roman selon Michel Picard :

Ainsi la lecture commune *affective* du Grand Meaulnes contredit-elle les particularités *effectives* du roman : le pathos, l'école, la campagne, le Château merveilleux, les poncifs de l'amour, la passion, etc., induisent le lecteur envoûté à se laisser glisser, à la suite du personnage de Meaulnes, sur les toboggans de la régression infantile <sup>20</sup>

C'est d'ailleurs cette question de l'identification qui poussa les critiques à considérer *Le Grand Meaulnes* comme une œuvre de jeunesse puisque l'enfant-héros dans ce type de littérature est souvent créé dans le but d'impliquer les enfants-lecteurs. Néanmoins, même si *Le Grand Meaulnes* a été reçu de manière très positive dans le monde littéraire, la dimension onirique de l'œuvre a aussi été objet de critiques. Parfois, le domaine merveilleux a pu être considéré comme trop parfait, rendant ainsi le reste de l'œuvre fade. C'est l'opinion que Gide donne du *Grand Meaulnes* :

*Le Grand Meaulnes* dont l'intérêt se dilue ; qui s'étale sur un trop grand nombre de pages et un trop long espace de temps ; de dessin quelque peu incertain et dont le plus exquis s'épuise dans les cent premières pages. Le reste du livre court après cette première impression virginale, cherche en vain à s'en ressaisir... Je sais bien que c'est le sujet même du livre ; mais c'en est aussi le défaut, de sorte qu'il n'était peut-être pas possible de le " réussir " davantage. Une

16 Antoine Sonet, *Le rêve d'Alain-Fournier*, Gembloux, Éditions J. Duculot, S.A., 1965, p. 27

17 Adeline Lesot, *Le Grand Meaulnes Alain-Fournier*, Paris, Hatier, 1992, p. 7

18 Introduction, Marie-Hélène Boblet à Henri Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, édition critique par Marie-Hélène Boblet, Paris, Champion, 2009, p. 14-15

19 Adeline Lesot, *op.cit.*, p. 15

20 Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 96

insaisissable fraîcheur...<sup>21</sup>

Certains critiques vont même jusqu'à affirmer que le roman aurait dû s'arrêter à cette « impression virginale » : « *Le Grand Meaulnes* a peut-être cent pages de trop, celles où le romanesque prolonge l'aventure quand l'aventure a donné tout son effet : le romanesque est jeté sur les marcs de l'aventure pour en faire une seconde cuvée <sup>22</sup>. » Au contraire, nous pensons que toute la grandeur du *Grand Meaulnes* tient justement de la retombée de cette dimension onirique qui entraîne une succession d'échecs dans plusieurs domaines. C'est justement ce qui motive notre travail de recherche puisque c'est là ce que *Le Grand Meaulnes* partage avec *Les Faux-Monnayeurs*.

## B) André Gide

Nous l'avons vu, Alain-Fournier s'est illustré dans le domaine littéraire avec son unique roman *Le Grand Meaulnes* principalement parce que sa mort précoce stoppa l'élan de sa production poétique. André Gide, au contraire, a produit une grande quantité d'œuvres littéraires tout au long de sa vie. En effet, l'auteur est né à Paris le 22 novembre 1869 et mort dans cette même ville le 19 février 1951 ; son long passage sur terre lui a alors laissé la possibilité de devenir l'une des grandes figures de la littérature française du XX<sup>ème</sup> siècle. Toutefois, s'il était effectivement connu comme l'un des auteurs les plus célèbres et les plus polémiques de l'époque, il est également essentiel de rappeler qu'il fut aussi l'un des fondateurs de *La Nouvelle Revue française* en 1908 qui le fit « maître de toute cette jeune élite intellectuelle <sup>23</sup>. » Néanmoins, un peu avant les années 30, André Gide laissa de côté la littérature afin de s'engager politiquement, même si sa plume fut utilisée pour retranscrire ses opinions sur papier. Après un voyage au Congo de 1925 à 1926, il retourna en France, quelque peu choqué des dessous du colonialisme qu'il avait pu apercevoir en s'y rendant, il publia alors un journal retraçant son voyage : *Voyage au Congo* (1927). Quelques années plus tard, il fut attiré par l'idéal communiste, mais après s'être rendu en URSS, André Gide vit ses espoirs politiques s'effondrer et en témoigna dans *Retour de l'URSS* (1936).

Si ses voyages d'ordre politique furent pour lui l'occasion de grandes déceptions, sa production poétique au contraire fut plutôt dominée par le succès. André Gide est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres, qui peuvent se révéler toutes très différentes. Néanmoins, nous pouvons tout de même noter une constante dans l'esthétique gidienne :

---

21 André Gide, *Journal II*, 2 janvier 1933, Paris, Gallimard, 1997, p. 389. Désormais, cette œuvre sera abrégée sous la forme « *J. II* ».

22 Albert Thibaudet, « Le Roman de l'Aventure », *La Nouvelle Revue française*, 1er septembre 1919 cité dans Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 19

23 Alberta Labuda, *Les thèmes de l'adolescence dans l'œuvre d'André Gide*, Pologne, Poznan, 1968, p. 56

Sa méthode artistique est simple : au terme de la discussion morale que constitue la diégèse de ses récits, soties et roman, luit toujours pour son héros tragiquement déchu, comme une aurore, un lumignon d'espérance, plus ou moins clignotant pour le lecteur : l'espérance d'un salut possible dans l'appel irrépensible de la vie.<sup>24</sup>

La mise en scène d'un échec propre au personnage apparaît alors comme une des normes de l'écriture gidienne et c'est effectivement le cas dans *Les Faux-Monnayeurs* qui se trouve être « le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire »<sup>25</sup>, mais également le théâtre des échecs successifs des personnages et de la mise en échec générale du monde diégétique<sup>26</sup>.

André Gide présente *Les Faux-Monnayeurs* comme son unique roman. En effet, dans la première édition des *Faux-Monnayeurs* par Gallimard en 1926, l'œuvre porte la mention suivante en dédicace : « [à] Roger Martin du Gard / je dédie mon premier roman / en témoignage d'amitié profonde »<sup>27</sup>. De cette façon, l'auteur rejette le statut générique romanesque à ses autres œuvres. Malgré cette différence de genre, nous pouvons retrouver dans la plupart des œuvres un élément préfigurant son unique roman. En effet, nous pouvons déjà voir en 1891 dans *Les Cahiers d'André Walter* la pratique de la mise en abyme puisque ce sont « le journal d'un roman »<sup>28</sup>. *Les Nourritures terrestres* (1897), comme *Les Faux-Monnayeurs*, mêlent au récit plusieurs matériaux tel le journal par exemple. D'autre part, la thématique religieuse du bonheur dans l'au-delà, d'ailleurs aussi présente dans *Le Grand Meaulnes*, est l'un des principaux sujets de *La Porte étroite* (1909) : cette dimension religieuse est également explorée dans son unique roman, notamment grâce à la représentation de la pension et du personnage de Monsieur La Pérouse. De manière encore plus forte, le personnage Lafcadio<sup>29</sup> des *Caves du Vatican* (1914) a failli être le narrateur des *Faux-Monnayeurs*. Enfin, il est important de noter l'omniprésence dans *Les Faux-Monnayeurs* de l'homosexualité et de la pédérastie dont André Gide s'est fait le défenseur à travers un essai : *Corydon* (1920). C'est d'ailleurs son histoire d'amour avec un homme plus jeune, Marc Allegret, qui fut à l'origine de l'écriture de son unique roman comme l'auteur l'affirme dans son *Journal* : « C'est pour lui, pour conquérir son attention, son estime, que j'écrivais *Les Faux-Monnayeurs* »<sup>30</sup>. Ce fait

---

24 Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 102

25 Jean-Paul Sartre, Préface [1947] de *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1956, p. 7

26 Nous emploierons cette expression tout au long de l'argumentation pour désigner selon les termes de Gérard Genette « le contenu narratif », c'est-à-dire les événements narrés, les personnages et le monde dans lequel ils vivent. Le substantif « diégèse » dont est issue l'adjectif diégétique est défini dans la note de bas de page numéro 1 de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

27 Dossier par Frédéric Maget et Lecture d'image par Agnès Verlet dans André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], Gallimard, Paris, 2008, p. 441

28 Dossier par Frédéric Maget et Lecture d'image par Agnès Verlet dans André Gide, *Ibid.*, p. 478

29 André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 17 juin 1919, Paris, Gallimard, 1927, p. 13. Désormais cette œuvre sera abrégée sous la forme de « JFM ».

30 *J. II*, p. 82

montre bien comment Gide, malgré sa renommée, a pu s'illustrer également comme l'un des auteurs les plus polémiques de l'époque. C'est de cette façon contradictoire que Gide était caractérisé à l'époque de la publication des *Faux-Monnayeurs* en 1925 comme l'affirme Alain Goulet : « Célébré comme le " contemporain capital ", il fait aussi l'objet de campagnes de presse qui stigmatisent le caractère démoniaque et retors de son œuvre, sa pédérastie, son immoralisme <sup>31</sup>. »

La publication des *Faux-Monnayeurs* va une nouvelle fois démontrer son caractère polémique à la fois par la forme inédite que prend le roman mais également par les thèmes qu'il aborde. Il est en effet difficile de faire un résumé clair des *Faux-Monnayeurs* car c'est un roman multipliant les personnages, et, par conséquent, les intrigues. Néanmoins, nous pouvons tout de même relever deux lignes directrices à l'œuvre : le suivi du quotidien de Bernard et de ses proches ainsi que l'écriture du roman d'Édouard. C'est en s'opposant aux habitudes du genre qu'André Gide va construire son œuvre. Lors d'un entretien avec Roger Martin du Gard, il en expliqua la genèse en faisant deux schémas : pour représenter le roman traditionnel, il fit simplement une ligne droite représentant la cohérence et la linéarité de ce type de roman. Mais pour le sien, il souhaita une construction bien différente :

Au cours d'un entretien avec R. M. G., Gide prit une feuille de papier et y traça une ligne droite horizontale. (...) Il retourna la feuille, y dessina un demi-cercle et posant la lampe au centre en promena le rayon à l'intérieur de la courbe. « Et voilà comment je veux composer mes *Faux-Monnayeurs*. » <sup>32</sup>

Avec ce roman, André Gide s'oppose donc à toutes les conventions littéraires établies. Le roman va recevoir un accueil mitigé au sein duquel on peut distinguer deux camps : ceux qui valorisent l'innovation et ceux qui sont scandalisés par cette nouveauté « malsaine ». Ainsi, le manque de moralité est soulevé par plusieurs critiques qui voient dans *Les Faux-Monnayeurs* l'apologie du mal : « le vice le plus sale nous y est donné comme la chose la plus naturelle <sup>33</sup>. » D'autres sont davantage contrariés par la forme inédite de l'œuvre et l'excluent du genre romanesque : « Si la preuve avait besoin d'être faite que M. Gide, essayiste admirable, n'a rien d'un romancier, elle le serait par cet étrange ouvrage dont le principal protagoniste déclare s'intéresser plus aux idées qu'aux hommes <sup>34</sup>. » Une nouvelle fois, le caractère polémique de la production d'André Gide peut être aperçu à travers ces critiques. Toutefois, c'est justement cette prise de risque qui rendit l'auteur célèbre, faisant de lui l'un des participants à l'innovation romanesque au XX<sup>ème</sup> siècle.

31 Alain Goulet, *André Gide Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, Paris, SEDES, 1991, p. 239

32 Jean Delay, préface à André Gide et Roger Martin du Gard, *Correspondance : 1913-1934*, Gallimard, 1968, p. 30

33 André Thérive, *L'Opinion*, 13 février 1926, cité dans Roger-Michel Allemand, *Les Faux-Monnayeurs Gide*, Paris, Ellipses, 1999, p. 99

34 John Carpentier, *Mercure de France*, 1er avril 1926, cité dans Alain Goulet, *op.cit.*, p. 244

### III - Justification du choix de corpus

Il est vrai que cette présentation des deux auteurs étudiés semble davantage avoir mis en avant leurs différences que leurs ressemblances, de la même façon que leurs œuvres sont habituellement considérées comme étant profondément discordantes. En effet, *Le Grand Meaulnes* est parfois aujourd'hui considéré comme un ouvrage destiné à la jeunesse. Nous pouvons d'ailleurs en trouver la preuve en sa publication dans la collection Folio junior de la maison d'édition Gallimard, qui répertorie cette œuvre comme conseillée aux enfants de 12 à 15 ans. Si nous considérons effectivement *Le Grand Meaulnes* comme une œuvre de jeunesse, *Les Faux-Monnayeurs* ne peut être admis dans cette même catégorie car de nombreuses thématiques nient les visées de la littérature de jeunesse de l'époque. L'omniprésence du diable dans l'œuvre et surtout les actions effectives qu'il y mène peut se révéler être en contradiction avec les objectifs moraux de ce type de littérature. De la même façon, le sujet du suicide apparaît comme une thématique quelque peu difficile pour les enfants. De plus, nous sommes loin avec *Les Faux-Monnayeurs* de la fin heureuse habituelle des livres de jeunesse puisque l'œuvre se termine sur le meurtre déguisé du jeune Boris, meurtre qui d'ailleurs ne sera pas condamné : voilà un nouvel obstacle à la morale normalement prônée dans les ouvrages pour les enfants. De la même façon, il semblerait que l'homosexualité présente dans le roman de Gide soit une thématique quelque peu polémique. En effet, encore aujourd'hui, certains considèrent une telle représentation de la famille inacceptable dans des œuvres de jeunesse. Par conséquent, au XX<sup>ème</sup> siècle, l'homosexualité ne pourrait être présente dans un livre pour enfant. Enfin, la complexité de la structure narrative des *Faux-Monnayeurs* est totalement opposée au principe même du livre de jeunesse qui doit être facilement compréhensible pour les enfants. De ce fait, au vu de ces arguments, nous pouvons affirmer qu'un premier élément primordial paraît opposer *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* : leurs destinataires.

De plus, l'histoire respective des deux œuvres peut se révéler être un facteur d'incompatibilité entre les deux ouvrages dans la mesure où, au premier abord, rien ne semble rapprocher la quête d'un monde imaginaire présente dans *Le Grand Meaulnes* de la pluralité d'intrigues discordantes des *Faux-Monnayeurs*. Les personnages adolescents, pourtant présents dans les deux œuvres, apparaissent eux-aussi comme dissemblables. Cette différence constitutive peut éventuellement être expliquée par le fait que *Le Grand Meaulnes* ait été publié avant la première guerre mondiale, ce qui n'est pas le cas des *Faux-Monnayeurs* dont « ces nouveaux adolescents n'ont plus rien des langueurs du Grand Meaulnes. Chez Gide, nous avons affaire à des " enfants

terribles " <sup>35</sup>. » En effet, les bêtises d'Augustin Meaulnes et de François Seurel dans *Le Grand Meaulnes* apparaissent presque innocentes à côté de celles de Georges Molinier qui, avec ses amis, participent à un trafic de fausses pièces de monnaie ou se rendent coupables du meurtre de Boris.

Néanmoins, la comparaison de personnages tels qu'Augustin Meaulnes, François Seurel et Georges Molinier, au vu de leur différence d'âge, peut être injustifiée. Il semblerait qu'il soit plus adéquat d'apprécier le comportement des personnages du *Grand Meaulnes* par rapport à celui de Bernard Profitendieu et d'Olivier Molinier. Or, il se trouve que dans ce cas, les personnages des *Faux-Monnayeurs* ne sont pas tellement plus « terribles » que ceux de l'œuvre d'Alain-Fournier. Ce facteur d'opposition entre les deux œuvres n'est alors plus valable. En réalité, de la même façon que cet argument peut être relativisé, il est tout à fait possible d'aller au-delà de cette apparente incompatibilité entre les œuvres d'Alain-Fournier et de Gide.

En effet, si nous avons pu affirmer que *Les Faux-Monnayeurs* diffère du *Grand Meaulnes* du fait de sa non-appartenance à la littérature de jeunesse, il est également possible de remettre en question la légitimité du *Grand Meaulnes* à figurer dans ce type de littérature. Nous pouvons effectivement retrouver dans l'ouvrage d'Alain-Fournier des thématiques similaires à celles des *Faux-Monnayeurs* tels que le suicide ou la mort. Ces sujets quelque peu tabous dans la littérature de jeunesse courante de l'époque nous poussent à revoir la catégorisation de l'œuvre en tant que livre pour les enfants ; d'autant plus qu'à l'image des *Faux-Monnayeurs*, *Le Grand Meaulnes* ne se termine pas à la manière d'un conte de fée puisque la mort d'Yvonne de Galais brise le potentiel bonheur des personnages. Ce facteur d'opposition entre *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Grand Meaulnes* apparaît ainsi moins pertinent.

Aussi, si comme nous l'avons affirmé les trames narratives des ouvrages ne semblent pas trouver de points de convergence au premier abord, en réalité, le rapprochement des deux histoires n'est pas impossible dans la mesure où *Le Grand Meaulnes* comme *Les Faux-Monnayeurs* peuvent se voir attribuer plusieurs genres littéraires <sup>36</sup>. Tout d'abord, il est évident que nous pouvons identifier ces deux romans comme étant des romans d'aventures qui entraînent les personnages et leurs lecteurs dans une multiplicité d'événements problématiques et des chamboulements perpétuels. De plus, l'amour prend une grande place dans *Le Grand Meaulnes* et dans *Les Faux-Monnayeurs* : les relations amoureuses pourraient constituer à elles-seules des intrigues romanesques. Par conséquent, nous pouvons considérer d'une certaine manière ces deux œuvres comme des romans sentimentaux. D'autre part, il est tout à fait possible de voir dans les éléments

---

35 Idt Geneviève, *Les Faux-Monnayeurs* André Gide, Paris, Hatier, 1970, p. 22

36 Nous consacrerons à ce point un développement minime dans la mesure où il sera approfondi par la suite dans le corps du mémoire.

fantastiques présents dans *Les Faux-Monnayeurs*, telle que la présence du diable et de l'ange, une sorte de pendant aux éléments merveilleux qui apparaissent dans l'univers du *Grand Meaulnes*. Enfin, il est essentiel de noter que les deux romans peuvent s'apparenter à un roman d'apprentissage, mettant en scène la quête et la formation de personnages. Ainsi, en plus d'appartenir tous deux au genre romanesque, ces deux œuvres convoquent des réminiscences d'autres genres ou de sous-genres similaires.

#### IV - Exposition de l'hypothèse de recherche

Comme nous l'avons démontré, il semblerait que les éléments qui, au premier abord, rendaient incohérente une étude commune du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier et des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, puissent se révéler être des points des convergences. Mais il est essentiel de noter également que certains thèmes sont des points centraux romanesques communs aux deux œuvres. En effet, il est impossible de nier l'importance de la jeunesse dans les deux romans. Les personnages enfants et adolescents sont majoritaires. Ces personnages ouvrent la voie à la poursuite de quêtes multiples dans la mesure où cette période de la vie a de véritables enjeux pour la suite. La question de l'enjeu devient une question centrale qui s'étend à tous les domaines dans les deux romans. Tous les personnages vont alors tenter d'achever un but prédéfini ou aboutir à la satisfaction de leurs désirs inconscients.

Ce fait soulève la problématique de l'issue finale de ce parcours : les personnages, à la fin du roman, vont-ils parvenir à leurs fins ? Et si les thématiques précédemment énoncées comme preuve d'une ressemblance entre *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Grand Meaulnes* n'étaient pas suffisamment convaincantes, nous pouvons dorénavant affirmer que ces deux œuvres apportent la même réponse à cette question. A ce jour, aucun travail de recherche n'a étudié communément les deux romans, hormis un paragraphe dans *Structure intentionnelle du « Grand Meaulnes » : vers le poème romancé* d'Hédi Bouraoui qui opère une comparaison entre les deux œuvres<sup>37</sup>. Pourtant, les deux romans ont bel et bien un axe fondateur commun : les personnages dans le monde diégétique sont destinés à échouer. Les personnages voient leurs aspirations réduites à néant, leurs rêves détruits par la réalité impitoyable et leurs vies consacrées à l'expérimentation des mauvais sentiments et du malheur. Toutefois, les personnages ne sont pas les seuls à échouer : les grandes entités qui régissent la vie qu'elles soient relationnelles, tels que l'amour, la famille ou l'amitié, ou institutionnelles, la justice, l'école, la religion notamment, voient leurs visées totalement anéanties. Un véritable combat

---

37 Hédi Bouraoui, *Structure intentionnelle du « Grand Meaulnes » : vers le poème romancé*, Paris, Librairie Nizet, 1976, p. 209-215

moral entre le bien et le mal est alors représenté dans ces deux romans et le mal finira par l'emporter. *Le Grand Meaulnes* comme *Les Faux-Monnayeurs* se révèlent d'une certaine façon comme les romans d'une progression vers un échec inévitable, échec qui finira par engloutir le monde entier dans le chaos. C'est pourquoi nous parlerons de mise en échec du monde diégétique. L'univers fictionnel se défait alors totalement. Mais cet échec dans le monde diégétique, c'est-à-dire aussi bien les personnages que l'univers dans lequel ils vivent, contamine également le roman en tant que tel. Par le mode de représentation choisi par les auteurs, les romans, décrivant un monde en train de sombrer, sont mis en péril par ce sujet. L'intervention du lecteur devient alors essentiel à la réussite des œuvres. L'importance du rôle du lecteur est prouvée par sa capacité à se hisser au côté de l'auteur en tant que complice et non plus en tant que victime de l'illusion dont les personnages sont en proie. Le lecteur peut en effet comprendre les coulisses de la mise en fiction et ainsi démontrer sa capacité à remplir les missions laissées par les auteurs. Une place vacante lui est alors laissée pour qu'il puisse atténuer la complexité du récit et achever les œuvres. Toutes ces missions sont indispensables à la réussite des deux romans dans la mesure où, en donnant de l'ordre au récit, le lecteur sauve la cohérence des œuvres, et en remplaçant les nombreux flous laissés par les auteurs, le lecteur permet aux œuvres d'échapper à inachèvement. De ce fait, la défaite – c'est-à-dire à la fois l'insuccès et la déconstruction - du monde diégétique est contrebalancée par le triomphe du lecteur. Au fur et à mesure que le monde s'éparpille, la figure du lecteur est valorisée et ses pouvoirs s'accroissent. A travers une étude commune du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs*, nous souhaitons donc montrer que la représentation de l'échec au sein du monde diégétique tend à entraîner l'œuvre en elle-même dans sa chute, faisant ainsi du lecteur un acteur essentiel à la réussite des œuvres.

Il est alors essentiel de démontrer que le monde diégétique est bel et bien mis en échec par Alain-Fournier et André Gide avant de nous attacher à prouver que le type de représentation choisie pour mettre en scène l'échec rend la présence et la participation du lecteur nécessaire pour que l'œuvre elle-même ne soit pas contaminée par cette fatalité.

# PARTIE I - La mise en échec du monde diégétique

## Introduction

Dans cette première partie, nous allons tâcher de démontrer que le monde diégétique est mis en échec par les auteurs. En effet, le monde diégétique est montré comme étant dysfonctionnant : les objectifs visés ne sont pas atteints, l'ordre normal des choses est totalement retourné. Les deux romans mettent ainsi en scène la route vers l'insuccès et le chaos. Quelle que soit l'entreprise, celle-ci semble être vouée à décevoir les attentes qu'elle suscitait. Les personnages peuvent avoir conscience de ces échecs, mais d'autres sont discernables par le lecteur qui perçoit des enjeux plus importants grâce à son regard extérieur. La lecture de ces deux romans laisse donc émerger un sentiment d'échec général. La lecture s'apparente d'une certaine façon à regarder un bateau sombrer. Cette mise en échec du monde diégétique passe tout d'abord par la mise en scène de personnages jeunes. Ces personnages ont une propension toute particulière à échouer dans la mesure où ils sont soumis à de grands enjeux concernant leur avenir (chapitre 1). Mais les jeunes ne sont pas les seuls à être touchés, derrière l'illusion d'un quotidien tranquille, il y a également un dysfonctionnement plus globale des relations sociales (chapitre 2). La famille, les relations amoureuses et amicales sont présentées comme étant davantage source d'échec que d'épanouissement personnel. C'est dans ce cadre tremblant que le mal prend définitivement le pouvoir et gagne le combat contre la moralité, matérialisant ainsi cette mise en échec du monde diégétique et en devenant l'acmé (chapitre 3).

## Chapitre 1 : La jeunesse : des personnages favorables à la mise en échec ?

*Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier autant que *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide donnent une importance particulière aux personnages jeunes, qu'ils soient enfants ou adolescents. Il est évident que ces personnages n'ont pas été choisis au hasard et nous souhaitons démontrer dans ce chapitre qu'ils servent particulièrement à la mise en échec du monde diégétique qui semble être la ligne directrice des deux œuvres. Les jeunes, comme nous allons le voir, ont une propension à l'échec supérieure aux adultes. Afin d'étudier cette question, nous tâcherons d'analyser au sein de ce chapitre d'une part la représentation de la jeunesse (I) à travers l'étude de l'enfance et du personnage adolescent et d'autre part nous nous concentrerons sur les particularités de l'adolescent qui font de lui le personnage idéal pour construire un roman de l'échec (II).

### I - La jeunesse comme thématique majoritaire

Cette partie visera à étudier la représentation de la jeunesse dans les romans respectifs d'Alain-Fournier et de Gide. Nous pouvons alors distinguer deux types de personnages : les enfants et les adolescents. D'une part, dans les deux œuvres, le thème de l'enfance s'illustre sous deux formes : le monde de l'enfance et le personnage-enfant lui-même. Ces deux représentations sont exprimées sous la même optique : l'idéalisation. En effet, l'enfant est présenté comme un petit homme naïf et innocent dont le monde peut être perverti par les adultes. Toutefois, nous verrons que l'idéalisation n'est qu'un outil pour les auteurs qui souhaitent parvenir à des fins bien différentes de cette utopie. D'autre part, la représentation des adolescents passe par la mise en scène d'un binôme masculin de personnages-adolescents, Augustin Meaulnes et François Seurel, Bernard Profitendieu et Olivier Molinier. Construits en opposition, ces binômes permettent d'illustrer différents types d'adolescents et comment s'illustre leur lien à l'aventure, point absolument essentiel pour la suite de notre démonstration.

#### A) L'idéalisation de l'enfance

##### 1. L'enfance comme monde heureux

L'enfance par définition correspond à la période de la vie où nous sommes le moins responsables puisque nous sommes sous la tutelle des adultes. Cette irresponsabilité infantine

permet à l'enfant de vivre une vie consacrée aux divertissements dans un monde hermétique aux problèmes des adultes. Ce lien profond entre le divertissement et l'enfance est développé au sein des œuvres étudiées. Nous pouvons par exemple lire chez Gide que « [d]es mioches font des pâtés de sable, se chamaillent. » (*FM*, p. 17) ou chez Alain-Fournier que « des enfants avaient dû venir jouer pendant les longues et lentes soirées de la fin de l'hiver »<sup>38</sup>. Les enfants concernés par cette description ne sont pas les héros, ils représentent d'une certaine façon le type parfait de l'enfant et la vision commune que l'on possède de lui. Jouer n'est pas vivre réellement, mais s'enfermer dans un monde choisi. Par conséquent, la récurrence du jeu chez l'enfant fait de l'enfance un monde parfait.

D'ailleurs, dans *Le Grand Meaulnes*, le domaine sans nom peut être considéré comme la représentation matérielle de ce monde enfantin. En effet, il semblerait qu'une fois arrivé dans ce lieu magique, Augustin Meaulnes retombe en enfance. Les images de son enfance personnelle lui apparaissent si vivement qu'il croit même les revivre :

Il lui sembla bientôt que le vent lui portait le son d'une musique perdue. C'était comme un souvenir plein de charme et de regret. Il se rappela le temps où sa mère, jeune encore, se mettait au piano l'après-midi dans le salon, et lui, sans rien dire, derrière la porte qui donnait sur le jardin, il l'écoutait jusqu'à la nuit... (*GM*, p. 87)

Ce souvenir ne correspond pas à un passé proche puisque sa mère était « jeune encore » et la musique si lointaine dans ses souvenirs qu'elle est qualifiée de « perdue ». Augustin Meaulnes est donc métaphoriquement redevenu un enfant en pénétrant dans le domaine des Sablonnières. Cet endroit si particulier semble également établir un lien profond entre le bonheur et l'enfance. Par exemple, Augustin se souvient d'y avoir vécu des moments de félicité extrême « un contentement extraordinaire le soulevait, une tranquillité parfaite et presque enivrante » (*GM*, p. 83). Cette tranquillité vient du fait que l'on puisse choisir le monde dans lequel on vit, aucune règle n'est imposée : « Mais ce sont les enfants qui font la loi, ici ? ... Étrange domaine ! » (*GM*, p. 84). Le jeu est transposé dans la vie réelle, faisant de l'enfance un monde parfait qu'Alain-Fournier idéalise. Chez Gide, c'est à travers la vision des anges destinée uniquement aux jeunes que l'idéalisation est opérée. En effet, si Bernard voit pour la première fois un ange lors de son adolescence, Bronja vit quotidiennement en leur présence : « Bronja, toi qui vois les anges » (*FM*, p. 335). En établissant un lien particulier entre les anges, personnages célestes, et l'enfant, Gide fait apparaître le monde de l'enfance comme un paradis. Le monde enfantin est donc à la fois idéalisé chez Alain-Fournier et chez Gide.

---

38 Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* [1913], Paris, Gallimard, 2009, p. 276. Désormais cette œuvre sera abrégée sous « *GM* ».

## 2. L'image de l'enfant pur

L'idéalisation s'exerce aussi à travers la représentation des enfants-personnages. Les enfants sont présentés comme des êtres infiniment purs. L'innocence de l'enfant le pousse par exemple à avoir peur du mal, un domaine qui lui est obscur comme ce fut le cas pour François : « me voilà terrorisé pour toute la nuit, comme il y a dix ans » (*GM*, p. 225). La naïveté de l'enfant le pousse également à ne pas voir le mal dans une action, Boris par exemple ne comprend pas tout de suite que l'amitié que Georges simulait pour lui n'était que feintise et manipulation pour le faire tomber dans leur piège :

Et c'est peut-être là, dans cette abominable histoire, ce qui me paraît le plus monstrueux : cette comédie d'amitié que Georges consentit à jouer (...) Il se penchait vers lui avec l'apparence de la tendresse ; instruit par Ghéridanisol, il lui parlait... Et dès les premiers mots, Boris, qui bramait après un peu d'estime et d'amour, fut conquis. (*FM*, p. 367)

Le besoin d'affection de l'enfant qui poussa sa naïveté à prendre le dessus sur son esprit l'a donc tout droit conduit vers la mort. Ce personnage peut d'ailleurs apparaître comme étant l'incarnation de la pureté enfantine. En effet, sa « voix musicale, sa grâce, son air de fille » (*FM*, p. 364) renvoient de lui l'image d'un enfant de chœur. Il est possible d'imaginer que Gide ait joué avec le double sens de cette expression, qui désigne l'enfant qui assiste le prêtre durant la messe (Larousse en ligne) mais qui est également utilisée pour désigner quelqu'un de mauvais selon l'expression : « Ce n'est pas un enfant de chœur ». Par conséquent, l'image donnée de Boris par André Gide lui permet d'incarner la pureté de l'enfant, un être bon, innocent et moral.

Par ailleurs, cette caractérisation de l'enfance est établie en contraste avec celle des adultes. Le caractère hermétique aux problèmes des adultes du monde enfantin implique également que les adultes ne puissent retourner dans ce monde. C'est pourquoi Augustin Meaulnes en sortant du domaine mystérieux - matérialisation de l'enfance - regrette ce monde dans lequel il ne pourra retourner et dont il ne trouve dorénavant aucun équivalent : « lorsque j'ai découvert le Domaine sans nom, j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. » (*GM*, p. 234) Les adultes eux-mêmes sont conscients de cette séparation des deux mondes puisqu'ils ne leur viendraient pas à l'esprit de salir cette image de pureté prêtée aux enfants avec des défauts qui sont désormais considérés comme les leurs : il est évident que tous « les considèrent comme des anges de pureté et d'innocence » (*FM*, p. 21).

### 3. L'image idéalisée de l'enfance à l'épreuve de deux usages différents

Nous avons pu constater qu'il existe chez Gide et Alain-Fournier une idéalisation commune de l'enfance et du personnage enfantin. Toutefois, cette représentation n'est pas une fin en soi. En effet, en réalité, André Gide ne se sert de cette vision répandue que pour la renverser et couvrir les mauvais agissements de ces personnages-enfants. Le bien imputé aux enfants devient alors paradoxalement le repaire du mal et l'idéalisation est mise en échec. Les enfants sont les faux-monnayeurs idéaux puisque les adultes refusent de croire en leur culpabilité : « Mais je sais que le jeune Georges - tout naïvement, je veux le croire - est un de ceux qui s'en servent et les mettent en circulation. » (*FM*, p. 326). Dans cet extrait, l'insertion dans la phrase de « tout naïvement, je veux le croire » démontre bien dans quel état de déni sont les adultes par rapport aux actions des enfants. Cet état de déni, qui tend dans un premier temps seulement à refuser l'état des choses, peut même aller jusqu'à l'enfermement volontaire dans un monde d'illusion : « On préfère tout supposer, plutôt que l'inhumanité d'un être si jeune ; et lorsque Ghéridanisol protesta de son innocence, on le crut. » (*FM*, p. 375) Gide, à travers l'utilisation de l'image renvoyée par les enfants, s'amuse à en faire l'excuse du mal sans pour autant faire des enfants des êtres du diable puisqu'en réalité le bien comme le mal règne dans chaque enfant. Si Boris a été présenté comme l'incarnation de la pureté, sa passion pour les forces occultes se révèle comme son mauvais côté. Cette double détermination de l'enfant s'illustre de manière particulièrement forte à travers le billet que Georges donne à Édouard après qu'il l'a pris en flagrant délit de vol. Il lui écrit alors : « Si vous racontez à mes parents l'histoire du livre, je (il avait barré : vous détesterais) dirai que vous m'avez fait des propositions. » (*FM*, p. 95) Ce qui est barré par Georges correspond à ce que l'enfant innocent aurait dû dire selon l'opinion commune, mais ce qu'il choisit de dire à Édouard révèle sa perversité. André Gide se sert alors de l'image idéale de l'enfant pour peindre un portrait inédit de l'enfant, un enfant dont les principes moraux sont rejetés, constituant dès à présent un échec de l'innocence et un renversement de l'opinion publique.

D'autre part, en présentant l'enfance parfaite à travers le domaine mystérieux, Alain-Fournier tente de retranscrire les bonheurs de sa propre enfance, dont la sortie fut un déchirement pour lui comme l'affirme Antoine Sonet dans la biographie de l'auteur :

Et quand viendra le moment de dire adieu à tous ces paysages, de quitter le doux village d'Epineuil pour s'en aller suivre les cours du lycée Voltaire à Paris, il lui faudra saluer ce temps révolu comme un moment idéal où s'était réalisé tout ce dont avait rêvé son imagination d'enfant, quitter le temps et l'endroit où, spectateur silencieux, il avait découvert un monde, dire

adieu enfin à toute sa famille.<sup>39</sup>

C'est pourquoi son écriture se consacre totalement à la transcription de cette enfance : « Mon credo en art et en littérature : l'enfance »<sup>40</sup>. Toutefois, présenter une image si parfaite de l'enfance rend inévitablement ce monde hors d'atteinte. Par conséquent, l'échec de Meaulnes à retrouver le domaine imaginaire est représentatif de l'échec des adultes à retrouver ce bonheur enfantin. C'est donc pour dénoncer l'issue fatale de l'enfance que Alain-Fournier idéalise ce monde ; il s'agit de l'échec inévitable du bonheur.

## B) La représentation du personnage adolescent à travers un binôme

### 1. Bernard Profitendieu et Augustin Meaulnes : le personnage actif du binôme

Bernard Profitendieu et Augustin Meaulnes, adolescents tous deux âgés de dix-sept ans, ont un rôle bien défini dans les romans : ils sont les initiateurs d'aventure. Les actions de ces deux personnages visent à mettre en mouvement le récit et à le faire évoluer dans une direction imprévisible. Ce rôle actif est en harmonie avec les caractères de ces deux personnages de nature très entreprenante. En effet, prendre des initiatives est une habitude pour Bernard et Augustin. Bernard est d'ailleurs clairement décrit ainsi :

Autant Bernard est entreprenant, autant Lucien est timide. On le sent faible ; il semble n'exister que par le cœur et par l'esprit. Il ose rarement s'avancer, mais devient fou de joie dès qu'il voit qu'Olivier s'approche. (*FM*, p. 17)

Le contraste posé avec Lucien, personnage introverti et spirituel, met en avant la personnalité entreprenante de Bernard, pleinement concentré dans sa vie matérielle et effective. D'autre part, Augustin est aussi un personnage entreprenant ; il décide lui-même de sa vie. Par exemple, si Monsieur Seurel avait déclaré que « [ç]a sera Moucheboeuf » (*GM*, p. 38) qui ira chercher les grands-parents Seurel à la gare, Augustin Meaulnes choisit d'y aller lui-même. Il est alors évident que les personnages de Bernard Profitendieu et d'Augustin Meaulnes se ressemblent sur ce point : ce sont des personnages dynamiques et entreprenants.

En réalité, ce sont justement leurs actions impromptues qui déclenchent les multiples péripéties, entraînant à leur tour l'ensemble des personnages. En effet, nous pouvons tout d'abord

---

39 Antoine Sonet, *op.cit.*, p. 35

40 Jacques Rivière, Alain-Fournier, *Correspondance : 1904-1914*, Tome I, Paris, Gallimard, 1991, p. 481 (lettre du 22 août 1906)

noter que François décrit l'arrivée de Meaulnes comme étant un événement qui n'eut pas seulement des retentissements pour lui-même mais pour le village entier :

Ce dimanche-là, quelque animation devant l'église me retint dehors après vêpres. Un baptême, sous le porche, avait attroué des gamins. Sur la place, plusieurs hommes du bourg, avaient revêtu leurs vareuses de pompiers ; et, les faisceaux formés, transis et battant la semelle, ils écoutaient Boujardon, le brigadier, s'embrouiller dans la théorie... Le carillon du baptême s'arrêta soudain, comme une sonnerie de fête qui se serait trompée de jour et d'endroit. (*GM*, p. 26)

Le jour de l'arrivée de Meaulnes semble donc avoir opéré une contamination du village qui se met en ébullition alors qu'aucune fête n'aurait dû avoir lieu. De la même façon, Bernard donne de l'impulsion au récit avec des actions qui en entraînent d'autres. Nous pouvons par exemple affirmer que c'est son propre voyage avec Édouard qui va inciter Olivier à partir avec Passavant (*FM*, p. 171). Bernard est alors à la fois initiateur de ses propres aventures mais aussi des aventures d'autrui. Ces péripéties ne sont pas l'objet du hasard, pour la plupart, elles trouvent leur origine dans la volonté des deux personnages. Bernard affirme lui-même : « J'attends l'aventure. » (*FM*, p. 36), pourtant en réalité, il la cherche davantage qu'il ne l'attend sagement en provoquant une rencontre avec Édouard. Meaulnes, de son côté, est si obsédé par ses voyages tumultueux que François en vient à se demander s'il ne va pas emmener sa petite fille, pourtant encore jeune : « Et déjà je l'imaginai, la nuit, enveloppant sa fille dans un manteau, et partant avec elle pour de nouvelles aventures. » (*GM*, p. 329). Il est alors évident que Meaulnes et Bernard sont les personnages-adolescents à l'origine des péripéties multiples. Néanmoins, cette constante envie d'aventure a des conséquences néfastes sur les personnages, conséquences qui peuvent les emmener tout droit vers l'échec. Nous verrons qu'en effet, cet engouement pour l'aventure peut être la cause d'un échec fulgurant. Les personnages s'approchant du danger ont généralement plus de chances d'être touché que d'autres plus sages comme Olivier et François par exemple.

## 2. Olivier Molinier et François Seurel : le personnage passif du binôme

Olivier et François sont des personnages-adolescents diamétralement opposés à leur meilleur ami respectif. Si Augustin et Bernard sont entreprenants, Olivier et François sont au contraire timides et particulièrement refermés sur eux-mêmes. Concrètement, les deux personnages ont tendance à rougir devant une situation émotionnelle forte. Nous pouvons par exemple relever à propos d'Olivier : « Il rougit facilement. Il est tendre. » (*FM*, p. 15) ou concernant François « Je

rougis encore à l'idée que, les années précédentes, M<sup>lle</sup> de Galais eût pu venir à cette heure et nous surprendre au milieu de ces enfantillages » (*GM*, p. 213). Ce rougissement est la preuve d'un embarras intérieur face à autrui, embarras qui peut bloquer toute initiative par peur des autres. En effet, devant des situations qui pourtant auraient dû provoquer une action de leur part, Olivier comme François restent immobiles. Face aux pleurs désespérés de Laura dans le couloir, Olivier n'a pas ouvert la porte tandis que Bernard affirme : « A ta place, moi, j'aurais ouvert. » (*FM*, p. 38). Cette même immobilité est discernable également chez François qui n'ose pas venir toquer à la porte de son ami Augustin fraîchement marié à Yvonne :

Je craignis d'être importun, en me présentant à cette heure tardive, le lendemain d'un mariage. Je restai fort tard à rôder sur la lisière du jardin et dans les terres avoisinantes, espérant toujours voir sortir quelqu'un de la maison fermée... (*GM*, p. 272)

Olivier comme François ont refusé de pousser la porte ; cette porte peut métaphoriquement représenter les mondes nouveaux qu'ils se refusent en restant passifs.

François et Olivier sont également des adolescents modèles qui ne font pas de vagues, ce qui renforce leur caractère passif. D'ailleurs, devant la désobéissance, François et Olivier ne peuvent s'empêcher de prendre peur. En effet, dans *Le Grand Meaulnes*, à l'arrivée d'Augustin, François se rend compte de l'important contraste entre lui et le nouveau pensionnaire qui ne semble pas connaître de limites :

Ce qu'elle contait de son fils avec admiration était fort surprenant : il aimait à lui faire plaisir, et parfois il suivait le bord de la rivière, jambes nues, pendant des kilomètres, pour lui rapporter des œufs de poules d'eau, de canards sauvages, perdus dans les ajoncs... Il tendait aussi des nasses... L'autre nuit, il avait découvert dans le bois une faisane prise au collet... Moi qui n'osais plus rentrer à la maison quand j'avais fait un accroc à ma blouse, je regardais Millie avec étonnement. (*GM*, p. 28-29)

Les deux portraits sont ici conçus en opposition, vraisemblablement afin de mettre en avant le caractère particulièrement sage de François qui ressent une grande frayeur devant une bêtise minime. De la même façon, nous pouvons remarquer qu'Olivier est peu enclin à aller contre les règles parentales ; quand Bernard fugue du domicile familiale, Olivier semble penser qu'il aurait dû avertir ses parents comme le note son ami : « Tu trouves que j'aurais dû demander la permission, hein ? » (*FM*, p. 33). Pourtant, le propre d'une fugue est justement de ne plus être sous le joug parental.

De plus, Olivier et François sont au départ enfermés dans leur quotidien paisible et solitaire.

