

4108987100



RAMON FERNANDEZ ET LA QUETE DU PERE

WILLIAM KIDD

Thesis submitted in fulfilment of
the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of French
University of Stirling

October 1981

RESUME

Ramon Fernandez, un des plus éminents critiques français de l'entre-deux-guerres, revient à l'actualité après une éclipse de trente-cinq ans. Et en même temps revient le souvenir d'une carrière commencée avec éclat sous le signe de l'humanisme de la personnalité et terminée prématurément par la mort au moment où s'effondrait autour de Fernandez le nouvel ordre européen dont il était devenu un des principaux porte-paroles. Comment expliquer la trajectoire qui le mena du socialisme au fascisme, de l'extrême-gauche en 1934 à la Collaboration en 1940? Pourquoi le décalage, sensible à ses contemporains, entre la promesse de l'œuvre et l'apparent échec de l'homme?

D'aucuns en ont cherché la clef dans le conflit d'héritages spirituels ou dans le sentiment de déclassement social d'un homme né d'une mère française d'origine bourgeoise et d'un aristocrate mexicain. Et qui pour comble de difficulté se sentait différent de sa génération pour ne pas avoir fait la guerre de 1914-1918. Nous croyons que les racines du drame sont ailleurs, dans le bouleversement subi par un enfant accidentellement privé de son père à l'âge de onze ans, traumatisme qui rencontrant dans le psychisme les traces du fantasme parricide, devint le mobile profond de sa vocation.

Dans la première partie de notre thèse, nous examinons les faits de la jeunesse de Fernandez et les traits de sa personnalité à la lumière des concepts psychanalytiques. Dans la deuxième partie, nous montrons comment les thèmes, l'organisation et le langage de sa pensée prennent leur sens dans des idées inconscientes se référant à la mort du père, problématique que Fernandez essaya d'explorer imaginativement dans ses romans, auxquels nous consacrons la section suivante. Nous montrons enfin comment ses ouvrages critiques successifs reposent sur une identification de caractère paternel avec l'auteur qui évolue selon des modalités psychiques.

TABLE DE MATIERES

Remerciements

Abréviations

PREMIERE PARTIE : LE DRAME DU DEMI-BARBARE

Chapitre I	: Introduction	1
Chapitre II	: Origines d'une vocation	21
Chapitre III	: Le père absent	55

DEUXIEME PARTIE : L'ENVERS DE LA PENSEE

Chapitre I	: Le rôle de la pensée	83
Chapitre II	: La pensée sur-déterminée	105
Chapitre III	: Le problème de l'action	135
Chapitre IV	: Le sommeil de la raison	155
Chapitre V	: Dostoievski	178

TROISIEME PARTIE : L'EXPERIENCE ROMANESQUE

Chapitre I	: <u>le Pari</u> : vue d'ensemble, genèse	215
Chapitre II	: La figure du père romanesque	239
Chapitre III	: Le père décédé : décors, symbolisme, sexualité	263
Chapitre IV	: La conscience romanesque	284
Chapitre V	: Le paysage romanesque	303
Chapitre VI	: Personnages secondaires, structure triangulaire	329
Chapitre VII	: <u>Les Violents</u>	354

QUATRIEME PARTIE : L'IDENTIFICATION CRITIQUE

Chapitre I	: De Proust à Proust	398
Chapitre II	: André Gide	429
Chapitre III	: Barrès	463

Conclusion 494

Notes et Références 495

Bibliographie 527

REMERCIEMENTS

Dans l'impossibilité de les nommer tous ici, je voudrais exprimer mes plus vifs remerciements aux nombreux individus dont les connaissances ont enrichi ce travail et dont le soutien m'a aidé à le faire aboutir. Les contemporains de Ramon Fernandez m'ont apporté leurs souvenirs sur un homme qui fut aussi un ami, et quelquefois un adversaire; les membres de sa famille ont parlé de celui qui fut pour eux un père et un époux. Témoins par excellence d'une aventure qui fit partie de leur expérience vécue et de leur intimité, ils n'accepteront peut-être pas de me suivre dans tel ou tel aspect de l'interprétation que je propose; j'espère au moins avoir respecté la franchise, la sensibilité et les rares silences des uns et des autres.

Je suis particulièrement reconnaissant envers M. Dominique Fernandez pour m'avoir permis de consulter des documents inédits, et pour avoir bien voulu répondre à plusieurs reprises au cours de mon enquête à des demandes d'éclaircissements supplémentaires. Je suis surtout redevable envers mon directeur de thèse, M. le Professeur S I Lockerie de l'Université de Stirling. Sa maîtrise du détail, l'invariable justesse de ses critiques, ses innombrables suggestions pratiques m'ont été précieuses. D'autres collègues ont généreusement donné de leur temps pour un renseignement spécialisé, ainsi que les bibliothécaires pour dénicher plus d'un livre censé introuvable; nos secrétaires ont accompli un véritable miracle pour le déchiffrement et la finition d'un manuscrit qui avant de leur parvenir, a subi maintes retouches. Je ne saurais enfin oublier ma femme et mes enfants, qui ont fait preuve pendant plusieurs années d'une patience au-dessus de tout éloge.

PRINCIPALES ABREVIATIONS UTILISEES : Ouvrages de Fernandez

M	<u>Messages</u>
DP	<u>De la personnalité</u>
VM	<u>Vie de Molière</u>
AG	<u>André Gide</u>
ML	<u>Moralisme et Littérature</u>
P	<u>le Pari</u>
V	<u>les Violents</u>
H?	<u>l'Homme est-il humain?</u>
Pr	<u>Proust</u>
IF	<u>Itinéraire français</u>
Bal	<u>Balzac</u>
Bar	<u>Barrès</u>

PREMIERE PARTIE

LE DRAME DU DEMI-BARBARE

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Ramon Fernandez, fils d'un père mexicain et d'une mère française, commença sa carrière en 1923. Départ tardif, puisqu'il avait déjà ses vingt-neuf ans, mais départ foudroyant comme le reconnaissaient ses contemporains, et qui fit de lui très rapidement un des maîtres incontestés de la critique littéraire de son temps. D'une formation littéraire et philosophique, celui qu'on a appelé "le meilleur élève que Brunschvicg ait donné aux lettres"¹ avait la double ambition de renouveler la critique en lui donnant une armature plus scientifique, et de jeter les bases d'un nouvel humanisme, fruit d'une rencontre de la personnalité subjective avec le monde extérieur : œuvres d'imagination, courants intellectuels de l'époque, problèmes politiques. Il contribua de façon particulièrement significative à la renommée de la Nouvelle Revue Française de l'entre-deux-guerres.

Dans Messages, publié en 1926 mais composé d'articles déjà parus pour la plupart à la revue entre 1923 et 1925, Fernandez esquissa une conception de la "critique philosophique" qui, malgré une certaine densité d'expression technique, impressionna tous les commentateurs par sa richesse et sa rigueur. L'intention de l'auteur était de dégager les structures philosophiques de l'œuvre d'art et, tout en respectant sa spécificité au moyen d'un néo-bergsonisme raffiné, de la "situer dans l'univers humain". (M, 21) On le vit ainsi se consacrer tour à tour à des écrivains aussi différents que Balzac, Proust, Stendhal, Meredith, et Conrad pour formuler à partir d'une analyse de la vision et des procédés créateurs propres à chacun, une esthétique littéraire qui serait en même temps une éthique existentielle. En s'identifiant à l'œuvre pour la comprendre, et en la dépassant ensuite par le jugement, le critique préside à une espèce de 'transfert', l'éludication 'créatrice' de/...

de virtualités inhérentes à l'une comme à l'autre.

Il ne s'agissait pas d'ailleurs des seuls romanciers, quoique la critique fernandézienne soit éminemment une critique du roman. Fernandez fait une place aussi à Newman, Pater, T S Eliot et Freud, auteurs qu'il considérait essentiels au problème des rapports entre le 'moi', la pensée critique et psychologique, et les valeurs morales. Ces dernières sont surtout à retenir, car si le critique philosophique cherchait des "principes intellectuels précis permettant d'assurer à la vie humaine un meilleur rendement" (M, 39), il insistait également sur l' 'orientation' morale que comportait toute littérature digne du nom. Le 'Message de Meredith' de novembre 1923, selon Du Bos "le début le plus éclatant auquel nous ayons assisté depuis la guerre"², avait déjà témoigné de l'interaction de ces impératifs. En témoigna aussi la conférence-débat de Lausanne qui à la fin de 1924 opposa Fernandez à Jacques Rivière, publiée, bien après la mort de ce dernier, sous le titre de Moralisme et Littérature. (1932)

Dans De la Personnalité, ouvrage paru en 1928, mais rédigé comme Messages entre 1924 et 1926, Fernandez reprit la question de la liaison entre la littérature, la pensée et la vie dans une perspective plus autobiographique et plus philosophique. Tirailé par sa naissance entre deux cultures, deux séries de pressentiments imaginatifs, affectifs, et spirituels différents, Fernandez se dépeignait sous les traits d'un "demi-barbare" d'Amérique (DP, 20) qui n'arrivait pas à joindre ses sentiments et ses actes. Il ne pouvait donc se donner une conduite conséquente qui, objectivement constatée par autrui, exprimerait la concordance nécessaire entre sa réalité intime et le monde extérieur, autrement dit sa personnalité. Loin d'exister au départ, l'unité personnelle était encore à créer. Mais le rationalisme et l'introspection s'avéraient inaptes à la tâche, alors que l'analyse proustienne le condamnait à accepter le morcellement du moi et l'analyse rétrospective de ses états/...

états d'âme disparates. Fernandez se mit donc en quête d'un moyen d' "introduire la pensée dans la vie", de "se concevoir" (DP, 35) et de garantir cette unicité par une liaison 'prospective' entre sentiments et actes. S'il imitait la conduite qu'il souhaitait pour lui-même? ; s'il 'pariait' sur certains sentiments en agissant comme s'il les possédait déjà? Si, pour tout dire, il pouvait "s'imaginer d'abord" pour "se constater ensuite"? (DP, 35)

Or, demande Fernandez, que fait le romancier (Meredith, George Eliot), ou le dramaturge (Pirandello), sinon justement cela? Messages avait déjà montré que la création imaginative du personnage, issu d'une vision subjective et pourtant doté d'une existence objective, était analogue à celle de la personne :

Un roman peut être considéré comme une vaste et complexe expérience instituée dans le but de savoir si les individus imaginés par l'auteur sont viables, si leur unité vivante est intrinsèque et s'explique normalement au cours d'une action donnée; et de cette vérification esthétique, si elle réussit, nous pouvons conclure que les dispositions mentales de l'auteur lui donnent une certaine prise sur la vie; car rien ne nous autorise à établir une différence de nature entre la faculté de créer soi-même ou d'influer sur l'être d'autrui. Il s'agit bien plutôt d'une différence dans l'attribution des rôles. (M, 55-56)

En revenant à ces postulats par le biais de la problématique existentielle, l'auteur de De la Personnalité confirma l'importance de son analyse critique, et formula les deux faces d'une théorie qui constitue une des originalités de la littérature française des années 1920.

Ces premiers livres contribuèrent de façon significative à la réputation de Fernandez dans les milieux intellectuels de l'époque, car leur auteur semblait apporter une réponse positive à certaines formes de malaise caractéristiques de 'l'après-guerre' : divorce entre la sensibilité et l'intelligence, problème des théories de l'inconscient, crise des valeurs morales et littéraires. Sur ces questions/...

questions les idées de Fernandez sont aussi représentatives que celles exprimées par Marcel Arland - 'Sur un nouveau mal du siècle' (NRF, 1924), Emmanuel Berl - Mort de la pensée bourgeoise (1929), et Benjamin Crémieux - Inquiétude et Reconstruction (1931). Mais Fernandez alla plus loin que ces derniers par l'importance qu'il accorda à 'l'humanisation' progressive et prospective de l'individu, qui annonce certains aspects du 'projet' sartrien, ainsi que par l'étendue de ses préoccupations.