Sans leur compagnon, les deux adolescents vivent une adolescence plutôt esseulée. Cette solitude est particulièrement visible dans leur attitude face à un groupe ; ils ont effectivement tendance à se mettre à l'écart. Olivier par exemple, « a beau se montrer affable envers tous, je ne sais quelle secrète réserve, quelle pudeur, tient ses camarades à distance. Il souffre de cela. Sans Bernard, il en souffrirait davantage. » (*FM*, p. 15) Parallèlement, François avant l'arrivée de Meaulnes, vivait une adolescence solitaire, il affirme par exemple qu'après les cours, « une longue soirée de solitude commençait pour moi » (*GM*, p. 32). Pourtant, si auparavant Olivier et François se contentaient de leur vie tranquille, il est vrai que leur relation amicale respective avec Bernard et Augustin fût l'occasion d'un grand changement dans leurs vies, changement permis par leur nature influençable. Olivier est explicitement décrit comme étant « de nature tendre et sensible à la flatterie. » (*FM*, p. 217), alors il « se laisse facilement entraîner. » (*FM*, p. 307) François, de son côté, peut également subir la mauvaise influence de ses camarades. Par exemple, après le départ de Meaulnes pour Paris, il suit sans réfléchir Jasmin et ses amis chez la veuve Delouche voler de la nourriture et des boissons. De ce fait, cette nature passive peut également être propice à l'aventure, seulement cette aventure ne sera pas de leur propre initiative mais plutôt causée par leur binôme actif.

Dans cette première partie du chapitre de notre étude consacrée à la jeunesse, nous avons pu constater que l'enfant et l'adolescent sont représentés de façon distincte. En effet, l'enfance est fortement idéalisée dans le but de dénoncer le malheur suivant la sortie de l'enfance pour Alain-Fournier ou pour camoufler le mal contenu dans l'enfant pour Gide. Il s'agit dans les deux cas d'une peinture de l'échec, l'échec du bonheur pour l'un et l'échec de la pureté absolue pour l'autre. D'autre part, la représentation d'un binôme adolescent particulièrement opposés permet aux auteurs de mettre en évidence la complexité du personnage-adolescent qui semble particulièrement enclin à poursuivre des aventures, aventures qui seront la cause de leurs échecs potentiels.

## II – Une tranche d'âge propice à l'aventure

Au cours de la seconde partie de notre premier chapitre, nous allons démontrer que les caractéristiques que l'on attribue communément aux adolescents ouvrent la voie à l'aventure qui s'infiltré grâce à eux dans le récit. Nous tâcherons alors d'étudier un à un ces caractères incarnés par le prototype de l'adolescent : l'imprévisibilité, le besoin d'émancipation, le refus de l'autorité ainsi

que la recherche d'estime. De plus, l'adolescence est une période à la frontière entre une ancienne et une nouvelle vie ; cette période ne sert qu'à préparer la prochaine étape, le propre de l'adolescence est de se construire afin de devenir adulte. Par conséquent, le roman devient pour le personnage-adolescent le lieu de sa formation, dont l'objectif final est la quête de la maturité. Or, nous verrons que le lien profond entre adolescent et aventure peut le conduire tout droit vers l'échec de cette quête.

A) Les caractéristiques de l'adolescent, responsables d'un lien profond entre adolescence et aventure

### 1. L'imprévisibilité de l'âge

L'adolescence est une période de la vie à la croisée de plusieurs étapes, c'est une période synonyme d'instabilité et cette instabilité règne en maître sur leurs comportements. Le personnage-adolescent est un personnage idéal ; par son inconstance il donne du dynamisme à l'action et des effets de surprise. A ce propos, David Roulier dans un mémoire soutenu à Grenoble en 2009, affirme justement : « L'idée que les adolescents possèdent une vie intérieure particulièrement intense, partant complexe, autorise par ailleurs certaines ruptures ou surprises dans leurs réactions <sup>41</sup>. » Cette imprévisibilité est présente chez tous les adolescents même les plus calmes. Nous avons par exemple déjà décrit le personnage d'Olivier comme étant un adolescent enfermé dans son quotidien tranquille. Pourtant, c'est ce même personnage qui va effectuer une action imprévisible : une tentative de suicide. Rien dans cet adolescent sage et sans problèmes n'aurait pu laisser présager un tel acte. Par ailleurs, cet acte inattendu s'avère le dépasser lui-même, il ne semble pas comprendre les raisons de son acte, c'est pourquoi il refuse d'en parler à ses amis : « Il faut que tu me promettes quelque chose... De ne jamais chercher à savoir pourquoi j'ai voulu me tuer avant-hier. Je crois que je ne le sais plus moi-même. » (*FM*, p. 310) L'adolescent est donc par nature imprévisible, même les adolescents les plus sages.

De plus, nous pouvons également remarquer que dans *Le Grand Meaulnes*, Alain-Fournier s'amuse à créer des effets de surprise jouant sur ce caractère proprement adolescent. Lors de ses retrouvailles avec M<sup>lle</sup> de Galais, Augustin traite la jeune femme comme une étrangère alors même qu'il a passé une partie de sa vie à tenter de la retrouver, comme le note François :

---

<sup>41</sup> David Roulier, *Les enjeux de l'adolescence dans La porte étroite d'André Gide et Les Désarrois de l'élève Törless de Robert Musil*, Université Stendhal Grenoble 3, 2009, p. 73

Pourquoi le grand Meaulnes était-il là comme un étranger, comme quelqu'un qui n'a pas trouvé ce qu'il cherchait et que rien d'autre ne peut intéresser ? Ce bonheur-là, trois ans plus tôt, il n'eût pu le supporter sans effroi, sans folie, peut-être. D'où venait donc ce vide, cet éloignement, cette impuissance à être heureux, qu'il y avait en lui, à cette heure ? (*GM*, p. 248-249)

Cette réaction est évidemment inattendue, le lecteur espérait des retrouvailles heureuses et amoureuses. Pourtant, cette rencontre va finalement aboutir à la demande en mariage de Meaulnes ; une demande en mariage fort étonnante après l'indifférence de Meaulnes face à Yvonne. Pourtant, c'est « ce soir-là, avec des sanglots, qu'il demanda en mariage M<sup>lle</sup> de Galais. » (*GM*, p. 254) Ainsi, le personnage-adolescent est un personnage réellement propice à la mise en mouvement de l'action à cause de ses réactions fortement imprévisibles qui peuvent être, par leur caractère irréfléchi, le chemin vers l'échec. Mais il se caractérise également par sa volonté d'émancipation.

## 2. Un désir d'émancipation

Le désir d'émancipation est l'une des caractéristiques typiques de la crise d'adolescence. L'adolescent se revendique en tant que personne et non en tant qu'enfant dépendant de ses parents. Le départ anticipé de la maison présent dans les deux romans s'illustre alors comme étant la matérialisation de ce désir. Augustin Meaulnes ainsi que Bernard Profitendieu décident de leur fugue dès le début des romans. Pour le premier, ce départ de la pension ne devait être que temporaire, pourtant cela devient une véritable escapade dans un autre monde. François parle notamment d'évasion pour qualifier ce départ : « Le grand Meaulnes s'était évadé. » (*GM*, p. 46) Le choix de ce verbe est très important dans la mesure où il assimile la pension à une sorte de prison. Or, la prison est par définition l'absence de liberté, par conséquent, s'enfuir de la pension est une façon de retrouver sa liberté et de s'émanciper. De son côté, Bernard fugue volontairement du domicile familial : « J'ai quitté la maison ; ou du moins je vais la quitter ce soir. » (*FM*, p. 16) Ce départ, au contraire de celui de Meaulnes, a toujours eu vocation à durer puisqu'il s'agissait du commencement d'une nouvelle vie. Ce nouveau départ ne peut s'effectuer sans l'abandon de son passé, c'est pourquoi il se sépare même de son argent : « Il lui en reste quatre ; crânement, il en abandonne deux sur le comptoir, tend les deux autres à un va-nu-pieds qui fouille une boîte à ordures » (*FM*, p. 62).

Toutefois, matérialiser son envie de s'émanciper à travers une fugue est un moyen très fort. D'autres adolescents moins révoltés peuvent également connaître cette envie et l'exprimer de manière moins importante. François, par exemple, s'émancipe affectivement de ses parents ; la

dévotion à l'origine vouée à ses parents est désormais ciblée vers Meaulnes. C'est pourquoi l'image du visage maternel s'éloigne et se fait de plus en plus obscure : « Mais quelqu'un est venu qui m'a enlevé à tous ces plaisirs d'enfant paisible. Quelqu'un a soufflé la bougie qui éclairait pour moi le doux visage maternel penché sur le repas du soir. » (*GM*, p. 33) Si la voix adulte de François semble reprocher à Meaulnes cet éloignement, en réalité celui-ci n'a pas été contraint mais bien volontaire, seulement, l'adulte ne comprend plus ce besoin d'émancipation. De la même façon, Olivier exprime son besoin de liberté à travers ce que l'on peut considérer comme une fugue, mais une fugue non-assumée. Olivier en rentrant de voyage ne prévient pas ses parents de son arrivée et seul Georges est au courant : « Je ne t'apprendrai sans doute rien en te disant que je suis de retour à Paris, car je crois bien que tu m'as aperçu ce matin près de la Sorbonne » (*FM*, p. 292-93). Cette fugue semble moins grave car ses parents pensent simplement qu'il est toujours en voyage. Ainsi, le besoin d'émancipation implique un départ qu'il soit géographique ou psychologique. Il permet donc la mise en mouvement de l'intrigue et un plongeon dans les aventures, mais aussi un risque supérieur d'échec puisqu'ils ne sont plus sous la protection des parents. Cette émancipation exclut par ailleurs tout type d'autorité.

### 3. La refus de l'autorité

Dans *Le Grand Meaulnes* ainsi que dans *Les Faux-Monnayeurs*, les adolescents repoussent constamment les multiples autorités qui normalement régissent la vie d'un jeune encore mineur. Cette désobéissance omniprésente est essentielle au fil narratif dans la mesure où elle donne du dynamisme aux récits, elle rend la narration beaucoup plus intrigante puisque nous ignorons quelle règle les personnages vont transgresser. En effet, nous pouvons premièrement constater que les adolescents n'acceptent pas l'autorité parentale. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, ce refus passe même par un rejet total du statut de père de M. Profitendieu, qui n'est certes, pas son père biologique, mais bien celui qui l'a élevé : « J'ai compris, à la suite de certaine découverte que j'ai faite par hasard cet après-midi, que je dois cesser de vous considérer comme mon père. » (*FM*, p. 24) En réalité, le motif biologique permet au jeune homme de rejeter la totalité de sa famille. Par ailleurs, l'obéissance habituelle d'un enfant n'empêche pas une passade rebelle durant l'adolescence. François, par exemple, qui apparaît comme le plus sage de tous, transgresse les interdictions de sa mère, en accompagnant Augustin Meaulnes dans ses bêtises. Ce fut le cas le jour de l'arrivée de Meaulnes quand il n'empêcha pas le jeune homme d'allumer les feux d'artifice : « elle put m'apercevoir, l'espace d'une seconde, dressé dans la lueur magique, tenant par la main le grand gars

nouveau venu et ne bronchant pas... »(*GM*, p. 31) De nature sage ou désobéissante, nous avons ainsi pu remarquer que l'adolescent est amené à rejeter l'autorité parentale puisque, comme l'affirme Alberta Labuda, durant l'adolescence, les « relations avec autrui en sont modifiées : dans la famille, les contraintes naguère acceptées tout naturellement, semblent importunes <sup>42</sup>. » Toutefois, en réalité l'autorité parentale n'est pas la seule à être repoussée.

Les adolescents dans les deux romans expriment également leur révolte contre les règles sociétales. Afin d'illustrer ce propos, nous nous consacrerons exclusivement à l'exemple du vol dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans *Le Grand Meaulnes*. La création de nouvelles aventures est permise par cet acte, mais de façon différente dans les deux romans. Dans le roman de Gide, c'est en ayant recours à ce geste que de nouvelles intrigues se forment. En effet, le vol des lettres de sa mère entraîne la fugue de Bernard et conditionne toute la suite des événements qui fonctionnent pour une partie comme une série de causes-conséquences. C'est également le vol de la valise d'Édouard qui est à l'origine de leur rencontre :

C'est lui qu'il résolut d'aborder ; il attendait pour cela qu'Olivier l'eût quitté. Mais l'aborder sous quel prétexte ?

C'est à ce moment qu'il vit le petit bout de papier froissé s'échapper de la main distraite d'Édouard. (*FM*, p. 85)

Le vol dans *Les Faux-Monnayeurs* apparaît comme étant le premier stade de la transgression de l'autorité sociétale. Nous voyons par exemple, à travers le personnage de Georges, que cet acte n'est que le premier d'une série de gestes croissants dans leur immoralité.

Par ailleurs, dans *Le Grand Meaulnes*, le vol est également initiateur d'aventures car il implique le départ, nécessaire pour ne pas se faire arrêter. En effet, nous assistons au cours du roman à trois vols et chacun d'eux se termine en fuite. Au début de l'œuvre, des « gamins qui volaient des pêches dans le jardin s'étaient enfuis silencieusement par les trous de la haie » (*GM*, p. 24) puis le vol des villageois par Ganache entraîna leur départ (*GM*, p. 173) et enfin, François et ses camarades furent obligés de s'enfuir en courant pour éviter de se faire attraper en train de voler de la nourriture et des boissons (*GM*, p. 192). Le vol permet donc, dans *Le Grand Meaulnes*, la mise en mouvement de l'intrigue puisqu'il est toujours suivi par un mouvement géographique. Ainsi, dans les deux romans, les adolescents refusent tout type d'autorité, ce qui les rend d'ailleurs plus vulnérables puisque les règles permettent également une certaine protection.

---

42 Alberta Labuda, *op.cit.*, p. 19

#### 4. La recherche d'estime

Le besoin naturel de l'adolescent de se montrer supérieur à l'autre peut être également une de ses caractéristiques qui crée un lieu profond entre eux et l'aventure. La compétition instaurée implique un gagnant et un perdant, l'échec est alors omniprésent. Nous pouvons trouver dans les deux romans une scène similaire qui illustre particulièrement bien cette envie d'impressionner l'autre. Cette attitude est tout à fait naturelle et assez représentative de l'ensemble des jeunes. Dans *Le Grand Meaulnes*, la cour d'école se révèle être le théâtre d'un combat pour gagner l'attention de l'autre :

Malgré le froid de la porte battante, les cris des balayeurs et leurs seaux d'eau, il y avait toujours après le cours, dans la classe, une vingtaine de grands élèves, tant de la campagne que du bourg, serrés autour de Meaulnes. Et c'étaient de longues discussions, des disputes interminables, au milieu desquelles je me glissais avec inquiétude et plaisir. (*GM*, p. 34)

Les longues discussions qu'évoque Alain-Fournier convergent avec la représentation du groupe d'adolescents construite par Gide :

L'assemblée ce jour-là était plus nombreuse que de coutume, sans doute à cause du beau temps. Quelques-uns s'y étaient adjoints que Bernard ne connaissait pas encore. Chacun de ces jeunes gens, sitôt qu'il était devant les autres, jouait un personnage et perdait presque tout naturel. (*FM*, p. 15)

En effet, l'utilisation de l'expression « assemblée » pour désigner l'activité des adolescents correspond tout à fait aux discussions animées de Meaulnes et de ses camarades où chacun tente d'imposer son opinion, ce qui déclenche des disputes. Ces deux scènes montrent qu'une « agressivité combative caractérise les groupes de garçons au début de l'adolescence <sup>43</sup>. » C'est justement cette rivalité entre les personnages qui va entraîner une prolifération d'aventures, résultat d'une surenchère constante. De plus, ce besoin de se faire admirer est répandu chez l'ensemble des adolescents, il ne relève pas forcément d'une prétention personnelle puisque même les adolescents peu sûrs d'eux en font la démonstration, comme Olivier par exemple : « Il avait cédé au besoin de briller, et de citer, comme négligemment, une phrase qu'il estimait de naturel à épater son ami. » (*FM*, p. 257) Par conséquent, cette tendance ainsi que celles décrites précédemment montrent bien que les caractéristiques de l'adolescent le mettent en lien avec l'aventure, un goût pour l'aventure qui, nous le verrons, peut être un risque pour la quête qu'il porte en lui, la maturité.

---

43 *Ibid.*, p. 29

## B) La formation comme quête principale de l'adolescence

### 1. L'adolescence comme période transitoire

La majorité des personnages dans les deux romans sont des adolescents, ou plus largement des jeunes. Il est vrai qu'il y a un sérieux problème de définition des bornes temporelles de l'âge adolescent. Nous voyons par exemple que Gide a tendance à qualifier Georges, âgé de quatorze ans, d'enfant : « J'ai fait venir l'enfant dans mon bureau, et quand je lui ai demandé l'explication de cet insigne, il s'est d'abord troublé. » (*FM*, p. 110), tandis que pour Alain-Fournier il est possible d'être « une enfant de seize ans » (*GM*, p. 100). De ce fait, il semblerait que les bornes temporelles de cette période de la vie soient réellement floues. C'est possiblement parce que l'adolescent est entre l'âge adulte et entre l'âge enfant. En effet, conformément à ce propos, David Roulier définit l'adolescence de la façon suivante : « L'adolescence est définie avant tout comme la double négation et de l'enfance et de l'âge adulte <sup>44</sup>. » Nous pouvons effectivement constater ce fait dans les deux romans puisque le personnage-adolescent rejette d'une part son côté enfant et d'autre part ne peut assumer immédiatement le statut d'adulte.

Tout d'abord, pour le personnage-adolescent, être un enfant devient une réelle honte. C'est pourquoi, être qualifié d'enfant sonne comme une insulte : « - Quelle gosse tu fais ! » (*FM*, p. 36) Le terme de « gosse », est connoté péjorativement, il met en avant l'immaturation propre de l'enfant. La qualification d'enfant est en réalité le support d'une multitude de critiques implicites : attribuer à quelqu'un ce statut alors qu'il n'en est plus un le rabaisse profondément. L'enfant est attachant car il est encore jeune, mais chez quelqu'un qui a dépassé cet âge, avoir de tels défauts devient insupportable. Dans *Le Grand Meaulnes*, le personnage de Frantz est l'incarnation même de ce petit homme qui se comporte comme un enfant qui ne veut pas grandir ; irritant alors ceux qui ont passé le cap de la maturité. François Seurel affirme d'ailleurs à son propos :

De cœur, sans doute, il était plus enfant que jamais : impérieux, fantasque et tout de suite désespéré. Mais cet enfantillage était pénible à supporter chez ce garçon déjà légèrement vieilli... (*GM*, p. 262)

Cet extrait montre ainsi que l'adolescent se doit d'être plus mature qu'un enfant, sans toutefois être aussi mature qu'un adulte.

Même si l'état adolescent vise à aboutir à l'âge adulte, être adulte avant l'heure chez un

---

44 David Roulier, *op. cit.*, p. 82

adolescent n'est pas souhaitable puisque précisément il y a des étapes à suivre pour devenir réellement adulte. Faire l'adulte en étant adolescent devient alors source de critique. Dans les deux romans étudiés, nous avons effectivement un personnage qui représente cette catégorie d'adolescents. Dans *Le Grand Meaulnes*, c'est Jasmin Delouche qui incarne ce rôle comme l'affirme Anna Matras : « ils se contentent d'imiter leurs aînés, ce qui devient matière à raillerie de la part de ces derniers <sup>45</sup>. » Le jeune homme « faisait l'homme, il répétait avec vanité ce qu'il entendait dire aux joueurs de billard, aux buveurs de vermouth » (*GM*, p. 57) Nous voyons bien ici que l'image qu'il se donne n'est pas conforme à son jeune âge, boire de l'alcool et jouer au billard ne fait pas de lui un adulte et participe davantage à lui constituer une mauvaise réputation. De la même façon, Guéridanisol est l'objet de critique visant sa volonté de paraître adulte : « Son voisin, que j'ai longuement observé, semble avoir pris pour règle de vie le Ne *quid nimis* des Anciens. Ne pensez-vous pas qu'à son âge, c'est là une devise absurde ? » (*FM*, p. 252) L'adage en soi n'a rien de ridicule puisqu'il prône la tempérance ; toutefois nous constatons bien que la phrase oppose « Anciens » à « son âge », c'est parce que Guéridanisol n'est pas adulte que cette devise ne peut lui convenir. De ce fait, il est clair que l'adolescent est présenté dans les deux romans comme n'étant plus un enfant mais pas encore un adulte. L'adolescence est donc une période de la vie entièrement tournée vers l'avenir, vers l'atteinte d'un nouveau stade. C'est pourquoi nous pouvons la définir comme une période transitoire. Plus enfant mais pas encore adulte, l'adolescence est une période constitutive de la vie avec des enjeux très forts.

## 2. La construction de soi comme objet de quête

Durant l'adolescence, la construction de soi est réellement nécessaire pour parvenir à l'âge adulte. L'adolescent doit déterminer qui il est et trouver sa place dans la société. Se connaître soi-même et surtout se trouver devient l'objet d'une réelle quête pour les personnages-adolescents. En effet, par définition, la quête peut être entendue comme la poursuite d'un but final ; elle amène donc irrémédiablement la question de la réussite ou de l'échec. En l'occurrence, cette réussite et cet échec concernent le passage à l'âge adulte en soi mais également la personne que l'on devient comme étant conforme ou non à ce dont on rêvait. Les enjeux de cette quête sont d'ailleurs ressentis par les adolescents en question dans les deux romans. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, lors d'une conversation avec Lucien Bercaïl, Olivier Molinier déclare à propos d'un projet littéraire : « si tu réussis cela, ça sera épatant. » (*FM*, p. 18) La question de la réussite ne concerne pas dans cet extrait le passage à

<sup>45</sup> Anna Matras, *La crise d'adolescence dans : Unterm Rad d'Hermann Hesse, Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier, The catcher in the Rye de J.D. Salinger*, Université Stendhal Grenoble III, 1997, p. 20

l'adulte, toutefois, il montre que les adolescents jugent une action en fonction de ses enjeux et de sa réussite. De la même façon, Augustin Meaulnes attache une grande importance au fait de se sentir accompli : « sentait grandir en lui le désir exaspéré d'aboutir à quelque chose et d'arriver quelque part, en dépit de tous les obstacles » (*GM*, p. 71). L'enjeu propre à une quête, qu'elle concerne l'âge adulte ou non, est donc bien cerné par les adolescents qui vivent pour atteindre ou non certains buts finaux.

Par ailleurs, cette conquête de soi propre à l'adolescence peut être également vue à travers la thématique du voyage extrêmement présente dans les deux œuvres. Les adolescents peuvent être comparés à des voyageurs qui voguent sans but précis comme l'affirme Alain Goulet dans un article qui définit *Les Faux-Monnayeurs* comme « le roman d'adolescents tourmentés considérés dans l'élan de leur existence, qu'ils abordent sans boussole et qui se cherchent »<sup>46</sup>. Cette analyse de la thématique du voyage comme métaphore de la conquête de soi peut, par exemple, prendre appui sur l'omniprésence du champ lexical maritime dans *Le Grand Meaulnes*. En effet, Meaulnes en rentrant du domaine perdu est « telle une épave qu'eût ramenée la haute mer » (*GM*, p. 51). L'épave peut correspondre à Meaulnes lui-même, ou plus exactement à l'ancien Meaulnes, celui qu'il laisse en partant de Sainte-Agathe. L'adolescent se construit au fil des pages. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le voyage apparaît explicitement comme la conquête de soi-même. Comme l'affirme Pierre Masson dans un article nommé « Le mouvement perpétuel » : « Voyager pour se connaître, c'est l'obligation que Gide impose à ses personnages »<sup>47</sup>. C'est d'ailleurs à travers un voyage – en Angleterre – que Sarah part à la conquête d'elle-même après avoir refusé la vie religieuse que lui imposait sa sœur Rachel :

« Je ne peux pas croire à ton ciel. Je ne veux pas être sauvée. »

Elle décida tout aussitôt de repartir pour l'Angleterre, où la recevrait son amie. (*FM*, p. 341)

Par cette décision, elle montre qu'elle ne veut pas être. Son voyage lui permettra justement de cerner sa propre identité indépendamment des volontés de sa famille. Dans les deux romans, la construction de soi propre à l'adolescent est représentée comme une véritable conquête de sa personne, conquête qui fait de la formation l'objectif principal de l'adolescence. Mais cette quête est largement mise en danger par le profond lien établi entre l'adolescent et l'aventure.

---

46 Alain Goulet dans *Tant pis pour le lecteur paresseux... Trois lectures des Faux-monnayeurs d'André Gide*, dir. Victor-Arthur de Piégay, Paris, Les éditions du murmure, 2012, p. 40

47 Pierre Masson, « Le mouvement perpétuel » dans *André Gide sur Les Faux-Monnayeurs*, textes réunis par Claude Martin, Paris, Lettres modernes Minard, 1975, p. 59

## C) L'aventure comme obstacle à la réussite de la quête propre à l'adolescence

### 1. L'immaturation comme conséquence irrémédiable de la poursuite d'aventure ?

Dans les deux romans étudiés, la poursuite d'aventures pousse les personnages-adolescents à fuir toute responsabilité de la vie réelle pour une vie plus tumultueuse. Nous l'avons vu, les caractéristiques types des adolescents font d'eux les personnages parfaits pour créer des aventures. Mais justement, le goût de l'aventure est un véritable danger pour l'atteinte de l'âge adulte dans la mesure où il semble impliquer un rejet de toute sagesse. En effet, une grande partie du roman des *Faux-Monnayeurs* repose sur les aventures des personnages d'Olivier et de Bernard. Or, ce sont ces événements qui ont failli faire échouer les deux personnages dans leur passage à l'âge adulte. En fuyant du domicile familial, Bernard cherche évidemment à satisfaire son goût de l'aventure, mais à travers ce geste, il fait surtout preuve d'une grande immaturité : c'est typiquement le comportement d'un adolescent en pleine crise. De la même façon, en donnant sa confiance à Passavant, Olivier se laisse entraîner dans des aventures qui ne le feront pas grandir, au contraire. Son comportement lors du banquet des argonautes témoigne de sa régression. Olivier n'a pas su gérer sa consommation d'alcool et cherche à se battre avec Dhurmer : « Comme dans un rêve, la main d'Olivier ne rencontra que le vide. » (*FM*, p. 291) Olivier aurait pu démontrer sa force et son courage à travers cette bagarre, or, le coup qu'il donne dans le vide prouve davantage sa faiblesse. Ce banquet sonne la fin des aventures pour Olivier qui ont eu pour conséquence de le faire redevenir enfant comme le montre l'attitude d'Édouard à son égard : « Je sentais, dans son agitation même, sa faiblesse, et le berçais, sans rien dire, comme un enfant. » (*FM*, p. 310) Cette description infantile d'Olivier montre bien que ses aventures ont un résultat néfaste pour son passage à l'âge adulte : l'adolescent est davantage redevenu un enfant que devenu un adulte. Nous pouvons également constater dans *Le Grand Meaulnes* que le seul moment d'aventure que vit François se termine à son retour au simple statut d'enfant. Parti seul à la recherche du chemin conduisant au domaine sans nom, François échoue : « Cette fois, je suis allé jusqu'à la maison de Baladier, et je n'ai rien trouvé. » (*GM*, p. 180) Cette aventure n'a eu pas le résultat escompté si bien que le garçon se fonde à nouveau dans le groupe de « six grands gamins » (*GM*, p. 180) et renonce à son moment de gloire qui aurait pu être synonyme d'accomplissement personnel. François, à cause de cette aventure malheureuse, redevient simplement un enfant dépendant de l'autorité du maître car il n'a pas su faire ses preuves. L'aventure est donc un danger pour le passage à la maturité, les personnages-adolescents étant particulièrement atteints par ce goût de l'aventure, ils deviennent alors des personnages propices à échouer leur formation. En effet, il y a une chance que les

adolescents restent enfermés dans ce climat aventureux au lieu de retourner à la vie normale. Or, seul un retour à la vie normale permet d'atteindre la maturité. L'aventure représente donc à la fois la condition d'atteinte à la maturité pour ceux qui, après l'avoir connu, parviennent à s'en détacher mais également un danger pour la maturité puisque certains préfèrent continuer leurs aventures plutôt que de grandir.

## 2. Réussite du passage à l'âge adulte et retour à la vie normale

Si comme nous l'avons vu certains personnages ont effectivement suivi durant un long moment leur goût de l'aventure, le retour de ces personnages à la vie normale se révèle être la preuve de leur réussite du passage à l'âge adulte. En effet, réussir à se défaire de ses instincts aventureux pour retrouver le droit chemin est la condition essentielle pour devenir mature. Nous pouvons remarquer que c'est durant l'absence de Meaulnes que François devient réellement adulte. Le départ de Meaulnes est le déclencheur de changements dans sa vie : « Le cours de ma vie a changé tout d'un coup. Il me semble que Meaulnes est parti depuis très longtemps et que son aventure est une vieille histoire triste, mais finie. » (GM, p. 190) Meaulnes représentant pour lui une tentation perpétuelle à l'aventure, son éloignement ne peut être que bénéfique pour son passage à la maturité. C'est loin de lui qu'il se prépare à devenir instituteur comme le note Yvonne de Galais lors de leur rencontre : « Ainsi, dit M<sup>lle</sup> de Galais, vous serez bientôt instituteur ? » (GM, p. 217) C'est également suite au départ de Meaulnes et à la mort d'Yvonne que François prend la responsabilité de veiller sur leur enfant, une responsabilité qui le conduit irrémédiablement à devenir adulte. Nous pouvons donc constater à travers le cas de François que le rejet de l'aventure est effectivement synonyme de passage à l'âge adulte dans la mesure où le jeune homme atteint la maturité lorsqu'il n'est pas en présence de celui qui représente l'aventure, Meaulnes. De façon encore plus importante, Jasmin Delouche, qui pourtant était représenté assez péjorativement lors de l'adolescence, a lui aussi poursuivi sa route jusqu'à vivre une vie raisonnable :

Il continuait, je ne sais pourquoi, mais certainement sans aucun désir de passer les examens, à suivre le Cours Supérieur que tout le monde aurait voulu lui voir abandonner. Entre temps, il apprenait avec son oncle Dumas le métier de plâtrier. (GM, p. 203)

En se préparant à un métier, Jasmin a une attitude toute à fait mature qui lui permettra de devenir indépendant financièrement ; l'indépendance étant une des qualités de l'adulte, il est parvenu avec succès à passer le cap de l'adolescence. Cette réussite peut être en lien avec son caractère

pragmatique, il a par exemple présenté les aventures merveilleuses de Meaulnes comme étant simplement « une noce quoi » (*GM*, p. 190). Le refus de l'aventure lui a donc permis d'atteindre facilement la maturité. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous avons vu que certains personnages ont mis en danger le but même de leur adolescence, le passage à l'âge adulte, avec leurs aventures. Mais précisément, c'est en décidant de retourner à une vie normale que ces personnages font preuve d'une grande maturité et attestent de leurs changements positifs. Nous pouvons par exemple noter que la fin des aventures de Bernard coïncide avec son retour dans le domicile familial. La quête de maturité est accomplie à travers cet acte. Alain Goulet à ce propos, parle d'accession « à l'âge adulte, selon une série d'épreuves qualifiantes »<sup>48</sup> : c'est sa fugue qui lui a permis de prendre conscience de ses erreurs et de devenir adulte. Mais les aventures ne sont positives que si un retour est effectué, c'est la condition pour devenir adulte. Or, ce retour n'est pas toujours effectué, le goût de l'aventure est parfois trop fort pour les adolescents.

### 3. Des adolescents éternels : l'échec de la quête

Les adolescents, nous l'avons vu, sont profondément liés à l'aventure par leurs caractéristiques propres. Or, en recherchant constamment l'adrénaline, ils se refusent la possibilité d'accéder au statut d'adulte. Ces personnages deviennent alors des adolescents éternels qui n'atteindront jamais l'objet de la quête adolescente : la maturité. C'est par exemple le cas de Meaulnes qui chaque fois qu'un retour à la vie normale commence ne peut s'empêcher de s'enfuir. Lorsqu'il se rend compte qu'il ne trouvera aucun indice à Sainte-Agathe concernant la demoiselle qu'il a rencontré lors des noces du domaine sans nom, Augustin refuse de rester sur place pour mener une vie ordinaire. C'est pourquoi il entreprend de continuer ses recherches à Paris, comme lui a conseillé Frantz : « Inutile aussi de demander pourquoi soudainement il désirait s'en aller à Paris !... » (*GM*, p. 186) De la même façon, lorsqu'il retrouve enfin celle qu'il a cherché durant des années, Meaulnes ne peut s'empêcher de partir à nouveau à l'aventure avec son ami Frantz. De façon plus importante encore, une fois de retour à la maison, François pense qu'il va emmener sa fille dans de nouvelles aventures. Il est alors évident que Meaulnes, à cause de son goût irrésistible de l'aventure, échoue à devenir adulte en fuyant ses responsabilités. Il entraîne également Yvonne de Galais dans sa chute puisqu'elle décède peu après son départ, elle n'atteindra donc jamais elle non plus l'âge adulte. Si Meaulnes ne semble pas avoir conscience qu'il est en train de nuire à son ascension vers la maturité, Frantz, lui, refuse volontairement de devenir responsable en choisissant

---

48 Alain Goulet, *André Gide Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, p. 50

de vouer sa vie aux jeux enfantins comme nous l'avons vu. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Ghéridanisol n'échoue pas à devenir adulte puisqu'effectivement il se comporte comme tel, néanmoins, l'échec est davantage vu à travers la personne qu'il est devenu. La poursuite de mauvaises actions a donc été pour lui aussi fatale dans sa quête. C'est une nouvelle preuve que les aventures causent l'échec des personnages-adolescents, à moins qu'un retour à la vie ordinaire soit opéré. Si l'échec ne touche effectivement pas tous les personnages-adolescents, les caractéristiques impérieuses leur donnent une chance supplémentaire d'échouer dans leur quête de la maturité. C'est pourquoi ce sont des personnages propices à la mise en échec.

Dans la seconde partie du premier chapitre de notre étude, nous avons pu démontrer que les caractéristiques attribuées communément à l'adolescent, et transcrites à travers les personnages, mettent profondément en danger ces derniers, les amenant alors au plus proche de l'échec. En effet, ces qualités adolescentes font d'eux des personnages particulièrement propices à vivre des aventures tumultueuses. Or, l'objectif final de l'adolescence est d'atteindre la maturité en devenant adulte. L'aventure peut alors constituer un véritable danger pour leur réussite ou bien être la condition de leur passage à la vie adulte dans le cas où l'adolescent retourne à une vie normale. C'est pourquoi, les personnages-adolescents, au vu de leur chance d'échouer, sont les personnages idéaux pour renforcer la mise en échec du monde diégétique dans les deux romans.

## Chapitre 2 : L'apparence d'un cadre de vie paisible : le chaos sous-jacent des relations sociales

Si comme nous l'avons vu, les personnages jeunes participent grandement à la mise en échec du monde diégétique, les relations sociales sont également un facteur de ce processus. En effet, derrière l'apparence d'un cadre de vie paisible et ordinaire (I), le chaos règne sur les relations sociales (II). Le monde diégétique, étant ancré dans le monde de l'enfance, apparaît au premier abord comme tout à fait rassurant, mais les problèmes n'en deviennent que plus importants par contraste. Plus précisément, à l'intérieur même ce qui apparaît comme une vie ordinaire, l'amour, la famille ou l'amitié, qui dans la vie réelle, peuvent être facteurs de bonheurs comme de malheurs, deviennent un obstacle fatal pour l'épanouissement des personnages. Les péripéties affectives des personnages ne sont certes pas un fait rare dans la littérature puisque les personnages heureux ne se voient pas consacrés un roman généralement. Mais il ne s'agit pas ici de prouver qu'il s'agit d'une exception dans le domaine littéraire, mais davantage de montrer en quoi les relations sociales participent au mouvement plus général de la mise en échec du monde diégétique. En mettant en contraste l'apparence d'un cadre de vie paisible et le fonctionnement des relations sociales, nous constaterons que le chaos règne bien au niveau relationnel.

### I – L'illusion d'un quotidien paisible

Ainsi, nous allons nous attacher à démontrer que d'une manière générale, la vie fictionnelle dans ces romans n'a rien d'extraordinaire, en apparence. En effet, à la lecture des *Faux-Monnayeurs* et du *Grand Meaulnes* se dessine un cadre de vie et un quotidien bercé par une routine tout à fait banale. Premièrement, cette image d'un quotidien paisible passe tout d'abord par l'implantation d'un espace spatial ordinaire. Les lieux de vie – par lieux de vie nous entendons les lieux où les personnages passent la majorité de leur temps – sont alors présentés comme extrêmement rassurants et séparés des mondes inconnus où l'ordre du quotidien est rompu. Deuxièmement, le quotidien des personnages dans ce cadre de vie ne sort pas particulièrement des normes, il s'agit de vies au rythme tranquille, régulées par des instances habituelles et aux préoccupations normales. Ces vies fictionnelles ressemblent à celles du monde réel où l'on alterne entre travail, école et maison.

## A) Un lieu de vie sans extravagance

### 1. Des lieux d'ancrage facilement identifiables

Tout d'abord, dans les romans de Gide et d'Alain-Fournier, il est tout à fait possible de situer l'action, rendant ainsi l'histoire plus réaliste. En effet, que ce soit dans *Le Grand Meaulnes* ou dans *Les Faux-Monnayeurs*, le cadre de vie des personnages existe réellement, ou reproduit un lieu réel. La vraisemblance est alors optimale et introduit le lecteur dans un monde ordinaire proche du sien. Par exemple, Paris, ville commune aux deux romans, se trouve être le lieu de vie des personnages gidien. Quant à lui, *Le Grand Meaulnes* se déroule essentiellement à Sainte-Agathe comme l'affirme lui-même le narrateur : « Nous habitons les bâtiments du Cour Supérieur de Sainte-Agathe » (*GM*, p. 23). Sainte-Agathe est certes une ville fictive mais en réalité, il s'agit de la reproduction d'une ville réelle nommée Epineuil-le-Fleuriel, comme l'ont affirmé tous les biographes d'Alain-Fournier. Le lieu de vie inséré dans le roman d'Alain-Fournier et dans celui de Gide sont donc bien réels et permettent de donner l'impression d'un cadre de vie tout à fait banal. En choisissant des lieux d'action existants, les auteurs rendent l'espace géographique rassurant et tranquille. En effet, orchestrer l'histoire dans des lieux inconnus ou merveilleux auraient donné aux lecteurs l'impression d'un quotidien extraordinaire, c'est par exemple le cas avec le domaine perdu dans *Le Grand Meaulnes*. Le lieu conditionne généralement le type de vie que l'on peut y mener.

La localisation spatiale ne concerne pas seulement le lieu de vie ; nous savons où sont les personnages à chaque étape. Par exemple, *Les Faux-Monnayeurs* sont divisés en trois parties dont chacune porte le nom d'une ville : nous retrouvons Paris, Saas-Fée puis à nouveau Paris. Associer les différentes parties du roman à des lieux précis permet de suivre le roman comme une espèce d'itinéraire géographique. A l'intérieur même de ces parties, nous retrouvons également quelques lieux de référence qui permettent de situer l'action : nous pouvons relever « jardin du Luxembourg » (*FM*, p. 14), « Vizzavone » (*FM*, p. 207) ou encore « Angleterre » (*FM*, p. 39). Toutefois, André Gide laisse quand même une marge d'appréciation au lecteur, il ne l'enferme pas dans un lieu précis au kilomètre près, il le guide de façon à savoir à peu près où il se trouve. Comme l'affirme Geneviève Idt, « Il réduit ainsi le décor à quelques noms »<sup>49</sup>. C'est pourquoi Gide n'indique pas la rue où Bernard loge : « La rue de T..., où Bernard Profitendieu avait vécu jusqu'à ce jour, est toute proche du jardin du Luxembourg. Là, près de la fontaine Médicis, dans cette allée qui la domine » (*FM*, p. 14). Au contraire, dans *Le Grand Meaulnes*, la peinture géographique de l'action est beaucoup plus précise. Les lieux sont définis au kilomètre près. Nous pouvons relever plusieurs

---

49 Geneviève Idt, *op.cit.*, p. 45

exemples : « vers La Gare, à trois kilomètres » (*GM*, p. 23), La Ferté d'Angillon, « à quatorze kilomètres de Sainte-Agathe » (*GM*, p. 28). Ainsi, « [l]'espace romanesque est donc délimité avec précision, étroitement rattaché au réel <sup>50</sup>. » Par cet attachement au réel, nous sommes tentés d'imaginer une vie quelconque au sein de ces lieux de vie, c'est pourquoi ils participent à l'instauration d'une image d'un cadre de vie paisible.

## 2. Des lieux de vie mis en contraste avec l'inconnu intrigant

Les lieux d'ancrage dans les deux romans « constituent les repères privilégiés du monde réel, familial et protecteur <sup>51</sup>. » Pour un adolescent, le quotidien se résume souvent à l'école et au domicile familial ; c'est pourquoi Sainte Agathe apparaît comme l'incarnation d'un quotidien tranquille :

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 aventures. (*GM*, p. 23-24)

En décrivant les murs de la maison comme des boucliers permettant de briser les vagues, Alain-Fournier met alors en avant le caractère protecteur de ce lieu. Cette impression de quotidien paisible est également renforcée par leur différence constitutive avec les lieux inconnus. La séparation entre lieux familiers et lieux inconnus s'effectue par une distance géographique. Cet éloignement permet de rendre les lieux de vie hermétiques à l'angoisse propre à l'inconnu. Si les personnages des *Faux-Monnayeurs* vivent à Paris, dans *Le Grand Meaulnes*, la vie à la campagne fait apparaître cette ville comme étant profondément inquiétante : « la vue glauque et trouée de Notre-Dame de Paris » (*GM*, p. 144). Cette description retranscrit l'inquiétude ressentie par les personnages face à un territoire étranger. De la même façon, dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'histoire se déroule essentiellement dans les beaux quartiers de Paris. De ce fait, quand l'ange emmène Bernard dans des quartiers défavorisés, l'inexploré devient alors également synonyme de sentiments négatifs :

Puis l'ange mena Bernard dans de pauvres quartiers dont Bernard ne soupçonnait pas auparavant la misère. Le soir tombait. Ils errèrent longtemps entre de hautes maisons sordides qu'habituait la maladie, la prostitution, la honte, le crime et la faim. C'est alors seulement que Bernard prit la main de l'ange, et l'ange se détournait de lui pour pleurer. (*FM*, p. 335)

---

50 Adeline Lesot, *op. cit.*, p. 43

51 *Ibid.*, p. 44

Tout ce qui n'est pas habituel se révèle être un possible danger ; l'inconnu contraste avec le caractère rassurant des lieux de vies, qui, de cette façon, sont présentés comme des lieux majoritairement normaux.

Par ailleurs, la plupart des événements qui impliquent une rupture du quotidien sont placés en dehors des lieux de vie habituels. Par exemple, l'aventure de Vincent et Laura – un adultère qui bouleverse l'ordre établi - peut être consommée dans une ville lointaine comme Pau, mais non à Paris même. C'est pourquoi, de retour à Paris, Vincent semble hésiter entre deux possibilités, y rester en abandonnant Laura ou s'enfuir avec elle : « Vincent jurait d'abord de ne pas l'abandonner ; il lui proposait de partir n'importe où avec elle, en Amérique, en Océanie » (*FM*, p. 56). Toutefois, en ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, ce genre d'événements pénètre peu à peu Paris avant de transformer la ville en véritable chaos. Nous pouvons néanmoins noter que ce renversement s'opère à partir de la troisième partie du roman, soit au retour des personnages à Paris. C'est donc possiblement les lieux inconnus qui ont contaminé Paris. Par ailleurs, un exemple pertinent peut également être relevé au sein du *Grand Meaulnes* : c'est en dehors de Sainte-Agathe que la fête extraordinaire se déroule. Le domaine des Sablonnières apparaît comme un endroit si lointain à cause de sa différence avec le cadre tranquille de Sainte-Agathe, que les personnages ne pensent pas pouvoir le retrouver. C'est également pour cette raison que Meaulnes vient de l'extérieur de la ville : « Ils étaient venus tous les deux, en voiture, de La Ferté-d'Angillon, à quatorze kilomètres de Sainte-Agathe. » (*GM*, p. 28) En tant que cause profonde du bouleversement du quotidien, Augustin Meaulnes ne pouvait être originaire de ce lieu. Par conséquent, la représentation de l'inconnu apparaît comme un moyen pour les deux auteurs de renforcer cette illusion d'un cadre de vie tranquille, illusion qui est également maintenue grâce à l'apparence d'un quotidien ordinaire.

## B) La représentation d'un quotidien ordinaire

### 1. Une vie au rythme monotone

Dans les deux romans, l'illusion d'un quotidien tranquille est maintenue grâce à l'instauration d'un rythme de vie stable, composé d'habitudes diverses. Dans *Le Grand Meaulnes* notamment, un personnage en particulier est chargé de représenter cette vie paisible et normale. En effet, François Seurel ne cesse de relever les événements qui sortent de l'ordinaire, démontrant ainsi un profond attachement au quotidien. Nous pouvons par exemple relever les deux extraits suivants : « Nous en oubliâmes même de désigner comme d'ordinaire à M. Seurel, vers quatre heures moins dix, les deux

élèves qui devaient rester pour balayer la classe. » (*GM*, p. 150), « Elle parlait plus vite qu'à l'ordinaire » (*GM*, p. 242). Nous voyons bien ici que François est particulièrement attaché à ces règles rythmant le quotidien, qui lui permettent aussi de se rassurer face au désordre ambulant causé par Meaulnes : « j'entendis le bruit habituel des voix et des pas à l'heure de la soupe. Ceci me rassura sans me renseigner. » (*GM*, p. 273) Dans cet extrait, le simple bruit des couverts apaise François dans la mesure où c'est un acte habituel et régulier. Par ailleurs, dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous pouvons également relever des comportements fréquents qui permettent de donner un certain caractère cyclique à la vie. En ce qui concerne les étudiants, ils ont par exemple un rendez-vous hebdomadaire : « Là, près de la fontaine Médicis, dans cette allée qui la domine, avaient coutume de se retrouver, chaque mercredi entre quatre et six, quelques-uns de ses camarades » (*FM*, p. 14) Nous pouvons également noter que tous les soirs, la mère d'Olivier « venait embrasser ses deux derniers enfants dans leur lit » (*FM*, p. 33). Ces événements récurrents apparaissent alors comme des marqueurs chroniques de la vie tranquille.

Toutefois, les études jouent un rôle spécifique dans la régulation de la vie pour les jeunes. Nous l'avons vu, la majorité des personnages font encore partie de l'institution scolaire. Leurs journées sont rythmées en fonction des cours qu'ils reçoivent ou du travail à la maison qu'ils ont. Les personnages à la fois du roman de Gide et du roman de Alain-Fournier passent une partie de leur fin de journée en études par exemple : « le petit Caloub, une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour » (*FM*, p. 13) ou « Sitôt après l'heure d' "étude " qui suit la classe du soir » (*GM*, p. 272). L'heure d'étude a donc lieu tous les soirs de jour d'école, elle fait partie du quotidien et le structure. Nous pouvons également noter que l'obtention du baccalauréat constitue un objectif final pour Olivier et Bernard qui étalent leurs activités en fonction du temps restant avant l'examen. Nous en trouvons la preuve dans les extraits suivants : « il n'avait plus devant lui que trois semaines. » (*FM*, p. 13), « Que je te dise d'abord que j'ai séché le bachot. Tu l'auras compris sans doute en ne m'y voyant pas. Je me présenterai en octobre. » (*FM*, p. 167) De la même façon, dans *Le Grand Meaulnes*, l'école est une instance régulatrice puissante dans le roman car elle fait à la fois office de lieu de scolarité et de domicile pour ceux qui y sont pensionnaires. Un moment particulier de la journée apparaît comme marqueur temporel : la récréation. En effet, ce laps de temps permet aux lecteurs de situer les événements dans une journée puisque le narrateur, François, ordonne chronologiquement les événements en fonction de cette instance : « Après la dernière récréation de la journée » (*GM*, p. 36), « durant la dernière récréation du soir » (*GM*, p. 64). C'est donc la preuve que l'école est prise en tant qu'instance régulatrice du quotidien puisque « [l]a vie y est rythmée par les récréations et les heures d'études, les sorties du jeudi <sup>52</sup>. » Faire de l'institution scolaire une

---

52 *Ibid.*

structure régulant le quotidien participe à maintenir l'illusion d'un cadre de vie ordinaire car dans la vie réelle, le quotidien s'adapte aussi à cette instance.

## 2. Des activités et des problèmes tout à fait communs

De plus, les personnages, dans les deux romans, vivent une existence tout à fait ordinaire avec des activités communes et des problèmes auxquels chacun a pu être confronté. Dans *Le Grand Meaulnes*, nous pouvons constater que les tâches ménagères par exemple prennent une grande place dans le quotidien de la famille Seurel. Ces tâches sont profondément en lien avec la banalité du quotidien puisque François n'en parle que lorsque Meaulnes, initiateur d'aventures, est absent. Nous pouvons noter qu'après le départ d'Augustin pour Paris, le narrateur cite une multiplicité de tâches ménagères dont il n'était pas question durant le séjour de Meaulnes : les linges « pendus au corde », il faut « remplir un sceau de charbon » (*GM*, p. 188) Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les activités ménagères ne sont pas effectuées par les personnages eux-mêmes ; leurs rangs sociaux leur permettent souvent d'employer quelqu'un pour le faire à leur place : « une servante venait chaque matin faire le ménage » (*FM*, p. 298). Malgré cette spécificité, nous voyons tout de même que le ménage est fait à intervalles réguliers et apparaît donc comme l'activité banale par excellence. Chez les jeunes personnages, l'activité quotidienne principale consiste principalement en révisions ; que ce soit dans *Les Faux-Monnayeurs* « Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachot » (*FM*, p. 13) ou dans *Le Grand Meaulnes* : « Tous les grands élèves du cours devaient arriver vers huit heures, ce jeudi-là, pour préparer, durant la matinée, les uns le Certificat d'Études Supérieures, les autres le concours de l'Ecole Normale. » (*GM*, p. 174). Les deux exemples choisis sont en conformité avec les entités qui rythment la vie des jeunes : l'école et la maison ; par conséquent, les deux romans sont effectivement structurés par des activités considérées comme normales dans la vie de tous les jours.

Des problèmes de la vie quotidienne font également irruption au sein des histoires respectives de Gide et d'Alain-Fournier. En effet, malgré le caractère fictionnel des récits qui aurait pu permettre une idéalisation du quotidien, les auteurs ont choisi de montrer à la fois les bons côtés d'une vie banale mais également ce qui peut arriver de plus grave. Les problèmes d'argent ont notamment une grande place au sein des deux romans. Nous pouvons prendre l'exemple de la famille Vedel dans *Les Faux-Monnayeurs*. La pension va plutôt mal financièrement, au point que Rachel est obligée de demander de l'argent à Édouard : « Mais n'allez pas croire que cela aille très mal, reprit-elle. Simplement c'est un moment difficile, parce que certains créanciers se montrent

impatiens. » (*FM*, p. 237) Ce manque d'argent entraîne également selon Alain Goulet des « Problèmes de personnel (la petite bonne qui arrive de Strasbourg, le répétiteur qui veut être payé...) »<sup>53</sup>. » De la même façon, dans *Le Grand Meaulnes*, nous assistons à la ruine de la famille de Galais :

Déjà M. de Galais était ruiné sans que nous le sachions. Frantz avait fait des dettes et ses anciens camarades — apprenant sa disparition... ont aussitôt réclamé près de nous. Nous sommes devenus pauvres; Mme de Galais est morte et nous avons perdu tous nos amis en quelques jours. (*GM*, p. 248)

L'isolement causée par la ruine, associé à la mort de M<sup>me</sup> de Galais montre encore davantage que le quotidien des personnages n'est absolument pas idéalisé. Les personnages sont confrontés à des soucis qui peuvent également arriver dans la vie réelle. C'est pourquoi le quotidien peint par les deux auteurs renforce l'illusion d'un cadre de vie tranquille.

Ainsi, un cadre de vie tranquille a été construit grâce à la mise en place de lieux rassurants en contraste avec l'inconnu ou encore grâce à la description d'un quotidien qui, par son rythme et ses activités, paraît tout à fait ordinaire. Toutefois, comme nous l'avons dit, dans *Les Faux-Monnayeurs*, cette impression n'est que temporaire, les lieux d'ancrage deviennent vite aussi perturbants que les lieux inconnus au contraire de l'univers de Sainte-Agathe qui reste paisible. Quoi qu'il en soit, cette représentation, temporaire ou non, cache en réalité un désordre important, désordre dont les entités relationnelles sont les premières victimes.

## II – Autrui comme source de chaos : la fatalité des relations sociales

Les relations sociales sont un composant à part entière de notre existence dans la mesure où nous sommes confrontés à autrui au quotidien. De cette vie en communauté sont nés plusieurs types de relations qui peuvent être facteurs de bonheur comme de malheur. Mais, il semblerait que dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans *Le Grand Meaulnes*, autrui ne soit uniquement source de chaos. Les relations amoureuses sont condamnées à échouer. La figure familiale est ébranlée. La définition de l'amitié comme relation sincère est mise à mal. Par conséquent, les bénéfices habituellement tirés des liens construits avec les autres sont dans les deux romans absents. Une nouvelle fois – nous le

---

<sup>53</sup> Alain Goulet, *André Gide Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, p. 167-168

répétons – il ne s'agit pas d'affirmer que les issues des relations sociales présentés dans le roman sont extraordinaires, puisque dans la vie réelle, les échecs sont également nombreux, mais dans ces mondes diégétiques, ils sont non seulement non nombreux mais inévitables. C'est pourquoi les relations sociales participent à la mise en échec du monde diégétique.

## A) L'échec de l'amour

### 1. L'issue fatale des relations amoureuses

Dans ces deux romans, l'amour est destiné à mourir, il s'agit d'une fatalité. Toutefois, le visage heureux de l'amour nous est quand même présenté temporairement ; mais ce bonheur n'existe que pour aboutir au malheur. Nous pouvons effectivement constater que l'image-type de l'amour heureux est implantée dans l'esprit du personnage d'Augustin avant même qu'il ait rencontré Yvonne. En pensant à l'amour potentiel, il ne voit que le bonheur que ce type de relation peut lui apporter :

Alors ce fut un rêve comme son rêve de jadis. Il put imaginer longuement qu'il était dans sa propre maison, marié, un beau soir, et que cet être charmant et inconnu qui jouait du piano, près de lui, c'était sa femme... (GM, p. 103)

De la même façon, Armand, pourtant très cynique habituellement, ne peut s'empêcher d'être ému devant Bernard et sa sœur enlacés : « Un drap couvre à demi leurs membres enlacés. Qu'ils sont beaux ! Armand longuement les contemple. Il voudrait être leur sommeil, leur baiser. » (FM, p. 295) De façon encore plus forte, la rencontre entre Augustin Meaulnes et Yvonne de Galais répond au *topos* littéraire du coup de foudre. Cette scène satisfait en effet les critères identifiés par Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent*. Nous avons tout d'abord « le foudroiement »<sup>54</sup> : « C'étaient deux femmes, l'une très vieille et courbée ; l'autre, une jeune fille, blonde, élancée, dont le charmant costume, après tous les déguisements de la veille, parut d'abord à Meaulnes extraordinaire. » (GM, p. 106) Puis, nous assistons à « l'échange »<sup>55</sup> avec un premier regard mutuel : « il put regarder à l'aise la jeune fille, qui s'était assise à l'abri. Elle aussi le regardait. » (GM, p. 108) Enfin, le « franchissement »<sup>56</sup> s'effectue avec la première parole prononcée par Meaulnes : « Vous êtes belle » (GM, p. 109). Cette scène correspond ainsi au *topos* du coup de

---

54 Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 106

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

foudre, d'autant plus que les personnages sont également confrontés au phénomène de « la reconnaissance<sup>57</sup> ». Lors de leur première conversation, Yvonne avoue avoir l'impression de déjà connaître Meaulnes :

Et lorsqu'elles descendirent sur l'embarcadère, elle eut ce même regard innocent et grave, qui semblait dire :  
— Qui êtes-vous ? Que faites-vous ici ? Je ne vous connais pas. Et pourtant il me semble que je vous connais. (*GM*, p. 107-108)

Avec la rencontre de Meaulnes et d'Yvonne, le lecteur assiste donc à une scène d'amour type, amour qui devrait engendrer un bonheur incommensurable. Cette rencontre est bien évidemment heureuse pour les deux personnages, mais il ne s'agit que des prémices d'une relation amoureuse. L'amour fantasmé permet effectivement le bonheur, mais une fois vécue, cette relation est condamnée à l'échec et au malheur.

L'amour est voué à s'autodétruire puisque « c'est le propre de l'amour, de ne pouvoir demeurer le même ; d'être forcé de croître, sous peine de diminuer ; et que c'est là ce qui le distingue de l'amitié. » (*FM*, p. 264). Cette autodestruction de l'amour peut être incarnée par le couple Vincent-Lilian qui après s'être aimés ne peuvent s'empêcher de se détester. Dès le début de leur relation, le mythe de l'amour idéal était déconstruit. En effet, nous pouvons remarquer que le *topos* de l'amour au premier regard est détourné : « Vincent ferme les yeux comme devant une clarté trop vive. La jubilation des regards de Lilian l'éblouit. » (*FM*, p. 66) L'absence d'échange de regard, et surtout l'incapacité à regarder l'autre est de mauvaise augure pour la suite de leur relation. Leur amour va donc s'effacer lentement pour laisser place à la haine : « Et savez-vous à quoi je me suis occupée depuis lors ? A haïr Vincent. Oui, mon cher, l'amour nous paraissant trop fade, nous avons pris le parti de nous haïr. » (*FM*, p. 314) Toutefois, cet échec amoureux n'est pas propre à la relation entre Lilian et Vincent. Il concerne toutes les relations dans *Les Faux-Monnayeurs* comme le suggère Pierre Chartier :

Couples bourgeois, marqués par la convention, la lassitude, l'adultère (Vincent, Profitendieu, Molinier) ; couple enfin, impossible (Boris-Bronja) ; couples jeunes, à peine formés, rompus (Laura-Douviers, Laura-Vincent) ; couple diabolique, passant de l'amour à la haine, à la mort (Lilian-Vincent) ; couple âgé dont le quotidien est transformé en enfer conjugal (La Pérouse).<sup>58</sup>

Toutes les relations amoureuses sont dans ce roman déjà détruites ou en perdition, de la même façon

---

57 *Ibid.*, p. 92

58 Pierre Chartier, *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1991, p. 107-108

que l'amour est mis à mal dans *Le Grand Meaulnes*.

Nous pouvons trouver de multiples causes à l'échec de ces relations comme la tromperie, la mort ou encore le divorce. Mais, l'abandon est une cause redondante. Par exemple, Laura est abandonnée par son amant Vincent alors même qu'elle est enceinte de lui dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le personnage devient l'incarnation pathétique des malheurs amoureux : « — Il a dû monter les dernières marches ; j'ai entendu la porte de l'appartement qui se refermait. Et ensuite elle est restée longtemps tout près, presque contre ma porte. Je l'entendais sangloter. » (*FM*, p. 38) La porte qui se referme dans cet extrait matérialise le rejet de la jeune femme : elle ne peut rentrer chez lui de la même façon qu'elle ne peut plus faire partie de sa vie. Parallèlement, dans *Le Grand Meaulnes*, peu après le mariage d'Yvonne et de Meaulnes, celui-ci part du domicile et abandonne sa femme de la même façon qu'il a laissé Valentine peu de temps auparavant. La seule exception que nous pouvons trouver à cet échec de l'amour est le couple composé de Frantz et de Valentine. Toutefois, nous n'assistons pas à leurs retrouvailles et le bonheur de cette relation est bien moindre face au malheur de perdre Yvonne de Galais. Par conséquent, Alain-Fournier comme Gide ont refusé le côté positif de l'amour pour n'en faire qu'une figure malheureuse, l'amour est donc mis en échec dans les deux romans. Ces échecs amoureux dans un roman français du XX<sup>ème</sup> siècle sont habituels, et les romans de Gide et d'Alain-Fournier n'y échappent pas. Mais ils s'inscrivent dans un dysfonctionnement plus général, atteignant l'ensemble des relations sociales, mais également le monde diégétique dans sa globalité.

## 2. Les difficultés inhérentes aux triangles amoureux

Il est possible de trouver en l'omniprésence des triangles amoureux l'une des causes de cet échec permanent de l'amour que nous venons de constater. En effet, les relations amoureuses dans *Les Faux-Monnayeurs* ou dans *Le Grand Meaulnes* ne se réduisent pas forcément à deux partenaires, une autre personne entre souvent dans le jeu amoureux. Ce triangle amoureux apparaît de plusieurs façons. D'une part, parfois la confusion d'une relation d'amour et d'amitié peut être à l'origine de l'insertion d'un troisième membre au sein d'une relation existante. Ce type de relation est notamment présent dans *Les Faux-Monnayeurs*. En effet, Olivier, en recevant la lettre de Bernard l'informant de son voyage avec son oncle Édouard dont il est secrètement amoureux, opère un transfert de son propre amour en la personne de Bernard. Il ne peut s'empêcher de penser que les deux hommes entretiennent une relation amoureuse :

« Ils couchent dans la même chambre ! » ... Que n'imaginait-il pas aussitôt ? Son cerveau s'emplissait de visions impures qu'il n'essayait même pas de chasser. Il n'était jaloux particulièrement ni d'Édouard, ni de Bernard ; mais des deux. Il les imaginait tour à tour l'un et l'autre ou simultanément, et les enviait à la fois. (*FM*, p. 171)

C'est précisément parce qu'il ressent de l'amour pour Édouard qu'il pense automatiquement que Bernard ressent la même chose que lui ; c'est en confondant amour et amitié qu'il crée ce trio. D'autre part, le remplacement d'un partenaire peut être à l'origine de la création d'un triangle amoureux. En effet, lorsqu'un amour a déjà échoué, il est possible que le partenaire lésé ait envie de trouver un remplaçant. C'est le cas par exemple de Bernard qui commence une relation amoureuse avec Sarah parce qu'elle est la petite sœur de Laura : « Bernard, qui dans l'obscurité n'avait pu la voir, fut frappé de sa ressemblance avec Laura. » (*FM*, p. 286). D'une certaine façon également, l'amitié que porte François à Augustin est si forte qu'il se retrouve aussi abandonné qu'Yvonne lors du départ de Meaulnes, c'est d'ailleurs pourquoi les personnages se sont si rapprochés, comme le montre le surnom qu'il lui donne : « ma compagne » (*GM*, p. 294). La confusion de l'amour et de l'amitié ainsi que le remplacement d'un ancien partenaire peuvent ainsi être des causes des triangles amoureux, triangles amoureux souvent à l'origine de l'échec des relations.

De façon évidente, l'existence de triangle amoureux ne va pas sans un sentiment de jalousie ou de rivalité. Cette jalousie peut être visible par exemple au sein du triangle amoureux formé par Bernard, Olivier et Édouard : à la suite de la réception de la fameuse lettre, « l'abominable serpent de la jalousie se déroulait et se tordait » (*FM*, p. 171) dans le cœur d'Olivier. La création de cette rivalité indissociable du triangle relationnel peut constituer un réel danger pour les partenaires amoureux. Par ailleurs, l'insertion du troisième membre est parfois à l'origine de l'échec amoureux des deux autres. Par exemple, Frantz est responsable de la rupture entre Valentine et Augustin puisqu'il est l'ancien amant de la jeune fille, et ainsi une ombre qui plane sur cette relation. De plus, il est évident qu'un seul couple peut émerger du trio, l'échec est donc obligatoire pour l'un des membres. Souvent, l'un des personnages doit faire un choix entre deux personnages qui lui vouent un même amour. C'est le cas d'Édouard dont Olivier et Laura sont amoureux. En effet, nous pouvons noter la ressemblance de deux scènes impliquant chaque duo. D'un côté, Laura est secouée de « sanglots » et supplie Édouard : « Emmenez-moi. Emmenez-moi. » (*FM*, p. 134). Parallèlement, après le désastre de sa bagarre avec Dhurmer, Olivier le supplie à son tour : « Alors, tout frémissant de détresse et de tendresse, il se jeta vers Édouard et, pressé contre lui, sanglota : "Emmène-moi" » (*FM*, p. 292). Cette même scène jouée tour à tour par Laura et Olivier montre qu'ils partagent tout deux le même amour. Mais Édouard ne peut en choisir qu'un, l'échec est donc inévitable pour l'un

d'eux. L'échec des relations amoureuses peut donc prendre forme à travers l'omniprésence des triangles amoureux. Toutefois, il est également possible de voir dans le désir l'un des responsables de cet échec constant.

### 3. Le désir, un moteur de l'action dangereux

Le désir, dans les deux romans, est souvent à l'origine des actions amoureuses. Or le désir, par définition, n'est pas rationnel ; une action qui en découle n'est pas réfléchie mais instinctive. La nature insatiable du désir apparaît comme un danger, tout particulièrement pour une relation amoureuse. Une fois le désir assouvi, un autre survient et gâche ce qui avait été bâti auparavant. Édouard, par exemple, après avoir obtenu l'amour d'Olivier ne peut s'empêcher de passer à un autre jeune homme : « Je suis bien curieux de connaître Caloub » (*FM*, p. 378). Similairement, Bernard et Augustin abandonnent respectivement Sarah et Yvonne, après avoir assouvi leur désir sexuel. De plus, les relations basées sur la passion ont encore davantage de chance d'échouer puisque l'excessivité des désirs pousse la relation dans une direction loin de l'harmonie de l'amour et plus proche du chaos. C'est par exemple le cas de la relation de Lilian et Vincent dont les scènes amoureuses montraient une attirance charnelle plutôt qu'un amour chaste : « Puis elle sauta au cou de Vincent, qui sentit tout le long de son corps la souplesse de ce corps brûlant à l'étrange parfum de santal, et Lilian l'embrassa sur le front, sur les joues, sur les lèvres » (*FM*, p. 58). C'est cet excès de désirs également qui pousse Valentine à rompre avec Frantz car elle ne peut croire en l'existence d'actes si passionnels : « Et par les chemins, dans la cour, cachés dans les bosquets, des enfants inconnus nous auraient fait fête, criant : " Vive la mariée ! " ... Quelles folies ! N'est-ce-pas ? » (*GM*, p. 313) Ainsi, cette mise en échec constante de l'amour peut être expliquée à la fois par la présence de triangles amoureux mais également par la nature du désir qui comporte en germe l'échec d'une relation.

## B) L'ébranlement de la figure familiale

### 1. Un visage paternel austère

Avant de débiter ce développement, il est essentiel pour nous de préciser que nous opérons quant au modèle familial, une lecture actualisante des œuvres. Si à l'époque de leur publication,

« [l]a mère porte la fonction affective et éducative et le père la fonction instrumentale et l'autorité »<sup>59</sup>, désormais la répartition de ces rôles est moindre et l'aspect affectif largement mis en avant. Cette précision est indispensable dans la mesure où nous considérons la figure familiale ébranlée parce qu'elle ne remplit pas les normes contemporaines et surtout n'apporte pas aux enfants les bénéfices actuellement recherchés. Le père en est le premier exemple. Lorsqu'ils sont physiquement présents dans les œuvres ; et ce n'est pas toujours le cas puisque beaucoup de pères sont décédés ou simplement absents pour leur enfant comme Meaulnes ou Vincent, ils sont davantage les représentants d'une certaine autorité qu'un support affectif pour les enfants. Roger-Michel Allemand affirme à propos des *Faux-Monnayeurs* que les pères sont tous « représentants de la Loi<sup>60</sup> », et cette assertion peut éventuellement s'étendre au *Grand Meaulnes*. Il semblerait en effet que les pères ne puissent remplir qu'un rôle à la fois ; l'autorité exclut donc l'affection. M. Seurel, par exemple, est davantage considéré par son propre fils dans son rôle de professeur que de père. Nous pouvons supposer que c'est pour cette raison qu'il le nomme « M. Seurel » : « Mon père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves, y dirigeait à la fois le Cours Supérieur » (*GM*, p. 23). Nous pouvons également remarquer que son père, durant le seul jour où il ne doit pas remplir sa fonction de professeur, passe sa journée loin de sa famille : « Dès le matin, mon père s'en allait au loin, sur le bord de quelque étang couvert de brume » (*GM*, p. 26). Ses responsabilités surplombent donc toute mission paternelle. Ce personnage peut d'ailleurs être rapproché du père Profitendieu dont la fonction de juge exclut la fonction paternelle comme le constate Édouard lors d'une conversation avec lui : « Le juge envahissait le père, et rien plus n'existait pour lui que le métier. » (*FM*, p. 329) De la même façon, le père Vedel en tant que pasteur ne peut abandonner son rôle, sa vie doit être consacrée aux autres, alors « il ne lui reste plus rien pour les siens. » (*FM*, p. 234). Il semblerait que seul M. de Galais échappe à cette règle. Ainsi, l'autorité s'exerce au détriment de l'affection qu'un père pourrait donner à ses enfants : elle accompagne une image plutôt austère de la figure paternelle et participe au bouleversement de la cellule familiale.

Cependant, en réalité, les personnages qui n'ont pas de lien de sang avec ceux qu'ils considèrent comme leurs enfants remplissent leur rôle de père à merveille. Le renversement de la figure paternelle est donc mis en avant dans ce cas puisque les liens biologiques qui normalement sont la base d'une affection profonde sont supprimés au profit d'autres liens. Dans le cas de M. Profitendieu, si le juge exclut le père, le père peut également exclure le juge comme le constate Édouard : « Mais voici que se révélaient, chez son faux père, des sentiments d'autant plus forts sans

59 Cadolle Sylvie, « Les mutations de l'autorité familiale », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2009/3 (Vol. 42), p. 55-80. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-sciences-de-l-education-pour-l-ere-nouvelle-2009-3-page-55.htm> [consulté le 06/04/2018]

60 Roger-Michel Allemand, *op.cit.*, p. 71

doute, qu'ils échappaient à la commande et d'autant plus sincères qu'ils n'étaient en rien obligés. » (*FM*, p. 196) La force de cet amour paternel réside dans le fait qu'il n'est pas naturel, aucune « voix du sang » (*FM*, p. 196) ne le dirige. De la même façon, Douviers remplit bien mieux le rôle d'un père que Vincent qui est pourtant le père biologique de l'enfant puisque malgré tout, « [i]l se promet d'aimer l'enfant comme il aimerait le sien propre. » (*FM*, p. 323) Enfin, dans *Le Grand Meaulnes*, François s'occupe avec amour de l'enfant d'Yvonne et d'Augustin durant l'absence de Meaulnes. Il affirme d'ailleurs lui-même : « Sans doute, malgré cette sauvagerie, sera-elle un peu mon enfant » (*GM*, p. 326). Les pères non-biologiques remplissent donc davantage la partie affective du rôle de père que les pères biologiques qui ne se cantonnent souvent à leur fonction d'autorité. C'est pourquoi la représentation du père illustre bien en quoi la figure familiale est ébranlée.

## 2. Les limites de l'éducation maternelle

Si la mère est représentée comme étant un parent bien plus présent que le père, l'image maternelle n'est pas parfaite. Il existe en effet quelques failles au sein de l'éducation qu'elles peuvent donner à leurs enfants. Par exemple, la mère de Meaulnes « lui passait toutes ses volontés » (*GM*, p. 186) et, de ce fait, elle ne peut prétendre à l'exercice de la fonction totale de parent qui comprend à la fois l'autorité et l'affection. De la même façon, Sophroniska préfère ne pas interférer dans les volontés de sa fille et de Boris : « Elle les laissait très libres malgré leur jeune âge ; elle avait parfaite confiance en Bronja, la connaissait pour très prudente, et particulièrement avec Boris, qui se montrait particulièrement docile avec elle. » (*FM*, p. 181) Si laisser des enfants vivre sans règles peut leur permettre de s'épanouir, cela peut se révéler bien évidemment dangereux. Un parent doit poser les bornes à l'intérieur desquelles l'enfant vit librement. Parallèlement, nous pouvons noter que Pauline est réellement perdue quant à l'attitude à adopter face au comportement irrévérencieux de son dernier fils ; elle se demande notamment « comment le punir ? » (*FM*, p. 271). Ne pas être capable de réagir face aux mauvais agissements de ses enfants montre bien que l'image maternelle est entachée du fait de son manque d'autorité. L'image maternelle se retrouve donc en parfaite symétrie avec l'image paternelle.

Néanmoins, il est intéressant de remarquer que parfois, tout comme les pères, une autre fonction surplombe leur rôle de mère. C'est par exemple le cas chez Millie, la mère de François Seurel dont le statut de maîtresse de maison prend énormément de place au sein de leur vie quotidienne. C'est d'ailleurs ainsi que François la présente : « Ma mère, que nous appelions Millie, et qui était bien la ménagère la plus méthodique que j'aie jamais connue » (*GM*, p. 24). Ce rôle de

ménagère peut parfois être un obstacle à sa fonction maternelle. Par exemple, lors du départ de Meaulnes pour Paris, alors que François est bouleversé, Millie en tant que « femme d'intérieur, se désola surtout à la pensée que la mère de Meaulnes verrait notre maison dans un désordre inaccoutumé... » (GM, p. 186) De la même façon, la fonction de psychanalyste de Sophroniska peut parfois interférer avec son rôle de mère. Elle présente par exemple Bronja en tant que « vrai médecin de Boris » (FM, p. 178), et non comme sa fille. Son métier domine ici son rôle maternel. Ainsi, l'image des mères dans les deux romans participe également à fragiliser la figure familiale et à amener bien des conséquences négatives sur les enfants.

### 3. Le socle familial brisé

L'ébranlement de la figure familiale au sein des deux romans passe également par une désunion progressive de ce groupe. Deux éléments principaux ont participé à faire céder le socle familial : la mise à mal du mariage et la mort. En effet, les règles du mariage ont souvent été transgressées dans les deux romans. Par exemple, Laura s'est marié avec Douviers par dépit ; c'est avec Édouard qu'elle aurait aimé fonder une famille comme le révèle cet extrait : « ce que j'appelais mon amitié pour vous portait un autre nom dans mon cœur. » (FM, p. 71) Un mariage sans amour semble voué à échouer et la future famille à se désarticuler. De plus, les règles matrimoniales sont également enfreintes par l'acte adultérin. De nombreux couples, dans *Les Faux-Monnayeurs*, voient leur famille se désunir après la découverte d'un tel acte. Il concerne notamment les couples Molinier, Profitendieu et bien évidemment, Félix et Laura. Toutefois, chez les Profitendieu ainsi que pour Laura, cet acte a des conséquences encore plus graves dans la mesure où il entraîne la bâtardise des enfants. L'enfant devient alors une matérialisation de cet acte qui détruit la famille et fausse les liens ; il ne s'agit pas d'un ordre familial conventionnel. La bâtardise ouvre à une « transgression sociale »<sup>61</sup>. Ce phénomène amène une destruction sociale de la famille puisque le statut de l'enfant, s'il est connu, entraîne du mépris de la part d'autrui comme ce fut le cas pour Bernard.

Cependant, la destruction du mariage n'est pas la seule raison de l'effondrement de la structure familiale. Nous pouvons également constater que la mort sépare souvent les membres d'une famille en anéantissant tout équilibre. En effet, la mort au sein des familles illustre bien le caractère décomposé de cette figure familiale qui est alors détruite partiellement. De nombreux pères sont déjà décédés laissant les enfants à demi orphelins. Nous pensons notamment au père de

---

61 Alain Goulet, *André Gide Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, p. 55

Passavant, de Meaulnes ou encore de Boris. Néanmoins, l'ordre familial est encore plus bouleversé lorsque ce sont les enfants qui meurent en premier et c'est effectivement le cas pour plusieurs familles dans les deux œuvres étudiées. Yvonne de Galais décède peu après son accouchement provoquant une peine incommensurable chez son père qui a déjà perdu Frantz. La mère de Meaulnes nous apprend qu'elle « avait perdu le cadet de ses deux enfants, Antoine, qui était mort un soir au retour de l'école, pour s'être baigné avec son frère dans un étang malsain » (*GM*, p. 28). Enfin, nous assistons à la mort de Boris, petit-fils de M. La Pérouse. L'ordre naturel de la mort est de ce fait entièrement renversé et provoque une mise en échec de la figure famille, même si en réalité elle est moins à l'œuvre dans *Le Grand Meaulnes* que dans *Les Faux-Monnayeurs* où les familles sont totalement « en voie de désagrégation <sup>62</sup>. »

### C) La faible constance de l'amitié

#### 1. La mise en avant des fins utiles de l'amitié

Habituellement, un ami n'est pas choisi en fonction de ce qu'il peut nous apporter matériellement dans la vie. L'amitié est ordinairement une relation basée sur l'affection, c'est une relation non-réfléchi et pragmatiquement inutile. Or, dans les deux romans, cette définition de l'amitié n'est plus valable. L'amitié devient une relation où chacun est utile à l'autre ; par conséquent, le caractère sentimental dominant d'ordinaire est relégué au second plan, faisant de cette relation un lien tout à fait artificiel. L'amitié est assimilée à une sorte de contrat où certains devoirs sont à honorer, sans quoi, le membre n'est pas digne de cette amitié. Avoir une telle conception de l'amitié enlève toute beauté aux gestes que l'on peut exécuter simplement par affection puisqu'en réalité nous y sommes obligés pour faire nos preuves. De plus, l'amitié peut être extrêmement nuisible : elle condamne par exemple Yvonne à passer ses derniers instants seule, seulement parce que François pense : « comme je n'étais utile à rien, je dus me décider à partir. » (*GM*, p. 292)

Ce genre de relation donne également l'occasion d'utiliser l'amitié comme prétexte à un service. C'est par exemple le cas d'Édouard qui s'empresse d'effectuer les dernières volontés de M. La Pérouse après qu'il lui a dit que « ça ne serait pas trop demander à votre amitié de veiller à ce que cela soit exécuté. » (*FM*, p. 160) Dans ce cas, l'amitié peut être un outil pour parvenir à des fins qui sont tout à fait personnelles et même parfois égoïstes. C'est par exemple au nom du pacte qu'ils

---

62 Alain Goulet dans *Tant pis pour le lecteur paresseux... Trois lectures des Faux-monnayeurs d'André Gide*, p. 29

avaient fait lorsqu'ils étaient enfants que Frantz arrache Meaulnes à son bonheur avec Yvonne pour retrouver Valentine. L'amitié ne sert ici qu'à utiliser l'autre afin de satisfaire ses propres besoins sans penser à ceux de l'autre. L'image donnée par ce genre d'amitié est largement péjorative puisqu'artificielle. L'affection n'entre pas en jeu dans cette relation puisque si l'ami en question ne parvient pas à réaliser les désirs de l'autre, l'amitié prend irrémédiablement fin. Quand François échoue à retrouver le domaine perdu avec Meaulnes, ce dernier choisit de se séparer de lui : « J'eus l'impression qu'il rompait avec moi, parce que son aventure était finie » (*GM*, p. 197). Il est alors évident que les principes ordonnant habituellement les relations amicales sont largement mis en échec à travers cette représentation de l'amitié.

## 2. Le caractère exclusif de l'amitié

La vision négative de l'amitié est également renforcée par le caractère exclusif de ce genre de relation. En effet, de la même façon qu'il existe des triangles amoureux, il existe des triangles amicaux qui ont pour conséquence de mettre de côté un des membres du groupe et par conséquent, de lui causer du mal. L'amitié devient alors synonyme d'exclusion alors même qu'elle est basée habituellement sur une solidarité et une confiance mutuelle. Il est tout à fait impossible pour les personnages de posséder deux meilleurs amis par exemple, on ne peut apprécier quelqu'un autant qu'un autre, ce qui demeure un obstacle pour les relations sociales. Lucien Bercaïl par exemple, « Olivier l'aimerait beaucoup, s'il ne lui préférerait pas Bernard. » (*FM*, p. 17). Cette conception de l'amitié comme étant exclusive amène non seulement un certain isolement des partenaires de cette relation amicale mais également le rejet obligatoire d'autres membres qui se sentent mis à part. C'est le cas pour Olivier quand il constate le début de l'amitié entre Édouard et Bernard : « Il se sentait à la fois supplanté dans le cœur de Bernard et dans celui d'Édouard L'amitié de ses deux amis évinçait la sienne. » (*FM*, p. 171). Une hiérarchie est donc forcément établie entre toutes les relations amicales et cette hiérarchie peut causer beaucoup de mal si elle n'est pas commune à tous. Malheureusement, dans *Le Grand Meaulnes*, François est victime de cette particularité de l'amitié. En effet, il est évident que François voue à Meaulnes une amitié sans limites tandis que ce dernier semble préférer Frantz. Une symétrie est d'ailleurs établie entre les deux personnages puisque chacun d'eux a établi un pacte avec Augustin, ce dernier devait « emmener avec lui » (*GM*, p. 65) François lors de ses aventures mais également répondre aux appels de Frantz (*GM*, p. 155). Toutefois, il est évident qu'Augustin exclut volontairement François de ses aventures qu'il préfère partager avec Frantz. En effet, François affirme qu'il fait partie du pacte de Frantz et de Meaulnes :

« C'est ce que nous avons juré à Frantz » (*GM*, p. 228). Cependant, Augustin de son côté n'utilise pas la première personne du pluriel : « Tu te souviens de cette promesse que j'avais faite à Frantz ? » (*GM*, p. 234). François est donc évincé par cette amitié. Les triangles amicaux ont autant de conséquences désastreuses que les triangles amoureux. L'amitié comme relation bénéfique est donc mise en échec dans les deux romans.

L'enjeu de cette partie était de démontrer que malgré l'illusion d'un quotidien banal, les relations sociales, elles, n'ont rien de normales. Si, dans la vie réelle, elles peuvent effectivement être le facteur de malheurs, elles sont également synonymes de plaisirs et de joies. Au contraire, dans les deux romans, autrui n'apporte pas ce qu'on attendrait de lui, que ce soit dans les relations amoureuses, familiales ou amicales. Le fonctionnement de ces relations et la représentation que les auteurs en donnent participent grandement à la mise en échec du monde diégétique dans la mesure où elles font sombrer les personnages dans un monde où on ne peut compter sur personne. Les relations sociales précipitent les personnages dans leur chute, une chute qui aboutira, nous allons le voir, à un échec moral.

### Chapitre 3 : La tentation du mal, les personnages en perdition

Ce chapitre visera à démontrer que la mise en échec du monde diégétique passe également par la mise en scène d'une lutte intérieure et morale vécue par chacun des personnages. En effet, les personnages sont tiraillés entre les actions dictées par leur conscience et celles essentiellement inspirées de tentations diaboliques. La figure du mal possède une place importante au sein des deux romans, si bien que nous assistons à un combat féroce du bien et du mal qui peine à attirer les personnages de leur côté (I). Toutefois, l'issue de cette lutte n'est pas étonnante : les personnages succombent à la tentation du mal (II). La défaite de la moralité devient un nouveau facteur renforçant la mise en échec du monde diégétique et le faisant totalement plonger dans l'enfer. L'échec moral des personnages apparaît alors comme l'acmé de la mise en échec du monde diégétique qui se voit totalement perverti.

#### I – La mise en scène d'un combat moral

La mise en scène d'un combat moral nécessite bien évidemment la représentation du bien et du mal, acteurs essentiels de cette lutte. Dans les romans respectifs d'Alain-Fournier et d'André Gide, les deux entités contraires sont représentées de deux façons. Tout d'abord, nous pouvons aisément classer les personnages selon leurs tendances morales : il existe des personnages qui incarnent le bien et d'autres le mal. Mais c'est aussi à travers l'incarnation du paradis et de l'enfer par des lieux dans les romans qui permettent de côtoyer anges et démons que les auteurs présentent ce duo contraire. Si la représentation du bien et du mal permet de donner vie aux deux adversaires, ce combat se joue principalement par la tentative des deux camps de tirer les personnages de leur côté. Ce combat se déroule par l'action simultanée des deux camps dont l'un lutte pour le bien et l'autre tente de perpétuellement corrompre sa victime et la pousser vers le mal. L'étude de la représentation des deux camps et du combat moral dans les deux romans s'avère les prémices indispensables pour prouver par la suite que le mal a bien gagné la partie.

## A) La représentation du bien et du mal

### 1. Une dichotomie représentée à travers les personnages

Les personnages du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs* peuvent facilement être placés dans les catégories de bons ou de mauvais personnages. Certains d'eux apparaissent même comme étant l'incarnation de ces entités. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Frédéric Maignant à propos du roman de Gide, une affirmation qui peut être étendue au *Grand Meaulnes* même si le contraste entre les personnages est moindre :

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, certains personnages, comme Bronja et Boris, ou Rachel, ont la pureté des anges, tandis que d'autres, même et surtout les enfants, sont attirés par une force qui les pousse au mal ou à ce qui est réprouvé par la morale.<sup>63</sup>

En effet, nous avons déjà pu constater que Boris et Bronja apparaissaient dans le roman comme des personnages incarnant la pureté. Nous pouvons désormais nous intéresser au personnage de Rachel qui, malgré son âge adulte habituellement synonyme de pervertissement dans le roman, incarne parfaitement la vertu. Rachel est présentée comme celle qui se sacrifie constamment pour le bien-être des autres :

Rachel s'est effacée toute sa vie, et rien n'est plus discret, plus modeste que sa vertu. L'abnégation lui est si naturelle qu'aucun des siens ne lui sait gré de son perpétuel sacrifice. C'est la plus belle âme de femme que je connaisse (*FM*, p. 230)

L'image donnée d'elle est fortement idéalisée, notamment par son frère Armand qui lui voue une profonde admiration : « Rachel est, je crois bien, la seule personne de ce monde que j'aime et que je respecte. Je la respecte parce qu'elle est vertueuse. » (*FM*, p. 359) Il est alors évident que ce personnage incarne la bonté même. De la même façon, dans *Le Grand Meaulnes*, le personnage d'Yvonne de Galais se distingue par sa vertu. Lorsque son père lui fait part de la ruine de la famille, c'est la seule à rester près de lui, elle ne se plaint jamais de mener une vie simple alors que son frère enchaînait les extravagances. Elle a, similairement à Rachel, sacrifié sa vie pour veiller sur son père : « La châtelaine morte, Mademoiselle de Galais est restée soudain toute seule avec son père, le vieux capitaine de vaisseau. » (*GM*, p. 214) Si la tradition veut que le capitaine périsse avec son navire lors d'un naufrage, on voit ici que la jeune fille ne souhaite pas s'échapper mais également rester à bord. Le portrait positif d'Yvonne passe également par sa profonde idéalisation puisque

<sup>63</sup> Dossier par Frédéric Maget et Lecture d'image par Agnès Verlet dans André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], p. 438

« [L]e mystère de son apparition, sa beauté, son rang de châtelaine, la brièveté de la rencontre font d'[elle] une figure rêvée, un idéal <sup>64</sup>. » Les deux personnages féminins apparaissent donc bien comme l'incarnation de la moralité. Par ailleurs, d'autres personnages sont davantage peints comme étant la matérialisation du mal. Par exemple, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Armand se présente lui-même comme étant tout le contraire de sa sœur : « Et j'agis toujours de manière à offenser sa vertu. » (*FM*, p. 359) De manière encore plus forte, Ghéridanisol et Strouvilhou sont incontestablement les personnages les plus immoraux. Ils sont à l'origine de tous les actes malveillants. Ce sont des ombres qui rôdent autour des personnages dans le but de les entraîner dans leurs vices d'une part et de leur faire du mal d'autre part. Ghéridanisol, par ses moqueries perpétuelles, montre effectivement sa méchanceté naturelle : « Georges s'est fichu de lui. Et quand Boris a compris qu'il se trompait, j'ai cru qu'il allait se mettre à larmer. » (*FM*, p. 365) De la même façon que ces deux personnages officient dans l'ombre, Ganache dans *Le Grand Meaulnes* se révèle être un homme particulièrement mystérieux, il accompagne constamment Frantz sans jamais dire un mot. C'est un personnage fourbe comme le souligne François : « Personne ne lui demanda qui était Ganache. Mais moi je pensai au grand diable qui, traîtreusement, la veille au soir, avait attaqué Meaulnes par derrière et l'avait renversé... » (*GM*, p. 149) Frantz ne semble d'ailleurs pas rassuré d'avoir un tel compagnon à ses côtés : « Je suis terriblement seul. Je n'ai que Ganache... Toute sa fièvre, tout son enjouement étaient tombés soudain. » (*GM*, p. 155) La seule évocation du prénom « Ganache » a un effet immédiatement négatif sur lui. Par conséquent, il apparaît comme étant potentiellement le personnage le plus mauvais dans le roman d'Alain-Fournier.