Il étudia non seulement des œuvres dont l'actualité littéraire avait l'autre avantage de mettre en relief la problématique de la personnalité, ou les rapports entre l'esthétique et la pensée. C'est le cas, entre tant d'autres, de ses articles dans la NRF sur Bourget (1926) et sur 'La Figure de la Vie dans les Faux-Monnayeurs' (1926) comme de sa 'Note sur l'esthétique de Proust' (1928) et, indice de son intérêt maintenu pour la littérature anglaise, sur Thomas Hardy (Revue Nouvelle, 1928). C'est de cette même période que date la fondation des Cahiers Marcel Proust, dont Fernandez assumait la direction et pour lesquels il signa ou préfaça certains numéros. Mais il traita également, et avec une égale confiance dans le jugement, de problèmes plus philosophiques ou idéologiques tels que le rôle des 'clercs' dans la cité ou les rapports entre la pensée et la religion. Des articles comme 'Esquisses pour un humanisme critique' (1927), 'Intellectualisme et Politique' (1927), ou 'Humanisme et Religion' (1928) soulignent l'importance de son entreprise tout en laissant entrevoir certains thèmes centraux de sa carrière ultérieure.

Cette première partie de sa carrière vit aussi l'extension de ses activités par des tournées de conférences en Angleterre - Fernandez se lia avec T S Eliot et contribua à 'Criterion'³ - et sa participation aux travaux de l'Union pour la Vérité, où il devint un des directeurs de débats les plus remarquables par la pénétration et l'éclat/...

l'éclat de ses interventions. Ce fut dans le cadre de l'Union, à Paris ou à Pontigny, qu'il formula ses réflexions sur Stendhal et sur Rousseau, incorporées par la suite aux ouvrages de 1926 et 1928, et qu'il exposa ses idées sur la personnalité et sur le théâtre de Molière. Ce fut à Pontigny également qu'il fit preuve d'autres talents, en improvisant, avec un singulier don de pastiche, de mimique et de jeux de mots, des tragédies en vers "irrésistibles" dont bien des adeptes des 'décades' se souviennent.⁴ Indicateurs d'une versatilité, d'une plasticité viscérale aussi bien qu'intellectuelle, ces dons, doublés de ses autres qualités indéniables, renforcèrent l'impression créée par Fernandez auprès de ceux qu'il rencontrait, celle d'un "exemplaire humain assez rare",⁵ "un de ces êtres que l'on voit fonctionner avec plaisir".⁶

Ajoutons aussi, pour compléter le fichier biographique de ces années, et pour montrer que les exigences de 'l'humain' dépassaient le domaine de l'intellectualisme qu'en 1925, patronné par Jean Prévost et Marcel Déat, Fernandez adhéra à la SFIO, et qu'en 1926 il épousa Liliane Chomette, qu'il avait rencontrée à Pontigny. Deux enfants, Irène et Dominique, virent le jour en 1927 et 1929 respectivement. En 1927, Fernandez prit la nationalité française, décision que son éducation à Louis-le-Grand et à la Sorbonne, sa situation domestique et sa place dans la vie intellectuelle de son temps justifiaient amplement. L'importance de cette place fut illustrée à nouveau en 1929 et en 1930 par une série d'importants 'Essais' dans la NRF sur les problèmes esthétiques et critiques : 'De l'Esprit classique', 'Poétique du roman', 'Poésie et Biographie', 'Expression et Représentation', et par des études 'en tête' sur Mauriac (Dieu et Mammon) et Jacques de Lacretelle (Le Retour de Silbermann). Deux ouvrages critiques, la Vie de Molière (1929) et André Gide (1931), confirmèrent sa maîtrise d'une critique qui combinait dans une synthèse solide l'apport de l'intuitionnisme bergsonien, un don d'analyse rigoureuse mais souple, /...

souple, et une érudition considérable.

A partir de 1932 s'ouvre une seconde phase de la carrière de Fernandez. La parution d'un premier roman, le Pari (Prix Fémina, 1932), et le lancement de 'Marianne', hebdomadaire radical-socialiste qu'il co-fonda avec Emmanuel Berl, élargissent son œuvre et l'exposent désormais au public plus étendu de la grande presse et des partis. Mais c'est surtout son engagement politique au lendemain du 6 février 1934 qui change le centre de gravité de ses activités, et qui distingue les années 1930 de la décennie précédente.

Cette prise de position ne manquait pas de signes avant-coureurs, si l'on tient compte des sympathies socialistes de Fernandez, de sa conception de la création de soi dans l'action, et une préoccupation sociale plus urgente dans ses comptes-rendus littéraires dans 'Marianne'. Ajoutons que le succès récent du Pari, roman d'intellectuel vaguement tenté par l'idéologie, avait procuré à son auteur une notoriété qui ne devait pas lui déplaire. Cela dit, dans tous ses écrits entre 1927 et 1933, Fernandez avait prôné un réformisme "modeste" et, sans exclure un engagement à venir - "je me refuserai sévèrement, afin de me donner mieux ensuite",⁷ il avait critiqué les intellectuels qui s'alignaient avec des mouvements 'catastrophiques', de quelque côté qu'ils se trouvent. Gide lui-même n'échappa pas à ses reproches, en 1933, lorsqu'il rallia le communisme⁸ et aussi récemment qu'au mois de janvier 1934, Fernandez demandait encore : 'La Révolution est-elle nécessaire?'.⁹ D'où, pour la plupart des observateurs de l'époque, le caractère inattendu d'un engagement qui fut non seulement bruyant, mais qui amorça une carrière-éclair en militantisme qui demeure à ce jour assez insolite dans les annales de la gauche française.