Toutefois, cette affirmation peut être largement atténuée. Premièrement, la démarcation entre les bons et les mauvais personnages est moins marquée dans ce roman. Deuxièmement, faire vivre le bien et le mal à travers des personnages permet des interactions entre ces entités contraires et une influence mutuelle. Par conséquent, il est tout à fait possible qu'un personnage soit temporairement bon ou mauvais. En réalité, c'est à travers ses actes que nous déterminons sa bonté ou sa cruauté, par conséquent, le résultat peut être différent selon les moments. C'est d'ailleurs le cas de Ganache qui a sauvé la vie de Frantz après sa tentative de suicide, il possède une double facette :

Un seul point resta toujours obscur: comment Ganache avait-il pu à la fois dévaliser les basses-cours et quérir la bonne sœur pour la fièvre de son ami ? Mais n'était-ce pas là toute l'histoire du pauvre diable ? Voleur et chemineau d'un côté, bonne créature de l'autre... (*GM*, p. 173)

De la même façon, si Armand s'affiche volontairement comme étant quelqu'un d'immoral, il se peut que cette attitude ne soit qu'une carapace ou sa façon d'exprimer de manière radicale son rejet de

---

64 Adeline Lesot, *op. cit.*, p. 27

l'éducation religieuse qu'il reçoit : « Je me souvenais de ce qu'Olivier m'avait dit de son camarade, et il me parut en effet qu'une expression de souci profond se cachait derrière sa méchante ironie. » (*FM*, p. 236) Nous pouvons donc en déduire que les personnages ne sont pas clairement bons ou mauvais, seulement le temps de leur apparition, l'une des deux parts semble prendre le dessus, donnant ainsi un reflet des tendances intérieures du personnage. Cette interaction continue entre le bien et le mal fait également émerger dans *Les Faux-Monnayeurs* le caractère cyclique du mal. Dans le roman de Gide, si l'un des personnages devient bon, alors un autre personnage doit céder à ses pulsions immorales. Le mal semble prendre Bernard au début, mais c'est Georges qu'il attaque par la suite avant de s'intéresser à Caloub lorsque Georges retourne dans le droit chemin. C'est en effet par l'évocation de Caloub que le roman se termine, cette fin laisse sous-entendre que de nouvelles règles vont être transgressées par ce personnage. Nous avons ainsi pu constater que les personnages sont l'un des supports de la représentation du bien et du mal, mais il est désormais important de s'intéresser à la représentation du paradis et de l'enfer dans les deux romans.

## 2. La représentation du paradis et de l'enfer

Il est évident que le paradis et l'enfer sont les lieux d'ancrage du bien et du mal et dans les deux romans étudiés ces lieux sont reproduits à travers un seul et même endroit. Dans *Le Grand Meaulnes*, il s'agit du domaine des Sablonnières, qui a accueilli la fête mystérieuse de Frantz auquel Meaulnes s'est invité. Tout d'abord, nous pouvons noter ses multiples ressemblances avec le jardin d'Éden<sup>65</sup>. Le domaine perdu est avant tout un lieu-source : de la même manière que le jardin d'Éden a vu naître la vie, le domaine des Sablonnières a vu naître l'amour pur entre Meaulnes et Yvonne de Galais. Il ressemble également à un lieu miraculeux. L'attitude de la femme âgée, accompagnant Yvonne de Galais, contraste fortement avec son âge, nous avons l'impression que cette dame a gardé son âme d'enfant : « La vieille dame, cassée, tremblante, ne cessait de causer gaiement et de rire. » (*GM*, p. 107) De plus, le domaine sans nom représente aussi le lieu de la perfection : « j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. » (*GM*, p. 234) De la même façon, dans le jardin d'Éden, l'harmonie est totale : par exemple, les hommes nus n'en ressentent aucune gêne et vivent parfaitement bien en cohabitation avec les animaux. C'est pourquoi les Sablonnières peut largement être assimilé à une reproduction du Paradis. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les principes religieux qui ordonnent la vie de la pension Azaïs créent un lien profond entre ce lieu et le paradis puisque l'éducation religieuse a pour but de

---

65 Ce paragraphe a été largement inspiré du cours donné par M. Jonathan Degenève sur « Les territoires imaginaires » en 2014-2015 à Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

rendre les jeunes gens vertueux et donc aptes à entrer au paradis après la mort. La relation entre ce lieu et le paradis est tout autre que celle qui le lie au domaine sans nom puisque dans le roman de Gide, la pension est loin d'être assimilée clairement au paradis, seulement un passage dans ce lieu permettrait hypothétiquement d'y être accepté, sous couvert de respecter les principes vertueux.

Néanmoins, ces lieux fondés sur un lien avec le paradis, vont en réalité se transformer en enfer. Les parents envoient les enfants à la pension Azaïs dans *Les Faux-Monnayeurs* afin qu'ils reçoivent une bonne éducation mais ils ne se doutent pas de l'atmosphère d'un tel lieu. En effet, la pension est présentée par ses habitants comme étant une « boîte » (*FM*, p. 103). Cette qualification est très importante car elle montre le sentiment d'enfermement ressenti par les personnages quand ils sont dans ce lieu, la liberté n'est pas de mise. De plus, ils savent « l'air empesté qu'on y respire, sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion » (*FM*, p. 215). Les principes religieux et moraux de la pension sont à l'origine ce qui pousse les parents à y mettre leurs enfants dans la mesure où cela implique un cadre de vie sérieux et calme. Or, ces règles sont si présentes qu'on y respire difficilement. La vie à la pension est donc bien loin de la perfection du paradis. La pension incarne même clairement l'enfer puisque c'est là-bas que les pires actes immoraux se jouent. Boris, dont la pureté contraste avec l'atmosphère infernale de la pension, « rentr[e] dans l'étude comme on plongerait en enfer » (*FM*, p. 364). La pension est donc un lieu qui sert grandement à la représentation du bien et du mal puisqu'elle est censée inculquer à ses habitants des valeurs morales alors que ces derniers ne font preuve que de malveillance. Par ailleurs, le domaine perdu dans *Le Grand Meaulnes* est présenté de façon si utopique par Augustin que la réalité ne peut être que décevante :

Eh bien j'ai essayé de vivre là-bas, à Paris, quand j'ai vu que tout était fini et qu'il ne valait plus même la peine de chercher le Domaine perdu... Mais un homme qui a fait une fois un bond dans le Paradis, comment pourrait-il s'accommoder ensuite de la vie de tout le monde ? Ce qui est le bonheur des autres m'a paru dérision. (*GM*, p. 233)

Le degré de perfection d'un tel lieu ne peut que transformer en enfer tous les autres endroits qui ne sont en rien comparables à lui, et ce domaine va devenir l'enfer lui-même. Après des années de recherche qui ont accompagné la construction d'une idéalisation de plus en plus forte du lieu, le domaine sans nom est loin d'être à l'image de cette utopie une fois retrouvé. Premièrement, la famille de Galais étant ruiné, une grande partie du domaine a été vendue. Deuxièmement, après le mariage d'Yvonne et d'Augustin et leur vie dans ce qui reste du domaine, le lieu entier se transforme en enfer puisqu'il voit s'enchaîner les événements malheureux tels que l'abandon de Meaulnes puis la mort d'Yvonne. Le paradis devient donc un enfer à la fin du roman d'Alain-Fournier. Ainsi, dans

les deux romans étudiés, des lieux abritent le paradis puis l'enfer. Il est donc vraisemblable qu'un combat ait eu lieu pour s'approprier ces endroits, mais l'issue de ce combat comme nous le verrons semble appartenir au mal.

## B) Le combat entre le bien et la mal

### 1. La lutte pour le bien

Dans les deux romans, les personnages voient leur esprit totalement tiraillés entre leur bonne conscience et les tentations du vice. Mener une vie pure et vertueuse demeure un objectif pour certains personnages. Cette obsession de la pureté est commune à certains personnages mais également aux auteurs. Gide comme Alain-Fournier donne une grande importance à cette qualité. Gide affirmait en effet à ce propos que « la pureté, en art comme partout, c'est cela qui importe » (*JFM*, p. 58). Cette déclaration peut être rapprochée de celle d'Alain-Fournier qui faisait de l'enfance son credo <sup>66</sup> puisque l'enfant est le prototype même de la pureté. Avant d'arriver au domaine sans nom, représentation métaphorique de l'enfance, « [l]es rites expiatoires ont lieu. Augustin Meaulnes, avant d'atteindre le Domaine mystérieux, souffre de sa blessure au genou, de la faim, du froid, de la solitude <sup>67</sup>. » Augustin doit se purifier afin de ne pas pervertir un monde aussi innocent que l'enfance. Alain-Fournier comme Gide semblent avoir un principe créateur commun : la pureté. Toutefois, nous pouvons tout de même nous demander si la fin des *Faux-Monnayeurs* ne va pas à l'encontre de cette volonté d'omniprésence de la pureté chez Gide puisqu'un meurtre n'est pas un acte pur. Néanmoins, nous pouvons suggérer que la mort de Boris est le seul moyen de lui permettre de garder sa pureté, en le coupant d'un monde impur. Quoi qu'il en soit, la pureté, qui va de pair avec cet idéal de la vertu et de la bonté, a été reproduite dans les deux romans à travers les personnages. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, cet idéal de pureté est choisi par Édouard qui souhaite en faire le principe de son œuvre : « Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman pur (et en art, comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper. » (*FM*, p. 78) D'autres personnages sont tellement imprégnés de cet idéal de pureté qu'ils jugent ou punissent les autres en fonction du respect des règles vertueuses. L'adultère de Laura ne serait par exemple pas accepté par son père qui ne verrait, selon elle, que le signe de son vice :

Mon père, s'il apprenait, s'il comprenait, serait capable de me maudire. Il me repousserait.

66 Jacques Rivière, Alain-Fournier, *Correspondance : 1904-1914*, Tome I, Paris, Gallimard, 1991, p. 481 (lettre du 22 août 1906)

67 Georges G. Vidal, *Les masques d'Alain-Fournier*, Paris, Lettres modernes, 1980, p. 33

Comment affronterais-je sa vertu, son horreur du mal, du mensonge, de tout ce qui est impur ? (*FM*, p. 73)

De manière plus importante encore, dans *Le Grand Meaulnes*, Augustin croit profondément en cette pureté, par conséquent, « il n'hésitera pas à faire souffrir ceux qui n'incarnent pas cette perfection<sup>68</sup>. » Par exemple, son idéal de pureté n'est plus compatible avec Yvonne de Galais une fois la nuit de noce passée puisqu'elle n'est plus pure comme le note Anna Matras : « Yvonne qu'il abandonnera après l'avoir possédée charnellement lors de leur nuit de noces »<sup>69</sup>. Cela peut être une des nombreuses raisons expliquant son abandon. De plus, Alain Buisine, auteur d'un ouvrage critique sur *Le Grand Meaulnes* comme œuvre perverse, fait apparaître la mort d'Yvonne comme un châtement, sa punition pour avoir cédé à la tentation sexuelle :

Pour mieux démontrer que l'union sexuelle en fait n'aurait jamais dû avoir lieu, qu'on aurait dû toujours en demeurer au stade des fiançailles, il n'est évidemment de plus efficace, de plus radicale solution romanesque que de liquider la femme dès qu'elle a accouché<sup>70</sup>

Il est vrai que la mort en couche d'Yvonne de Galais fait de l'enfant et par extension, de l'acte sexuel, la cause de sa mort. C'est effectivement peut être une façon de la punir. La recherche et la conquête de la pureté apparaît alors comme un enjeu essentiel dans les deux romans, ce qui prouve que la lutte pour le bien est bien en cours.

Toutefois, si la pureté est la ligne de conduite de certains personnages, maintenir le cap peut parfois être difficile et les écarts de conduite sont probables. Certains personnages ont effectivement succombé à des tentations loin d'être vertueuses, mais le combat pour devenir meilleur fait partie de cette lutte pour le bien. Le sentiment de culpabilité est un précieux indice dans le cas d'une transgression morale. Une faute est toujours possible car l'homme est faible mais ne pas s'en vouloir montre que cette erreur n'était pas seulement un accident. Les remords sont donc ce qui permet aux personnages de savoir si leur action était mauvaise ou non comme le confirme Bernard : « Est-ce que c'était mal à moi de lire ces lettres ? Si ça avait été mal... non, j'aurais des remords. » (*FM*, p. 64) Georges, par exemple, après avoir participé au meurtre de Boris, se rend compte du caractère terrible de son acte : « Georges n'était pas si corrompu que son admiration pour Ghéridanisol ne cédât enfin à l'horreur. » (*FM*, p. 375) Ajouté au fait qu'il n'était pas au courant de la présence d'une balle dans le pistolet, le personnage est bien loin de l'image de méchant qu'il s'est donné depuis le début du roman. Les remords révèlent sa vraie nature et la lutte pour devenir meilleur est en

---

68 Anna Matras, *op.cit.*, p. 37

69 *Ibid.*

70 Alain Buisine, *op.cit.*, p. 104

marche. De façon encore plus forte, les personnages parfaitement vertueux ne peuvent s'empêcher de s'inventer la responsabilité d'un acte qui n'est pas de leur faute. C'est le cas par exemple d'Yvonne qui se rend coupable de l'abandon d'Augustin :

Ne parlez pas ainsi, dit-elle doucement, François Seurel, mon ami. Il n'y a que nous — il n'y a que moi de coupable. Songez à ce que nous avons fait... Nous lui avons dit: voici le bonheur, voici ce que tu as cherché pendant toute ta jeunesse, voici la jeune fille qui était à la fin de tous tes rêves ! (*GM*, p. 285)

La culpabilité amène également parfois les personnages à vouloir corriger leurs erreurs, c'est également la preuve que ces personnages sont sur la voie de la rédemption. Par exemple, pour réparer le fait d'avoir entretenu une relation avec la fiancée de son ami Frantz, Augustin abandonne sa femme pour aider le bohémien à retrouver sa jeune fille. Son départ est pour lui une façon d'honorer le pacte mais également de se faire pardonner par son ami. Parallèlement, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard, après avoir fait terriblement souffrir son père en abandonnant la maison, souhaite réparer le mal qu'il a fait en revenant vivre avec l'homme qui l'a élevé :

J'apprends par Olivier que Bernard est retourné chez son père ; et, ma foi, c'est ce qu'il avait de mieux à faire. En apprenant par le petit Caloub, fortuitement rencontré, que le vieux juge n'allait pas bien, Bernard n'a plus écouté que son cœur. (*FM*, p. 378)

La recherche de pureté, le sentiment de culpabilité, la volonté de se racheter sont des actions qui participent à la lutte pour le bien opéré dans les deux romans, mais cette lutte est en concurrence perpétuelle avec la tentation du mal.

## 2. La tentation du mal

Si des personnages luttent pour garder bonne conscience, d'autres ont clairement le rôle de corrupteur dans les deux romans étudiés. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Passavant s'affiche évidemment comme un grand corrupteur : après avoir envoyé Vincent dans les griffes de Lilian, il ne peut s'empêcher d'attirer dans ses filets le naïf Olivier. Nous pouvons également penser à Ghéridanisol, qui sous les ordres de Strouvillhou, entraîne ses camarades dans un trafic de fausses-monnaies avant d'organiser en toute conscience le meurtre déguisé de Boris. Néanmoins, il s'avère que tous les personnages dans ce roman se retrouvent complices du diable qui opère dans l'ombre comme l'affirme Roger-Michel Allemand : « il convient de ne pas limiter l'action maligne à

tel ou tel personnage, car tous sont plus ou moins victimes ou intermédiaires du diable <sup>71</sup>. » En effet, dans le roman de Gide, le diable est un personnage à part entière qui n'agit que par l'intermédiaire des personnages qu'il dirige à distance : « Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui. » (*FM*, p. 215) Les personnages tour à tour incarnent le diable : « Il n'y a pas qu'un seul diable incarné au cœur du livre ; il y en a plusieurs » <sup>72</sup> Strouvillou et Ghéridanisol sont incontestablement les grands coupables du meurtre de Boris, pourtant, c'est Édouard qui l'a placé dans cette pension, il est donc quelque peu responsable également. De la même façon, c'est Sophroniska qui a donné le talisman que Boris lui avait confié à Strouvillou, elle est donc elle aussi coupable des malheurs du jeune Boris qui, à cause d'elle, fut manipulé sentimentalement par les autres adolescents. Les personnages sont donc influencés par ce diable qui les pousse à commettre des actes qui leur paraissent innocents, mais qui pourtant seront à l'origine de méfaits. De plus, dans le roman de Gide, le doute est constamment semé quant à l'identité de ce diable :

De quel démon alors avait-il écouté le conseil ? — la somme, déjà remise en pensée à cette femme, cette somme qu'il lui vouait, lui consacrait, et dont il se fût trouvé bien coupable de rien distraire, quel démon lui souffla, certain soir, qu'elle serait probablement insuffisante? Non, ce n'était pas Robert de Passavant. Robert jamais n'avait rien dit de semblable : mais sa proposition d'emmener Vincent dans un salon de jeu, tomba précisément ce soir-là. (*FM*, p. 45)

Par cet extrait, nous voyons bien que l'identité du diable est sans cesse remise en cause ; si tous les événements nous poussaient à croire que Passavant était l'incarnation du mal, le narrateur s'empresse de nier cette suggestion, laissant la place du diable à nouveau vacante. Dans *Le Grand Meaulnes*, on ne peut clairement affirmer l'existence d'un diable. Néanmoins, une ombre vogue sans arrêt à côté des personnages de la même façon que le diable des *Faux-Monnayeurs* agit dans la pénombre. Les personnages du *Grand Meaulnes* semblent poursuivis par une ombre, une ombre représentant ce qui ne nous quitte pas et nous influence en secret. Augustin Meaulnes est notamment désigné comme étant une « ombre inquiète et amie » (*GM*, p. 25) pour François Seurel. Désigner ainsi un ami montre qu'Augustin Meaulnes est une obsession pour le narrateur qui agit en fonction de ce personnage. Il s'agit d'une influence permanente qui amène François à rompre avec toutes ses sages habitudes et à suivre le jeune homme dans ses aventures tumultueuses. Cette qualification nous amène à nous demander si en réalité chaque personnage n'est pas l'ombre d'un autre personnage. En effet, nous pouvons considérer que l'ombre de Meaulnes est Yvonne de Galais puisqu'il consacre une grande partie de sa vie à tenter de la retrouver, elle est une véritable

<sup>71</sup> Roger-Michel Allemand, *op.cit.*, p. 87

<sup>72</sup> George Strauss, *La part du diable dans l'œuvre de d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, 1985, p. 38

obsession pour lui, une image qui ne le quitte jamais. De la même façon, après le départ de Meaulnes, Yvonne de Galais est obnubilée par un possible retour de son mari. Son absence dans la vie réelle ne l'empêche pas de rester infiniment dans ses pensées, il devient alors lui-même l'ombre de la jeune femme. Ces ombres dans *Le Grand Meaulnes* peuvent être rapprochées de la figure du diable dans le roman de Gide puisqu'elles conduisent les personnages à agir de manière déraisonnable. C'est une influence qui demeure inconsciente de la même manière que le diable agit dans l'ombre. Ces ombres ou le diable représentent la tentation du mal.

De plus, il semblerait que le goût de l'aventure commun à certains personnages des deux œuvres soit en réalité l'œuvre du démon. En effet, dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est le diable qui pousse les personnages à partir à l'aventure. Par exemple, c'est lui qui a poussé Bernard à ouvrir les lettres de sa mère au début du roman ou encore lui qui donne l'argent au jeune homme nécessaire pour récupérer la valise d'Édouard :

Mais le démon ne permettra pas qu'il se perde ; il glisse sous les doigts anxieux de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous oubliée depuis on ne sait quand. (*FM*, p. 85)

Dans *Le Grand Meaulnes*, il est clair que le goût pour l'aventure est un désir déraisonnable et potentiellement donc l'œuvre du mal. Nous avons déjà vu que l'aventure est un obstacle à la quête de la maturité pour les adolescents, mais elle pervertit également les personnages. Meaulnes, en tant qu'incarnation même de l'aventure et de ce besoin et en tant qu'ombre de François, a corrompu sa vie : « Mais quelqu'un est venu qui m'a enlevé à tous ces plaisirs d'enfant paisible » (*GM*, p. 33). Peu après les noces de Meaulnes et d'Yvonne, c'est au tour de Frantz de venir nuire au bonheur des jeunes mariés en poussant Meaulnes à partir à l'aventure comme le redoutait François : « Ne troublez pas avec des folies le bonheur de ceux que vous aimez ; de votre sœur et d'Augustin Meaulnes. » (*GM*, p. 262) Meaulnes est bien poursuivi par « le démon de l'aventure » (*FM*, p. 314). La tentation du mal dans les deux romans passe donc par l'influence déraisonnable du mal pour *Les Faux-Monnayeurs* ou des ombres dans *Le Grand Meaulnes* qui font du désir d'aventure l'un des outils pour corrompre les personnages.

Les portraits du bien et du mal dans *Le Grand Meaulnes* et dans *Les Faux-Monnayeurs* sont ainsi similaires. Leur représentation passe, dans les deux cas, par les personnages qui sont placés dans un camp ou dans l'autre en fonction de leur personnalité, mais également en fonction de leurs

actes, ce qui donne un caractère fluctuant à la caractérisation. De plus, la pension et le domaine des Sablonnières deviennent l'incarnation des lieux phares du bien et du mal, le paradis et l'enfer. Une fois les acteurs placés, un réel combat moral peut s'opérer. Il se joue à travers l'action simultanée des deux camps qui tentent chacun de leur côté d'attirer les personnages. Les personnages sont alors perdus entre l'envie d'être bon et leurs tentations déraisonnables. Mais nous allons à présent voir que le mal semble avoir fait succomber les personnages.

## II – L'échec moral

L'issue de ce combat moral coïncide avec la victoire du mal. En effet, les personnages ont souvent suivi leurs mauvais instincts et les conséquences sont si graves qu'elles ne peuvent être réparées. La victoire du mal semble donc irrévocable et l'échec de la vertu des personnages optimal. Même si des personnages semblent avoir échappé à la perdition, nous verrons qu'ils deviennent dans tous les cas victimes de ces méfaits qui les empêchent de vivre normalement et les obligent à fuir devant le mal. La mise en échec du monde diégétique est donc consolidée par ce nouvel échec des personnages, moral cette fois, qui entraîne l'ensemble du monde dans les ténèbres.

### A) Des personnages sous le joug du mal

#### 1. Les péchés humains à l'œuvre

La victoire du mal peut être aperçue dans les deux romans à travers la représentation de péchés humains : en effet, il s'avère que certains personnages sont commandés par le vice qui exerce sur eux une influence néfaste et les pousse dans le mauvais chemin. La grande place du mensonge au sein des deux romans en est un exemple parfait. Des personnages trichent, mentent, utilisent des subterfuges pour arriver à leurs fins. Nous surprenons les personnages dans *Le Grand Meaulnes* à camoufler leur véritable identité comme Milie qui s'attache durant des heures à donner une apparence plus luxueuse à ses habits pour ne pas trahir son véritable statut :

[M]a mère, retirée jusqu'à la nuit dans sa chambre obscure, rafistolait d'humbles toilettes. Elle s'enfermait ainsi, de crainte qu'une dame de ses amies, aussi pauvre qu'elle mais aussi fière, vînt la surprendre. (*GM*, p. 26)

De la même façon, la simulation est omniprésente dans *Les Faux-Monnayeurs* dont les personnages

affectent constamment une opinion ou un sentiment comme le montre l'habitude de Passavant notamment : « Pour n'avoir pas à reconnaître ses défaites, il affectait toujours d'avoir souhaité son sort » (*FM*, p. 312). Tout le monde triche, si bien qu'on « demeure toujours dans l'incertitude ; et on restera jusqu'à la fin sans savoir à quoi s'en tenir » (*FM*, p. 308). Cette constante simulation des personnages permet de les comparer à de véritables acteurs. Le pasteur Azaïs affecte un comportement vertueux, mais ce n'est qu'un rôle comme l'affirme son propre fils, Armand : « C'est le rôle qu'il assume et qu'il doit mener jusqu'au bout » (*FM*, p. 358). Nous pouvons par exemple noter qu'il se sert de M. La Pérouse : il prétend vouloir prendre soin de lui alors qu'il cherche à obtenir ses services bénévoles en tant que pion. Ce comportement mensonger n'est pas le seul exemple de la fausseté de sa vertu. Il condamne artificiellement les vices alors même qu'il vit au quotidien en cultivant le sien, la cigarette, comme le note George Strauss : « Que penser d'un pasteur qui parle dans son journal de son vice solitaire <sup>73</sup> ». Ainsi, « [b]ien que les pasteurs ne soient pas les seuls représentants du diable dans *Les Faux-Monnayeurs*, ils sont parmi ses principaux serviteurs » <sup>74</sup>. Ce sont des personnages qu'on ne soupçonne pas grâce à leur statut mais qui, en réalité, jouent la vertu sans la posséder, comme dans une pièce de théâtre. Le théâtre a d'ailleurs également une grande place dans le roman d'Alain-Fournier. La fête donnée au domaine sans nom apparaît comme étant une comédie gigantesque où chacun devient le personnage qu'il souhaite. Meaulnes, par exemple, n'est plus lui-même : « Et il crut voir un autre Meaulnes ; non plus l'écolier qui s'était évadé dans une carriole de paysan, mais un être charmant et romanesque, au milieu d'un beau livre de prix... » (*GM*, p. 105) Tout le monde est déguisé si bien que la fête devient une supercherie géante. Or, cet événement constitue le cœur du roman. Faire reposer l'œuvre sur cette fête où la tricherie est à l'œuvre est très significatif. Ce fait montre que les recherches incessantes de Meaulnes mais également tout le roman tourne autour d'un mensonge. Ce péché humain possède donc bien une grande place dans ce roman.

D'autre part, la curiosité des personnages, qui entraînent à leur suite le lecteur, est démontrée tout au long des œuvres respectives d'Alain-Fournier et de Gide. Or, « [d]epuis le serpent du Paradis, la curiosité représente la quintessence du péché intellectuel » <sup>75</sup>. Cette curiosité s'exerce communément à travers la fouille d'affaires personnelles par des personnages en quête d'informations. Mais cette recherche de données couvre en réalité un profond besoin de satisfaire sa curiosité, elle devient une excuse pour se laisser aller à ce vice. Nous pouvons par exemple constater que François inspecte en profondeur le domaine des Sablonnières après en avoir hérité :

---

73 George Strauss, *op.cit.*, p. 38

74 *Ibid.*, p. 76

75 *Ibid.*, p. 24

« J'avais déjà vainement inspecté je ne sais combien de placards et d'armoires » (*GM*, p. 298). Mais cette irruption dans l'intimité ne s'arrête pas là dans la mesure où il lit entièrement les cahiers de Meaulnes qui se révèlent être une sorte de journal intime : « Et c'est devant cette fenêtre, auprès du feu, que je lus ces lignes qui m'expliquèrent tant de choses et dont voici la copie très exacte... » (*GM*, p. 300). De façon similaire, Bernard entreprend de voler la valise d'Édouard et de l'inspecter avec la même excuse de rechercher des informations : « La valise nous renseignera peut-être. » (*FM*, p. 87) Parfois, la curiosité se transforme même en véritable espionnage. C'est par exemple le cas d'Augustin qui suit Valentine et sa sœur : « Elles n'ont pas voulu ni que je les reconduise, ni me dire où elles demeuraient. Mais je les ai suivies aussi longtemps que j'ai pu. » (*GM*, p. 304) mais également du narrateur des *Faux-Monnayeurs* « Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le » (*FM*, p. 43). Nous pouvons donc en conclure que les péchés humains prennent une grande place dans les deux romans, justifiant ainsi une victoire du mal qui sera, nous allons le voir, réellement accomplie à la fin des deux œuvres.

## 2. Les fins significatives des romans

Il serait trop facile de voir la victoire du mal à travers l'immoralité de certains personnages qui sont admis comme étant profondément mauvais, comme Ghéridanisol par exemple puisqu'à aucun moment, ce genre de personnage n'a douté du bien-fondé de ses actions, le mal étant ancré dans leur personnalité. Aucun combat moral n'a eu lieu pour ce type de personnage. En effet, il est plus utile de s'intéresser aux personnages qui sont constamment en train de tanguer entre le bien et le mal et dont le balancement entre les deux pôles cesse à la fin des œuvres. Les romans respectifs d'Alain-Fournier et de Gide se terminent avec un acte qui a des conséquences terribles pour la suite des événements. Il montre alors que les personnages ont cédé à leurs mauvais penchants. Dans *Le Grand Meaulnes*, Augustin finit par renouer avec ses vieux démons et part à l'aventure en abandonnant Yvonne. Pourtant, le jeune homme semblait avoir retrouvé le droit chemin en se mariant sagement avec la jeune fille, commençant ainsi une vie maritale tranquille et normale. Mais la tentation était trop grande et Meaulnes a cédé à ses pulsions en ne pensant pas aux conséquences de son départ. La mort d'Yvonne – nous l'avons vu – est expliquée par Alain Buisine comme étant un châtement la punissant de son impureté, mais nous pouvons dorénavant soulever une nouvelle hypothèse. Nous pouvons suggérer qu'Yvonne meurt non pas à cause de sa propre impureté mais plutôt à cause de l'abandon de Meaulnes. Nous l'avons déjà noté, la jeune femme se rend

responsable du départ de son mari, il est donc tout à fait possible que la culpabilité et le chagrin aient été les causes de sa mort. De ce fait, Meaulnes, en suivant ses pulsions irraisonnables, aurait tué sa femme. Cette suggestion peut être appuyée par le fait qu'en rentrant au domaine, Meaulnes semble réellement s'attendre à la mort d'Yvonne :

Alors je m'avançai vers lui, et sans rien dire, je l'embrassai en sanglotant. Tout de suite, il comprit :

— Ah! dit-il, d'une voix brève, elle est morte, n'est-ce pas? (*GM*, p. 327)

Envisager la mort d'une si jeune femme n'est pas normal, c'est pourquoi nous pouvons imaginer que c'est bel et bien l'abandon de Meaulnes qui l'a tuée et en tant que responsable, il ne pouvait ignorer les conséquences de son acte. Nous voyons bien alors que le mal semble victorieux dans ce roman puisque l'issue ne pourrait être pire pour Meaulnes : ses pulsions lui ont fait perdre l'amour de sa vie, celui qu'il avait poursuivi durant des années. Le personnage n'est pas devenu mauvais mais les conséquences de son acte sont si tragiques que le mal a gagné la partie. Par ailleurs, *Les Faux-Monnayeurs* se termine avec le meurtre déguisé de Boris. C'est à travers les personnages de Georges et de Phiphi que nous pouvons voir la victoire du mal. Ces personnages ont en effet succombé à ses tentations et obéi à ses ordres causant la mort de Boris. Si Georges ignorait que le pistolet était chargé, Phiphi lui s'en doutait, pourtant il a préféré être lâche en partant de la salle d'étude et sans prévenir Boris. Le diable a donc gagné dans son esprit. Il faut tout de même noter que Georges se sent énormément coupable de ce qui est arrivé à Boris, ce fait aurait pu d'une certaine façon tempérer la victoire du mal. Cependant, la lâcheté des enfants qui n'ont pas eu le courage de dire la vérité renforce cette victoire puisque le crime reste impuni : « On préfère tout supposer, plutôt que l'inhumanité d'un être si jeune; et lorsque Ghéridanisol protesta de son innocence, on le crut. » (*FM*, p. 375) Cette injustice ne fait que donner du poids supplémentaire au diable qui agit sans qu'il n'y ait de conséquences néfastes pour lui. La fin des deux romans laisse entrevoir l'issue malheureuse de ce combat moral, les personnages ne sont pas certes devenus tous mauvais mais leur conscience n'a pas été assez forte pour empêcher ces deux actions finales tragiques.

### 3. Une victoire annoncée d'avance

On le voit avec la fin de chaque roman : ce qui a perverti les personnages tout le long de l'histoire finit par gagner, les personnages qui étaient sur la mauvaise voie finissent effectivement par sombrer. Mais cette victoire du mal était en réalité annoncée bien avant ces événements finaux.

En effet, dans *Les Faux-Monnayeurs*, à partir d'un certain moment, le diable se tait, il laisse faire les hommes car il sait que la victoire est pour lui, comme l'affirme Pierre Chartier : « Le diable n'apparaît plus " en personne " » <sup>76</sup>. C'est d'ailleurs annoncé dès la moitié du roman : « A partir de quoi, le démon a partie gagnée. » (*FM*, p. 143) L'ultime évocation du diable se fait au dernier chapitre de la deuxième partie du roman, soit juste avant le retour des personnages à Paris et les multiples fautes morales. Tout a déjà été orchestré. Le diable est si certain de sa victoire qu'il demeure passif devant le spectacle qu'il a créé. Même les enfants sont devenus ses soldats, leurs actions sont qualifiées de « diableries d'écolier » (*FM*, p. 365-366). La victoire du diable était donc irrémédiable, d'autant plus que les hommes sont présentés comme étant uniquement sensibles aux flatteries infernales et non aux voix angéliques : « Nous n'avons pas d'oreilles pour écouter la voix de Dieu. » (*FM*, p. 377) La disparition totale du diable - qui s'était tout de même laissé entendre par les bruits dans la chambre de M. La Pérouse - prouve qu'il a gagné la partie. Il n'a plus besoin d'être présent puisque l'acte immoral suprême a été accompli, alors il disparaît :

" — Le bruit, vous savez... Ce bruit dont je vous parlais l'autre jour...

"— Eh bien ?

" — Il a cessé. C'est fini. Je ne l'entends plus. J'ai beau faire attention... (*FM*, p. 376)

Le diable a donc montré toute la puissance du mal à travers le meurtre déguisé de Boris, c'est à travers cet acte final qu'il montre son vrai visage avant de s'enfuir, vraisemblablement pour entreprendre d'autres actions malveillantes. Comme George Strauss l'affirme :

Le véritable diable gidien est le principe du mal qui anime l'œuvre entière, qui s'insinue partout et qui gâte tout, qui se travestit de mille façons et qui ne laisse tomber son masque qu'une fois son œuvre accomplie. <sup>77</sup>

De la même façon, la victoire des mauvais instincts de Meaulnes était jouée d'avance. Le personnage s'est illustré tout au long du roman comme étant téméraire et ayant un goût profond pour l'aventure. Le schéma classique d'une vie maritale tranquille apparaissait totalement incompatible avec le personnage. Il n'a fallu qu'un appel de Frantz pour que Meaulnes reparte à l'aventure. Le mal est en lui et il ne peut le contrôler. Yvonne de Galais connaissait pertinemment la nature d'Augustin, c'est pourquoi elle avait constamment peur qu'il s'en aille. Le renouement de Meaulnes avec ses vieux démons n'était qu'une histoire de temps, la victoire du mal était donc bel et

---

76 Pierre Chartier, *op.cit.*, p. 18

77 *Ibid.*, p. 17

bien annoncée d'avance dans les deux romans, les personnages étaient condamnés à échouer moralement. Cet échec concerne également les personnages qui n'ont pas succombé dans la mesure où ils n'ont pas su rendre le monde meilleur, si bien qu'ils ont été obligés d'en partir.

## B) La fuite des personnages dans un monde parallèle

### 1. La folie

Tous les personnages ne sont pas tombés sous le joug du mal, tous n'ont succombé à des pulsions entraînant des mauvaises actions ; pourtant, ces personnages vivent un échec également. Nous pouvons considérer d'une part qu'ils ont une responsabilité dans la perte des autres personnages puisqu'ils n'ont pas su détecter qu'ils étaient sur la mauvaise pente ou empêcher leurs mauvaises actions. D'ailleurs, le dysfonctionnement des relations sociales, empêchant des liens positifs entre les personnages, peut avoir joué un rôle dans cette impossibilité à sauver l'autre. D'autre part, ces personnages devant le caractère tragique des conséquences de ces actions donnent quartier libre au mal en s'enfuyant métaphoriquement dans un autre monde. Face à la cruauté de la vie, les esprits de certains personnages trouvent refuge dans la folie. La folie devient un moyen d'exprimer son rejet du monde actuel. L'esprit ne peut fonctionner normalement dans un tel univers, il rejette inconsciemment cette réalité. Par exemple, Vincent, dans *Les Faux-Monnayeurs*, devient fou lors de son voyage en Afrique :

Il a dû lui arriver quelque aventure, car, en rêve ou dans l'état de demi sommeil où il lui arrive souvent de tomber (et alors il converse avec lui-même comme si je n'étais pas là), il parle sans cesse de mains coupées. Et comme alors il s'agit beaucoup et roule des yeux terribles (*FM*, p. 361)

Dans son esprit, un événement tourne en boucle – celui des mains coupées - alors même qu'il ne l'a pas vécu. Ce souvenir agit en lui comme un traumatisme déclenchant des délires. L'épisode des mains coupées fait référence au naufrage que Lilian lui a raconté durant lequel les hommes coupaient les mains de ceux qui tentaient de monter sur le bateau de sauvetage. Cet événement est démonstratif de la cruauté du monde. Il est probable que la folie de Vincent ait surgi en refus de cette réalité, mais ce n'est pas la seule hypothèse possible. En effet, la lettre d'Antoine, le frère d'Armand - qui a vraisemblablement rencontré Vincent en Afrique - évoque la mort de Lilian et la potentielle responsabilité de Vincent dans celle-ci : « Je ne serais pas étonné que mon compagnon

ait favorisé la noyade. » (*FM*, p. 362) Nous pouvons donc envisager que son esprit se soit fracturé suite à sa propre cruauté ; la culpabilité aurait déclenchée la folie. Dans les deux cas, l'esprit n'est pas capable de faire face à la réalité et s'enfuit dans un autre monde. De la même façon, après le meurtre déguisé de Boris, M. La Pérouse s'enferme dans un délire spirituel qui lui permet de se protéger de la douleur d'avoir perdu son petit-fils mais également de sa propre culpabilité. Il était effectivement celui qui surveillait l'étude à ce moment-là et n'a pas bougé de sa chaise. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Édouard : « Il ne m'avait pas dit un mot de Boris; mais je pensai qu'il fallait voir dans ce désespoir mystique une indirecte expression de sa douleur, trop étonnante pour pouvoir être contemplée fixement. » (*FM*, p. 378) L'esprit du vieil homme se réfugie donc dans une forme de folie qui l'empêche de prendre en compte sa douleur.

Un autre cas de figure peut apparaître : nous avons vu que la folie peut venir de la fracture involontaire de l'esprit suite à des événements tragiques mais il est également possible que les personnages s'enferment eux-mêmes dans un monde imaginaire, il s'agit alors d'une certaine forme de folie volontaire. Meaulnes, par exemple, n'accepte pas le monde dans lequel il vit, c'est pourquoi il part sans cesse à l'aventure dans l'espoir de retomber sur un petit bout de paradis similaire au domaine sans nom. Toutes ses actions ne sont que le résultat du désespoir. Le jeune homme fuit la réalité en poursuivant sans arrêt un lieu utopique. Il est d'ailleurs désigné plusieurs fois dans le roman comme étant fou, nous pouvons relever les extraits suivants : « il faudrait être fou pour espérer qu'un jour, entre un de ces rideaux tiré, le visage d'Yvonne de Galais puisse apparaître. » (*GM*, p. 194) et « il y a peut-être quelque grand jeune homme fou qui me cherche au bout du monde » (*GM*, p. 218). La recherche perpétuelle d'aventures dans le but de retrouver un monde imaginaire peut donc apparaître comme une forme de folie volontaire. De la même façon, après la fuite de sa fiancée et sa tentative de suicide, Frantz choisit de vivre sa vie de façon à ce que plus aucune tragédie ne le touche. Il vit à la manière d'un enfant :

[J]e ne continuerai à vivre que pour l'amusement, comme un enfant, comme un bohémien. J'ai tout abandonné. Je n'ai plus ni père, ni sœur, ni maison, ni amour... Plus rien, que des compagnons de jeux ! (*GM*, p. 154)

En limitant sa vie à un terrain de jeu infini, Frantz rejette tout ce qui a pu lui causer du malheur auparavant. Son esprit se protège en se conditionnant à un type de vie qui ne pourra que le rendre heureux. C'est donc également une forme de folie volontaire. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Boris incarne également ce type de folie. Durant son séjour à Saas-Fée, le petit garçon fait preuve de folie volontaire. Il affirme une chose puis son contraire, il invente des mots et cela pour une raison précise : « Pour que tu ne comprennes pas » (*FM*, p. 173). Nous pouvons y voir la volonté de créer

son propre monde, un monde hermétique à la réalité dont il ne partagerait même plus le langage. C'est une folie volontaire qui lui permet d'échapper au monde, tout comme Meaulnes et Frantz le font. Nous voyons donc bien avec ces exemples que, face à la victoire du mal, les personnages n'ont d'autres choix que de s'enfuir par la folie qui permet de protéger leurs esprits de la cruauté de la réalité. La mort peut également être un moyen de s'évader.

## 2. La mort

La mort, dans les deux romans, se révèle être un moyen d'échapper à l'atrocité de la réalité. La tentative de suicide, présente à la fois dans l'œuvre d'Alain-Fournier et dans celle de Gide, montre bien que les personnages préfèrent s'évader du monde réel pour trouver la paix ailleurs. Par exemple, Olivier, après le banquet des argonautes, choisit de mettre fin à ses jours. Les raisons ne sont pas tout à fait claires mais nous pouvons supposer que l'humiliation ressentie durant ce banquet est en grande partie responsable de cette décision : « Il gardait une vague conscience d'avoir agi comme un enfant, comme une brute... Il se sentait ridicule, abject... » (*FM*, p. 292) Le regard des autres était vraisemblablement trop difficile à supporter pour un jeune homme timide comme Olivier. C'est également un événement inattendu et la souffrance ressentie qui poussa Frantz à se tirer une balle dans la tête avant d'être sauvé par Ganache. La fuite de sa fiancée était synonyme pour lui de douleurs éternelles, douleurs qui le décidèrent à en finir avec la vie trop cruelle :

*Ma fiancée a disparu, me faisant dire qu'elle ne pouvait pas être ma femme ; qu'elle était une couturière et non pas une princesse. Je ne sais que devenir. Je m'en vais. Je n'ai plus envie de vivre. Qu'Yvonne me pardonne si je ne lui dis pas adieu, mais elle ne pourrait rien pour moi... (GM, p. 120)*

Par ailleurs, en ce qui concerne M. La Pérouse, ce n'est pas un événement ponctuel qui le pousse à tenter de mettre fin à ses jours. Il n'est plus satisfait de sa vie, ne supportant plus l'enfer que lui fait vivre sa femme au quotidien. C'est pourquoi il planifie la date de son suicide : « J'ai pris une résolution... Ça sera dans un peu plus de trois mois. » (*FM*, p. 160) Ces trois tentatives de suicide, qui heureusement n'aboutiront pas, montrent bien que les personnages victimes du mal ne peuvent continuer à vivre indifféremment dans un tel monde. La mort s'offre comme une solution à la douleur de la vie. C'est également le cas pour la mort d'Yvonne qui, malgré son caractère naturel et non provoqué, semble être synonyme d'apaisement, de la même façon que le décès de son père s'affiche comme étant la certitude de retrouver sa fille dans un monde parallèle : « il s'éteignit

paisiblement » (*GM*, p. 297) La mort apparaît alors comme une délivrance.

De plus, dans les deux romans, la mort est présentée comme étant l'espoir d'un monde meilleur. Le vieux La Pérouse pense effectivement que le bonheur ne peut se trouver qu'après la mort :

Mais je pense qu'il y a des choses que, pendant la vie, nous ne parvenons pas à entendre, des harmonies... parce que ce bruit les couvre. Oui, je pense que ce n'est qu'après la mort que nous pourrions entendre vraiment. (*FM*, p. 377)

Nous voyons bien à travers cet extrait qu'une opposition est construite entre la vie et la mort : la vie est menée par le bruit que fait le diable tandis la mort fait résonner une musique harmonieuse et agréable. La mort est donc présentée comme une perspective beaucoup plus heureuse que la vie. De la même façon, dans *Le Grand Meaulnes*, Augustin affirme que le bonheur ne peut se trouver que dans la mort et que le domaine sans nom n'était qu'un aperçu de ce qu'ils vivront après la vie : « Dans la mort seulement, comme je te l'écrivais un jour, je retrouverai peut-être la beauté de ce temps-là... » (*GM*, p. 377) Pour Hédi Bouraoui, l'échec mis en place dans la vie des personnages sert à mettre en avant chez Alain-Fournier la vie après la mort, proche de ce qu'ils rêvent : « Fournier souligne l'importance du mal dans son œuvre, et ses personnages doivent passer par l'enfer afin de comprendre le sens de la vie <sup>78</sup>. » En présentant la mort comme étant un monde plus heureux et préférable à la vie, les deux romans prouvent que le mal a effectivement gagné la bataille et qu'il ne reste plus qu'une solution : s'enfuir dans un monde parallèle, ce qui constitue un échec tout de même puisque cela signifie abandonner le combat.

*Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* sont le théâtre d'un combat moral féroce, combat dont l'issue semble être malheureuse pour le camp du bien. En effet, il semblerait que les conséquences de l'influence du mal soient beaucoup plus importantes que tout ce que les personnages aient pu faire pour les compenser. Les personnages pèchent. Le caractère tragique de ce qui découle de ces actions, notamment des actions finales comme l'abandon d'Yvonne et le meurtre de Boris, ne peut être inversé. Par conséquent, la victoire de ce combat moral appartient vraisemblablement au mal. Les personnages n'ont d'autres choix que de s'enfuir dans des mondes parallèles pour se protéger ou espérer trouver le bonheur. La mise en scène d'un combat moral devient alors un nouvel outil participant à la mise en échec du monde diégétique, puisque l'issue démontre l'échec moral de certains personnages qui entraînent les autres dans leur chute. La gravité des événements finaux provoque le naufrage du monde diégétique dans l'univers du mal.

---

78 Hédi Bouraoui, *op.cit.*, p. 109

## Conclusion

Ainsi, *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* sont tous les deux régis par une finalité commune : l'échec. En effet, le monde diégétique est particulièrement mis à l'épreuve. Le cours des choses n'évolue pas dans une direction normale puisque les personnages et le monde entier courent à leur perte. Les perspectives d'avenir des personnages-adolescents, majoritaires dans les œuvres, sont mises en danger par leurs actions imprudentes, actions influencées par leur lien profond avec l'aventure. Quand bien même ces personnages ont eu le courage de retourner à une vie normale leur permettant d'atteindre la maturité de l'âge adulte, ils seront de toute façon entraînés dans le chaos régnant sur le monde diégétique. Les relations sociales prennent une grande place dans nos vies dans la mesure où nous vivons en société. Dans la vie réelle, autrui peut être cause de bonheurs comme de malheurs et on aurait pu croire que c'est également le cas dans les deux romans puisque les auteurs ont pris soin de mettre en avant un cadre de vie tranquille et banal extrêmement vraisemblable. Or, dans *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs*, le lien entretenu avec autrui est exclusivement nocif. Les bienfaits tirés habituellement de ce genre de relations sont bannis.

monde diégétique

Le mode de représentation choisi pour mettre en scène cette progression du monde diégétique vers l'échec apparaît particulièrement dangereuses pour les œuvres, nous allons le voir. Le lecteur devient alors un acteur essentiel pour pallier ces faiblesses.

## PARTIE II – Le lecteur comme pilier des œuvres

### Introduction

Toute œuvre littéraire est destinée à un lecteur. Parfois, ce lecteur est ciblé et l'histoire construite en fonction de la réception envisagée. C'est le cas notamment pour *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs*. En peignant des personnages qui courent vers l'échec et un univers en chute libre, Alain-Fournier et Gide remettent le sort de leur travail dans les mains du lecteur. En effet, il se trouve que la mise à mal du monde diégétique a d'une certaine façon contaminé l'œuvre toute entière et sa construction. Le lecteur est nécessairement un lecteur actif qui possède de nombreuses responsabilités pour sauver l'œuvre du chaos. C'est ce que nous allons tenter de démontrer dorénavant. Tout d'abord, dans un premier chapitre, nous analyserons comment effectivement, la construction du monde diégétique est absolument liée à la thématique des œuvres. Nous verrons que ce monde est bâti sur des piliers fondateurs de l'illusion. Il s'agit de prouver que l'élaboration de ce monde a pour entière vocation de plonger les personnages dans l'échec, mais surtout que le lecteur est le seul à pouvoir comprendre les coulisses de cette mise en scène fatale. Le lecteur passe alors de dupé à complice de l'auteur. De plus, nous nous attacherons dans un deuxième chapitre à étudier comment la cohérence des œuvres est mise en danger par le sujet même de l'histoire. Le système de narration ainsi que le mode de représentation apparaissent comme étant particulièrement complexes, imitant ainsi le chaos des mondes diégétiques ; le lecteur se doit alors d'intervenir et de remettre en ordre ces œuvres pour une compréhension complète. Enfin, le troisième et dernier chapitre aura pour but de montrer que le lecteur peut également se placer comme co-créateur des romans. L'acte de lecture est le but ultime d'une œuvre ; mais dans ces deux œuvres, une place est laissée au lecteur pour qu'il achève selon sa volonté les romans et prenne part d'une certaine façon au processus d'écriture, sans quoi l'œuvre resterait incomplète. Le lecteur devient alors véritablement le pilier du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs*.

## Chapitre 1 : La mise en lumière d'un monde à double niveau par le lecteur

Dans ce premier chapitre, nous souhaitons démontrer que le lecteur possède la capacité de comprendre et de dévoiler les mécanismes mis en place par les auteurs pour plonger les personnages dans l'illusion d'une possible réussite. Il s'agit alors des prémices essentielles à la démonstration du sauvetage de l'œuvre par le lecteur, dans la mesure où cette capacité est la preuve des pouvoirs du lecteur sur l'œuvre grâce à sa place privilégiée, à la fois investie dans l'histoire et extérieure. Le lecteur est à même de comprendre que le monde diégétique est construit en vue de faire échouer les personnages, et surtout comment il est construit. En effet, les personnages, comme les lecteurs dans un premier temps, sont enfermés dans des illusions qui leur donnent de faux espoirs. C'est cet emprisonnement dans un monde illusoire qui va les conduire tout droit vers l'échec : les illusions ne sont destinées qu'à être remplacées par la désillusion (I). Tout cet espoir vain est mis en scène par la création d'un monde paradoxal qui entremêle réalité et irréalité, notions que seul le lecteur peut distinguer. C'est ici que nous voyons l'ensemble du pouvoir possédé par le lecteur : après avoir été victime de l'illusion de réussite des personnages, il peut comprendre les secrets de la mise en place de cette illusion et ne plus être dupe (II).

### I – Un monde d'illusions : condition de l'échec

L'échec dans les deux romans opère dans des domaines variés mais sa progression s'effectue toujours de la même façon : les personnages, et par extension les lecteurs, sont bercés d'illusions les amenant à se faire une fausse idée du monde ; puis la vérité refait surface, amenant leur désillusion et rendant l'échec effectif. C'est ce long chemin vers l'échec que nous allons étudier à travers l'étude de l'emprisonnement des personnages dans une illusion qui les tient en otage à l'intérieur d'un monde où la réalité est faussée. La sortie de ce monde illusoire et la confrontation des personnages à la réalité les laissera en pleine désillusion.

#### A) Les personnages, prisonniers des illusions

##### 1. La vision déformée de la réalité

Dans les romans étudiés, nous pouvons distinguer deux types d'illusions enfermant les personnages dans une réalité fictive. Tout d'abord, la majorité des personnages se font,

volontairement ou involontairement, de fausses idées. La réalité n'est pas telle qu'ils se l'imaginent ou s'en persuadent ; leur vision devient alors une déformation de la réalité. Cette réalité est possible, il se peut qu'elle se produise, seulement, elle n'existe pas pour le moment. Par ailleurs, il existe un autre type d'illusion dans *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs*, notamment chez Augustin et Édouard. En effet, ces deux personnages croient en un projet qui ne pourra jamais se réaliser. Ils se font des illusions quant à leur chance de retrouver le domaine sans nom pour l'un et d'écrire son roman pour l'autre. Dans ce cas, ils croient à une réalité qui ne pourra exister. A ces deux types d'illusion, nous allons consacrer deux études séparées afin de mieux cerner les répercussions de celles-ci sur les personnages.

Certains personnages sont donc amenés à croire en une réalité qui n'existe pas mais qui pourrait prendre vie. Parfois, cette vision altérée de la réalité résulte d'un processus volontaire. Ils se persuadent de l'idée d'une certaine réalité alors qu'il ne s'agit que d'une illusion réconfortante. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, ce genre d'illusion est particulièrement à l'œuvre concernant l'image des enfants. Les enfants, nous l'avons vu, sont loin d'être des êtres de pureté dans ce roman. Ils sont à l'origine de nombreux actes illégaux et immoraux. Pourtant, on refuse de les accuser de quoi que ce soit :

J'ai dit devant Georges que j'avais perdu cet argent; autant vous avouer que mes soupçons se portaient sur lui. Il ne s'est pas troublé, n'a pas rougi... J'ai pris honte de mes soupçons; j'ai voulu me persuader que je m'étais trompée ; j'ai refait mes comptes. (*FM*, p. 271)

Nous voyons bien à travers cet exemple que Pauline est gênée d'avoir pensé à la culpabilité de son enfant ; le sentiment de honte vient de la remise en question de l'innocence de l'enfant admise par tous. Parfois, les personnages vont même jusqu'à transformer la réalité pour la conformer à leurs illusions. Par exemple, concernant l'affaire de prostitution mêlant certains enfants bourgeois, les juges ont préféré ne pas prendre les enfants en flagrant délit, mais plutôt attendre leurs départs. Condamner les enfants d'un point de vue judiciaire aurait obligé les adultes à voir leur vrai visage. Par conséquent, ils préfèrent influencer la réalité pour rester aveugles devant leurs agissements :

Ah ! par exemple, faites coffrer les femmes ; ça, je vous l'accorde volontiers ; il me paraît que nous avons affaire ici à quelques créatures d'une insondable perversité et dont il importe de nettoyer la société. Mais, encore une fois, ne vous saisissez pas des enfants ; (*FM*, p. 21)

Les adultes s'enferment donc volontairement dans un monde d'illusions. Dans *Le Grand Meaulnes*, nous avons déjà eu l'occasion d'étudier le cas de Frantz qui, suite aux malheurs causés par l'abandon de sa fiancée Valentine, se persuade que la vie est un jeu afin de ne plus ressentir de souffrance ; il

est l'un des personnages à se bercer volontairement d'illusions. Mais nous pouvons également aborder le cas d'Yvonne, qui, par son mariage avec Meaulnes, fait preuve d'un refus de regarder la vérité en face. En effet, la jeune femme est consciente que Meaulnes est semblable à son frère, très intrépide. En l'épousant, elle se persuade qu'elle peut le changer. Pourtant, inconsciemment, elle sait qu'empêcher Meaulnes de céder à l'adrénaline de l'aventure est impossible. C'est pourquoi elle vit avec la peur que son mari l'abandonne :

Mais quand elle eut compris que Meaulnes était bien là, que cette fois du moins, il ne l'abandonnerait pas, alors elle passa son bras sous le sien, puis elle ne put s'empêcher de rire au milieu de ses larmes comme un petit enfant. (*GM*, p. 270)

Malgré des craintes cachées, elle est l'un des personnages à se créer un monde d'illusions rassurant.

Parfois les illusions sont simplement une inadéquation entre la pensée et la réalité. Ce sont des croyances auxquelles la réalité viendra s'opposer et qu'elle va rendre illusoire. C'est le cas par exemple de Frantz qui pense que Ganache subvient à leurs besoins en toute légalité avant de se rendre compte de la vérité : « Prévenu à temps par le mot imprudent de Jasmin, Frantz avait dû comprendre soudain de quel métier son compagnon et lui vivaient, quand la caisse de la roulotte était vide » (*GM*, p. 173). De la même façon, Oscar Molinier, dans *Les Faux-Monnayeurs*, est bercé d'illusions quand il pense que ses adultères ne sont pas connus de sa femme :

Parfois, sans qu'il s'en doute, je me vois forcée de l'aider, comme si je me prêtais à son jeu. Je finis par m'en amuser presque, je vous assure ; j'invente pour lui des excuses; je mets dans la poche de son pardessus des lettres qu'il laisse traîner. (*FM*, p. 272-273)

En réalité, cet extrait montre que c'est sa femme qui maintient cette « illusion de secret »<sup>79</sup>. A travers ces exemples, nous avons pu démontrer qu'une grande majorité de personnages croient en une réalité qui ne correspond pas à ce qui est réellement. Cette illusion est encore plus importante lorsque les personnages croient, non pas en une version déformée de la réalité, mais en des rêves totalement impossibles.

## 2. La quête d'un rêve impossible

Dans *Le Grand Meaulnes* ou dans *Les Faux-Monnayeurs*, la quête d'un rêve impossible demeure une des intrigues principales. Le roman d'Alain-Fournier repose sur la recherche d'un

---

79 George Strauss, *op. cit.*, p. 50

domaine merveilleux et parfait. La vie des personnages est structurée par cette quête, c'est pourquoi l'hiver - comme période d'immobilisation incompatible avec les recherches - devient objet d'une ellipse temporelle dans le roman :

Le grand vent et le froid, la pluie ou la neige, l'impossibilité où nous étions de mener à bien de longues recherches nous empêchèrent, Meaulnes et moi de reparler du Pays perdu avant la fin de l'hiver. (*GM*, p. 129)

Par ailleurs, la multiplicité d'intrigues présentes dans *Les Faux-Monnayeurs* laisse tout de même émerger deux intrigues principales : les aventures de Bernard et du réseau de personnages tissé autour de lui ainsi que l'écriture du livre d'Édouard. Cette seconde intrigue est proche de celle du *Grand Meaulnes* dans la mesure où Édouard tente d'atteindre un but inatteignable tout comme Meaulnes recherche un lieu idéalisé.

En effet, le domaine sans nom tel que Meaulnes le rêve tout au long du roman ne peut devenir réalité. L'image mystique du domaine créé par Meaulnes à son retour fait de lui un lieu totalement utopique. Nous pouvons par exemple noter que différents noms lui sont donnés : « Pays perdu » (*GM*, p. 129), « Domaine mystérieux » (*GM*, p. 150), « Domaine perdu » (*GM*, p. 153) ou encore « Domaine sans nom » (*GM*, p. 209). Par ces appellations, nous voyons que ce lieu constitue presque un monde à lui seul. Son degré de perfection le rend étranger, c'est pourquoi il est désigné comme un « pays » différent. En effet, un pays est une zone géographique définie mais plus largement, c'est également la définition d'une identité singulière distincte des autres territoires. Le domaine devient alors un lieu autonome. Un pays qui est, en plus, inaccessible puisqu'on ne peut même pas mettre un nom dessus : il est « sans nom ». Comme le souligne Adeline Lesot, les majuscules données à ce nom lui donnent une réalité toute différente dans la mesure où il devient une entité singulière, il ne s'agit pas d'un domaine comme les autres : Alain-Fournier « lui donne une dimension symbolique »<sup>80</sup>. L'impossibilité de ce monde relève également de son caractère totalement contraire à la réalité : dans ce monde, la réalité est inversée presque symétriquement. Les enfants commandent les adultes : « Mais ce sont les enfants qui font la loi, ici ? » (*GM*, p. 84). Les gueux deviennent nobles : « vous n'avez plus qu'à vous éveiller, à vous habiller en marquis, même si vous êtes un marmiteux comme je suis » (*GM*, p. 90). Il s'agit d'un monde merveilleux où chacun, par une supercherie géante, devient étranger à lui-même, comme ce fut le cas pour Meaulnes comme nous l'avons déjà vu. Mais c'est justement cette tendance à s'opposer à la réalité qui rend ce monde tout à fait utopique et impossible à retrouver. Croire en son existence, c'est croire en un monde qui ne prendra jamais réellement forme, c'est croire en la réalité d'une illusion.

---

80 Adeline Lesot, *op. cit.*, p. 74

De la même façon, Édouard a pour projet d'écrire un roman. Or, le modèle souhaité est totalement impossible à réaliser. En poursuivant un tel but, le personnage ne fait que vivre avec l'illusion de la possibilité d'une réussite alors qu'il n'en est rien. Tout d'abord, les ambitions de son roman se révèlent complètement contradictoires. Les caractéristiques voulues pour son roman sont purement antinomiques : « *Je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fiction qu'Athalie, que Tartuffe ou que Cinna* » (FM, p. 184) Les termes employés dans cet extrait sont des antonymes : on ne peut être particulier et général, ou vrai et éloigné de la réalité. Ce sont des concepts qui s'excluent mutuellement et qu'on ne peut unifier dans un roman. C'est pourquoi croire en sa possibilité est une illusion, une illusion qui conduira le personnage à l'échec. Les quêtes respectives de chaque roman sont donc purement irréalisables, mais les personnages, enfermés dans une illusion, pensent pouvoir atteindre leur but. Ces espoirs n'ont vocation qu'à être détruits, l'illusion n'existe que pour faire place à la désillusion qui causera un sentiment d'échec encore plus fulgurant.

## B) La fatalité de la désillusion des personnages

### 1. Les montagnes russes de l'espoir

Dans ces deux romans, deux types d'illusions sont mises en place : Meaulnes et Édouard croient en la réalisation d'un objectif impossible et les autres personnages sont bercés par des idées fausses. Si parfois les personnages s'approchent de la vérité et s'apprêtent à se détacher de leurs illusions, nous allons voir que l'espoir réapparaît à ces moments dans le but de rendre la chute encore plus douloureuse. Les va-et-vient de l'espoir solidifie l'illusion mise en place. Quand tout semble perdu, de nouveaux événements surgissent et donnent un souffle d'espérance aux personnages et aux lecteurs. Ces rebondissements de l'action donnent aux deux romans un caractère sadique, les auteurs semblent s'amuser avec les nerfs des personnages et des lecteurs – pour le moment - esclaves de leurs espoirs. Dans *Le Grand Meaulnes*, parfois, les recherches du domaine sont au point mort. Un nouvel indice surgit alors et permet aux personnages de continuer leur quête, redonnant ainsi de l'espoir aux personnages quant à leur réussite. Par exemple, au moment même où Meaulnes et François ne parviennent plus à compléter la carte représentant le chemin menant au domaine, le bohémien retrouve une partie manquante : « Ainsi vous me tendiez un piège ! Que c'est amusant ! Je l'avais deviné et je me disais : ils vont être bien étonnés, quand m'ayant repris ce plan, ils s'apercevront que je l'ai complété... » (GM, p. 153). Par la suite, après avoir échoué à retrouver le

domaine malgré les indices laissés par Frantz, le désespoir prend possession d'Augustin qui demande à François de tout oublier : « Maintenant, au contraire, il vaut mieux m'oublier. Il vaudrait mieux tout oublier. » (*GM*, p. 198) Le roman aurait pu finir sur cet échec, mais, une nouvelle fois, l'espoir remonte en flèche lorsque des années plus tard, Jasmin Delouche - avec un effet d'« ironie tragique <sup>81</sup> » dans la mesure où, ennemi principal de Meaulnes, il détenait la vérité depuis le début - révèle par hasard où le jeune homme s'était rendu durant son adolescence :

Je ne l'écoutais plus, persuadé dès le début qu'il avait deviné juste et que devant moi, loin de Meaulnes, loin de tout espoir, venait de s'ouvrir, net et facile comme une route familière, le chemin du Domaine sans nom. (*GM*, p. 209)

Nous pouvons voir que tous ces pics d'espoirs ne sont pas causés ni par Meaulnes ni par François. Ce sont des « rebondissements de l'action par des inflexions subites » <sup>82</sup>. Cela se déroule comme si l'auteur avait posé ces personnages sur le chemin de la vérité, et donc de la désillusion. L'espoir continuellement maintenu en vie par ces montagnes russes ne rend la chute que plus difficile.

Par ailleurs, dans le roman de Gide, la multiplication des intrigues rend plus difficile la délimitation précise des soubresauts de l'espoir. Toutefois, ce n'est pas pour autant que les événements ne prennent pas la même tournure sadique : l'espoir est parsemé au fil des pages afin que les personnages ne se rendent pas compte de la fatalité de l'échec. En effet, grâce à l'insertion, au sein du roman, du journal d'Édouard, qui est à la fois son journal intime et son carnet de travail littéraire, nous assistons à l'évolution de ce projet ; une évolution semée d'avancées et de pas en arrière, matérialisant les soubresauts de l'espoir. Au départ, Édouard semble avoir du mal à commencer son roman : « A vrai dire, du livre même, je n'ai pas encore écrit une ligne. Mais j' y ai déjà beaucoup travaillé. » (*FM*, p. 186) Mais l'espoir de l'aboutissement de ce projet revient lorsqu'au final, il parvient à commencer sa rédaction : « Écrit trente pages des Faux-Monnayeurs, sans hésitation, sans ratures. » (*FM*, p. 322) Toutefois, l'espoir retombe lorsqu'il avoue lui-même la médiocrité de ce paragraphe : « En relisant les pages des *Faux-Monnayeurs* que je montrais à Georges, je les ai trouvées assez mauvaises. » (*FM*, p. 351) Ainsi, le journal d'Édouard permet donc à Gide de maintenir l'illusion de la possibilité d'une réussite à travers l'évolution du projet, ponctuée de réussites et d'échecs. Un autre exemple est particulièrement représentatif des montagnes russes de l'espoir régnant sur le roman : le cas de la tentative de suicide de M. La Pérouse. Totalement désespéré et lassé de la vie qu'il mène, il souhaite finir ses jours en se donnant la mort, mais l'espoir d'une vie meilleure apparaît quand Édouard lui promet de lui amener son petit-fils Boris qu'il n'a

---

81 *Ibid.*, p. 42

82 Pierre Suire, *Alain-Fournier au miroir du Grand Meaulnes*, Paris, Éditions Seghers, 1988, p. 169-170

jamais rencontré. Or, la rencontre avec Boris n'est pas telle qu'il l'avait espérée : « Je n'ai pas éprouvé, je dois le dire, en le voyant, toute la joie que je m'étais promise. » (FM, p. 242) Par conséquent, sa déception est une nouvelle raison pour lui de maintenir la date de son suicide, suicide qu'il ne parviendra finalement pas à exécuter. Nous voyons donc bien à travers cet exemple que l'espoir grandit et retombe successivement retenant personnages et lecteurs en haleine. Or, ce processus ne vise qu'à rendre la chute plus grande et la désillusion plus terrible.

## 2. L'issue fatale d'un enfermement dans un monde d'illusions : la désillusion

Le monde d'illusions construit par les auteurs permet de rendre compte de la gravité des échecs vécus par les personnages. C'est grâce au contraste établi entre le monde rêvé et le monde réel que les auteurs parviennent à matérialiser les échecs dans les romans. Le monde d'illusions sert à la représentation de cette finalité commune, comme nous allons le voir à présent. Nous avons déjà pu constater qu'il y avait deux types d'illusions : les personnages qui imaginent une réalité potentielle mais non-effective et ceux qui croient en l'existence d'une réalité qui ne pourra jamais avoir lieu. Dans les deux cas, les personnages vont se rendre compte de la fausseté de l'image du monde qu'ils avaient construit.

Premièrement, nous l'avons vu, certains personnages vivent volontairement dans un monde qu'ils ont imaginé afin de ne pas être confronté à la difficulté de la vie : c'est le cas pour les adultes qui se persuadent de la bonté des enfants dans le roman de Gide et de Frantz qui vit son existence comme un jeu perpétuel. Ces personnages sont responsables de leur enfermement dans un monde d'illusions. Par conséquent, leur désillusion va être encore plus douloureuse puisque la cruauté de la vie, qui les a obligés à s'enfermer dans ce monde, les en extirpe avec force et les oblige à faire face à leurs souffrances. Par exemple, en refusant de voir le vrai visage des enfants, les adultes ont été complices du meurtre du jeune Boris comme l'affirme Anne-Sophie Angelo dans un article nommé « Les adolescents dans *Les Faux-Monnayeurs* : un enjeu littéraire, socio-politique et éthique » : « C'est le refus de croire qu'un adolescent peut être diabolique qui permet d'une part le meurtre de Boris, et à Ghéri d'autre part de s'en tirer <sup>83</sup>. » De la même façon, c'est parce que Frantz a perdu sa fiancée qu'il s'est enfermé dans un monde illusoire d'enfant, et par la suite, c'est l'impossibilité de taire sa douleur qui l'a poussé à sortir de ce monde pour tenter de la retrouver : « Je suis malheureux, moi, je suis malheureux. » (GM, p. 261) Les personnages qui s'étaient volontairement

---

83 Anne-Sophie Angelo, « Les adolescents dans *Les Faux-Monnayeurs* : un enjeu littéraire, socio-politique et éthique » dans, *Tant pis pour le lecteur paresseux... Trois lectures des Faux-monnayeurs d'André Gide*, dir. Victor-Arthur de Piégay, p. 53

enfermés dans un monde d'illusions sont donc, temporairement ou non, confrontés à nouveau à la cruauté de la vie. La désillusion est alors douloureuse, comme c'est également le cas pour Meaulnes ou Édouard

Que ce soit la redécouverte du domaine sans nom tel que Meaulnes aime se le rappeler ou le projet littéraire qu'Édouard compte réaliser, il semblerait que ces deux buts soient condamnés à échouer. En effet, nous l'avons vu, croire en la possibilité de leur achèvement relève de l'utopie. Il est donc évident que les personnages en question font au final face à une désillusion terrible. Cette désillusion, nous pouvons la constater en ce qui concerne *Le Grand Meaulnes*, à travers les retrouvailles d'Augustin et d'Yvonne. Comme se sont accordés à le dire de nombreux critiques, les chapitres V et VI de la troisième partie du roman ressemblent à une version moins glorieuse de la fête merveilleuse donnée au domaine sans nom. La cérémonie de noces se rejoue à travers ces chapitres durant lesquels les personnages tentent de revivre le passé : « On s'était efforcé comme jadis de mêler riches et pauvres, châtelains et paysans. » (*GM*, p. 238) Mais la réalité du présent empêche les personnages de vivre à nouveau ces moments magiques. La ruine de la famille de Galais, matérialisant ainsi la cruauté de la vie, est un obstacle à la répétition de ce bonheur :

- Il nous faudrait, dit Meaulnes, un canot à pétrole ou un bateau à vapeur comme celui d'autrefois.

- Nous ne l'avons plus, dit-elle presque à voix basse, nous l'avons vendu (*GM*, p. 246)

La fête au domaine avait été si parfaite que la réalité ne peut être que décevante, plongeant alors les personnages dans la désillusion. Il est évident que Meaulnes a parfaitement idéalisé cet endroit en en faisant un monde à part entière alors même qu'il n'était que le résultat des volontés extravagantes de Frantz. De plus, il est possible que la déception du personnage soit également due au fait qu'il ait changé, ou du moins grandi, les rêves enfantins ne survivent généralement pas à l'âge adulte. Quoi qu'il en soit, la perfection de ce monde utopique ne sera jamais plus. A travers cet épisode médiocre et à travers « ces souffrances et cette agonie <sup>84</sup> » qui auront lieu par la suite, « c'est la mort de l'idéal » qui est représentée. Parallèlement, le processus de désillusion touche également Édouard lorsqu'il se rend compte qu'il ne peut pas diriger les personnes qui font partie de sa vie comme des personnages pour les faire entrer dans son roman : « Il me déplait d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une indécence, car je ne m'y attendais pas. » (*FM*, p. 376) S'il ne dit pas explicitement abandonner l'écriture de son œuvre, le lecteur comprend bien que l'échec à assumer le meurtre déguisé de Boris dans son œuvre est représentatif de l'échec général à écrire son livre. En

---

84 Adeline Lesot, *op. cit.*, p. 29

effet, dans un monde comme celui des *Faux-Monnayeurs* de Gide, tout est condamné à échouer, alors si Édouard refuse d'écrire sur des événements cruels, il ne pourra pas écrire du tout. Le meurtre de Boris sonne le début de la désillusion et de la prise de conscience de l'impossibilité à finaliser son œuvre. C'est pourquoi *Les Faux-Monnayeurs* sont « le roman achevé d'un roman qui échoue »<sup>85</sup>, le roman qui échoue étant celui d'Édouard Ainsi, toutes les illusions données aux personnages ne visaient qu'à renforcer leur espoir et à donner un caractère plus fort à leur échec par la désillusion.

Nous avons pu démontrer que les personnages sont en proie à des illusions. Ils sont enfermés dans un monde où les objectifs qui s'offrent à eux ne peuvent être atteints. Ce maintien de l'illusion jusqu'à la fin des romans permet aux auteurs de jouer avec l'espoir des personnages et des lecteurs pour causer un choc plus fort quand la vérité refait surface. En effet, tout l'objet de cette mise en place de l'illusion est d'aboutir à la désillusion, accompagnée d'un échec. Cette illusion est permise par la création d'un monde à plusieurs niveaux, niveaux que seul le lecteur peut détecter.

## II – La révélation d'un monde à double niveau fondateur de l'illusion

Si le lecteur a pu lui-aussi être pris au jeu de l'illusion de la réussite des personnages, il est évident que son regard extérieur est un atout pour découvrir les processus de création de cette illusion. Le lecteur manifeste son pouvoir sur l'œuvre en en révélant les coulisses. En l'occurrence, le lecteur peut comprendre que les mondes créés ont une dimension binaire. Tout d'abord, le monde diégétique se fonde sur une relation compliquée entre imaginaire et réalité dont les multiples interactions deviennent fondatrice de l'illusion au sein du monde diégétique. Mais cette binarité se manifeste aussi à l'échelle des œuvres qui jouent sur leur statut entre autobiographie et fiction, et maintiennent alors également une certaine illusion trompeuse.

---

85 Claude Martin, *Gide*, Paris, Seuil, 1974, p. 148-149

## A) La découverte des différents niveaux du monde diégétique par le lecteur

### 1. L'entremêlement de l'imaginaire et de la réalité : les piliers de l'illusion

Les personnages dans les romans d'Alain-Fournier et de Gide sont en proie à de faux espoirs, ils sont manipulés de sorte à croire en une réalité qui n'existe pas et qui les pousse à échouer. Cette illusion est créée par les deux auteurs grâce à un entremêlement au sein du monde diégétique de la réalité et de l'imaginaire. Ainsi, en tant que lecteur, nous pouvons discerner le processus mis en place pour plonger les personnages dans l'illusion et c'est précisément cette cohabitation excessive entre réalité et imaginaire qui en est le fondement. En effet, dans *Le Grand Meaulnes*, le rêve et la réalité coexistent simultanément créant chacun des interférences dans le domaine de l'autre tandis que dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est la réalité des personnages et la fiction créée par Édouard qui cohabitent et s'influencent. Fiction et rêve sont habituellement des termes que l'on distingue, la fiction désignant une mise en scène artistique d'une histoire imaginaire et le rêve correspondant davantage à une aspiration personnelle. Toutefois, ils peuvent être équivalents dans ces romans étant donné que le propre du rêve est de ne pas exister de la même façon que la fiction n'est pas réelle. La fiction présente dans *Les Faux-Monnayeurs* et le rêve dans *Le Grand Meaulnes* appartiennent donc tout deux au domaine de l'imaginaire. C'est pourquoi nous emploierons ce terme général pour désigner à la fois le rêve et la fiction. Un entremêlement entre réalité et imaginaire est alors présent dans les deux romans. Plus particulièrement, dans *Le Grand Meaulnes*, cet enchevêtrement peut être vu à travers l'absence d'une frontière hermétique entre les deux dimensions. Réalité et rêve interagissent mutuellement au sein de l'œuvre, comme le souhaitait Alain-Fournier lui-même : « Mon livre futur sera peut-être un perpétuel va-et-vient insensible du rêve et de la réalité <sup>86</sup>. » Tout d'abord, la relation entre les deux entités est effectivement évidente puisque le rêve est bien enraciné dans la réalité. Les héros, même plongés dans un monde qui paraît merveilleux et parfait, sont loin d'être identiques à ceux des contes de fées. La preuve en est que Meaulnes, une fois arrivé dans le domaine, a profondément honte de lui. C'est le décalage entre le caractère utopique du monde dans lequel il vient d'entrer et ses imperfections qui cause cette honte : « Je leur ferais peur, se dit Meaulnes, en sa blouse paysanne déchirée et son ceinturon baroque de collégien de Sainte-Agathe. » (*GM*, p. 85) Alors même qu'il était un adolescent tout à fait normal à Sainte-Agathe, sa présence dans ce monde sans défaut fait ressortir le pire côté de lui-même ; face à tant de qualités, Meaulnes ne peut être considéré que négativement : « Son allure hésitante et gauche le ferait, sans doute, prendre pour

---

86 Alain-Fournier et Jacques Rivière, *Correspondance : 1904-1914*, Tome I, lettre du 22 août 1906, p. 481

un voleur. » (*GM*, p. 95) De plus, à la fin de cette merveilleuse aventure, la réalité surgit à nouveau brutalement. Les personnages, même dans ce cadre idyllique, n'ont pas une vie parfaite comme nous pouvons le voir avec Frantz dont le portrait reflète la souffrance : « Très pâle, les lèvres entr'ouvertes, il paraissait à bout de souffle, comme s'il avait reçu au cœur un coup violent. » (*GM*, p. 116) La description physique morbide du jeune homme met en évidence son profond mal-être. Posée en contraste avec la perfection du monde, sa souffrance semble encore plus invivable. Ces deux exemples montrent ainsi que la réalité prend effectivement part au rêve, conformément à ce que voulait Alain-Fournier : « Je n'aime la merveille que lorsqu'elle est étroitement insérée dans la réalité »<sup>87</sup>. D'autre part, de la même façon que la réalité intervient dans le domaine du rêve, le rêve s'immisce aussi dans la réalité. En effet, après cette excursion dans un monde utopique, les frontières entre rêve et réalité restent ouvertes. La vie quotidienne du personnage se retrouve totalement bouleversée par cette aventure. Nous pouvons par exemple remarquer que Meaulnes, après s'être affiché comme le chef admirable de ses camarades, se referme sur lui-même et devient l'ennemi de tous : « Grand lâche! ça ne m'étonne pas qu'ils sont tous contre toi, qu'ils veulent te faire la guerre!... » (*GM*, p. 65) Il est alors évident que le rêve a profondément influencé la réalité qui est désormais le lieu de recherches constantes pour retrouver cet état de perfection. Le Domaine n'est pas un rêve en soi, c'est un lieu qui existe véritablement, mais l'image constituée par Meaulnes de ce lieu est tout à fait utopique et relève du rêve. De plus, l'onirisme refait constamment surface à travers des hallucinations sonores, réminiscences du domaine sans nom. En effet, c'est durant son séjour au domaine que Meaulnes entend pour la première fois une musique au piano : « On dirait que quelqu'un joue du piano, quelque part? Pensa-t-il. » (*GM*, p. 87). Cette musique revient plusieurs fois après son retour à Sainte-Agathe, matérialisant ainsi l'incidence du rêve sur la réalité : « 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. » (*GM*, p. 257) Ainsi, comme l'affirme Adeline Lesot, « le monde imaginaire vient pénétrer le quotidien ; le merveilleux s'insère dans la réalité »<sup>88</sup>. »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est à travers une mise en abyme que Gide met en place l'entremêlement entre fiction et réalité comme support de l'illusion. Nous l'avons vu, c'est précisément à cause de la tenue régulière du journal d'Édouard, référant la progression de l'écriture de son œuvre, que le lecteur et le personnage sont victimes de l'illusion de sa possible réussite. Cette illusion est donc possible grâce à une mise en abyme, mise en abyme définie par Gide lui-même : « on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre »<sup>89</sup>. »

---

87 Alain-Fournier et Jacques Rivière, *Correspondance : 1904-1914*, Tome II, lettre du 1er septembre 1911, p. 443

88 Adeline Lesot, *op.cit.*, p. 49

89 André Gide, *Journal I, 1887-1925*, lettre de septembre 1893, La Roque, Paris, Gallimard, 1996, p. 171

En mettant en scène l'élaboration d'une œuvre à l'intérieur même d'une autre œuvre, Gide entremêle profondément fiction et réalité à deux niveaux différents. Gide utilise sa propre vie pour construire une fiction, fiction dans laquelle il insère un personnage écrivain qui s'inspire lui-aussi de sa vie pour faire son roman. Ce qui était réalité pour Gide devient fiction dans son roman, et au sein même du roman, ce qui est réalité pour Édouard devient également matière à écrire son œuvre. Pourtant, ces événements réels pour Édouard sont déjà des événements inventés par Gide. Fiction et réalité sont alors les deux niveaux du monde diégétique que le lecteur est à même de comprendre, et par là, il démontre de ses capacités à prendre de la hauteur sur les œuvres, essentielles pour la suite de ses missions. Ce double niveau, nous allons le voir, est à l'origine d'une confusion entre réalité et imaginaire qui causera l'échec des personnages.

## 2. La confusion entre réalité et imaginaire : origine de l'échec

L'insertion d'un monde à double niveau, réalisé grâce à l'entremêlement de deux dimensions opposées, l'imaginaire et la réalité, permet d'instaurer un climat dans lequel chacun se fond dans l'autre, si bien que les ambitions des personnages demeurent irréalisables. La confusion entre rêve et réalité ou fiction et réalité est la conséquence directe de ce monde ambigu. Par exemple, dans *Le Grand Meaulnes*, cette confusion peut être vue à travers l'échec du mariage de Meaulnes avec Yvonne. La jeune femme incarne particulièrement cet enchevêtrement entre rêve et réalité : « Yvonne de Galais est à la fois un être rêvé et un être vivant. Par cette double nature, elle incarne la réalité et l'irréalité du souvenir »<sup>90</sup>. A cause du rêve qu'elle représente, lorsque Meaulnes la retrouve, il ne peut s'empêcher d'être déçu comme en témoigne son attitude :

Pourquoi le grand Meaulnes était-il là comme un étranger, comme quelqu'un qui n'a pas trouvé ce qu'il cherchait et que rien d'autre ne peut intéresser ? Ce bonheur-là, trois ans plus tôt, il n'eût pu le supporter sans effroi, sans folie, peut-être. D'où venait donc ce vide, cet éloignement, cette impuissance à être heureux, qu'il y avait en lui, à cette heure ? (*GM*, p. 249)

Il est évident que « ce vide, cet éloignement » que constate François est causé par la déception de Meaulnes qui, après tant d'années à en rêver, ne peut se satisfaire de la réalité. C'est précisément parce qu'il a laissé son esprit confondre rêve et réalité en idéalisant la jeune femme qu'il est déçu. C'est pourquoi, comme l'affirme Alain Buisine, « [f]ondamentalement *Le Grand Meaulnes* est un roman de l'impuissance à assumer le réel<sup>91</sup>. »

---

90 Adeline Lesot, *op.cit.*, p. 27

91 Alain Buisine, *op. cit.*, p. 42

De la même façon, Édouard n'a pu achever son œuvre parce qu'il confondait la fiction, soit l'écriture de son roman et sa propre existence : « [l']équilibre rêvé entre la fiction et la vie est non seulement précaire, mais probablement intenable »<sup>92</sup>. Édouard ne parvient pas à séparer sa fonction d'acteur et d'auteur comme le souligne justement Laura : « dans ce romancier, vous ne pourrez faire autrement que de vous peindre » (*FM*, p. 185) D'une part, sa vie réelle influe profondément sur la création littéraire. Le sujet du roman change en fonction des événements qu'il rencontre. Par exemple, après avoir eu connaissance de la relation compliquée entre Laura Douviers et son mari Félix, Édouard pense à un nouveau sujet pour son livre : « la dé cristallisation progressive et réciproque des conjoints » (*FM*, p. 77). D'autre part, Édouard tente de modifier la vie réelle grâce à son roman. Autrement dit, après avoir incorporé de la réalité à la fiction, il souhaite opérer le processus inverse. C'est pourquoi il fait lire à Georges, pris dans un trafic de fausse-monnaie, un passage de son livre qui traite de cette affaire, en espérant qu'il retourne dans le droit chemin grâce à cette lecture. C'est par cette mise en abyme, qui « a pour fonction de mettre en évidence (...) la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit »<sup>93</sup> que nous pouvons remarquer la confusion du personnage face à ces deux pôles. Il est alors évident que, comme Meaulnes, Édouard est « un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité »<sup>94</sup>. En dévoilant l'existence d'un monde à double niveau, le lecteur peut ainsi comprendre que cette incapacité à différencier réalité et imaginaire – comprenant à la fois le domaine du rêve dans *Le Grand Meaulnes* et de la fiction dans *Les Faux-Monnayeurs*-, est à l'origine du règne des illusions sur les personnages et de leur échec. Mais nous allons voir qu'un indice supplémentaire permet au lecteur de percevoir l'irruption du rêve dans la réalité, indice qui fonctionne dans *Le Grand Meaulnes*.

### 3. L'indice métaphorique de la lumière dans *Le Grand Meaulnes*

Dans *Le Grand Meaulnes*, en tant que lecteur, nous pouvons remarquer la présence de la lumière à chaque fois que le rêve intervient dans la réalité. Ce motif de la lumière peut alors constituer un indice précieux pour différencier les niveaux du monde diégétique, c'est-à-dire, dans ce cas, le monde réel quotidien et l'irruption du merveilleux relatif au domaine sans nom. En effet, c'est déjà cette lumière qui guide Meaulnes jusqu'au domaine lorsqu'il est perdu :

Et il s'engagea dans ce passage, heureux de n'avoir plus à franchir les haies et les talus. Au bout d'un instant, le sentier déviant à gauche, la lumière parut glisser à droite, et, parvenu à un

---

92 Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs de Gide*, p. 117

93 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire Essai sur le mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.