Tour/...

Tour à tour on le vit adhérer à l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, co-fonder un comité de Vigilance anti-fasciste, championner 'l'unité d'action',¹⁰ et signer un 'Appel aux Travailleurs'.¹¹ Dans une 'Lettre ouverte à André Gide', il emboîta le pas à celui qu'il avait critiqué quelques mois plus tôt. Sans abandonner ses dernières réserves sur le communisme, Fernandez reconnut que seul ce dernier pouvait mobiliser les forces capables de défendre les intérêts du prolétariat, et s'aligna avec "le camp des porte-monnaies vides".¹² Par acte de présence, il défila aux manifestations ouvrières à Levallois, Billancourt, et Courbevoie, ("Premier mai de bataille")¹³ et publia dans 'Commune' un méa culpa d'homme de lettres 'bourgeois' où il remercia les gens de droite, par leur égoïsme de classe, d'avoir fait de lui "un communiste, ou bien peu s'en faut", et, "en tout cas, révolutionnaire".¹⁴ Ces formules, comme l'adhésion, furent recueillies avec enthousiasme, soulevèrent des espoirs, firent grand bruit; le désabusement de Fernandez, son éloignement, et puis de nouvelles formules, n'en firent pas moins. Les explications données 'après-coup' dans 'Littérature et Politique' (NRF, février 1935) devaient être pour beaucoup dans l'hostilité que lui réservaient désormais certains intellectuels de gauche.

Que s'était-il passé? Disons brièvement que l'attitude de Fernandez en 1934 était plus complexe qu'elle ne pouvait le paraître à autrui; lui-même reconnaissait qu'il avait cru nécessaire d'"aller au plus court",¹⁵ quitte à revenir ensuite sur d'autres aspects plus théoriques ou plus stratégiques de la question. Certes, en 1934 il affirmait que le socialisme traditionnel, devenu parasitaire du capitalisme, avait perdu son élan; et il avait quelquefois exprimé son admiration pour l'entreprise soviétique en tant que construction sociale; de même, il s'était persuadé de la nécessité du rapprochement entre intellectuels et ouvriers, et reconnaissait que le renouvellement politique et social du pays "ne peut s'accomplir que par une révolution/...

révolution socialiste de l'économie".¹⁶ Mais du côté métaphysique il y avait quelques difficultés majeures. Car le théoricien du 'prospectif' ne pouvait accepter les postulats déterministes du marxisme, ni le disciple de Brunschvicg son matérialisme. Un élément non-négligeable de l'ambivalence de Fernandez envers le communisme découlait donc de l'opposition au 'dogmatisme' marxiste, à sa 'façon de penser', séparable, selon lui, des buts idéologiques qu'il proposait :

Je crois, avec Proudhon, avec Marx, avec Sorel, que toute valeur sociale nouvelle ne peut être créée que par les travailleurs, mais je ne crois ni à la 'nuit juridique' de Marx, ni à la transformation radicale de nos structures mentales.¹⁷

Ajoutons à ceci un différend tactique. Fernandez affirma avoir cherché la création d'un mouvement anti-fasciste de grande envergure, alors que les communistes en étaient encore à prononcer des exclusions doctrinales; le cas de Blum, cité par Fernandez, et traité de 'social fasciste' à l'époque par certains communistes, est là pour prouver que nous sommes en 1934, non 1936, et que les torts n'étaient pas tous du même bord. Cela dit, la chronologie est justement un des problèmes qui se présentent au commentateur, puisque le silence de Fernandez au cours de la deuxième moitié de 1934 permet toutes les suppositions sur l'évolution de sa pensée. Il semble, cependant, que le front qu'il envisageait eût dépassé les limites d'une union 'populaire' même élargie. D'autre part, à cette époque Fernandez commençait à s'intéresser aux idées du révisionniste belge Henri de Man, auteur d'Au-delà du Marxisme (1927) qui en août 1934 présenta ses 'thèses de Pontigny' et, début 1935, publia l'Idée socialiste; Fernandez commenta cet ouvrage pour les lecteurs de 'Marianne'.¹⁸ Or, de Man était un de ceux qui souhaitaient concilier socialisme et nationalisme. Ainsi, quand Fernandez se sépara des organisations de gauche, déclarant "Moi, j'ai le goût des trains qui partent",/...

partent",¹⁹ les spécialistes du Baedaecker politique croyaient déjà connaître la destination du convoi : il ne pouvait s'agir que du 'train bleu'.

Ce premier engagement, et les efforts entrepris par Fernandez pour adapter son système de penser aux exigences nouvelles de l'époque tout en en conservant ses bases idéalistes - 'A quoi sert la philosophie?'²⁰, 'Renaissance de l'idéalisme'²¹ - lui apparaissaient comme l'extension logique de sa doctrine, et le développement naturel d'une carrière déjà couronnée de succès dans plusieurs domaines. En fait, c'étaient les prémices d'une crise dans sa tentative de construire l'humanisme critique. L'appauvrissement sensible des Violents (1935) et de l'Homme est-il humain? (1936), nettement inférieurs au Pari et à De la Personnalité respectivement, en témoigne amplement. Plus significatif encore, cependant, est l'itinéraire controversé qui mena Fernandez au P.P.F. de Doriot en 1937, et en 1940 à la Collaboration, terminus tristement ironique pour celui qui avait écrit, en 1926, qu'on "peut-être radical dans n'importe quel parti, excepté dans ceux qui dépersonnalisent leurs membres, ce qui les juge".²² Et qui affirmait encore, six mois avant la guerre, que "sous l'angle de la personnalité, un régime totalitaire n'offre qu'une solution partielle, autrement dit une solution mutilée, de la destinée humaine".²³

Cet itinéraire n'était pourtant pas sans méandres - une visite de Fernandez en 1935 au comte de Paris dans son exil belge lui fit prêter des sympathies monarchistes²⁴ - et l'évolution de ses idées était sans doute moins inévitable que certains commentateurs, dont Fernandez lui-même ont prétendu. Ainsi, dès cette année, quelques-uns de ses anciens alliés, dans l'espoir qu'il serait 'récupérable', dosaient leur reproches d'appels à un retour au bon sens et à l'abandon d'une conduite qu'ils estimaient aussi aberrante sur le plan intellectuel/...

intellectuel (un "examen d'inconscience"; des "distinguo dans le vide")²⁵ que sur le plan politique. Cet espoir ne se réalisa point. Mais des périodes d'hésitation, en 1936 où Fernandez se disait encore "homme de gauche" et signa un télégramme de soutien aux républicains espagnols,²⁶ et encore en 1939, époque à laquelle il songea peut-être à se distancer de Doriot et projeta d'écrire une 'Confession politique',²⁷ semblaient lui apporter un élément de vraisemblance.

Il est difficile, cependant, d'inscrire ces hésitations à son actif. Dans le contexte des renseignements dont nous disposons, elles renforcent plutôt l'impression que Fernandez était un homme à la dérive, à l'attente d'une inspiration qui viendrait moins de sa réflexion que de l'événement. Ce fut, affirma-t-il, son indignation devant la destitution de Doriot de ses fonctions de maire de Saint-Denis par le gouvernement de gauche qui précipita son adhésion au P.P.F.²⁸ Mais nous savons aussi, par un des membres de sa famille, que l'évolution de la guerre d'Espagne l'avait péniblement surpris, et qu'il "en avait marre d'être du côté des vaincus".²⁹ La pensée 'prospective' semblait se réduire à l'opportunisme, à un pragmatisme dont Fernandez se flattait toujours d'avoir vu les dangers. Quand on ajoute les difficultés évidentes dans sa vie personnelle - la faillite de son mariage,³⁰ une dipsomanie devenue de notoriété publique et qui ne fut sans doute pas étrangère à sa mort en 1944 - il est évident que nous sommes devant une dislocation significative de l'entreprise philosophique et existentielle. L'année 1933-34 marque donc un tournant à partir duquel une première époque de construction et de consolidation vigoureuse fait place à des années où l'énergie déployée ne fut pas moins significative que par le passé, mais où l'ascension se mua en incertitudes, et où les ambitions se soldèrent par l'échec.

Non que nous cherchions à imposer aux deux 'temps' de cette carrière une symétrie trop/...

trop grande, ni à prétendre que ceux-ci revêtent un caractère monolithique. La réalité des années 1923-33 fut sans doute plus complexe que ne le laisse entendre l'énumération bio-bibliographique que nous en avons donnée. Et les années de guerre et d'Occupation, qui virent la parution des quatre derniers livres du critique, et la re-découverte d'un certain équilibre dans sa vie personnelle, - il se remarqua - sont à distinguer des dernières années 1930. D'autre part, l'ensemble de cette carrière est à juger aussi en fonction de la jeunesse de Fernandez, années sur lesquelles la relative rareté de renseignements fait du 'demi-barbare' un être en quelque sorte sans 'pré-histoire', et qui le paraissait déjà à certains de ses contemporains.³¹ Ces observations faites, entre 1923-33 et 1934-44 le partage se fait d'elle-même, ressort des indices que nous avons relevés comme de la quasi-unanimité des vues des commentateurs de sa vie et de son œuvre.

L'intensité de cette crise, et ses retombées politiques et personnelles, consternèrent la famille de Fernandez, et ses collègues de la première heure, surtout ceux de la NRF. Marcel Arland, Louis Martin-Chauffier, et François Mauriac nous ont rappelé la surprise provoquée par le ralliement à Doriot. Jean Schlumberger, à qui Fernandez avait dédié De la Personnalité, parlait encore en 1958 du "chagrin" avec lequel il avait vu "le goût de la violence altérer peu à peu son caractère", et qu' "on ne se console pas de la déroute morale qui rompit au cours de la dernière guerre le bel équilibre de cette nature vigoureusement enracinée dans la vie physique et douée de l'intelligence critique la plus pénétrante".³² Roger Martin du Gard, moins proche de Fernandez et qui avait admiré, non sans une certaine méfiance, sa grande versatilité intellectuelle, le trouvait en 1939 "vulgairement engraisé et amer".³³

Cette amertume est discernible dans ses écrits. Celle qui se dégage de l'Homme est-...

est-il humain?, plainte contre l'abandon des conquêtes de l'humanisme rationaliste dans un âge ingrat, où Fernandez s'éleva contre les excès 'dogmatiques' de droite ou de gauche, est sans doute compréhensible. Car en 1936 les communistes acceptèrent la création du 'front populaire' qu'ils lui avaient reproché de prôner deux ans plus tôt. Mais l'on vit d'autres où le ton ne le cédait qu'à l'absurdité des propos. Rallier Doriot, avec bon nombre d'hommes de lettres qui ne venaient pas tous de la droite, est une chose; faire du 'grand Jacques' le "type même de l'homme d'état français", ou un 'penseur' dans la ligne de Descartes et des philosophes greco-romains en est tout de même une autre!³⁴ Et peut-on sérieusement considérer Maurras comme le seul penseur politique français du vingtième siècle à avoir réussi à "sortir de lui-même"?³⁵