94 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1972, p. 206

croisement de chemins, Meaulnes, dans sa hâte à regagner le pauvre logis, suivit sans réfléchir un sentier qui paraissait directement y conduire. (*GM*, p. 79)

Ganache confirme d'ailleurs la fonction de celle-ci en demandant à son camarade de ne pas éteindre les lanternes pour mieux conduire les voyageurs au domaine : « Là-bas, sur la route, dans leurs voitures, ils seront bien contents d'apercevoir nos lumières ! » (*GM*, p. 89) La lumière possède un rôle symbolique, preuve en est que lorsque la fête au domaine merveilleux se termine, la lumière s'éteint : « la fin de la bougie, dont la flamme vacilla, rampa une seconde et s'éteignit. » (*GM*, p. 120) Par la suite, à son retour à Sainte-Agathe, ce motif de la lumière surgit presque systématiquement lorsque l'aventure s'infiltré dans le quotidien. Nous pouvons par exemple remarquer que, juste avant la représentation théâtrale des bohémiens, la lumière prend place : « Dans l'obscurité complète nous partîmes en bande vers le lieu de la comédie. Nous apercevions de loin le mur de l'église illuminé comme par un grand feu. » (*GM*, p. 164) Le motif de la lumière annonce le retour du rêve dans la réalité, et précisément, c'est à ce moment que Frantz révèle son identité à Meaulnes, ce après quoi la lumière s'éteint à nouveau : « Mais déjà Ganache avait coupé toutes les communications avec la piste ; un à un il éteignait les quatre quinquets du cirque » (*GM*, p. 170). De la même façon, une fois que Meaulnes a repris une vie paisible et normale en se mariant avec Yvonne, la lumière resurgit : « Alors Mlle de Galais proposa de jouer avant que la nuit ne vînt. Mais il faisait sombre dans ce coin du salon et l'on fut obligé d'allumer une bougie. » (*GM*, p. 267) Elle annonce le retour de Frantz qui va emmener Meaulnes dans de nouvelles aventures propices au rêve. La lumière devient alors pour le lecteur le révélateur de l'irruption du rêve dans la réalité. Grâce à cet indice, nous pouvons détecter plus précisément l'entremêlement des mondes réel et merveilleux. Cette fonction révélatrice de la lumière peut également être vue dans *Les Faux-Monnayeurs*, mais à moindre échelle. La lumière n'est utilisée que pour mettre au jour certaines vérités cachées et non pour signaler la transgression des frontières entre rêve et réalité : « Je ne distinguais déjà presque plus les traits de mon vieux maître ; mais soudain a jailli la lueur du réverbère voisin, qui m'a montré sa joue luisante de larmes. » (*FM*, p. 120) Le motif de la lumière dans *Le Grand Meaulnes* est la preuve que le lecteur joue un rôle essentiel pour le roman dans la mesure où il est le seul à pouvoir utiliser cet indice et plus largement, le seul à même de comprendre les mécanismes construits par les auteurs pour créer leurs œuvres. Une autre spécificité du monde diégétique peut être découverte par le lecteur : il s'agit d'un monde à la frontière de la fiction et de la biographie.

## B) L'impression d'un monde faussement fictionnel

### 1. Des romans aux effets autobiographiques

Le lecteur est le seul à pouvoir comprendre quels sont les fondements de l'illusion qui entraîne les personnages tout au long des romans. Or, précisément, c'est également le premier à être piégé par les auteurs puisque la première illusion constituante des romans relève de notre réalité. Alain-Fournier comme Gide font coexister à travers leurs œuvres des éléments biographiques et des événements purement fictionnels. Une simple lecture des œuvres ne suffit pas à détecter la présence de matériaux biographiques, pourtant certains indices demeurent tout de même et peuvent être détectés par une lecture naïve. En effet, sans connaissances préalables de l'auteur, nous pouvons tout de même douter du caractère fictionnel des œuvres. Tout d'abord, nous pouvons noter que l'écriture du *Grand Meaulnes* se fait à la première personne du singulier comme le montre l'incipit de l'œuvre : « Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... Je continue à dire " chez nous ", bien que la maison ne nous appartienne plus » (*GM*, p. 23). Cette forme narrative n'implique bien évidemment pas une autobiographie, mais elle donne tout de même des soupçons quant à l'implication de l'auteur dans l'histoire. Cette impression est par ailleurs renforcée par le cadre fortement réaliste du monde comme nous l'avons déjà détaillé, mais également par le fait qu'il soit un récit d'enfance. En effet, le narrateur est adulte, il revient sur des événements qui se sont déroulés au cours de sa jeunesse. Il s'agit d'une jeunesse passée, comme il le précise dès l'incipit : « Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais. » (*GM*, p. 23) En soulignant son départ du domicile familial, symbole même de l'enfance, le narrateur met en avant la clôture de ce temps, un temps qu'il entreprend tout de même de réanimer à travers le récit. Enfin, ce récit met en avant les conséquences des péripéties de son enfance sur sa personnalité actuelle. Nous retrouvons alors trois caractères essentiels du genre autobiographique défini par Philippe Lejeune comme étant un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »<sup>95</sup> : il s'agit d'un récit à la première personne du singulier, un récit rétroactif et un récit d'événements ayant formé François. C'est pourquoi il demeure une impression d'autobiographie qui plane sur l'œuvre. De la même façon, un lien peut très facilement être établi entre Édouard, principal narrateur des *Faux-Monnayeurs* et André Gide dans la mesure où ils sont tous les deux auteurs d'un livre portant le même nom. Par conséquent, la réflexion de Laura faite à Édouard peut également s'étendre à Gide : « dans ce romancier, vous ne pourrez faire autrement que

---

95 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14

de vous peindre. » (*FM*, p. 185). La lecture des deux romans laisse donc émerger une commune impression d'autobiographie. Mais cette impression peut également être justifiée et renforcée par un cas de lecture beaucoup plus experte.

## 2. Des romans aux supports véritablement biographiques

La lecture du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs* donne des soupçons aux lecteurs quant au caractère autobiographique de l'œuvre ; il est donc tout à fait possible que ce lecteur entreprenne des recherches pour confirmer ou infirmer ce sentiment. Nous sommes alors dans une expérience particulière, une lecture qui ne repose pas seulement sur le plaisir de lire, l'œuvre est vue comme un objet de recherche scientifique. Grâce à ce type d'initiative, le lecteur devient le seul à pouvoir tomber dans l'illusion que les romans sont des œuvres purement fictionnelles mais également le seul à posséder les moyens de s'en défaire. Le lecteur remarquera ainsi que certains éléments de l'intrigue sont empruntés tels quels à la vie des auteurs. Cette transposition de la vie dans la fiction montre bien qu'une ambiguïté demeure concernant le statut générique des œuvres dans la mesure où fiction et réalité se mêlent au sein de la création. Dans ce cas de lecture extrême, le lecteur peut donc s'attacher à distinguer les éléments véridiques de ceux qui sont fictionnels afin de révéler la bivalence des œuvres et atténuer cette ambiguïté qui en découle. Tout d'abord, les œuvres d'Alain-Fournier et de Gide prennent place dans un lieu familier aux auteurs. En effet, comme nous l'avons vu, Sainte-Agathe correspond à Epineuil-le-Fleuriel. Mais ce n'est pas le seul lieu emprunté à la réalité : « La Chapelle-d'Angillon, où l'auteur est né, devient dans le roman *La Ferté-d'Angillon*, le village du grand Meaulnes »<sup>96</sup> et le Vieux-Nançay dans le roman correspond à Nancay, où « le jeune Fournier passait régulièrement la dernière semaine de septembre chez son oncle Florent »<sup>97</sup> ou Florentin dans le roman. De la même façon, le passage des personnages à Saas-Fée dans le roman de Gide est directement emprunté à un des voyages de l'auteur dans ce même lieu : « L'été 1917, il entraîne Marc en Suisse, transporté et rajeuni au contact du jeune homme. Ils y découvrent ensemble Saas-Fée, qui deviendra le haut lieu de la partie centrale des *Faux-Monnayeurs* »<sup>98</sup>. » De plus, certains personnages présents dans les romans sont des personnes réelles. Le docteur Sophroniska dans *Les Faux-Monnayeurs* est une transposition de « Eugenia Sokolnicka »<sup>99</sup> et M. La Pérouse du professeur de piano de Gide : « Gide a reçu des leçons de piano

---

96 Adeline Lesot, *op.cit.*, p. 16

97 *Ibid.*

98 Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs de Gide*, p. 28

99 Dossier par Frédéric Maget et Lecture d'image par Agnès Verlet dans André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], p. 451

depuis l'âge de sept ans. Son dernier professeur, de 1887 à 1891, fut Marc de Lanux <sup>100</sup> » Concernant *Le Grand Meaulnes*, il semblerait que l'histoire d'Augustin avec Valentine ait été empruntée directement à la vie d'Alain-Fournier et à son histoire avec une certaine Jeanne, transposée en Valentine dans le roman : « elle donna à Meaulnes ce qui fut pour elle " plus précieux que tout ", les lettres de son ancien fiancé, comme l'avait fait Jeanne à Fournier pour les lettres d'un de ses amants qui s'était tué pour elle » <sup>101</sup>. De ce fait, les deux œuvres comportent des personnages qui sont en réalité des personnes ayant bien existé. Certains événements, composants principaux de l'intrigue, ont également vraiment eu lieu. C'est notamment le cas de la rencontre de Meaulnes avec Yvonne qui a quasiment été transposée telle qu'elle s'est déroulée entre Alain-Fournier et Yvonne de Quiévre-court. Fernand Desonay retrace la chronologie de cette rencontre qui effectivement correspond à celle racontée dans le roman. Par exemple, Fernand Desonay affirme que le « 1er juin 1905 (...) [e]ntre 4 et 5 heures, comme il sortait de visiter le Salon de la Nationale, au Petit Palais, Alain-Fournier rencontre la grande jeune fille blonde, une vieille dame appuyée à son bras <sup>102</sup>. » Similairement, dans le roman, Meaulnes rencontre Yvonne accompagnée d'une vieille femme : « C'étaient deux femmes, l'une très vieille et courbée » (*GM*, p. 106). Nous voyons donc bien que cette partie de la vie d'Alain-Fournier a été transposée simplement dans le livre. L'issue tragique de l'histoire d'amour entre Yvonne et Meaulnes est d'ailleurs une nouvelle preuve que le récit se tient à la réalité comme l'affirme Fernand Desonay : « Si Augustin Meaulnes s'enfuit, c'est, tout d'abord, parce que Fournier n'a pas épousé Yvonne : ce roman autobiographique de désespoir ne pouvait s'achever sur l'image heureuse d'un foyer comblé <sup>103</sup>. » Pour *Les Faux-Monnayeurs*, Gide, lui, s'est servi de faits divers réels pour construire son intrigue. En effet, nous pouvons retrouver dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, et plus précisément dans l'appendice, une reproduction des journaux de l'époque racontant notamment le trafic de fausses-pièces et le suicide d'un lycéen : « on dit qu'il y aurait eu un tirage au sort entre trois élèves, pour savoir qui se tuerait le premier » <sup>104</sup>. Ainsi, nous avons pu voir qu'effectivement les deux auteurs ont donné un statut plutôt ambigu à leur œuvre en y intégrant partiellement des éléments biographiques déformés ou simplement transposés. C'est cette bivalence dans la constitution même de l'œuvre qui crée en quelque sorte un second monde à double niveau : un niveau biographique et fictionnel. Cette bivalence est responsable de la tromperie des lecteurs qui sont toutefois les seuls à pouvoir en sortir en procédant à la distinction de ces deux niveaux, de la même façon qu'ils sont les seuls à pouvoir distinguer imaginaire et réalité dans le monde diégétique.

100 Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs de Gide*, p. 36

101 Pierre Suire, *op.cit.*, p. 142

102 Fernand Desonay, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1963, p. 53

103 *Ibid.*, p. 189

104 Journal de Rouen, 5 juin 1909 dans *JFM*, p. 94

Ainsi, le monde d'illusion enfermant les personnages et les menant tout droit vers l'échec est construit comme un monde à double niveau que, seul le lecteur peut détecter. Il est alors capable de comprendre les coulisses de la mise en fiction de l'échec. D'une part, le lecteur est à même de découvrir que l'illusion est maintenue grâce aux interactions de la réalité et de l'imaginaire qui se confondent, plongeant alors les personnages dans l'impossibilité d'être lucide. Les personnages confondent ce qui est possible, ce qui ne l'est pas et se dirigent droit vers l'échec. D'autre part, les lecteurs sont également en quelque sorte sous le joug d'une illusion basée sur la relation entre imaginaire et réalité dans la mesure où les œuvres se présentent comme fictionnelles alors qu'elles comportent bien des éléments autobiographiques. Mais la position extérieure du lecteur lui permet de se douter de ce statut ambigu ou même de le révéler grâce à une lecture experte. Par la révélation de ce monde à double niveau, nous avons pu démontrer que le lecteur possède un grand pouvoir précisément grâce à sa possibilité de s'investir d'un côté et de poser un regard critique sur les œuvres de l'autre. Le lecteur apparaît alors comme une entité déjà importante, mais nous allons constater que son rôle est primordial pour la survie des œuvres, qui, sans son intervention, deviendraient incohérentes.

## Chapitre 2 : Le lecteur, figure fondatrice de la cohérence

Le lecteur n'est pas seulement un acteur permettant la révélation des coulisses de la mise en fiction, il est aussi la condition même de la cohérence des œuvres. En effet, il se trouve que la narration, comprise comme étant « la mise en scène de la fiction, son mode de présentation »<sup>105</sup>, est particulièrement complexe dans ces deux œuvres, mimant ainsi le chaos ambiant au sein des histoires. La complexité des *Faux-Monnayeurs* est évidente, nous la ressentons comme telle durant la lecture, néanmoins, elle est moins manifeste dans *Le Grand Meaulnes* où le ressenti n'est pas le même. Pourtant, des procédés similaires sont utilisés comme nous allons le voir. En effet, cette complexité s'illustre tout d'abord par le bouleversement des fonctions propres aux principaux acteurs de narration, c'est-à-dire le narrateur, le personnage et le lecteur. La répartition des rôles de chacun est confuse, créant un récit subjectif nécessitant la prudence du lecteur pour ne pas tomber dans le non-sens (I). Par ailleurs, la complication de la narration passe également par les choix de représentation de la fiction. Par l'intermédiaire des intrigues, des points de vue et de l'organisation de l'espace-temps, les auteurs racontent une histoire dont la structure demande une remise en ordre par le lecteur (II).

### I – Confusion des rôles et récit subjectif : la prudence essentielle du lecteur

De manière générale, « [t]ous les livres que nous lisons contiennent un dialogue implicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur<sup>106</sup>. » Or, dans les deux romans étudiés, les voix participant à ce dialogue s'entremêlent. Preuve en est le nombre de liens entre auteur et personnages que nous avons déjà étudiés. C'est pourquoi nous allons désormais nous concentrer sur les trois figures restantes : le narrateur, les personnages et le lecteur. Nous allons pouvoir constater que ces entités voient leurs fonctions et leurs places se mêler, créant ainsi une ambiguïté qui demande l'intervention constante du lecteur. La confusion des trois figures de narration va de pair avec l'ensemble des composants du monde diégétique qui se retrouve associés dans un échec général. L'objectivité du récit étant amoindrie par cette confusion des rôles, le lecteur ne peut donner sa confiance aux informations rapportées et doit constamment faire preuve de méfiance, sans quoi la cohérence des romans serait en danger et le roman, à l'image de ses personnages, pourrait sombrer dans l'échec.

---

105 Yves Reuter, *L'analyse du récit* [2005], Paris, Armand Colin, 2016, p. 15

106 Wayne C. Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification » dans *Poétique du récit*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1977, p. 100

## A) L'entremêlement des voix de la trinité narrateur-personnage-lecteur

### 1. Des narrateurs-personnages

Le statut du narrateur, admis comme étant celui qui est chargé de raconter l'histoire, n'est pas nettement défini. Dans *Le Grand Meaulnes*, il est clair que le narrateur est François Seurel mais chez Gide, nous retrouvons d'ores et déjà une certaine ambiguïté à son propos. En effet, nous l'avons vu, la mise en abyme crée un monde à double niveau, mais ce procédé laisse également émerger la présence d'un narrateur double. Le récit est transmis à la fois par un narrateur inconnu ne prenant pas part aux aventures et par Édouard, lui personnage actif, dans les extraits de son journal. Si la structure narrative du *Grand Meaulnes* paraît traditionnelle à côté de celle des *Faux-Monnayeurs* au premier abord, en réalité, le statut de François et d'Édouard en tant que narrateur sont extrêmement ressemblants. Tout comme Édouard, François est un personnage à la fois acteur des aventures et conteur. Ce type de narrateur est tout à fait traditionnel, il a d'ailleurs été catégorisé par Gérard Genette dans *Figures III* : c'est le cas du narrateur « homodiégétique »<sup>107</sup>. Mais ce statut de narrateur-personnage implique des fonctions supplémentaires : il ne suffit pas de simplement raconter mais aussi de participer aux événements. Il y a alors d'une certaine façon une confusion entre personnage et narrateur puisque chacune de ces fonctions influence l'autre : la fonction narrataire et la fonction d'acteur sont mêlées. De plus, tous deux ne racontent pas leurs propres aventures mais plutôt celles de leurs proches. En effet, dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous ne connaissons rien de la vie d'Édouard en Angleterre. La lecture de son journal commence par des considérations amoureuses sur Laura. Mais ces réflexions n'ont rien d'un récit, elles posent seulement des mots sur des sentiments : « Laura ne semble pas se douter de sa puissance ; pour moi qui pénètre dans le secret de mon cœur » (*FM*, p. 74). C'est pourquoi ces lignes ne peuvent être considérées comme les débuts d'Édouard comme narrateur. Toutefois, dès la deuxième apparition du journal d'Édouard, le journal intime laisse place aux codes romanesques. Preuve en est que le cadre spatio-temporel est clairement posé : c'était « [i]l y a quinze jours » et « devant Vanier », « près d'un étalage de livres d'occasion » (*FM*, p. 89). Le récit semble destiné à un lecteur alors même qu'il s'agit d'un journal intime. Devenu récit, le journal fait apparaître Édouard en tant que narrateur mais narrateur d'aventures qui ne sont pas les siennes. L'écrivain narre, par exemple, le vol de livre par le jeune George : « mais cet instant avait suffi pour permettre à l'enfant de glisser dans la poche de son manteau le livre qu'il tenait en main » (*FM*, p. 90). Édouard est impliqué en tant que personnage certes, mais il ne joue pas le premier rôle. De la même façon, l'intrigue du roman

---

107 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252

d'Alain-Fournier ne repose pas sur la vie de François mais plutôt sur les aventures de Meaulnes. Le récit débute justement par l'arrivée de ce dernier : « Nous étions pourtant déjà depuis dix ans dans ce pays lorsque Meaulnes arriva. » (*GM*, p. 27) François, comme Édouard, se fait narrateur d'aventures dont il n'est pas le héros. Cette donnée est très importante dans la mesure où elle a des conséquences significatives sur l'objectivité du récit comme nous le verrons ; le narrateur est alors à la fois trop impliqué, en tant que narrateur, mais également pas assez, en tant que personnage non héros.

D'autre part, le second narrateur dans *Les Faux-Monnayeurs* constitue à lui seul une nouvelle preuve de la confusion qui règne quant au statut de narrateur. En effet, celui-ci occupe tour à tour des positions différentes par rapport à l'action qui se déroule. S'il se pose généralement comme un narrateur extérieur à l'histoire, il s'insère parfois dans la fiction comme un narrateur physiquement présent : « Quittons-les » (*FM*, p. 31). Ce procédé de la « métalepse »<sup>108</sup>, « en donnant l'illusion que l'auteur-narrateur et le lecteur-narrataire peuvent pénétrer ensemble dans l'univers fictionnel »<sup>109</sup>, instaure une profonde confusion dans la répartition des rôles des lecteur, personnage et narrateur. De la même façon, parfois, il ne semble pas posséder toutes les informations sur le déroulement des actions : « Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout. » (*FM*, p. 32) Pourtant, à d'autres moments, « il en sait plus que les personnages, il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer en tous lieux et il a la maîtrise du temps »<sup>110</sup>. Sans ce point de vue omniscient, comment saurait-il que la mère d'Olivier venait embrasser ses enfants « tous les soirs » (*FM*, p. 33) ? A travers ces exemples, nous voyons bien que le narrateur possède simultanément les attributs de différents types de narrateurs. Sa place n'est pas clairement définie et participe à la confusion autour de la répartition des rôles des narrateur-personnage-lecteur ; François et Édouard étant des narrateurs à l'objectivité douteuse à cause de leur statut de personnage et le narrateur des *Faux-Monnayeurs* n'ayant pas de caractéristiques stables. Mais les narrateurs ne sont pas les seules entités à ne pas avoir de positions claires, les personnages également surpassent leur fonction habituelle.

## 2. Des personnages-narrateurs : la pratique de la présentation indirecte

Que ce soit dans *Les Faux-Monnayeurs* ou dans *Le Grand Meaulnes*, le récit n'est pas

---

108 *Ibid.*, p. 244

109 Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op.cit.*, p. 56

110 Yves Reuter, *op. cit.*, p. 49

seulement raconté par les narrateurs. En effet, ces deux romans utilisent un procédé de narration commun : la présentation indirecte. Ordinairement, les personnages ont « un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens <sup>111</sup>. » Mais avec ce procédé, les personnages ne sont plus seulement acteurs, ils sont aussi des relais de l'histoire. En effet, la présentation indirecte des événements peut être définie comme étant la narration d'événements non pas directement par l'auteur à travers son narrateur mais par les personnages. C'est d'ailleurs ainsi que Gide souhaite mettre en scène son récit :

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. (*JFM*, p. 28)

Les personnages se voient octroyer le rôle de narrateur, comme l'affirme Maurice Lecuyer à propos du *Grand Meaulnes* : « la plupart des personnages assument tour à tour le rôle du narrateur : au cours d'un dialogue ou par lettre, ils racontent à un tiers ce qu'ils savent de leurs proches » <sup>112</sup>. Mais cette déclaration peut être étendue au roman de Gide. Par exemple, les circonstances de l'aventure adultère entre Laura et Vincent nous sont données grâce à l'intervention de plusieurs personnages. Nous apprenons la trame de l'histoire lors d'une conversation entre Olivier et Bernard au cours de laquelle Olivier raconte à son ami : « Mon frère a une maîtresse » (*FM*, p. 36). Puis, c'est Lilian qui se fait l'intermédiaire du narrateur en faisant part à Passavant des détails de cette rencontre :

[T]ous les deux, dans une maison de santé, un sanatorium, où on les avait envoyés l'un et l'autre parce qu'on prétendait qu'ils étaient tuberculeux. (...) Comme ils se croyaient condamnés, ils se sont persuadés que tout ce qu'ils feraient ne tirerait plus à conséquence. (...) Il lui a pris la main qu'elle laissait pendre au côté de sa chaise longue et l'a longuement pressée sur ses lèvres. (*FM*, p. 55)

De la même façon, c'est la tante Moinel de François qui devient narratrice de l'histoire de Valentine : « Et devines-tu à qui nous avons affaire ? C'était la fiancée du jeune homme des Sablonnières, Frantz de Galais, chez qui nous étions invités aux noces ! » (*GM*, p. 226) Nous voyons donc bien que les personnages deviennent tour à tour narrateurs. Les dialogues servent souvent de support à ces présentations indirectes, mais il est évident que les lettres ou les journaux sont de sérieux outils pour contourner la présentation directe des événements. L'insertion de tels documents renforce le caractère naturel de la transmission d'informations. Par exemple, c'est par le biais d'une lettre

---

111 *Ibid.*, p. 28

112 Maurice Lecuyer, *Réalité et imagination dans Le Grand Meaulnes et Le Voyeur*, Huston, Rice University, 1965, p. 57

d'Alexandre à son frère Armand Vedel que nous apprenons que Vincent se trouve en Afrique : il parle de « [c]et étrange garçon — un type de trente ans environ, grand et fort, assez beau et certainement " de bonne famille " » (*FM*, p. 361). C'est également par l'intermédiaire de lettres qu'Augustin raconte à François la suite de ses aventures à Paris : « Aujourd'hui, dès mon arrivée à Paris, je suis allé devant la maison indiquée. Je n'ai rien vu. Il n'y avait personne. Il n'y aura jamais personne. » (*GM*, p. 194) Quel que soit le matériau utilisé, la présentation indirecte accorde aux personnages une partie de la fonction narrative. De ce fait, les fonctions traditionnelles du personnage se mêlent à celle du narrateur, ainsi les deux entités se confondent et ne deviennent qu'une ; les personnages sont des narrateurs et les narrateurs des personnages. Il ne s'agit certes pas d'un procédé original, les personnages sont souvent relais d'histoire, mais cet outil affaiblit néanmoins l'objectivité du récit, c'est pourquoi la collaboration du lecteur est essentielle pour une mise au clair. De plus, en nous intéressant de plus près aux procédés de narration du *Grand Meaulnes*, nous voyons bien que, malgré son image traditionnelle, elle se rapproche tout de même de l'œuvre de Gide, même si l'effet n'est pas le même, étant donné qu'il y a un nombre d'intrigues moins important dans l'œuvre d'Alain-Fournier. Il y a donc bel et bien une confusion dans la répartition des rôles, une confusion qui touche également une entité pourtant extérieure à l'histoire : le lecteur.

### 3. Des personnages-lecteurs et des lecteurs-personnages

A l'image des narrateurs et personnages dont les fonctions s'entremêlent, le personnage et le lecteur dans les deux romans étudiés deviennent des figures extrêmement proches. Tout d'abord, dans *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs*, les personnages deviennent lecteurs ; transformation résultant de la grande présence de lettres ou de journaux. C'est notamment le cas de Bernard qui commence la lecture du journal d'Édouard trouvé dans la valise volée :

Maintenant, valise, à nous deux ! ... Un complet de rechange ; à peine un peu trop grand pour moi, sans doute. L'étoffe en est seyante et de bon goût. Du linge ; des affaires de toilette. Je ne suis pas bien sûr de lui rendre jamais tout cela. Mais ce qui prouve que je ne suis pas un voleur, c'est que les papiers que voici vont m'occuper bien davantage. Lisons d'abord ceci. (*FM*, p. 87-88)

De la même façon, à la suite de la découverte des cahiers de Meaulnes, François entreprend leur lecture : « Et c'est devant cette fenêtre, auprès du feu, que je lus ces lignes qui m'expliquèrent tant de choses et dont voici la copie très exacte... » (*GM*, p. 300) Le personnage apprend les mêmes

informations que le lecteur et au même moment. Le lecteur et le personnage deviennent alors quasiment une seule et même personne.

Faire apparaître son personnage comme un lecteur peut se révéler un moyen pour les auteurs de guider les lecteurs réels. En effet, selon Umberto Eco, les auteurs écrivent en vue d'un lecteur modèle : « il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon devant lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement <sup>113</sup>. » En l'occurrence, dans ces deux cas, les auteurs incitent les lecteurs à suivre l'exemple des personnages. De ce fait, les personnages ne sont plus les seuls à devenir lecteur, les lecteurs deviennent aussi partiellement des personnages. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard, à la suite de sa lecture du journal d'Édouard, s'empresse de retrouver Laura. La lecture conduit alors le personnage à agir. Conformément au modèle de lecteur qu'il donne à travers Bernard, Gide refuse un lecteur passif :

Puis, mon livre achevé, je tire la barre et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. (*JFM*, p. 85)

En présentant le portrait d'un personnage-lecteur qui ne reste pas impassible devant sa lecture, Gide donne un guide de lecture à ses lecteurs. Il les oblige d'une certaine façon à prendre les qualités de personnage et à intervenir au sein de la fiction. Le lecteur ne peut, certes, agir autant qu'un personnage, mais à sa propre échelle, il peut participer au récit comme nous le verrons, notamment en remettant en ordre le récit. Par ailleurs, Alain-Fournier, en accordant le statut de personnage-lecteur uniquement à François, guide le lecteur vers le rêve. Le narrateur, tout comme les lecteurs, ne vivent pas réellement les aventures, c'est pourquoi François se place lui-même au même niveau que le lecteur en désignant Meaulnes comme étant « notre héros » (*GM*, p. 94). Lecteur et narrateur-personnage font donc partie du même groupe et un modèle de lecture est fourni à travers François. Le lecteur, en suivant l'exemple de François, est entraîné dans le rêve : « Si *Le Grand Meaulnes* rêve, c'est aussi en bonne partie, et fort machiavéliquement, à la lecture qu'il programmera <sup>114</sup>. ». Ainsi, à travers l'inclusion d'un personnage-lecteur, « Alain-Fournier initie son lecteur », de la même façon que « Meaulnes initie François Seurel (...) à une vision subjective et mystérieuse de la merveille » <sup>115</sup> En effet, tout l'univers construit autour du domaine sans nom relève d'un monde féerique pour les enfants devenus rois, mais cette merveille est subjective dans la mesure où elle passe par le point de vue de Meaulnes mais aussi mystérieuse car sa perfection, tirée de

---

113 Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur* [1979], Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 68

114 Alain Buisine, *op.cit.*, p. 16

115 Introduction, Marie-Hélène Boblet à *op.cit.*, p. 19

l'imagination de Meaulnes, n'est pas explicable. Plus généralement, le procédé traditionnel de l'identification des lecteurs aux personnages lie profondément ces deux entités. Comme l'affirme Thomas Pavel, « lire un texte, regarder une peinture c'est déjà vivre dans leurs mondes <sup>116</sup>. » C'est pourquoi nous pouvons affirmer que le lecteur et le personnage voient leurs places parfois confondues. Les personnages deviennent lecteurs et les lecteurs sont guidés par un modèle de lecture imposé par les personnages. Nous avons pu démontrer que les différentes instances narratives voient leurs caractéristiques s'échanger entre elles. Il y a donc bel et bien une confusion dans la répartition des rôles des entités principales de la composition des œuvres. Toutefois, cette confusion n'est pas originale comme nous l'avons déjà dit, en réalité, il s'agit d'un phénomène propre à l'innovation au XX<sup>ème</sup> siècle, comme l'affirme Françoise Lavocat : « Au XX<sup>ème</sup> siècle, se multiplient les rencontres entre auteurs, lecteurs et personnage à l'intérieur des fictions » <sup>117</sup>. Mais ce procédé est tout de même la preuve que la collaboration du lecteur est nécessaire pour suppléer à l'objectivité réduite à néant par la confusion des rôles, sans quoi la cohérence du récit serait anéantie.

## B) L'impossible objectivité du récit

### 1. Un récit incertain : les lacunes du narrateur

Dans *Le Grand Meaulnes* ou *Les Faux-Monnayeurs*, François et Édouard sont à la fois personnage et narrateur sans toutefois être le héros de l'intrigue. Par conséquent, les connaissances du narrateur sont considérablement réduites. Les informations données par le récit deviennent lacunaires, rendant ainsi l'objectivité de ce dernier impossible puisque toutes les informations ne sont pas possédées. Tout d'abord, nous pouvons remarquer que les narrateurs utilisent beaucoup de modalisateurs qui mettent en avant le caractère incertain du récit. Le verbe « devoir » est notamment utilisé par les deux narrateurs pour émettre une hypothèse. Nous pouvons le retrouver dans le roman d'Alain-Fournier : « où des enfants avaient dû venir jouer pendant les longues et lentes soirées de la fin de l'hiver » (*GM*, p. 276) et dans celui de Gide « J'ai dû lui paraître sec » (*FM*, p. 99) De la même façon, des expressions remettent en doute la véracité des affirmations. « Du moins » est utilisé dans *Le Grand Meaulnes* : « C'est ainsi, du moins, que j'imagine aujourd'hui notre arrivée. » (*GM*, p. 24) « [P]eut-être » remplit alors la même fonction dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Comme je ne disais rien, et gêné peut-être par mon silence » (*FM*, p. 95). La

---

116 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, édition du Seuil, 1986, p. 96

117 Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 477

présence de modalisateurs met l'accent sur le haut degré d'incertitude régnant sur les informations données par les récits.

De plus, étant donné que les narrateurs sont conduits à raconter des aventures qui ne sont pas les leurs, ils imaginent certaines situations pour combler les manques de leur récit. Au moment où François se rend compte de la fugue de son ami Meaulnes, il ne peut, en tant que narrateur, s'empêcher d'imaginer ce qu'il se passe :

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-Etoile. Il aura demandé la jument pour aller chercher M. et Mme Charpentier. Il fait atteler en ce moment. (*GM*, p. 43)

L'emploi du verbe « soupçonner » montre bien l'incertitude du récit. Toutefois, étant donné que ce sont les seules informations transmises pour le moment, le lecteur est tenté de le croire. Similairement, Édouard répond seul aux questions dont il n'a pas la réponse et interprète sans certitude des gestes. Lors de sa première rencontre avec le petit Georges, Édouard, en voyant l'apparence du petit garçon, ne se retient pas de critiquer la négligence de la mère du garçon :

Je pensai que ce pardessus avait déjà dû servir à plusieurs frères, et que ses frères et lui avaient l'habitude de mettre beaucoup trop de choses dans leurs poches. Je pensai aussi que sa mère était bien négligente. (*FM*, p. 90)

Mais la vue d'une poche recousue le conduit à changer sa pensée presque immédiatement : « Aussitôt, j'entendis les admonestations maternelles : " Ne mets donc pas deux livres à la fois dans ta poche (...) La prochaine fois, je t'avertis que je n'y ferai pas de reprises. » (*FM*, p. 90) Cet épisode montre bien que le narrateur induit en erreur le lecteur avec de fausses interprétations. Mais le lecteur est condamné à suivre les pensées de ce narrateur et à accepter ces propos comme étant la vérité, temporairement et avec méfiance du moins. A travers ces exemples, nous avons donc pu constater que l'ambiguïté propre au statut de narrateur-personnage réduit à néant l'objectivité du récit et oblige le lecteur à être constamment prudent face aux informations qui lui sont données. Sans cette prudence, le récit ne serait plus cohérent. En effet, si l'on admet immédiatement les propos du narrateur comme étant la seule vérité possible, deux vérités contraires cohabiteraient possiblement, comme le fait que la mère de Georges soit à la fois négligente et attentive à la tenue de son fils, ce qui serait incohérent. De ce fait, le lecteur doit toujours être prudent, d'autant plus que ces récits sont également altérés par des jugements personnels.

## 2. Un récit altéré par les jugements personnels

Le caractère subjectif de ces récits peut également être démontré à travers le biais adopté pour raconter les événements ou présenter les personnages. En effet, la subjectivité est précisément ce qui relève de la sphère personnelle, s'opposant ainsi à la neutralité de l'objectivité. Par conséquent, lorsque le portrait de certains personnages est totalement influencé par les sentiments de celui qui en parle, il est évident que le récit est subjectif. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous pouvons par exemple constater que Félix Douviers est représenté de manière très péjorative par Édouard qui se fait narrateur dans son journal :

Il prépare une thèse de doctorat sur Wordsworth, mais aux quelques mots qu'il m'en dit, je sens bien que les qualités les plus particulières de la poésie de Wordsworth lui échappent. Il aurait mieux fait de choisir Tennyson. Je sens je ne sais quoi d'insuffisant chez Douviers, d'abstrait et de jobard. Il prend toutes les choses et les êtres pour ce qu'ils se donnent ; c'est peut-être parce que lui se donne toujours pour ce qu'il est. (*FM*, p. 98)

Pourtant, les arguments employés pour rabaisser ce personnage ne sont pas recevables. La sincérité de Douviers fait l'objet d'une critique du narrateur ; il lui reproche de ne pas se donner une apparence et par conséquent, de ne pas remarquer les faux-semblants des autres. Il est donc évident que ce portrait est guidé par la jalousie d'Édouard envers cet homme qui épouse la femme qu'il aime. De la même façon, le portrait de Passavant présenté par le narrateur extérieur est profondément péjoratif. Selon plusieurs biographes, il s'agit sûrement des sentiments que Cocteau inspirait à Gide. Les remarques aiguisées du narrateur serviraient alors en réalité à cacher les reproches réels de Gide qui se sert du narrateur comme intermédiaire. C'est ainsi que Passavant devient le personnage que tout lecteur est conduit à détester. C'est un personnage présenté comme superficiel, manipulateur et malfaisant : « Robert de Passavant, qui se dit maintenant son ami, est l'ami de beaucoup de monde. » (*FM*, p. 43) A travers l'utilisation du verbe « dire » et non « être », le narrateur établit une différence fondamentale entre la réalité et l'apparence donnée par le personnage. L'opinion du lecteur est naturellement guidée à travers ce portrait négatif. Or, les faits montrent que Passavant est certes un homme mauvais mais sa malveillance est loin d'égaliser celle de Strouvilhou. Strouvilhou, pourtant véritable méchant de l'histoire qui guide les personnages vers l'immoralité comme des marionnettes, est présenté de manière neutre par le narrateur : « C'est le cousin Strouvilhou, son correspondant intérimaire » (*FM*, p. 260). Nous constatons donc à travers ces deux exemples que le récit est bien subjectif dans la mesure où il est influencé par les sentiments du narrateur à l'égard des acteurs de l'histoire, ou dans ce cas, par la volonté de Gide de

faire de Cocteau un personnage pernicieux. Les sentiments altèrent donc la vérité du récit et obligent le lecteur à être prudent.

Dans *Le Grand Meaulnes*, le récit de François transcrit davantage son émerveillement plutôt que ses sentiments négatifs. En effet, le récit de François vise à donner de Meaulnes l'image d'un véritable héros merveilleux. François ne peut s'empêcher de transmettre son affection et son admiration par son récit. Par exemple, lors de l'embuscade tenue par le bohémien et ses camarades, François représente son ami comme un homme courageux et fort :

Il n'eut pas le temps de se retourner que, de la barrière à laquelle il tournait le dos, un grand diable avait surgi et, passant habilement son cache-nez autour du cou de mon ami, le renversait en arrière. Aussitôt les quatre adversaires de Meaulnes qui avaient piqué le nez dans la neige, revenaient à la charge pour lui immobiliser bras et jambes, lui liaient les bras avec une corde, les jambes avec un cache-nez (*GM*, p. 139-140)

La description de cette bagarre met fortement en avant Meaulnes dans la mesure où il se bat sans peur contre tout un groupe. Malgré sa défaite, on ne peut s'empêcher de saluer sa bravoure et sa force, puisque comme l'affirme François, il avait tout de même réussi à faire piquer « le nez dans la neige » à quatre adversaires. Il se compare d'ailleurs par la suite à « deux compagnons d'armes le soir d'une bataille perdue » (*GM*, p. 141). A travers cet extrait, nous voyons bien que François délivre un récit subjectif altéré par le jugement qu'il porte sur ses proches. Il transforme la réalité pour la faire ressortir selon la vision qu'il souhaite transmettre, tout comme les narrateurs des *Faux-Monnayeurs*. Mais la subjectivité des récits apparaît également à travers l'obsession des narrateurs pour un objectif précis.

### 3. Un récit biaisé par des objectifs personnels

Il est évident que raconter une histoire conduit presque toujours à occulter certains événements : on ne peut narrer toutes les circonstances possibles. Toutefois, dans ces deux romans, les narrateurs-personnages ont un objectif personnel qui donne une orientation encore plus ciblée au récit. Dans le roman d'Alain-Fournier, François rêve de faire partie des aventures merveilleuses de son ami Meaulnes. C'est pourquoi le récit prend une dimension particulièrement onirique. Par exemple, lors de l'absence de Meaulnes, il ne peut s'empêcher d'imaginer son retour :

J'imaginai le roulement de voiture qui s'arrêterait soudain devant la porte. Meaulnes sauterait de la carriole et entrerait comme si rien ne s'était passé... Ou peut-être irait-il d'abord reconduire la jument à la Belle-Etoile ; et j'entendrais bientôt son pas sonner sur la route et la grille

s'ouvrir... (*GM*, p. 48)

Sa fonction narratrice devient pour lui un moyen de donner une réalité à ses rêves. Nous voyons notamment qu'il n'hésite pas à s'inclure dans les aventures de son compagnon en utilisant la première personne du pluriel : « dont nous avons perdu le chemin » (*GM*, p. 161). Pourtant, il n'a lui-même jamais été au domaine sans nom, il ne peut donc en avoir « perdu le chemin ». Un épisode montre particulièrement cette tendance : celui de sa propre recherche du chemin perdu. François tente à ce moment de partir à la recherche du sentier tout seul. Il a alors l'impression de faire partie des aventures et devient le héros du récit : « Pour la première fois me voilà, moi aussi, sur le chemin de l'aventure » (*GM*, p. 179). Nous voyons bien à travers cet extrait qu'il insiste sur sa propre personne avec « moi aussi » et « me » ; il s'agit de son aventure personnelle et non celle de Meaulnes. La tournure de certains événements est donc largement influencée en vue de faire devenir réalité son rêve à travers le récit. Or, il s'agit d'une vision biaisée, puisque la réalité le rattrape aussi vite. A la fin de son escapade, il tombe seulement sur « la maison du garde » (*GM*, p. 179).

Si dans *Le Grand Meaulnes*, le récit de François est continuellement transformé pour lui insuffler une dimension onirique, le récit d'Édouard, lui, est régi par sa volonté d'écrire son roman. Nous pouvons par exemple noter qu'il ne s'intéresse plus à Bernard à partir du moment où il se rend compte qu'il est profondément réaliste, ce qui est contraire à ses aspirations romanesques : « Les réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées. Bernard est un réaliste. Je crains de ne pouvoir m'entendre avec lui. » (*FM*, p. 201) De la même façon, il se trouve qu'il représente également ses proches en fonction de leur capacité à devenir des personnages. Par exemple, nous l'avons vu, le portrait qu'il dresse de Douviers est loin d'être positif, et c'est uniquement parce que le jeune homme n'a pas la carrure nécessaire pour devenir un bon personnage, au contraire de Laura qui, elle, est idéalisée : « Des gens comme ce pauvre Douviers ont toujours tort de chercher à se mettre en avant. Vous penseriez de même si vous le connaissiez, croyez-moi. Laura, elle, était née pour les premiers rôles. » (*FM*, p. 303) De plus, pareillement aux personnages qui sont présentés en fonction de leur intérêt littéraire, les événements racontés par Édouard ont tendance à prendre une tournure poétique. Par exemple, la simple réception d'une lettre de Laura engage chez Édouard une véritable réflexion littéraire : « Édouard somnole ; ses pensées insensiblement prennent un autre cours. Il se demande s'il aurait deviné, à la seule lecture de la lettre de Laura, qu'elle a les cheveux noirs ? » (*FM*, p. 78) C'est quand les événements, le suicide de Boris en l'occurrence, ne peuvent plus prendre une tournure poétique que l'impossibilité du roman d'Édouard se révèle. L'obsession des personnages pour leur but personnel laisse entendre que leurs récits sont profondément

subjectifs et invite le lecteur à ne pas prendre leurs mots au pied de la lettre.

Ainsi, nous avons pu constater que le système de narration du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs* repose sur un partage mutuel des rôles du narrateur, personnage et lecteur. Ce fonctionnement, et plus particulièrement, le lien profond entre narrateur et personnage, entraîne alors la subjectivité du récit. Le récit est altéré par le manque d'informations des narrateurs, par leurs sentiments ou encore par leurs aspirations. Il ne s'agit pas d'un procédé romanesque tout-à-fait original, néanmoins, il est la preuve que le lecteur joue un rôle essentiel dans la cohérence des œuvres. En effet, le lecteur, au vu de la subjectivité du récit, doit être prudent face aux informations données, sans quoi, des éléments contradictoires coexisteraient. Paradoxalement, c'est également cette complexité de la structure narrative qui va donner aux lecteurs les clefs de la cohérence des œuvres.

## II – Des récits à la structure compliquée : l'intervention nécessaire du lecteur

Il est évident que dans *Les Faux-Monnayeurs*, le mode de représentation de la fiction est particulièrement compliqué. En revanche, la lecture du *Grand Meaulnes* semble beaucoup moins complexe. Pourtant, nous retrouvons tout de même des procédés de représentation identiques. En effet, dans les deux romans, il y a une multiplicité d'intrigues et de points de vue. De la même façon, l'espace temporel des romans est loin d'être fluide. C'est ce que nous souhaitons démontrer ici : les modes de représentation des romans sont similaires, mais l'effet sur la lecture différent. Mais dans *Les Faux-Monnayeurs* tout comme dans *Le Grand Meaulnes*, le lecteur doit s'évertuer à reconstruire le puzzle narratif des œuvres pour les sauver du risque d'échouer à leur tour par manque de cohérence. La complexité du mode de représentation – imitant le chaos régnant sur le monde diégétique - devient alors à la fois ce qui demande au lecteur d'intervenir et ce qui lui permet de remettre en ordre le récit.