Les écrits de Fernandez à cette époque ne sont pas, bien sûr, toujours aussi outrés. Quelques-uns font preuve d'une certaine indépendance d'esprit, et son bel hommage mortuaire sur Bergson,³⁶ dans le contexte de l'anti-sémitisme régnant, rachète un silence autrement troublant, et d'autant plus difficile à accepter que le 'demi-barbare', lui, n'avalait jamais les sottises de la 'pureté raciale'. Il est vrai, comme l'ont rappelé plusieurs de nos interlocuteurs, et Louis Martin-Chauffier tout le premier, que Fernandez ne fut pas un 'délateur'. Et que dès 1945, un commentateur de la presse 'occupée' reconnaissait que Fernandez avait témoigné dans ses articles d'une "correction de langage sur laquelle plus d'un matamore de son parti eût pu prendre exemple".³⁷ Mais ce jugement doit être juxtaposé avec celui de Céline qui, exaspéré par ce qu'il appelait "l'équivoquisme" de Fernandez au moment de la mort de Bergson, l'accusa d'être "charmant dans ses écrits, immonde dans ses propos".³⁸ Ce qui rend cette affirmation moins suspecte, et plus pénible, c'est moins le fait que son auteur fut du même bord que Fernandez, que d'être conforme à d'autres indices d'une/...

d'une certaine violence verbale chez ce dernier, phénomène à coup sûr aggravé par l'alcoolisme, mais qui constitue sans doute l'intensification d'une disposition déjà existante.

Dans l'ensemble, donc, les articles politiques écrits par Fernandez entre 1937 et 1943-44 parlent plus en faveur de son courage - car il ne manquait pas de courage pour prendre le contrepied d'attitudes auparavant embrassées avec une apparente conviction - que de son jugement. Au mieux, ils aidaient à cristalliser et à répandre dans l'opinion un certain nombre de thèmes déjà importants - rapports intellectuel-ouvrier, problème de l'élite et du chef, création de la nouvelle Europe, et prêtaient un certain éclat à une politique dont l'élément intellectuel devait nécessairement demeurer secondaire; au pire, ils constituent un indice significatif du sur-développement quelquefois caricatural d'une intelligence en danger de perdre de vue les valeurs de 'l'humain', de sacrifier la réalité à un système de pensée. Quant aux réflexions qu'il fit à partir de 1939 sur les "idées et les forces",³⁹ destinées à embrasser les problèmes littéraires aussi bien que politiques de l'époque, celles-ci demeurent beaucoup trop fragmentaires et superficielles pour fournir les bases d'une critique fernandézienne deuxième manière.

La preuve, c'est que des quatre derniers ouvrages de Fernandez, de loin le plus faible est Itinéraire Français (1943) où la perspective des 'idées et des forces' est justement la plus affichée. La contre-épreuve, c'est que les autres doivent leurs meilleures qualités à des idées et des procédés critiques depuis longtemps éprouvés, et marquent un 'retour' par Fernandez, dans ces années d'avant sa mort, à des auteurs qui avaient occupé une place de choix dans la première période constructive de sa carrière. Tel est évidemment le cas du Proust (1943) et/...

et du Balzac (1943), expression définitive de vues énoncées dans Messages.

Quant au Barrès (1944), dernier en date et inachevé, puisque le deuxième tome ne vit jamais le jour, ce livre remonte à des articles de 1938-39 et paraît donc d'une inspiration plus circonstancielle. Nous verrons, cependant, que Fernandez relie le 'message' barrésien à une époque plus lointaine, à sa jeunesse d'avant-guerre, et qu'il prolonge, de façon assez inattendue, les modalités de la critique subjective énoncée vingt ans plus tôt.

Malgré ses éléments pré-existentialistes, l'œuvre de Fernandez, d'une coloration très bergsonienne et brunschvicgienne, n'eût sans doute pas trouvé un accueil favorable dans le climat intellectuel des années 1950. Mais l'oubli dans lequel elle fut consignée après la mort du critique s'explique surtout par l'opprobre politique encouru par Fernandez à la fin des années 1930 et sous l'Occupation. Colonel P.P.F. et membre du Bureau Politique de Doriot avant la guerre, écrivain et conférencier attiré de bon nombre de revues et d'organismes de la Collaboration, y compris la NRF 'nazie', membre de la délégation française au Congrès des Intellectuels 'européens' de Weimar en 1941, Fernandez était aussi notoire aux yeux de la Résistance qu'un Drieu ou un Brasillach.⁴⁰ L'embolie qui l'emporta, quinze jours avant la Libération de Paris, fut une "délivrance".⁴¹ Mais cette disparition subite, l'absence d'un 'cas Fernandez', ont sûrement aggravé le silence qui se fit autour de son nom, et qui dura jusqu'à une époque où d'autres anciens collaborateurs avaient bénéficié d'une certaine réhabilitation intellectuelle.

En 1961, l'on vit enfin les prémices d'une rédécouverte. Alvin Eustis publia une étude sur Arland, Crémieux et Fernandez considérés comme représentants de 'l'esprit' / ...

'l'esprit' de la NRF de l'entre-deux-guerres.⁴² Trois ans plus tard, Roger Fayolle, dans une anthologie de textes choisis pour illustrer La critique littéraire,⁴³ releva la parution de Messages comme un des événements qui firent date dans l'évolution du genre. Les discussions provoquées par la 'nouvelle critique', et en particulier la décade de Cérisy de septembre 1966, marquèrent une étape plus importante encore. Georges Poulet, à qui l'on doit un élément considérable du renouveau d'intérêt pour l'œuvre fernandézienne, rappela le bouleversement que lui avait procuré sa première lecture de Messages en 1926, et invita ses interlocuteurs à ré-examiner les idées de Fernandez dans une perspective plus actuelle.⁴⁴ Ce souhait fut réalisé dans une certaine mesure par Léonardo Fasciati dans son Introduction à la pensée critique de Ramon Fernandez,⁴⁵ et par une nouvelle rencontre de Cérisy en 1972 où Fernandez fut l'objet d'une des séances.⁴⁶ Plus récemment encore, la ré-édition par Dominique Fernandez de trois ouvrages de son père et notre propre étude des rapports entre Fernandez et Jacques Rivière⁴⁷ montrent que ce processus de re-découverte poursuit son chemin, prend une ampleur plus considérable. Nous espérons que la présente étude y contribuera.

.....

Des trois volets principaux de l'œuvre de Ramon Fernandez - critique philosophique, œuvres romanesques, carrière politique - c'est surtout le premier qui a retenu l'attention des commentateurs récents. Au point de vue de la valeur intrinsèque cela est tout à fait compréhensible, car c'est dans l'œuvre critique, abondante et riche, et non dans les deux romans, ou dans l'itinéraire politique, aussi représentatif fût-il, que l'intelligence et la sensibilité de Fernandez, son sens des nuances et des perspectives, une réelle sûreté de jugement, donnèrent leurs/...

leurs meilleures preuves. Cela dit, quelques observations s'imposent qui nous aideront, non point à revenir sur cette 'hiérarchie' de valeurs, mais à mieux préciser les objectifs que nous proposons de traiter dans la présente étude.

Notons d'abord que la pensée de Fernandez telle qu'elle ressort de Messages et de De la Personnalité est une ontologie existentielle, une métaphysique et une idéologie, aussi bien qu'une théorie critique et esthétique. S'autorisant de l'apparente consubstantialité entre les unes et les autres, des commentateurs comme MM Eustis, Poulet et Fasciati, à des degrés différents selon la nature de leurs perspectives individuelles, tendent à supposer une consubstantialité analogue entre la 'pensée critique' et la critique proprement dite, entre la théorie et la pratique. Il s'ensuit que certains ouvrages de Fernandez, surtout ceux qui datent des dernières années de sa carrière, bénéficient d'un examen assez sommaire, ou sont passés sous le silence.

Il est vrai, comme l'a dit Alvin Eustis et comme nous l'avons déjà reconnu, que ces livres marquent un 'retour' en arrière à certains égards. Il n'en est donc que plus souhaitable, estimons-nous, de mesurer cette critique qui se voulait créatrice de réalités nouvelles en termes de ses fruits aussi bien que de ses intentions, de son 'message' humain aussi bien que de son armature théorique. Ce n'est qu'en tenant compte, par exemple, de la spécificité de livres aussi différents que Proust et Barrès, rédigés sensiblement à la même époque, ou Proust et André Gide, séparés par une dizaine d'années, qu'on aura quelques chances de comprendre l'interaction de ces domaines. Et cela nous paraît d'autant plus important qu'idéologiquement et existentiellement parlant, l'entreprise fernandézienne aboutit à l'échec que l'on sait, tandis que sa critique fut dans l'ensemble un succès éclatant. Ce décalage n'est pas inexplicable, mais il/...

il est encore à expliquer.

Rappelons aussi qu'entre cette critique, essentiellement une critique du roman, et l'humanisme de la liaison 'prospective' des sentiments et des actes, les deux romans que publia Fernandez lui-même aux années 1930 constituent un moyen terme particulièrement significatif. Ne pas tenir compte de ceux-ci, à partir d'une étude détaillée, c'est à nouveau se condamner à des vues partielles, laisser tomber l'évaluation au moment, justement, où se posent des questions concernant le fond même de l'entreprise.

C'est ainsi que M. Eustis, notant la très grande complexité de la pensée fernandézienne, est amené à l'observation que celle-ci ne saurait "tenir toute seule en tant que pensée" (op.cit., p 189). Car, estime-t-il, "pour fondre dans une véritable synthèse le réalisme intuitif de Bergson et l'idéalisme rationaliste de Brunschvicg, il faudrait plus qu'un acte de foi pragmatiste fondé sur la volonté de croire". (ibid) Et il affirme que "les ouvrages que Fernandez a publiés en 1935 et 1936 (il s'agit des Violents et de l'Homme est-il humain?) sont là pour le prouver" :

Le ton et le contenu de ces ouvrages ne peuvent s'expliquer que si l'on accepte l'idée que Fernandez, tenu de mettre à l'épreuve le système éclectique qu'il avait élaboré dans De la Personnalité, s'est rendu compte que les extrêmes de sa philosophie, si soigneusement joints dans la dialectique, se sont décollés dans l'expérience. La pensée et l'action s'avèrent ne pas être l'envers et l'endroit du même processus; la vérité et la réalité ne se laissent pas concilier aussi facilement qu'il l'avait cru. (ibid, p 178)

Ces jugements sont d'un bon sens évident, mais ils ne satisfont que partiellement. Il paraît incontestable que les signes de la crise que l'on voit chez Fernandez aux années 1935-36, dans l'œuvre comme dans la vie publique et privée, sont symptomatiques/...

symptomatiques d'une dislocation de son humanisme. Un des problèmes qui nous intéressent, toutefois, est de savoir pourquoi cette dislocation se fit, et pourquoi elle fut accompagnée d'un bouleversement si manifeste. Or, si l'hétérogénéité des sources de cette pensée incline à douter de la solidité de la synthèse initiale, elle ne pose en elle-même aucune condition pré-déterminante de l'échec. Et s'il est évident qu'un livre comme les Violents reflète la crise, n'oublions pas que selon les critères établis par Fernandez lui-même, le travail de romancier, proprement dynamique, doit être considéré comme faisant partie de cette 'expérience' vécue, et analysé comme tel.

Léonardo Fasciati pose le problème de façon explicite, en demandant :

Que reste-t-il donc de l'individu capable de réaliser ses besoins profonds, et du héros qui se découvre intérieurement pour ensuite se constater extérieurement...? Est-ce une preuve négative de sa théorie de la personnalité que Fernandez voulait nous donner dans son œuvre romanesque, ou est-ce l'échec d'un romancier qui n'a pas su tenir les promesses du philosophe? (op.cit., pp 124-125)

Et s'il avoue qu'il n'appartient pas à son étude de "juger de la réussite ou de l'échec de l'œuvre romanesque fernandézienne", il reconnaît tout de même : "Voilà des questions qui s'imposent avec une singulière insistance" (ibid), et qui, est-il besoin de le dire, intéressent plus que le seul domaine romanesque.