## A) Des structures narratives complexes

### 1. La multiplicité des intrigues

La prolifération d'intrigues est un choix narratif commun aux deux auteurs, mais l'impression de confusion à la lecture est bien moindre dans *Le Grand Meaulnes* par rapport aux *Faux-Monnayeurs*. La principale raison de cette différence se trouve dans l'absence d'intrigue principale dans le roman de Gide, au contraire de celui d'Alain-Fournier. En effet, dans *Le Grand Meaulnes*, l'intrigue principale est évidente, il s'agit de la quête du domaine perdu. A ces recherches s'ajoutent alors une multiplicité d'intrigues parallèles. Au contraire dans *Les Faux-Monnayeurs*, la distinction d'une intrigue principale n'est pas évidente, il peut s'agir tout autant de l'écriture du roman d'Édouard que du quotidien des adolescents. Toutes les intrigues sont mises au même plan tandis que les intrigues secondaires du *Grand Meaulnes* servent généralement à l'intrigue principale ou se trouvent en lien avec elle. La complexité résultant des intrigues ne se trouve pas seulement dans leur nombre, sans quoi, il n'y aurait pas tellement d'impression de confusion dans *Le Grand Meaulnes*. L'impression de confusion vient surtout de l'insertion d'intrigues comme frein à l'histoire et à sa compréhension. En effet, les intrigues servent parfois à détourner l'attention du lecteur et à l'induire en erreur. C'est pourquoi il se doit de les trier. Nous pouvons notamment prendre l'exemple du chapitre « Je trahis » dans *Le Grand Meaulnes*. Dans cet épisode, suite au départ de son compagnon, François passe un après-midi avec les jeunes du village à qui il révèle le secret de Meaulnes. Cette trahison semble annoncer la fin de l'amitié entre François et Augustin, qui, depuis le début du roman, s'étaient justement ligüés contre eux, en vertu de leur « pacte » (*GM*, p. 65). Cette intrigue secondaire est, pour le moment, inutile à l'avancée de l'intrigue puisqu'il ne donne aucun nouvel élément aidant à la découverte du domaine perdu. Mais en attendant la révélation de Jasmin sur la localisation du domaine des années plus tard, ce chapitre induit en erreur le lecteur. Ce dernier est en effet conduit à penser que le départ de Meaulnes coïncide avec la fin de la collaboration étroite entre les deux amis pour retrouver ce domaine. Pourtant, la poursuite des aventures merveilleuses va bel et bien continuer. De la même façon, les lettres de Meaulnes durant son voyage à Paris, qui constituent une intrigue secondaire, poussent le lecteur à croire temporairement qu'Yvonne est mariée : « la jeune fille s'est mariée » (*GM*, p. 196) Certaines intrigues parallèles induisent donc bien parfois le lecteur en erreur. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous retrouvons également « des événements inutiles à la progression de l'action, tels la mort du vieux Passavant, le dialogue entre Profitendieu et Antoine ou les hésitations de Marguerite

Profitendieu <sup>118</sup>. » Si certaines de ces intrigues n'ont aucune conséquence sur le lecteur, d'autres en revanche semblent détourner l'attention de celui-ci afin de camoufler le véritable mal. Nous l'avons vu, tout au long du roman, le récit présente le personnage de Passavant de la pire des manières. Or, est-ce que la multiplication d'intrigues liées aux manipulations de Passavant ne sert-elle pas justement à cacher le véritable mal, Strouvilhou ? Il semblerait en effet que le personnage de Passavant soit un outil pour rendre le choc des méfaits de Strouvilhou encore plus grand. A la fin du roman, nous avons l'impression de ne nous être pas méfiés de la bonne personne, de la même façon que les personnages, trop concentrés sur la haine du comte, n'ont pas su voir ce qui se tramait. La superposition d'intrigues déroutent alors le lecteur qui ne perçoit pas forcément immédiatement les bons enjeux. Ce procédé empêche donc une lecture passive des œuvres, puisque certaines trompent le lecteur et l'obligent à en faire un tri. La multiplication des intrigues participe plus généralement à la complexité du mode de représentation choisi par Gide et à moindre échelle, par Alain-Fournier, mode de représentation composé également d'une multiplicité de points de vue.

## 2. La multiplicité des points de vue

Nous avons déjà pu constater qu'il existe une absence de frontières entre le statut de narrateur et de personnage dans la mesure où les personnages sont amenés tour à tour à devenir narrateur grâce à la présentation indirecte des événements. Nous assistons donc fréquemment à un changement de point de vue comme le résume Michel Raimond :

[I]l arrive fréquemment que le récit adhère entièrement à l'optique d'un personnage ; et l'instant d'après, comme si l'appareil de prise de vues avait marqué un mouvement de recul, le héros avec lequel on vient de coïncider se trouve dans le champs ; on note son comportement, on entend ses paroles, au lieu de suivre le mouvement de sa pensée <sup>119</sup>.

Cette particularité du système de narration entraîne un accès à une multiplicité de points de vue. Or, accéder à plusieurs points de vue, c'est assister à la confrontation de plusieurs subjectivités. Par conséquent, cette confrontation nécessite alors l'intervention du lecteur dans la mesure où les informations données par ces subjectivités ne sont pas toujours complémentaires, mais contradictoires. Nous assistons notamment à ce genre d'opposition lorsque deux personnages tour à tour affirment qu'Yvonne est mariée, puis qu'elle ne l'est pas. En effet, comme nous venons de le citer, lors de son séjour à Paris durant lequel il passe ses journées à attendre Yvonne devant sa

---

118 Dossier par Frédéric Maget et Lecture d'image par Agnès Verlet dans André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], p. 465

119 Michel Raimond, *op.cit.*, p. 353

fenêtre, Meaulnes fait la rencontre de Valentine qui l'informe que la jeune femme est à présent mariée :

Je sais, a-t-elle dit, qu'autrefois, dans cette maison, une jeune fille et son frère venaient passer les vacances. Mais j'ai appris que le frère avait fui le château de ses parents sans qu'on puisse jamais le retrouver, et la jeune fille s'est mariée. C'est ce qui vous explique que l'appartement soit fermé. (*GM*, p. 196)

Le lecteur, à l'image de Meaulnes, abandonne toute espoir de voir renaître l'histoire d'amour entre les deux jeunes gens. Pourtant, l'oncle de François, Florentin, chez qui il est de passage, affirme le contraire : « - N'est-elle pas mariée ? demandai-je enfin. - Non, dit-il, je n'ai entendu parler de rien. Serais-tu un prétendant ? » (*GM*, p. 214) Il est donc évident que l'un des personnages possède de fausses informations. La confrontation de ces opinions opposées complique alors la compréhension de l'œuvre qui devient un véritable puzzle pour le lecteur qui doit s'atteler à le reconstruire.

A plus grande échelle encore, dans *Les Faux-Monnayeurs*, la subjectivité des personnages à laquelle nous avons accès peut rendre particulièrement complexe la compréhension des événements et surtout des circonstances réelles. En effet, il semblerait que la subjectivité dans ce roman soit synonyme de déformation, comme le souhaitait Gide : « Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés » (*JFM*, p. 28). Par exemple, M. Molinier décrit Bernard comme un jeune garçon qui, à cause de sa bâtardise, est condamné à mal agir. C'est pourquoi il affirme ne pas vouloir prendre en flagrant délit les enfants embrigadés dans un réseau de prostitution : en épargnant les enfants, M. Molinier évitait à M. Profitendieu « d'embrocher son fils » (*FM*, p. 228). Or cette vision subjective s'oppose à ce que révèle Olivier à Bernard : « Tu sais, ce que je t'avais dit l'autre fois... Ça y est... J'y ai été » (*FM*, p. 35). Ce n'est pas Bernard qui a profité de soirées d'orgies avec des prostituées, mais bel et bien Olivier, soit le fils de M. Molinier. C'est pourquoi l'intervention du lecteur devient absolument nécessaire pour révéler la vérité de l'œuvre et arriver à sa réelle compréhension. De la même façon, le lecteur est indispensable pour reconstituer l'anarchie chronologique des œuvres.

### 3. Une situation temporelle alambiquée

Dans les deux romans étudiés, la situation temporelle est particulièrement compliquée à comprendre. La fluidité chronologique n'est absolument pas de mise dans *Le Grand Meaulnes* ni dans *Les Faux-Monnayeurs* dans la mesure où nous assistons à un récit perpétuellement entrecoupé par des retours en arrière ou des visions du futur. Comme l'affirme Roger-Michel Allemand,

« [d]ans une moindre mesure, l'enchevêtrement prôné par Rivière était déjà présent dans *Le Grand Meaulnes* (1913), où son beau-frère, Alain-Fournier (qui fréquentait la *N.R.F.* Depuis ses débuts) mettait en œuvre une technique narrative novatrice : l'histoire est entrecoupée de passages rétrospectifs qui suspendent la progression d'un récit constitué de fragments »<sup>120</sup>. Cette situation temporelle saccadée est souvent permise par l'insertion de lettres ou de journaux qui permettent de donner une explication sur le passé. Dans *Le Grand Meaulnes*, c'est par l'intermédiaire de lettres que Meaulnes raconte son séjour à Paris. Mais ce récit du passé n'est pas d'une grande précision comme l'affirme François : « 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 maintenant. » (*GM*, p. 197) C'est pourquoi le retour sur ces événements, permis par les journaux de Meaulnes trouvés par François, devient absolument nécessaire. Ces journaux sont le récit véritable, sans filtre, de ce qui s'est passé à Paris. Ils sont une véritable révélation comme le montre le nom du chapitre « Le secret ». Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les lettres et le journal d'Édouard sont également coupables de retours en arrière successifs. Toutefois, un certain récit d'un épisode du passé va particulièrement bouleverser l'ordre chronologique. Il s'agit de la lecture du journal d'Édouard par Bernard. Après avoir volé la valise de l'oncle de son ami, Bernard entreprend de lire le journal trouvé. Or, il ne peut lire que les pages antérieures au présent fictionnel. Par conséquent, nous assistons à des analepses successives alors même que nous avons l'habitude, en tant que lecteur, d'assister à l'écriture immédiate du journal par Édouard. En effet, les événements racontés dans le journal jusqu'à présent coïncidaient à peu près avec le récit fait par le narrateur extérieur. Le narrateur, d'ailleurs, dit expressément qu'Édouard s'arrête d'écrire : « Édouard hausse les épaules, referme le journal sur la lettre et remet le tout dans la valise. » (*FM*, p. 77) Au contraire, lorsque Bernard s'empare du journal, nous avons accès à des épisodes du passé tel que le mariage de Laura par exemple : « La cérémonie a eu lieu » (*FM*, p. 100) alors même qu'Édouard vient de recevoir une lettre de Laura lui expliquant son adultère... L'espace-temps est donc profondément mis à mal par ces différents retours en arrière.

Nous pouvons également remarquer que le passé n'est pas le seul à participer à la création d'une chronologie hachée : dans les deux romans, le futur semble apparaître avant même d'exister. Dans *Le Grand Meaulnes*, il existe une très grande ambiguïté temporelle dans la mesure où François raconte des événements qui relèvent en réalité déjà tous du passé, ces événements datent de quinze années : « Je continue à dire "chez nous", bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais. » (*GM*, p. 23) Pourtant, le récit de François donne l'illusion d'être à cette époque, puisqu'il utilise

---

120 Roger-Michel Allemand, *op.cit.*, p. 18

constamment le présent comme s'il était retourné à son enfance : « Et, pendant que M. Seurel écrit au tableau l'énoncé des problèmes, un silence imparfait s'établit » (*GM*, p. 42). Mais c'est justement cette apparence de présent qui va permettre un accès restreint aux informations détenues dans le futur. Nous assistons donc également à des prolepses dans ce récit. Par exemple, le début du roman laisse déjà entrevoir la fin puisque François fait part dès les premières lignes de ses sentiments face à son passé : « les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie » (*GM*, p. 24). Il apparaît donc dès le début que la fin ne sera pas totalement joyeuse. De la même façon, le roman de Gide, à travers l'insertion d'un chapitre donnant artificiellement la parole à l'auteur, permet d'apercevoir le futur. Nous sommes notamment préparés à l'arrivée du pire puisque le voyage prend une pente « déclinante » (*FM*, p. 215). L'espace-temps des deux romans est donc à la fois entrecoupé par des épisodes du passé mais également par des visions du futur. Il est alors évident que nous pouvons élargir l'affirmation de Pierre Chartier à propos des *Faux-Monnayeurs* au roman d'Alain-Fournier : une « esthétique du discontinu »<sup>121</sup> régit les romans. Toutefois, il est vrai que l'impression d'une temporalité fluide demeure tout de même dans *Le Grand Meaulnes*, si nous le comparons au roman de Gide. En effet, dans *Les Faux-Monnayeurs*, la multiplicité de personnages et d'intrigues renforce une impression de confusion générale qui influence également la temporalité. Pourtant, dans le roman d'Alain-Fournier, il n'y a effectivement pas de chronologie stable. Nous retrouvons par exemple une ellipse temporelle entre chaque partie de l'œuvre. La deuxième partie commence après un hiver inactif dont les détails ne sont pas donnés. La troisième partie débute directement avec des personnages adultes alors même qu'ils étaient adolescents à la page précédente. L'épilogue fait l'impasse sur le laps de temps où Meaulnes a disparu. Ainsi, nous voyons bien que, même si l'impression durant la lecture n'est pas la même, le lecteur doit quand même faire face à une chronologie bousculée et la remettre en ordre, tout comme il doit le faire pour *Les Faux-Monnayeurs*.

## B) La complexité au service du lecteur

### 1. Le lecteur complice de voyeurisme

Grâce à la complexité du récit, le lecteur possède le savoir le plus complet, contrairement à ce qu'affirme Bernard : « Et il apparaît à Bernard tout d'un coup qu'il était seul encore, grâce à la double confiance de son ami et du journal d'Édouard, à connaître la double face de l'intrigue » (*FM*, p. 127). Le lecteur est complice du voyeurisme de tous, « il prend part à l'indiscrétion des

121 Pierre Chartier, *op.cit.*, p. 11

personnages, il apprend furtivement ce qu'il ne devrait pas savoir <sup>122</sup>. » Nous l'avons vu, la curiosité est un vice partagé par la plupart. De ce fait, il est évident que le lecteur profite des découvertes de ces derniers. C'est le cas notamment grâce à la lecture du journal d'Édouard par Bernard ou des cahiers de Meaulnes par François précédemment étudiés. Mais nous pouvons également relever une attitude similaire entre François et le narrateur extérieur des *Faux-Monnayeurs*. En effet, il semblerait parfois que François soit continuellement présent à des événements dont il n'est pas l'un des acteurs principaux. Par exemple, nous pouvons noter qu'il ne peut s'empêcher de rester près de Meaulnes et Yvonne lors de leurs retrouvailles sans pour autant interagir avec eux : « Je pensai moi aussi à m'éloigner, mais je sentais les deux jeunes gens si gênés, si anxieux l'un en face de l'autre, que je jugeai prudent de ne pas le faire... » (*GM*, p. 246) Il agit vraisemblablement comme une personne qui souhaite à la fois écouter les propos des jeunes gens et rester discret pour ne pas interférer dans leur discussion. C'est précisément l'attitude que joue le narrateur dans les *Faux-Monnayeurs*, il se comporte comme un espion qui ne reste près des personnages que pour assister à des scènes significatives : « Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons les. Il est bientôt onze heures. » (*FM*, p. 31) Les informations récoltées par ces comportements voyeurs profitent aux lecteurs. Par conséquent, il est évident que la multiplicité d'intrigues et par conséquent, la découverte d'une multiplicité de secrets grâce à l'attitude inquisitive des autres personnages, deviennent des outils essentiels aux lecteurs pour remettre en ordre les récits et assurer leur cohérence.

## 2. La reconstitution du puzzle

Dans ces deux romans, face à la confrontation de plusieurs subjectivités, la vérité se retrouve mêlée au mensonge : le lecteur étant le seul à détenir toutes les informations, son intervention pour remettre en ordre le récit devient alors absolument nécessaire. Le lecteur, d'une certaine façon, semble avoir un point de vue omniscient sur les récits puisqu'il accède à la fois à la plupart des scènes, immédiatement ou de manière reportée et aux pensées intimes des personnages. C'est grâce à cette position qu'il peut connaître la réalité et reconstituer le puzzle narratif. Par exemple, dans *Les Faux-Monnayeurs*, il existe une différence fondamentale entre ce que savent les personnages et ce que sait le lecteur. Cette différence a d'ailleurs été théorisée par Philippe Hamon <sup>123</sup>, dont la théorie a été résumée par Yves Reuter : il existe « une distinction entre le savoir qui circule entre le

---

122 Geneviève Idt, *op.cit.*, p. 58

123 Cette théorie apparaît dans Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 1983

narrateur et le narrataire – et au delà, entre auteur et lecteurs – sans être nécessairement connu des personnages (savoir énonciatif) et celui qui s'établit dans les relations entre personnages (savoir énoncif)<sup>124</sup> ». Ce « savoir énonciatif » est effectivement présent dans *Les Faux-Monnayeurs*. Tout d'abord, le lecteur est l'un des seuls à connaître la vérité concernant le meurtre déguisé de Boris. Mais cette connaissance est partagée avec les coupables. En revanche, il existe un savoir que le lecteur seul possède : en reconstituant le puzzle et en regroupant toutes les informations données par le récit, le lecteur devine que le frère d'Armand parle de Vincent dans sa lettre alors que les personnages n'en ont aucune idée :

Il ne parle jamais de sa vie passée, de sorte que je ne parviens pas à découvrir qui ce peut être. Il s'intéresse particulièrement aux insectes et aux plantes, et certains de ses propos laissent entrevoir qu'il est remarquablement instruit. (*FM*, p. 361)

Les indices semés dans cette lettre, notamment la présence d'une femme désormais morte, l'obsession pour le diable ou encore sa passion pour la nature, supposent en effet qu'il s'agit de Vincent. Cette information est d'ailleurs confirmée par le narrateur : « Olivier rendit la lettre sans rien dire. Il ne lui vint pas à l'esprit que l'assassin dont il était ici parlé fût son frère » (*FM*, p. 362). Il est donc évident que le lecteur doit nécessairement remettre en ordre et redonner un sens aux événements en se servant de leur complexité dans la mesure où les personnages ne le feront pas à sa place, n'ayant pas la connaissance suffisante.

Dans *Le Grand Meaulnes*, « [t]out au long de l'histoire, François est le dépositaire de tous les secrets. » De ce fait, le lecteur partage constamment son savoir avec ce personnage. C'est grâce aux découvertes successives de François que les personnages retrouvent le domaine sans nom. Ces découvertes ont, avant tout, été orchestrées grâce à des personnages extérieurs, apportant une nouvelle intrigue. Comme l'affirme Pierre Suire, il y a une « intervention décisive de certains personnages, en dehors de l'initiative de Meaulnes, pour aider à la construction de l'histoire de Meaulnes »<sup>125</sup>. C'est par exemple grâce à la révélation de Jasmin que François apprend le véritable nom du domaine perdu ou encore grâce à sa tante Moinel qu'il découvre la véritable histoire de Valentine. Grâce aux informations apportées par l'insertion d'intrigues parallèles, le lecteur peut reconstituer la trame narrative qui était morcelée. La complexité du récit sert alors profondément à sa propre cohérence ; les seules recherches de Meaulnes et les connaissances des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs* n'auraient pas suffi aux lecteurs pour connaître la vérité. La clef de la compréhension des œuvres réside donc dans le point de vue général du lecteur sur l'ensemble des

---

124 Yves Reuter, *op.cit.*, p. 55

125 Pierre Suire, *op.cit.*, p. 170

informations données et le tri qu'il peut en faire.

A présent, il est évident que la collaboration du lecteur est essentielle pour permettre la survie de la cohérence des romans. Le désordre ambiant au sein même de l'histoire semble avoir contaminé le mode de représentation. En effet, nous avons ainsi pu voir que, malgré l'impression d'un mode de représentation traditionnel lors de la lecture du *Le Grand Meaulnes*, ce roman est tout de même constitué de procédés narratifs similaires à ceux des *Les Faux-Monnayeurs*. En effet, derrière cette apparence simple se cache une complexité bien réfléchie, c'est d'ailleurs l'un des traits caractéristiques du roman d'aventure présenté par son ami Jacques Rivière :

On peut même dire que, bien loin de trouver leur perfection dans la simplicité abstraite, au contraire c'est souvent de là qu'elles partent pour aboutir à un état complexe et enveloppé : telle histoire, qui s'est présentée sous un aspect facile et limpide, aura besoin, pour parvenir à sa plénitude définitive, de s'embarrasser de mille détails étranges et contradictoires, d'épaissir sur elle le réseau des traits injustifiables, d'entrer enfin hardiment dans les régions de l'obscurité.<sup>126</sup>

Nous assistons effectivement dans les deux romans à une multiplication d'intrigues pouvant être à l'origine d'une tromperie du lecteur, à une prolifération de points de vue subjectifs parfois nuisibles à la vérité ainsi qu'à une mise à mal de l'espace-temps due à une chronologie particulièrement entrecoupée. Tous ces éléments sont à la fois la cause d'une nécessaire remise en ordre par le lecteur et les outils qui la rendent possible. Sans la remise en ordre opérée par le lecteur, les œuvres sombreraient dans le chaos à l'image de leurs personnages qui échouent. Mais son rôle ne s'arrête pas là ; le lecteur prend entièrement part au processus d'écriture des romans.

---

126 Jacques Rivière, *op.cit.*, p. 42

### Chapitre 3 : Le lecteur comme co-créateur des œuvres

Si la complexité de la narration est à l'image de ce qui se passe au sein du monde diégétique, l'échec comme principe fondateur de ce monde menace également de toucher les œuvres de Gide et d'Alain dans le cas où le lecteur n'intervient pas. Le rôle du lecteur et son importance ne s'arrête pas à sa responsabilité concernant la cohérence de l'œuvre ; le lecteur, dans *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* doit également se placer au même niveau que l'auteur et devenir co-créateur des œuvres. En effet, il est le dernier maillon manquant pour finaliser l'œuvre. Son intervention devient indispensable à l'achèvement des œuvres, qui demeureraient incomplètes sans lui. L'acte de lecture est essentiel, sinon, les romans tomberaient dans le chaos similairement à leurs personnages. D'une part, le statut des œuvres rend obligatoire l'action du lecteur pour finaliser les œuvres. Il se doit alors d'achever les romans grâce aux clefs données par les auteurs (I) D'autre part, les auteurs ont laissé une grande liberté au lecteur, l'érigant de cette façon, en un collaborateur actif, voire même en co-auteur de l'œuvre. L'œuvre n'est donc plus un objet littéraire intouchable mais un support d'imagination possible. (II)

#### I – L'intervention du lecteur pour l'aboutissement des œuvres

Jean-Paul Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* définit l' « objet littéraire » en mettant en avant la responsabilité de la lecture dans l'achèvement de l'œuvre, qui sans cet acte, n'est qu'un morceau de papier gribouillé : « Car l'objet littéraire est une étrange toupie, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier <sup>127</sup>. » Cette définition est tout à fait en accord avec ce que nous souhaitons démontrer ; les romans étudiés nécessitent non seulement un acte de lecture, mais surtout une lecture active. Le lecteur, devant un livre comme *Le Grand Meaulnes* ou *Les Faux-Monnayeurs* se pose comme un véritable enquêteur dans un monde mystérieux et fait de mensonge. C'est en répondant aux interrogations que le lecteur achève l'œuvre. De plus, des clefs de lecture peuvent être dégagées par le lecteur, clefs de lecture qui donnent un sens global aux romans et les finalisent. De ce fait, par l'utilisation des composants fictionnels, le lecteur devient effectivement responsable de l'aboutissement des œuvres comme nous allons le voir.

---

127 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, p. 48

## A) La nécessité d'un lecteur actif

### 1. Le mystère au cœur des œuvres

Le haut degré de mystère dans les œuvres rejette toute possibilité de passivité du lecteur. *Le Grand Meaulnes* apparaît comme un jeu de piste pour retrouver le domaine sans nom ; *Les Faux-Monnayeurs* s'illustre comme une enquête policière pour déterminer qui sont les faux-monnayeurs. Le lecteur, dans les deux cas, prend part à la résolution de ces mystères. Plusieurs éléments font en effet apparaître les romans comme une énigme à résoudre. Tout d'abord, il y a clairement un manque d'informations fiables. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les données ne sont pas transmises facilement aux lecteurs, conformément à la volonté de Gide : « Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop » (*JFM*, p. 85). La lecture doit soulever chez le lecteur un trouble et des interrogations. C'est pourquoi les informations ne sont souvent données que partiellement. On ne peut alors être certain de la signification des données puisque rien n'est dit clairement. C'est par exemple le cas d'une discussion entre Bernard et Olivier où ce dernier confie : « Tu sais, ce que je t'avais dit l'autre fois... Ça y est... J'y ai été. " Bernard comprend à demi-mot. » (*FM*, p. 35). Le personnage fait référence à une discussion à laquelle nous n'avons pas assisté et la gêne est telle que les personnages n'avouent pas précisément de quoi il est question. Nous voyons donc bien à travers cet exemple qu'il y a un évident manque d'informations qui plonge le lecteur dans un monde mystérieux, monde mystérieux qui lui demande d'être continuellement actif en enquêtant. De la même façon, *Le Grand Meaulnes* repose sur une question générale : où se trouve le domaine perdu ? Mais cette question ne reste pas longtemps unique ; au fur et à mesure des recherches, d'autres questions se posent. Les pas effectués vers la redécouverte du domaine sont à l'origine d'une envie d'en savoir encore plus ; ce qui apparaît comme étant l'avancée des recherches est en réalité à l'origine d'autres questionnements. Par exemple, lorsque Meaulnes et François découvrent que le bohémien est le fiancé des noces célébrées au domaine, ce dernier s'enfuit. Cette révélation engendre alors davantage de questions que de réponses :

Frantz de Galais nous avait jusqu'ici caché son nom et il avait feint d'ignorer le chemin du Domaine, par peur sans doute d'être forcé de rentrer chez ses parents ; mais pourquoi, ce soir là, lui avait-il plu soudain de se faire connaître à nous et de nous laisser deviner la vérité tout entière ?... (*GM*, p. 171)

Ces questions, posées par le personnage, reflètent celles que se posent le lecteur. Le mystère régnant

sur l'histoire du *Grand Meaulnes* se fait donc ressentir par des interrogations croissantes qui poussent le lecteur à être actif pour obtenir des réponses, de la même façon que le mystère des *Faux-Monnayeurs* le pousse à enquêter pour comprendre des informations à demi-dévoilées.

Le mystère omniprésent dans les deux romans demande précisément à être résolu. C'est pourquoi des indices sont semés dans les œuvres. Tout d'abord, dans *Les Faux-Monnayeurs*, les informations ne sont dévoilées que partiellement à un instant *T*, mais en fouillant dans l'ensemble du roman, le lecteur peut trouver des indices pour compléter ces données. C'est le cas de la conversation entre Bernard et Olivier qui demeure incompréhensible si nous ne lisons que ce passage, mais qui s'éclaire grâce à d'autres brides de conversation. En effet, durant cet extrait, le lecteur se doit d'être actif et de faire le lien avec la conversation entre M. Profitendieu et M. Molinier présentée peu avant. Grâce à la réunion de ces informations, le lecteur comprend qu'Olivier a été louer les services d'une prostituée, puisque c'est précisément de cette affaire que parlaient les deux juges précédemment : « Je ferais fermer l'appartement, le théâtre de ces orgies, et je m'arrangerais de manière à prévenir les parents de ces jeunes effrontés, doucement, secrètement » (*FM*, p. 21). Toutefois, il ne s'agit que d'une hypothèse du lecteur, puisque rien ne sera confirmé par la suite. De la même façon, l'identité du bohémien peut être révélée bien avant la déclaration de Frantz par un lecteur actif. En effet, certaines informations obtenues lors de la discussion entre le bohémien, Meaulnes et François sont précieuses car le premier avoue :

[J]e préfère vous avertir : je ne suis pas un garçon comme les autres. Il y a trois mois, j'ai voulu me tirer une balle dans la tête et c'est ce qui vous explique ce bandeau, sur le front, comme un mobile de la Seine, en 1870... « je ne continuerai à vivre que pour l'amusement, comme un enfant » (*GM*, p. 154).

Or, précisément, lorsque Meaulnes quitte le fiancé des noces désespéré, il souhaite se suicider. De plus, à ce moment, le bohémien est décrit exactement de la même façon que le fiancé lors de sa rencontre avec Meaulnes : il est « [p]âle, les lèvres entr'ouvertes » (*GM*, p. 116 et p. 169). Le texte était donc semé d'indices et le lecteur pouvait trouver des réponses seul. Ainsi, le mystère régnant sur les œuvres oblige le lecteur à une lecture active pour finaliser les romans en obtenant des réponses, mais l'impossibilité d'une lecture passive est également justifiée par l'omniprésence des faux-semblants dans les œuvres.

## 2. Des jeux de faux-semblants perpétuels

Les personnages dans *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* ont du mal à révéler la

nature réelle de leurs sentiments, si bien que le lecteur doit être particulièrement attentif à ne pas se laisser berner par leur dissimulation. Le lecteur doit différencier ce que le personnage tente de laisser transparaître et ce qu'il ressent vraiment. Nous avons déjà pu constater que le mensonge est un vice particulièrement présent dans les deux romans. Ce péché humain donne naissance à deux réalités parallèles : une réalité simulée, celle que reçoit les personnages entre eux et une réalité intérieure, soit les véritables pensées du personnage, accessibles au lecteur. Nous constatons par exemple l'existence simultanée de ces deux réalités lors de la rencontre entre Édouard et Olivier dans *Les Faux-Monnayeurs*. En tant que lecteur, nous connaissons l'impatience mutuelle de rencontrer l'autre. Édouard a effectivement manigancé leur rencontre en envoyant une lettre à Pauline pour qu'elle soit lue par Olivier :

Curieux de savoir si par impossible Olivier l'attend à la sortie du train ? Il n'y compte absolument pas. Comment supposer même qu'Olivier ait pu prendre connaissance de la carte où il annonçait aux parents d'Olivier son retour – et où incidemment, négligemment, distraitement en apparence, il précisait le jour et l'heure – comme on tendrait un piège au sort, et par amour des embrasures. (*FM*, p. 79)

Or, Olivier ignorait que cette lettre lui était implicitement destinée et inversement, Édouard ne savait pas qu'Olivier attendait avec impatience cette entrevue, c'est pourquoi leur rencontre ne se déroule pas exactement comme ils l'avaient souhaitée. Chacun d'eux pense ennuyer l'autre et ne parvient pas à révéler la vraie nature de ses sentiments :

Nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie qu'Édouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative ; mais une singulière incapacité de jauger son crédit dans le cœur et l'esprit d'autrui leur était commune et les paralysait tous deux ; de sorte que chacun se croyant seul ému, tout occupé par sa joie propre et comme con-fus de la sentir si vive, n'avait souci que de ne point trop en laisser paraître l'excès. (*FM*, p. 81)

Il y a donc bel et bien une différence entre les attitudes feintes et les sentiments réels. Seul le lecteur peut connaître la vérité grâce à son accès à l'intériorité des personnages, c'est pourquoi il ne doit pas se laisser tromper comme les personnages en demeurant un lecteur passif qui absorbe toute information au lieu d'être actif dans la recherche de la vérité.

De la même façon, dans *Le Grand Meaulnes*, Frantz camoufle ses sentiments en se composant un personnage aventureux et enfantin. Arrivé anonymement à Sainte-Agathe, il remplace Meaulnes dans le cœur de ses camarades et introduit « des plaisirs nouveaux » (*GM*, p. 146) dans la cour de récréation. De cette façon, il assume sa volonté de rester dans le monde

enfantin en devenant l'incarnation même du divertissement pour ses camarades. Il s'agit alors de la réalité simulée. Toutefois, ce n'est qu'une façon d'oublier sa souffrance comme le rappelle son bandeau à la tête. Sa blessure, due à sa tentative de suicide, s'ouvre d'ailleurs à nouveau à Sainte-Agathe : « Votre bandeau est rouge de sang » (*GM*, p. 152), révélant alors la nature de ses sentiments davantage malheureux que tournés vers le jeu. Il s'agit ici de la réalité intérieure. Mais seul un lecteur actif peut comprendre le symbole de l'ouverture de sa blessure. Par conséquent, la dissimulation des sentiments réels demande la participation du lecteur pour être levée. De la même manière qu'il doit lever le mystère des romans en devenant enquêteur, le lecteur doit également travailler avec le mystère imposée par les personnages, en s'évertuant à comprendre leurs pensées intérieures. C'est pourquoi le lecteur doit nécessaire être actif dans sa lecture et devient un membre essentiel pour l'achèvement des œuvres. La nécessité de son intervention s'illustre également à travers la découverte de clefs de lecture donnant un degré de signification supérieur aux œuvres.

## B) La découverte de clefs de lecture

### 1. Les jeux de symétrie

Le lecteur, par son point de vue global sur le roman, est à même de détecter quelles relations peuvent lier certains extraits et devenir le trait d'union de l'ensemble de l'œuvre. Par là, le lecteur utilise alors les matériaux des œuvres pour les finaliser, alors qu'il va également entreprendre de les achever des éléments tirés de lui-même. Ces clefs de lecture peuvent tout d'abord reposer sur des jeux de symétrie. En effet, ces jeux, uniquement détectables par le lecteur, basés sur la répétition et le parallélisme, donnent une signification particulière aux œuvres. Tout d'abord, nous pouvons constater que les romans reproduisent des scènes déjà jouées auparavant. Dans *Le Grand Meaulnes*, nous l'avons vu, le chapitre donnant lieu aux retrouvailles d'Augustin et d'Yvonne, « La partie de plaisir », est une répétition détériorée des événements de la grande fête au domaine perdu. Mais il ne s'agit pas de la seule reprise du motif de cette fête. Par exemple, dans la cour de récréation s'organise une course de chevaux fictive où les enfants sont leur propre monture : « c'était une espèce de tournoi où les chevaux étaient les grands élèves chargés des plus jeunes grimpés sur leurs épaules » (*GM*, p. 146). Ce jeu fait effectivement étrangement penser à la course de poneys organisée par Frantz au domaine : « Dès qu'on fut rentré au domaine, commença, derrière la ferme, dans une grande prairie en pente, la course des poneys. C'était la dernière partie de la fête. » (*GM*, p. 112) De la même façon, la pièce de théâtre donnée par les bohémiens met en scène un personnage

que nous avons déjà rencontré au domaine :

Enfin glissa lentement, entre les rideaux, la face — sillonnée de rides, tout écarquillée tantôt par la gaieté tantôt par la détresse, et semée de pains à cacheter! — d'un long pierrot en trois pièces mal articulées, recroquevillé sur son ventre comme par une colique, marchant sur la pointe des pieds comme par excès de prudence et de crainte, les mains empêtrées dans des manches trop longues qui balayaient la piste. (*GM*, p. 167).

C'est ce même « grand pierrot blafard, aux manches trop longues » (*GM*, p. 100) que Meaulnes avait aperçu aux Sablonnières. Ainsi, ces jeux de symétrie que seul le lecteur peut remarquer permettent de mettre en avant l'obsession d'Augustin pour ce lieu magique qui ne cesse de faire irruption dans la réalité. Par ailleurs, dans *Les Faux-Monnayeurs*, une scène en particulier se répète tout au long du roman : Passavant agit toujours de la même manière pour manipuler et pervertir sa victime. Il y a un réel jeu de symétrie entre ses rencontres avec Vincent et celles avec Olivier. Tout d'abord, nous pouvons remarquer qu'il se sert toujours d'une offre d'emploi pour amener les jeunes hommes dans ses filets. Il a notamment proposé à Vincent de « soigner son vieux père » (*FM*, p. 44) et à Olivier d'être à la tête de la « direction littéraire » (*FM*, p. 137) de son journal. Durant ces rendez-vous, il enivre les deux hommes avec alcool et cigarettes en pervertissant leurs corps afin de s'attaquer plus facilement à leurs esprits : « Vous prendriez peut-être un verre de porto, hein ? J'en ai d'excellent. » (*FM*, p. 137). Ces deux collaborations avec Passavant finissent d'ailleurs de la même manière : avec un drame. Olivier tente de se suicider et Vincent finit par se retrouver complètement fou en Afrique. Ce jeu de symétrie révèle la nature profondément mauvaise de Passavant qui n'en est sûrement pas à ses premières manipulations ; c'est vraisemblablement un jeu dont il connaît bien les règles.

De plus, le jeu de symétrie peut également s'apercevoir dans la construction de certains personnages. Le cas de Rachel et Sarah dans *Les Faux-Monnayeurs* est particulièrement parlant à ce propos : ces deux sœurs ont reçu la même éducation entièrement dirigée par la religion, pourtant elles sont profondément opposées. Si Rachel fait constamment preuve de vertu, Sarah, elle, tente au contraire de s'arracher à cette image de sagesse :

Dans ses avances auprès d'Olivier, elle avait triomphé déjà de sa modestie naturelle et de bien des pudeurs innées. L'exemple de ses deux sœurs l'avait instruite ; elle considérait la pieuse résignation de Rachel comme une duperie ; ne consentait à voir dans le mariage de Laura qu'un lugubre marché, aboutissant à l'esclavage. (*FM*, p. 282)

La jeune fille agit contre ce que lui dictent les règles morales pour ne pas devenir comme ses sœurs.

Par ce jeu de symétrie, Gide opère une critique de l'éducation religieuse trop stricte qui, au final, devient la cause de l'immoralité. Il s'agit d'une critique implicite que seul le lecteur peut révéler. Dans *Le Grand Meaulnes*, les personnages d'Yvonne et de Valentine sont particulièrement ressemblants dans la relation qu'elles entretiennent respectivement avec Meaulnes et Frantz. Les deux jeunes femmes sont premièrement profondément idéalisées par leur homme. Meaulnes, après son excursion au domaine, se forge une image parfaite d'Yvonne si bien qu'une fois retrouvée, il est déçu. De la même façon, Frantz semble davantage rêver Valentine comme elle l'affirme elle-même : « il ne me voyait qu'en imagination et non point telle que j'étais. » (*GM*, p. 307). De plus, l'issue de chaque relation est également particulièrement proche : Valentine abandonne ses fiançailles avec Frantz et Meaulnes abandonne Yvonne. Par conséquent, ce jeu de symétrie montre qu'une croyance erronée à propos de la réalité finit toujours par rattraper les personnages, que l'on soit d'un côté ou de l'autre du rêve. La découverte de ce mécanisme d'écriture révèle la désillusion qui s'abat sur l'ensemble des personnages. Ainsi, nous avons pu constater qu'une lecture attentive permet de déceler des sens cachés qui donnent une logique supplémentaire aux œuvres. Le lecteur participe donc à l'achèvement final des œuvres en apprenant à détecter les jeux de symétrie, mais également certains signes annonciateurs.

## 2. Les signes annonciateurs

Durant la lecture du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs*, le lecteur doit faire face au choc que peuvent lui faire ressentir certains événements surprenants. Pourtant, une fois la lecture terminée, nous nous rendons compte que des signes annonçaient au préalable certaines péripéties. Le lecteur pose alors un regard nouveau sur l'œuvre qui concrétise son achèvement en révélant les dessous de la construction romanesque. Toutefois, l'insertion de signes annonciateurs dans les deux romans ne remet pas en cause la cohérence des œuvres. D'une part, dans *Le Grand Meaulnes*, la connaissance du passé du narrateur explique pourquoi il a la possibilité d'inclure des indices dans son récit : « Je continue à dire «chez nous», bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais. » (*GM*, p. 23) D'autre part, dans *Les Faux-Monnayeurs*, le lecteur n'est pas dupe de la supercherie mise en place par Gide qui consiste à présenter les personnages comme étant autonomes : « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? » (*FM*, p. 215) C'est d'ailleurs grâce à la rupture de l'illusion romanesque que le lecteur admet comme une évidence que tout ceci n'est qu'hypocrisie, et qu'effectivement tout est prévu à

l'avance. Il est donc logique que certains événements puissent être annoncés par des signes implicites ou non.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer que dans les romans, les ruines financières respectives des familles De Galais et Vedel sont annoncées bien avant leur concrétisation. Dans *Le Grand Meaulnes*, au moment même où se déroule la grande fête de noces organisée pour Frantz et Valentine, Meaulnes décrit le lieu comme étant « vieux et ruiné » (*GM*, p. 93). La disparition de ce lieu magique est également annoncée bien avant le récit des aventures de Meaulnes puisque François affirme : « Mais aujourd'hui que tout est fini, maintenant qu'il ne reste plus que poussière » (*GM*, p. 68). Assimiler cet endroit à la poussière montre qu'effectivement la possession de ce domaine va être réduite à néant à cause des finances de la famille : « On a tout vendu, et les acquéreurs, des chasseurs, ont fait abattre les vieux bâtiments pour agrandir leurs terrains de chasse » (*GM*, p. 213). Parallèlement, la ruine de la famille Vedel est annoncée dès le mariage de Laura : « Les Vedel-Azaïs avaient remplacé le traditionnel repas de noce par un simple thé moins dispendieux. » (*FM*, p. 104) Ces noces révèlent les problèmes d'argent de la famille et annoncent la ruine de la pension dont le meurtre de Boris sonnera le déclenchement : « Azaïs a dû licencier la pension – momentanément, dit-il ; mais Rachel craint la ruine. Quatre familles ont déjà retiré leurs enfants. » (*FM*, p. 376). Par ailleurs, les événements finaux des romans, soit la mort précoce d'Yvonne ainsi que le meurtre déguisé de Boris, sont annoncés avant leur arrivée. En effet, comme l'affirme Anna Matras dans son mémoire, la mort d'Yvonne est annoncée dès sa première apparition au domaine par l'intermédiaire de sa faiblesse corporelle <sup>128</sup> : « Ses chevilles étaient si fines qu'elles pliaient par instants et qu'on craignait de les voir se briser. » (*GM*, p. 110). La description physique d'Yvonne lors de sa rencontre avec François, révèle aussi au préalable sa condamnation à mort : « ce visage si pur se marbrait légèrement de rouge, comme il arrive chez certains malades gravement atteints sans qu'on le sache. » (*GM*, p. 216) Ces mêmes tâches rouges réapparaissent d'ailleurs juste avant sa mort, rappelant ainsi au lecteur que tout était annoncé d'avance : « Elle n'était point pâle comme je l'avais imaginé, mais toute enfiévrée, au contraire, avec de vives taches rouges sous les yeux, et dans un état d'agitation extrême. » (*GM*, p. 274) Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le projet cruel de Ghéridanisol est clairement annoncé, nous avons donc conscience que Boris va être tué dans ce jeu maléfique. Toutefois, il est possible de prévoir sa mort avant même son entrée dans la pension puisque Boris a le désir profond de voir les anges : « Comment sais-tu quand c'est vrai ? Moi je t'ai bien crue l'autre jour, quand tu m'as parlé des anges. Dis, Bronja : tu crois que si je priais très fort, moi aussi je les verrais ? » (*FM*, p. 173). La figure de l'ange, symbole du paradis, l'érige d'ores et déjà en tant que martyr et annonce sa future mort. Enfin, certaines

128 Anna Matras, *op.cit.*, p. 92

coïncidences peuvent se révéler à posteriori comme des signes annonciateurs. C'est notamment le cas dans *Le Grand Meaulnes*, lorsque deux ouvriers discutent des capacités des chevaux de Fromentin et du docteur Martin juste avant la fuite de Meaulnes : « Avec la jument de Fromentin on aurait pu aller les chercher à Vierzon. Il y a une heure d'arrêt. C'est à quinze kilomètres. On aurait été de retour avant même que l'âne à Martin fût attelé. » (*GM*, p. 40). En effet, c'est suite à cette bride de conversation entendue par Meaulnes qu'il va choisir de prendre la jument de Fromentin pour aller chercher les grands-parents de François, et au final découvrir le domaine perdu. De la même façon, la valise d'Édouard ne se ferme pas : « L'embêtant c'est qu'elle ne ferme pas à clef, sa valise » (*FM*, p. 77). C'est alors pour cette raison que Bernard parvient à l'ouvrir sans difficulté. Ainsi, ce qui apparaît lors de la lecture comme un fait insignifiant est en réalité une troublante coïncidence permettant d'expliquer la suite des aventures.

Nous avons alors pu démontrer que le lecteur, en manipulant les composants de l'histoire, entreprend d'achever les œuvres. En effet, les romans d'Alain-Fournier et de Gide nécessitent un lecteur actif dans la mesure où le mystère, présent dans les romans, doit être résolu mais également parce que, pour une compréhension optimale de l'œuvre, le lecteur doit également s'attacher à reconnaître le faux du vrai au sein des sentiments des personnages. Une lecture active est donc l'une des conditions de l'achèvement des œuvres par le lecteur. De plus, le lecteur est le seul à pouvoir donner un sens global à l'œuvre en découvrant des clefs de lecture, des jeux de symétrie ou des signes annonciateurs notamment, éclairant le lien de certains événements et donnant une signification supérieure à l'ensemble. Le lecteur achève donc bien la construction des œuvres et devient co-auteur ; mais cette activité de collaboration avec l'écrivain ne s'arrête pas ici, le lecteur peut également prendre part à l'écriture de l'œuvre.

## II – Une liberté laissée par les romans : le lecteur-écrivain

Si l'achèvement des œuvres présenté passait par la manipulation d'éléments fictionnels présents, l'œuvre peut être achevée également par des éléments apportés par le lecteur lui-même. *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* ne conditionnent pas le lecteur à une lecture unique, bien au contraire, une grande liberté est sauvegardée à tel point que le lecteur peut se hisser au rang d'écrivain. En effet, il se trouve que les œuvres d'Alain-Fournier et de Gide ne présentent pas un

monde diégétique exhaustif ; le lecteur a la possibilité de prendre la place de l'écrivain pour compléter ce qui a été commencé. (I) De plus, le lecteur est également en mesure de choisir quel sens il va donner à l'œuvre puisque les deux romans laissent la liberté de choisir comment nous comprenons les romans en nous soumettant plusieurs propositions (II). Comme l'affirme Gérard Langlade, « [c]haque œuvre littéraire engendre ainsi une multitude d'œuvres originales produites par les expériences à chaque fois uniques des lecteurs empiriques <sup>129</sup>», et c'est effectivement le cas pour les romans de Gide et d'Alain-Fournier. C'est pourquoi le lecteur est bien co-créateur des œuvres.

## A) Des romans à trous

### 1. Des histoires laissées pour compte

Nous avons déjà pu constater que les deux romans comportaient un système de narration très complexe qui demande une remise au clair perpétuelle du lecteur, mais parfois, aucune réponse n'est possible. Dans ce cas, le lecteur a la possibilité de prendre la place de l'auteur pour combler les manques du récit et d'ailleurs il se doit de le faire selon Umberto Eco : « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle <sup>130</sup>. » Dans *Le Grand Meaulnes* comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, il y a des « des pans entiers gardés secrets » <sup>131</sup>. Par exemple, dans le roman d'Alain-Fournier, la mort du petit frère de Meaulnes est racontée succinctement : « elle avait perdu le cadet de ses deux enfants, Antoine, qui était mort un soir au retour de l'école, pour s'être baigné avec son frère dans un étang malsain » (*GM*, p. 28). Ce récit laisse planer quelques doutes sur la responsabilité de Meaulnes dans cette mort dans la mesure où nous ignorons pourquoi son frère est décédé en allant dans un étang. Certes, il s'agissait d'une eau malsaine, mais Meaulnes y est allé également et en est ressorti vivant. Les conditions sont donc floues et la question reste en suspens tout au long du roman. Le lecteur est alors amené à imaginer une multiplicité d'histoires pouvant suppléer à ce manque de détails. Nous pouvons trouver un cas similaire dans *Les Faux-Monnayeurs*, lorsque nous apprenons la mort de Lilian grâce à une lettre du frère d'Armand :

---

129 Gérard Langlade, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre » dans *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, dir. Annie Rouxel et Gérard Langlade, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

130 Umberto Eco, *op.cit.*, p. 27

131 Pierre Suire, *op.cit.*, p. 173

Un hideux nègre qui l'accompagnait, remontant avec lui la Casamance, et avec qui j'ai un peu causé, parle d'une femme qui l'accompagnait et qui, si j'ai bien compris, a dû se noyer dans le fleuve, certain jour que leur embarcation a chaviré. Je ne serais pas étonné que mon compagnon ait favorisé la noyade. (*FM*, p. 361-362)

Le jeune homme suppose que Vincent l'a tué, mais nous n'en avons aucune certitude. Par conséquent, la vérité concernant cette mort demeure mystérieuse et fait appel à l'imagination du lecteur.

Par ailleurs, si dans ces cas, les informations sont volontairement mises sous silence par les narrateurs, parfois, c'est l'ignorance même du narrateur qui laisse des trous à combler dans les romans. Plusieurs fois, François avoue lui-même son absence de connaissance concernant certains événements. C'est notamment le cas lorsqu'il s'agit de reporter les souvenirs d'enfance de Meaulnes : « Il avait noté des souvenirs sur un séjour qu'ils avaient fait tous les deux à la campagne, je ne sais où » (*GM*, p. 309). C'est l'une des limites due au fait que le narrateur soit personnage et non omniscient. L'ignorance du narrateur lui permet également de poser des questions auxquelles il n'a pas de réponses, incitant de cette façon les lecteurs à répondre à sa place. Par exemple, lorsque Frantz révèle son identité lors de la représentation théâtrale, François se demande : « pourquoi, ce soir-là, lui avait-il plus soudain de se faire connaître à nous et de nous laisser devenir la vérité tout entière ? » (*GM*, p. 171) C'est une question qui reste en attente tout au long du roman. Seul le lecteur peut alors rompre cette suspension en élaborant dans son esprit une réponse. Similairement, dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur feint parfois d'ignorer certains détails de l'histoire : « Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus. » (*FM*, p. 43) Mais il s'agit d'une volonté générale de l'auteur, qui « a l'intention d'ébaucher systématiquement des pistes secondaires inutiles qu'il ne poursuivra pas »<sup>132</sup>. L'ignorance du narrateur permet ainsi de couper court au récit et de respecter cette volonté. Mais l'absence de connaissance n'est pas la seule excuse utilisée pour ne pas terminer un récit. Édouard, par exemple, estime qu'on ne peut raconter deux événements trop longs à la suite. Un récit en exclut alors un autre : « J'ai raconté ma rencontre avec Georges si longuement que j'ai dû m'arrêter au moment où Olivier entrait en scène. » (*FM*, p. 96) Évoquer l'entrée d'Olivier suscite la curiosité du lecteur sans pour autant la satisfaire, le lecteur est donc conduit à combler les manques du récit lui-même. En laissant certains manques au sein même des intrigues romanesques, Alain-Fournier et André Gide font du lecteur un collaborateur qui peut finaliser l'écriture de l'œuvre à sa guise. C'est également pour cette raison que les chapitres finaux du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs* ne mettent pas totalement un terme à l'histoire.

---

132 Geneviève Idt, *op.cit.*, p. 39

## 2. La fin non-définie des romans

La possibilité de l'intervention du lecteur dans le processus d'écriture peut être également prouvée à travers la particularité des chapitres finaux des deux romans. Il se trouve que *Le Grand Meaulnes* tout comme *Les Faux-Monnayeurs* ne se clôturent pas tout à fait. En effet, les informations données lors de ces dernières lignes ne sont pas toujours précises et laissent l'imagination du lecteur se construire des réponses. Dans le roman d'Alain-Fournier, l'épilogue présente le retour de Meaulnes au domaine des Sablonnières, désormais seulement occupé par François et la fille de Meaulnes. Mais le jeune homme ne rentre que parce qu'il a rempli sa mission, il a réussi à réunir à nouveau Frantz et Valentine : « Je les ai ramenés, les deux autres... Tu iras les voir dans leur maison. » (*GM*, p. 328) Cet épilogue nous annonce donc les retrouvailles du couple sans pour autant nous laisser entrevoir un instant de leur bonheur. François, durant ce chapitre, leur rend bien visite, seulement la narration s'arrête au moment où il arrive proche de leur maison :

Et en effet, au début de la matinée, lorsque je m'en allai, tout pensif et presque heureux vers la maison de Frantz qu'Yvonne de Galais m'avait jadis montrée déserte, j'aperçus de loin une manière de jeune ménagère en collerette, qui balayait le pas de sa porte, objet de curiosité et d'enthousiasme pour plusieurs petits vachers endimanchés qui s'en allaient à la messe... (*GM*, p. 328)

La frustration est optimale pour le lecteur puisque la scène est coupée juste avant que nous puissions enfin voir ce couple heureux ensemble. L'histoire d'amour entre Frantz et Valentine est à l'origine même de l'histoire du *Grand Meaulnes* puisque ce sont leurs noces qui ont été l'occasion d'organiser la fête magique durant laquelle Meaulnes a rencontré Yvonne. Pourtant, durant tout le roman, nous ne les avons jamais vu ensemble. La fin du roman matérialise donc la frustration du lecteur qui ne peut qu'imaginer pour satisfaire sa curiosité. Il devient un pendant de l'auteur. De la même façon, *Les Faux-Monnayeurs* demande au lecteur de participer à l'écriture du roman dans la mesure où il s'achève en donnant une multiplicité d'informations qui laisse présager d'autres événements à venir, événements que le lecteur peut imaginer. Les dernières lignes du roman d'André Gide peuvent correspondre à une sorte de bilan des intrigues qu'opère Édouard à travers son journal. En effet, nous apprenons par exemple que Bernard est rentré au domicile familial : « J'apprends par Olivier que Bernard est retourné chez son père ; et ma foi, c'est ce qu'il avait de mieux à faire. » (*FM*, p. 378) Il s'agit précisément de la conclusion de l'œuvre dans la mesure où le roman commençait justement avec la fugue de ce même personnage. Toutefois, c'est une information donnée sans précision, nous ignorons dans quelles conditions ce retour s'est effectué.

Informer le lecteur de manière si succincte attise sa curiosité sans l'apaiser : une nouvelle fois, le lecteur est libre de participer à l'écriture du roman pour l'achever véritablement.

Si les événements racontés dans les chapitres finaux respectifs des deux œuvres stimulent la curiosité du lecteur en étant flous, les dernières phrases des romans, elles, laissent véritablement en suspens la suite de l'histoire. En effet, *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* se terminent avec une fin ouverte, c'est-à-dire, une fin qui laisse la place à une suite en initiant une nouvelle intrigue. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Édouard affirme finalement : « Je suis bien curieux de connaître Caloub » (*FM*, p. 378). Faire de cette réflexion la phrase ultime montre bien que la fin de ce roman laisse la possibilité au lecteur d'imaginer de nouvelles aventures mettant en scène une possible relation amoureuse entre Édouard et Caloub. Dans *Le Grand Meaulnes*, François a, une nouvelle fois, une posture très proche du lecteur dans la mesure où il termine son récit en prétextant imaginer une suite alors même qu'il connaît les véritables événements : « Et déjà je l'imaginai, la nuit, enveloppant sa fille dans un manteau, et partant avec elle pour de nouvelles aventures. » (*GM*, p. 329) En tant que lecteur, nous sommes donc conduits à suivre cette dynamique de lecture et à écrire dans nos esprits le prolongement de cette histoire. La construction des chapitres finaux des romans d'Alain-Fournier et d'André Gide pousse ainsi le lecteur à devenir co-écrivain. Mais le lecteur prend également cette place de collaborateur étroit avec l'écrivain lorsqu'il choisit sous quelle perspective il interprète l'œuvre.

## B) La liberté d'interprétation du lecteur

### 1. Le choix du rationnel ou de l'irrationnel

L'activité du lecteur comme co-écrivain de l'œuvre s'exerce également grâce à la grande liberté d'interprétation laissée par les auteurs. En effet, dans *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs*, un même événement peut être expliqué de façon rationnelle ou irrationnelle sans que le lecteur soit conditionné à l'une de ces deux explications. Les deux romans se présentent alors comme étant des récits interactifs, c'est-à-dire des récits où « le lecteur peut réellement intervenir, fait des choix qui dirigent sa lecture <sup>133</sup>. » Le lecteur possède une véritable liberté d'interprétation dont le choix d'une perspective engendrera un nouveau sens de l'œuvre. Plus particulièrement, si l'on considère un événement comme étant profondément fantastique ou si l'on préfère être pragmatique par rapport à celui-ci, l'œuvre n'a plus la même signification. C'est pourquoi le lecteur

---

133 Christine Montalbetti, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 32

devient co-créateur. Dans *Le Grand Meaulnes*, le merveilleux s'oppose au réalisme à travers le domaine sans nom. Ces deux tendances sont d'ailleurs représentées par les personnages de François, constamment en train de s'émerveiller de la magie des aventures de Meaulnes et par Delouche qui préfère se contenter d'une explication pragmatique : « C'était une noce quoi ! » (*GM*, p. 190) Le lecteur, tout comme les personnages, a la possibilité de choisir la façon dont il interprète le récit des aventures de Meaulnes. C'est d'ailleurs potentiellement pourquoi ce roman est souvent présenté comme une œuvre de jeunesse. En effet, si l'on choisit de ne voir que la magie de ce domaine, on peut amplement se laisser porter par la croyance d'un monde magique et merveilleux. Mais si l'on n'occulte pas les explications données sur l'événement ayant donné lieu à cette fête, la réalité peut reprendre le dessus et rompre toute la magie. Une double lecture du *Grand Meaulnes* est alors envisageable. Notre interprétation dépend du regard que l'on pose sur le monde : si l'on a davantage tendance à croire ou à savoir. Un événement particulier peut illustrer cette hypothèse : la fuite de Frantz et de Ganache. En effet, au moment de repartir du domaine, Meaulnes voit une apparition :

Et tandis qu'il secouait la vitre, le visage collé au carreau, il aperçut, grâce à un coude du chemin, une forme blanche qui courait. C'était, hagard et affolé, le grand pierrot de la fête, le bohémien en tenue de mascarade, qui portait dans ses bras un corps humain serré contre sa poitrine. Puis tout disparut. » (*GM*, p.124)

La narration dirige le lecteur vers une explication irrationnelle. Le verbe « disparaître » utilisé dans cette description semble évoquer un acte magique. Pourtant, en réalité, le cheval s'est éloigné progressivement. Les deux interprétations, irrationnelle et rationnelle, sont possibles. Un choix est donc laissé aux lecteurs selon ses aspirations. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, cette liberté d'interprétation s'illustre à travers l'insertion d'éléments fantastiques populaires. Sophroniska affirme par exemple que Boris a pratiqué la magie occulte :

Boris, vers l'âge de neuf ans, a été mis au collège, à Varsovie. Il s'est lié avec un camarade de classe, un certain Baptistin Kraft, d'un ou deux ans plus âgé que lui, qui l'a initié à des pratiques clandestines, que ces enfants naïvement émerveillés, croyaient être « de la magie ». C'est le nom qu'ils donnaient à leur vice, pour avoir entendu dire, ou lu, que la magie permet d'entrer mystérieusement en possession de ce que l'on désire, qu'elle illimite la puissance, etc. (*FM*, p. 202)

Une nouvelle fois, le choix est laissé aux lecteurs de croire qu'il s'agit effectivement d'une pratique magique ou d'un simple jeu imaginaire et enfantin. Ce choix est possible grâce à l'insertion des guillemets autour du mot « magie » qui remet en doute sa véracité sans véritablement la nier. De la

même façon, nous assistons à la rencontre de Bernard avec un ange : « Il méditait depuis quelques instants, lorsqu'il vit s'approcher de lui, glissant et d'un pied si léger qu'on sentait qu'il eût pu poser sur les flots, un ange. » (*FM*, p. 332) Nous pouvons voir dans cet épisode la métaphore de son passage à maturité puisque « sa lutte avec l'ange l'avait mûri. » (*FM*, p. 337). Ou bien, nous pouvons croire en l'apparition d'un véritable ange qui l'a aidé à se trouver. Une explication rationnelle ou irrationnelle est possible. Par conséquent, nous avons pu constater que ces deux romans laissent une marge de manœuvre au lecteur qui peut interpréter l'œuvre de la façon qu'il souhaite et ainsi participer à la création d'un roman avec une dimension nouvelle. Il en est de même concernant le genre des œuvres, qui peut résulter de la volonté du lecteur.

## 2. Des œuvres aux caractéristiques génériques multiples

Nous l'avons déjà vu lors de l'introduction à notre mémoire : les romans d'Alain-Fournier et de Gide peuvent se voir octroyer les caractéristiques de plusieurs genres littéraires. Précisément, cette pluralité de normes génériques adoptées permet une interprétation tout à fait libre du lecteur, qui en choisissant un genre précis, changera totalement la dimension de l'œuvre. Tout d'abord, en tant que lecteur, nous pouvons relier *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* au roman d'aventure dans la mesure où il y a de multiples péripéties. Il se trouve également que les deux romans satisfont certains critères génériques établis par les critiques. Par exemple, il respecte « les cinq étapes du héros d'aventures », énoncées par Danielle Marcoin dans *Le roman d'aventure à l'école* :

A – La présentation du héros, sa nature, son environnement.

B – L'enclenchement de l'aventure.

C – Une situation critique.

D – La rencontre du compagnon.

E – Le dénouement du récit, les choix du héros <sup>134</sup>.

En ce qui concerne *Le Grand Meaulnes*, il se trouve que Meaulnes passe effectivement par ces cinq moments. Après la présentation du personnage dans son quotidien à Saint-Agathe, nous le suivons

---

134 Danielle Marcoin, *Le roman d'aventure à l'école*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997, p. 53

dans ses aventures au domaine sans nom avant que la situation ne se complique. Les recherches du domaine prennent du temps, et une fois retrouvé, désespéré par la banalité du quotidien, même Yvonne ne peut le rendre heureux. Seul son compagnon Frantz, en l'appelant à l'aide, peut lui rendre son bonheur en lui permettant de partir à nouveau à l'aventure. Nous avons reproduit ce parcours dans le tableau ci-dessous :

Séquence A : la présentation du héros	« Il arriva chez nous » ( <i>GM</i> , p. 23) à « son étrange aventure » ( <i>GM</i> , p. 68)
Séquence B : l'aventure	« ..... A une heure et demie de l'après-midi » ( <i>GM</i> , p. 68) à « dansant au-dessus des clôtures » ( <i>GM</i> , p. 125)
Séquence C : la situation critique	« Le grand vent et le froid » ( <i>GM</i> , p. 129) à « du côté du petit ruisseau » ( <i>GM</i> , p. 268)
Séquence D: la rencontre du compagnon	« Je l'appelai » ( <i>GM</i> , p. 268) à « pour un instant abandonnée » ( <i>GM</i> , p. 271)
Séquence E : le dénouement	« Mal rassuré, en proie à une sourde inquiétude » ( <i>GM</i> , p. 272) à « pour de nouvelles aventures » ( <i>GM</i> , p. 329)

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la distinction d'un héros en particulier est plus difficile dans la mesure où nous suivons au même niveau les quotidiens d'Édouard, de Bernard et d'Olivier. Mais si nous nous attachons plus particulièrement à Bernard, nous voyons que lui-aussi, à l'image de Meaulnes, respecte les étapes du parcours de héros d'aventure. En effet, nous retrouvons tout d'abord Bernard dans son quotidien avant qu'il ne fugue de chez lui, et ne se retrouve sans un sou, c'est alors à ce moment qu'il rencontre Édouard qui lui permettra alors de vivre décemment avant de retourner habiter chez son père adoptif. De la même façon, nous avons reproduit ces étapes dans le tableau ci-dessous :

Séquence A : la présentation du héros	« " C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor " » ( <i>FM</i> , p. 13) à « que le magistrat devait trouver en rentrant » ( <i>FM</i> , p. 17)
Séquence B : l'aventure	« " Monsieur, " J'ai compris, à la suite de certaine découverte que j'ai faite par hasard cet après-midi, que je dois cesser de vous considérer comme mon père » ( <i>FM</i> , p. 24) à « Adieu » ( <i>FM</i> , p. 84)
Séquence C : la situation critique	« Le soleil avait réveillé Bernard » ( <i>FM</i> , p. 85) à « c'est que les papiers que voici vont m'occuper davantage » ( <i>FM</i> , p. 88)
Séquence D: la rencontre du compagnon	« Lisons d'abord ceci » ( <i>FM</i> , p. 88) à « pour pouvoir être contemplé fixement » ( <i>FM</i> , p. 378)
Séquence E : le dénouement	« " J'apprends par Olivier que Bernard est retourné chez son père » ( <i>FM</i> , p. 378)

*Le Grand Meaulnes*, comme *Les Faux-Monnayeurs* peuvent donc être assimilés à des romans d'aventures. Mais l'omniprésence d'adolescents et d'enfants dans les œuvres laisse également émerger un autre sous-genre romanesque : le roman d'apprentissage. Mais nous allons laisser ce développement de côté dans la mesure où nous nous sommes déjà attachés à démontrer les enjeux du passage de l'adolescence à l'état adulte ainsi qu'à étudier les résultats des parcours des adolescents <sup>135</sup>. En revanche, comme nous l'avons dit durant l'introduction de notre mémoire, les éléments fantastiques des *Faux-Monnayeurs* peuvent être considérés comme des pendants des éléments merveilleux du *Grand Meaulnes* ; de ce fait les œuvres peuvent être également reliées au genre fantastique pour la première et au conte pour la seconde. En ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, tout au long du roman, nous assistons impuissant à l'omniprésence et à la prise de pouvoirs du démon, aujourd'hui considéré comme une figure fantastique. Nous avons déjà pu constaté que les personnages incarnent tour à tour le démon par des actions maléfiques, mais ce démon est un personnage à part entière, il est bien présent physiquement dans le roman. Il apparaît dès les premières pages du roman lorsque Bernard trouve les lettres de sa mère : « La famille

<sup>135</sup> Pour retrouver cette démonstration, il est nécessaire de se reporter au chapitre premier de la première partie, p. 31-39.

respectait sa solitude; le démon pas. » (*FM*, p. 13) Ce démon semble avoir une enveloppe corporelle, dans la mesure où il est capable de parler aux personnages. C'est notamment le cas quand Vincent, au lieu de donner raisonnablement une pension à Laura, la joue au poker :

De quel démon alors avait-il écouté le conseil? — la somme, déjà remise en pensée à cette femme, cette somme qu'il lui vouait, lui consacrait, et dont il se fût trouvé bien coupable de rien distraire, quel démon lui souffla, certain soir, qu'elle serait probablement insuffisante? (*FM*, p. 45)

De la même façon, c'est toujours ce démon qui permet le vol de valise par Bernard en mettant une pièce dans la poche de Bernard :

Mais le démon ne permettra pas qu'il se perde; il glisse sous les doigts anxieux de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous oubliée depuis on ne sait quand, là, dans le gousset de son gilet. (*FM*, p. 86-87)

La présence du diable n'est effectivement pas seulement mentale dans la mesure où elle atteint aussi les sens des personnages. Monsieur La Pérouse entend du bruit dans sa chambre, juste avant le meurtre de Boris : « Figurez-vous que, contre mon lit, dans la muraille, à la hauteur de ma tête précisément, il y a quelque chose qui fait du bruit. » (*FM*, p. 344) Mais juste après l'accomplissement de sa mission maléfique, le démon disparaît laissant ainsi la pièce silencieuse : « Il a cessé. C'est fini. Je ne l'entends plus. J'ai beau faire attention... » (*FM*, p. 376). En faisant du démon, un personnage à part entière, Gide donne donc à son roman un caractère fantastique et aux lecteurs la liberté de le voir comme tel. *Le Grand Meaulnes*, lui, peut davantage être relié au conte. L'univers merveilleux du conte repose principalement sur l'aventure de Meaulnes au domaine sans nom. Comme l'affirme Christophe Carlier dans *La clef des contes*, le monde merveilleux est un monde à part, et d'ailleurs nous pouvons retrouver cette distinction entre monde réel et monde merveilleux d'un point de vue typographique dans le roman. En effet, en dehors des chapitres et des parties, une autre structuration est utilisée par l'auteur, dont le principal critère est la ponctuation. Afin de marquer l'entrée dans les aventures merveilleuses de Meaulnes au domaine, Alain-Fournier utilise une ligne de points à la page 68. La sortie de ce monde se fait également par l'utilisation, non pas cette fois d'une ligne entière de points, mais de points de suspension à la page 125. La merveille, caractéristique du conte, est séparée de la réalité. De plus, Christophe Carlier pose trois critères propres au monde du conte : « L'éloignement temporel (" Il était une fois... "), spatial (" dans un pays lointain " ...) ou social (" un roi et une reine " ...) »<sup>136</sup>. Précisément, dans le roman

---

136 Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 2016, p. 8

d'Alain-Fournier, le domaine sans nom reprend ces trois caractéristiques. L'espace temporel est totalement bouleversé par le sommeil de Meaulnes durant le voyage, dans la mesure où il ignore combien de temps il s'est endormi : « il dut somnoler un assez long moment » (*GM*, p. 69). L'éloignement spatial est de mise puisqu'on ignore la localisation du domaine pendant longtemps. Enfin, il est évident que les règles sociétales du domaine sans nom sont fortement lointaines de celles du monde réel puisque les enfants font la loi : « Mais ce sont les enfants qui font la loi, ici ? ... Étrange domaine ! » (*GM*, p. 84). Ainsi, *Le Grand Meaulnes* peut être assimilé également au genre du conte. Les œuvres respectives de Gide et d'Alain-Fournier répondent à des caractéristiques génériques différentes, le lecteur est donc tout à fait libre de les interpréter comme bon lui semble. Selon la perspective choisie, le sens de l'œuvre change. C'est pourquoi nous affirmons que le lecteur, grâce à cette libre interprétation, devient co-auteur de l'œuvre en lui donnant un tout autre sens.

Après avoir vu que le lecteur achève l'œuvre en interagissant avec les éléments déjà créés par les auteurs, nous avons pu constater que cette finalisation de l'œuvre passe également par l'intervention autonome du lecteur grâce à son imagination et ses intuitions. De cette façon, le lecteur prend part aux processus d'écriture des romans et contrecarre la possibilité d'une contamination par l'omniprésence de l'échec dans l'histoire sur l'œuvre littéraire en tant que telle. Ainsi, le lecteur s'attache à trouver fictivement des réponses aux questions ou des dynamiques de lecture en fouillant dans les romans. De manière encore plus forte, il prend la place de l'écrivain et de complète mentalement les histoires proposées. Cette activité est possible dans la mesure où les romans d'Alain-Fournier et de Gide laissent justement des blancs dans leur œuvre et une place vacante pour le lecteur. La liberté d'interprétation permet elle, non pas de compléter l'écriture de l'œuvre, mais d'en changer totalement le sens et d'en créer une nouvelle d'une certaine façon. Le lecteur devient donc bien co-créateur de l'œuvre et permet l'achèvement des œuvres, qui sans son intervention, seraient inachevées et succomberaient, elles-aussi à l'échec.

## Conclusion

*Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* mettent en scène la progression des personnages vers un échec certain, mais cette fatalité n'est pas seulement présente dans la vie de Meaulnes, Édouard, et tous les autres. Les œuvres elles-mêmes, par extension, sont également touchées par le chaos régnant sur le monde diégétique. La mise en scène de cet espace littéraire est tout à fait cohérente avec le sujet abordé, et l'imite d'une certaine façon. C'est alors qu'une figure apparaît pour sauver les œuvres : le lecteur. Les œuvres sont construites pour lui laisser un rôle essentiel, sans sa collaboration, les œuvres échoueraient : « Référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible (plus qu'il ne l'est) ou alors cela devient un autre livre <sup>137</sup> ». Le lecteur est le seul à pouvoir s'en sortir et à sauver l'objet littéraire comme tel. Tout d'abord, le monde diégétique est bâti grâce à la fusion de deux entités apparemment contraires : l'imaginaire et la réalité. A l'origine d'une profonde confusion, ces deux pôles sont fondateurs de l'illusion menant les personnages à l'échec, et précisément, les histoires sont construites sur l'ambiguïté de leur relation. Le paradoxe fondateur peut être résolu par le lecteur, à même de distinguer les deux niveaux du monde et de comprendre les coulisses de ce maintien perpétuel de l'illusion. Le lecteur démontre alors qu'il possède un pouvoir sur les œuvres, grâce à sa position intermédiaire entre le personnage et l'auteur : l'investissement émotionnel et la possibilité d'une prise de recul lui donne des capacités exclusives. De plus, les techniques narratives utilisées pour écrire les œuvres sont complexes, à tel point que leur cohérence en est mise en danger. La faible frontière établie entre les statuts de narrateurs, personnages et lecteurs amène une perte de l'objectivité. La structure narrative est loin d'être fluide, entremêlant multiplicité des intrigues et des points de vue ainsi qu'une chronologie saccadée. Toute cette construction ressemble étrangement au chaos se jouant dans l'œuvre. L'intervention du lecteur devient alors absolument nécessaire ; il est le seul à pouvoir remettre en ordre ces mises en scène pour construire un tout cohérent et crédible. Les œuvres échappent au non-sens grâce lui. Enfin, l'intégralité du sens de chaque œuvre ne se dévoile pas instantanément ; l'achèvement des romans passe également par un acte de lecture spécifique. Le lecteur ne doit pas se contenter de lire sans intervenir. Avec une lecture attentive et active, il peut se hisser au rang de l'auteur ; en rétablissant une logique interne mais également en prenant part au processus d'écriture grâce à la place laissée par les écrivains, le lecteur finalise les œuvres et les empêche de sombrer elles-aussi dans l'échec. Il y a donc bel et bien la présence d'un itinéraire croisé dans les œuvres : donnant un sens, reconstruisant les œuvres, le chemin du lecteur est inverse à celui des personnages et permet de sauver les œuvres du chaos.

---

137 Umberto Eco, *op.cit.*, p. 73

## Conclusion générale

Si d'ordinaire, *Le Grand Meaulnes* et *Les Faux-Monnayeurs* apparaissent comme des œuvres fondamentalement différentes, voire incompatibles sur le plan littéraire, nous avons pu démontrer qu'en réalité, le cheminement des œuvres est tout à fait semblable. En effet, l'échec final est un facteur commun aux œuvres d'Alain-Fournier et de Gide. Les mondes diégétiques progressent au fil des pages vers un chaos généralisé, impliquant successivement les personnages, et le fonctionnement habituel du monde qui se retrouve totalement dérégulé. L'omniprésence de personnages enfants ou adolescents rend la notion d'enjeux primordiale dans l'intrigue des deux romans. En effet, la perspective d'avenir sous-entend la possibilité d'une réussite ou d'un échec dans la quête de la maturité. C'est dans ce premier domaine que les déconvenues se succèdent ; chaque personnage grandit et change effectivement, mais pas toujours dans la bonne voie. La notion d'échec est alors aperçue. De plus, si les deux romans posent les cadres d'une vie quotidienne plutôt ordinaire qui pourraient laisser entrevoir un fonctionnement stable et paisible, il se trouve que tout ce qui touche les relations humaines est au contraire en total dysfonctionnement. La famille, l'amour ou l'amitié ne portent pas les personnages vers la réussite et le bonheur, au contraire ; ils sont l'illustration du chaos du monde diégétique qui voit ses bases se pervertir. On ne peut constituer un monde sain avec de telles relations humaines. Sans soutien, les personnages se battent seuls contre le mal qui ne cesse de les tenter. Il est donc logique que les œuvres terminent avec la victoire de l'immoralité, concrétisation du chaos absolu. En effet, tout au long des deux romans, le mal et le bien se déchirent pour obtenir la faveur des personnages, et même si certains résistent et ne sont pas entraînés du mauvais côté, la victoire du mal détruit tout sur son passage. C'est pourquoi nous parlons de mise en échec du monde diégétique puisque ces échecs étaient au départ simplement échecs singuliers des personnages dans leur quête, puis ils s'étendent par la suite aux dysfonctionnements des relations humaines pour au final devenir absolument inévitables à cause de la victoire du mal. Le monde diégétique du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs* empruntent donc le même chemin de la perte. C'est ce que nous avons souhaité démontrer dans un premier temps. Mais cette affirmation laisse émerger une question : les œuvres, en tant qu'objet littéraire, ne sont-elles pas mises en danger par le récit qu'elles produisent ? C'est en posant cette interrogation que le lecteur se dévoile comme un membre indispensable aux œuvres, puisque celles-ci sont en effet en quelque sorte contaminées par le chaos ambiant. Tout d'abord, nous avons pu démontrer que le lecteur est à même de se détacher de l'illusion constituante du monde diégétique. Après avoir été manipulé par les auteurs, croyant comme les personnages à la possibilité d'une réussite, le lecteur

peut finalement prendre du recul et témoigner de ses capacités en comprenant les coulisses de l'univers fictionnel. Il peut comprendre que la construction des mondes diégétiques a été entièrement réfléchi en fonction de leur visée, c'est-à-dire, l'échec. Pour ne pas révéler de suite leur destinée fatale, les mondes de la fiction sont créés à partir de deux notions contradictoires : le rêve et la réalité, qui provoquent profonde confusion et ambiguïté. Le lecteur déjoue alors le mécanisme de l'illusion et devient complice de l'auteur. C'est une prémisse essentielle pour la démonstration qui va suivre : le lecteur n'aurait pas pu sauver les œuvres s'il avait été au monde niveau que les personnages. De plus, le mode de représentation choisi par les deux auteurs apparaît réellement cohérent avec l'histoire narrée ; fond et forme se confondent d'une certaine façon. La confusion règne chez les personnages autant que dans les techniques narratives utilisées. Le lecteur sauve ainsi les œuvres en opérant une remise en ordre indispensable à leur compréhension. Enfin, le lecteur est également responsable de la finalisation des œuvres. Les deux romans demandent un lecteur actif qui s'investit dans la construction de l'histoire. Le lecteur se hisse alors au rang de co-auteur en donnant au *Grand Meaulnes* et aux *Faux-Monnayeurs* toute leur dimension littéraire ; libre de choix multiples, toute la justesse des œuvres repose sur son interprétation et son imagination. Grâce à cette intervention finale, le lecteur caractérise définitivement les œuvres et permet d'éviter leur échec. Les œuvres en tant que telles ont été d'une certaine façon compromises par la mise en échec du monde diégétique, mais la place laissée au lecteur permet de contourner ce risque et de les élever jusqu'à la réussite.

Le résultat de ces recherches laisse émerger des interrogations plus générales concernant le rôle du lecteur vis-à-vis du roman. Il semblerait que les deux romans étudiés soient conditionnés à un destinataire et un type de lecture précis. Ce fait pose alors la question de savoir si tous les auteurs attendent quelque chose du lecteur ou à moindre échelle, s'ils prévoient un type de lecteur idéal. De nombreuses pistes de recherche pourraient alors être explorées. Dans l'hypothèse d'une réponse positive, il s'agirait alors de rechercher comment déterminer à partir d'une œuvre son ou ses lecteur(s) utopique(s). Mais également d'envisager comment la figure du lecteur se modifie avec l'évolution des traditions littéraires. Par exemple, la montée en puissance du Nouveau Roman dans les années 50 visant à déconstruire tout le modèle traditionnel romanesque porté par les projets zoliens ou balzacien, a donné naissance à des nouveaux types de roman. Mais ces romans, rompant avec les conventions littéraires, transforment-ils aussi les habitudes de lecture et demandent-ils un type de lecteur précis ? De manière plus générale, il s'agirait aussi de se pencher sur la recherche de critères pouvant réunir des œuvres avec un destinataire voulu aux caractères similaires. De plus, en admettant qu'un certain genre de lecteur – un lecteur idéal – est attendu, il serait également

intéressant de se placer du point de vue de la création littéraire et d'examiner si ce lecteur est tiré du roman ou si le roman se construit en fonction de ce destinataire. Le relation entre lecteur et roman soulève donc une multiplicité de questions. Néanmoins, ce lien supposé peut être quelque peu polémique dans la mesure où il implique une réduction de liberté à la fois du lecteur et de l'auteur. En effet, admettre qu'un certain lecteur est attendu exclut logiquement un autre type de lecteur. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une interdiction formelle, mais conditionner son œuvre à un groupe pré-déterminé pourrait empêcher d'autres de l'apprécier. Pourtant, dans certains secteurs, il s'agit bien d'une convention éditoriale de désigner pour qui le livre est destiné. En effet, dans les collections dites pédagogiques, c'est-à-dire, destinées à l'enseignement, l'âge ou la classe du lecteur attendu est précisé. Certains noms de collections peuvent également donner des indices concernant le lecteur. Par exemple, un livre issu de la collection « Folio junior » peut tout à fait être appréhendé par un enfant. Il s'agit d'une indication permettant de mieux cerner le destinataire et de ne pas incomber une lecture à un lecteur inadéquat. Mais cette habitude éditoriale se perd lorsque l'on arrive aux livres dits pour adultes. Pourtant, il est évident que certains livres sont vus comme plus prestigieux que d'autres davantage considérés comme populaires. Le livre est alors jugé selon le lecteur capable de l'appréhender. Mais cet imaginaire collectif trouve-t-il véritablement une cause ? Y-a-t-il des critères distinguant scientifiquement une œuvre dite classique d'un roman du quotidien ? Quoi qu'il en soit, cette habitude sociale de trier les œuvres selon leur prestige laisse la place à l'hypothèse d'un lecteur pré-conçu dans l'écriture même de l'œuvre et ouvre à de nouvelles réflexions littéraires.

## Bibliographie

### I - Corpus primaire

André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* [1913], Paris, Gallimard, 2009

### II - Corpus secondaire

André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927

Alain-Fournier, *Lettres à sa famille : 1898 – 1914*, Paris, Éditions Emile-Paul Frères, 1949

André Gide et Roger Martin du Gard, *Correspondance : 1913-1934*, Gallimard, 1968

Alain-Fournier, *Lettres au petit B.*, Paris, Fayard, 1986

Alain-Fournier et Jacques Rivière, *Correspondance : 1904-1914*, Paris, Gallimard, 1991

André Gide, *Journal I, 1887-1925*, Paris, Gallimard, 1996

André Gide, *Journal II, 1926-1950*, Paris, Gallimard, 1997

### III - Littérature critique

#### A ) Sur Alain-Fournier et son œuvre

##### 1. Sur Alain-Fournier lui-même

Antoine Sonet, *Le rêve d'Alain-Fournier*, Gembloux, Éditions J. Duculot, S.A., 1965

Jean Loize, *Alain-Fournier sa vie et Le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968

Georges G. Vidal, *Les masques d'Alain-Fournier*, Paris, Lettres modernes, 1980

Pierre Suire, *Alain-Fournier au miroir du Grand Meaulnes*, Paris, Éditions Seghers, 1988

##### 2. Sur *Le Grand Meaulnes*

Fernand Desonay, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1963

Maurice Lecuyer, *Réalité et imagination dans Le Grand Meaulnes et Le Voyageur*, Huston, Rice

University, 1965

Hédi Bouraoui, *Structure intentionnelle du « Grand Meaulnes » : vers le poème romancé*, Paris, Librairie Nizet, 1976

*Le Grand Meaulnes, Images et Documents*, texte de présentation établi par Daniel Leuwers, iconographie réunie par Véronique Beaussant, Mise en pages de Danièle Aires, Paris, Garnier, 1986

Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992

Adeline Lesot, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, Paris, Hatier, 1992

Henri Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, édition critique par Marie-Hélène Boblet, Paris, Champion, 2009

## B) Sur André Gide et son œuvre

### 1. Sur André Gide lui-même

Claude Martin, *Gide*, Paris, Seuil, 1974

### 2. Sur ses œuvres en général

Alberta Labuda, *Les thèmes de l'adolescence dans l'œuvre d'André Gide*, Pologne, Poznan, 1968

George Strauss, *La Part du diable dans l'œuvre de d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, 1985

Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993

### 3. Sur *Les Faux-Monnayeurs*

Geneviève Idt, *Les Faux-Monnayeurs André Gide*, Paris, Hatier, 1970

*André Gide sur Les Faux-Monnayeurs*, textes réunis par Claude Martin, Paris, Lettres modernes Minard, 1975

Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990

Pierre Chartier, *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1991

Alain Goulet, *André Gide Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, Paris, SEDES, 1991

Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs de Gide*, Paris, Dunod, 1994  
Roger-Michel Allemand, *Les Faux-Monnayeurs Gide*, Paris, Ellipses, 1999  
Dossier par Frédéric Maget et Lecture d'image par Agnès Verlet dans André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], Gallimard, Paris, 2008  
*Tant pis pour le lecteur paresseux... Trois lectures des Faux-monnayeurs d'André Gide*, dir. Victor-Arthur de Piégay, Paris, Les éditions du murmure, 2012  
Daniel Moutote, *Réflexions sur les Faux-monnayeurs*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012  
Aliocha Wald Lasowski et Joel July, *Gide Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Atlande, 2012

## C) Les ouvrages critiques généraux

### 1. Sur l'histoire littéraire

Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme au années vingt*, Paris, J. Corti, 1966  
Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978  
Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, L'âge critique 1911-1912*, Paris, Gallimard, 1986  
Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, Une inquiète maturité 1913-1914*, Paris, Gallimard, 1986  
*L'esprit NRF 1908-1940*, édition établie et présentée par Pierre Hebey, Paris, Gallimard, 1990  
Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1992

### 2. Sur les théories de la fiction

John Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, « Le statut logique du discours de la fiction », Paris, Les Éditions de Minuit, 1982  
Käte Hamburger, *Théorie des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986  
Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986  
Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999  
Doritt Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001  
Gérard Genette, *Fait et diction*, Paris, Seuil, 2004

Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016

### 3. Sur la narration

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1972

Wayne C. Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification » dans *Poétique du récit*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1977

Yves Reuter, *L'analyse du récit* [2005], Paris, Armand Collin, 2016

### 4. Sur les genres littéraires et les sous-genres

Jean-Paul Sartre, Préface [1947] de *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1956

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977

Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Librairie José Corti, 1981

Danielle Marcoin, *Le roman d'aventure à l'école*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997

Jacques Rivière, *Le roman d'aventure* [1913], Paris, Editions des Syrtes, 2000

Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 2016

### 5. Sur les personnages

Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 1983

*Construction-deconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, dir. Françoise Lioure, Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 1993

Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998

Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006

### 6. Sur le lecteur

Iser Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1976

Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur* [1979], Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1985

Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986

Christine Montalbetti, *Images du lecteur*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992

Bruno Clément, *Le lecteur et son modèle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999

Nathalie Piégay-Gros, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002

*Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature*, dir. Annie Rouxel et Gérard Langlade, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, Presses universitaires de France, 2008

## 7. Sur la sociologie

Cadolle Sylvie, « Les mutations de l'autorité familiale », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2009/3 (Vol. 42), p. 55-80. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-sciences-de-l-education-pour-l-ere-nouvelle-2009-3-page-55.htm> [consulté le 06/04/2018]

## IV – Les travaux de recherche sur les œuvres

### A) Sur *Le Grand Meaulnes*

Anna Matras, *La crise d'adolescence dans : Unterm Rad d'Hermann Hesse, Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier, The catcher in the Rye de J.D. Salinger*, Université Stendhal Grenoble III, 1997 [mémoire]

### B) Sur *Les Faux-Monnayeurs*

David Roulier, *Les enjeux de l'adolescence dans La porte étroite d'André Gide et Les Désarrois de l'élève Törless de Robert Musil*, Université Stendhal Grenoble 3, 2009 [mémoire]

Résumé de « Échec romanesque : *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier et *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide »

Toute l'ambition de notre travail de recherche est de démontrer que nous assistons au cours des lectures du *Grand Meaulnes* et des *Faux-Monnayeurs* à une même expérience : l'effondrement du monde diégétique dans le chaos. Mais cet échec romanesque – ou la perte du monde de la fiction – présente un risque pour les œuvres en tant que telles. Contaminées par les ténèbres ambiantes, elles se retrouvent alors menacées d'échec, à l'image du monde représenté. C'est ainsi que le lecteur apparaît comme le sauveur de ces œuvres. Reconstruisant, comprenant et terminant les romans, le lecteur devient véritablement le dernier maillon essentiel à la réussite des œuvres. L'échec des personnages consacre donc le lecteur.

Mots clefs : Alain-Fournier, André Gide, XX<sup>ème</sup> siècle, roman, échec, lecteur.

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : .....CALAMY..... PRENOM : .....ANDREA.....

DATE : .....25/04/2018..... SIGNATURE