Dans la présente étude, nous essayons de fournir des éléments de réponse à ces questions et à d'autres. Car l'évolution de la carrière de Fernandez, la "déroute morale" d'un homme dont l'œuvre avait émerveillé ses contemporains, n'a pas seulement constitué un 'cas' célèbre de l'époque. Du fait de la liaison entre sa pensée et sa méthode critique, du fait qu'il cherchait dans la littérature des moyens pour "assurer à la vie humaine un meilleur rendement", relevant chez/...

chez Meredith, Proust ou Newman des enseignements pour la création de la personnalité, la dislocation de l'entreprise devient plus qu'un simple événement technique, et nous invite à ré-examiner la pensée - et la critique - dans des termes plus rigoureux. Il est même possible que cela nous amène à remettre en question les prémisses.

Avant de soumettre au lecteur nos propres réflexions sur l'œuvre de Ramon Fernandez, disons quelques mots sur les perspectives méthodologiques qui ont présidé à leur élaboration. L'interprétation 'paternelle' que nous proposons ne constitue ni la réalisation d'un projet existant comme tel au départ, ni l'expression définitive d'un parti-pris idéologique. Au moment d'entreprendre nos recherches, les théories de Freud ou de Melanie Klein nous étaient quasiment inconnues, et encore maintenant nous ne prétendons qu'à une familiarité assez modeste avec elles. Ce n'est qu'après une longue échéance, après une première lecture suivie des écrits de Fernandez au cours de laquelle nous envisagions une étude d'allure plus traditionnelle, que nous nous sommes retrouvé sur ce chemin. Persuadé de la réalité d'un drame profond chez Fernandez, mais de moins en moins satisfait des explications offertes jusqu'à présent, nous croyons avoir trouvé dans certains concepts psychanalytiques une base plus solide pour exprimer et pour approfondir des hypothèses que l'étude de l'œuvre avait soulevées, et que l'auteur lui-même, c'est là une des originalités du Pari, avait déjà effleurées.

L'œuvre romanesque montrant que la nostalgie du père décédé est centrale à la motivation de Robert Pourcieux, et les faits de la vie de Fernandez, surtout ceux de sa jeunesse, appuyant l'idée que les difficultés du 'demi-barbare' pourraient avoir des causes affectives, nous avons été amené à reprendre les principales manifestations de sa pensée afin de voir si l'hypothèse d'un 'drame du père' avait des/...

des chances d'être corroborée. Et, dans le cas d'une réponse positive à notre interrogation, si cela ajouterait des éléments nouveaux à notre compréhension de son œuvre, surtout de son œuvre critique qui demeure, comme il disait à propos de Proust, son "exéat de l'éternité". (M, 49)

Dans la deuxième partie de notre étude, consacrée aux constituants et à l'organisation de la pensée de Fernandez, l'on verra comment l'agencement des thèmes, doublé d'un recensement des métaphores les plus caractéristiques, fait ressortir des réseaux associatifs qui renvoient très vraisemblablement à un matériel culpabilisé concernant la mort du père. Dans la dernière partie, consacrée à l'œuvre critique proprement dite, nous démontrons l'existence, à l'intérieur de la méthodologie néo-bergsonienne affichée par Fernandez, d'une 'identification' paternelle évoluant dans le temps et qui, des premiers écrits des années 1920 jusqu'aux derniers grands ouvrages sur Proust et Barrès, opère selon des modalités psychiques. Entre ces deux domaines, l'expérience romanesque occupe une position pivotale, par la chronologie comme par sa signification existentielle.

Démarche hypothétique, donc, au long de laquelle nous essayons de respecter la spécificité et la complexité de l'œuvre en n'ayant recours, dans toute la mesure du possible, aux schémas psychanalytiques que quand ceux-ci semblaient surgir du texte fernandézien lui-même, et en contrôlant nos conclusions par des indices tirés d'une diversité d'autres registres. L'emploi que nous faisons des jugements critiques d'autrui sur les écrits de Fernandez est un exemple de ce processus; la reconstitution de ses années de formation à partir de renseignements fournis non seulement par les documents mais aussi par des gens l'ayant connu de son vivant en est un autre. En raison du caractère 'historique' de ce matériel nous avons décidé de commencer par là.

CHAPITRE II

ORIGINES D'UNE VOCATION

Derrière chaque philosophie de la vie se découvre un apprentissage de la vie qui dépend des conditions particulières à chacun. (AG, 220)

Ramon Maria Gabrié Adéodato Fernandez de Artéaga naquit le 18 mars 1894 au 9 rue Gounod dans le XVII^e arrondissement de Paris, "dans une maison qui touchait à un petit magasin à l'enseigne Michelin où l'on commençait de traiter les pneumatiques du même nom".¹ Son père, Ramon Maria Bonaventura Adéodato Fernandez de Artéaga, était le fils de l'Ambassadeur de Mexique en France; sa mère, Jeanne Adeline Andréa Gabrié, une Française de Toulon.

De l'ascendance paternelle nous savons bien peu de choses; il s'agit d'une époque éloignée, et de personnes dont les descendants français de Ramon Fernandez ne pouvaient avoir de connaissance directe. Cependant, en vue de l'importance que Fernandez lui-même attribuait à ses origines ethniques dans le développement de sa vocation, les quelques détails que nous possédons ne sont pas sans intérêt.

La famille Fernandez appartenait à l'aristocratie mexicaine, caste de propriétaires terriens qui fournissait les grands commis politiques du pays, et ses représentants à l'étranger. Sénateur dans son pays d'origine, le grand-père de Ramon Fernandez fut nommé Ambassadeur en France en 1884.² En 1888, il publia un livre d'"études d'Economie Politique et de Statistique" sur La France actuelle,³ ouvrage préfacé par Jules Simon, grand notable de la Troisième République, et assez lié, semble-t-il, avec la famille, puisqu'il fut avec le poète Jean Aicard témoin au mariage des parents de notre sujet. A en juger d'après ce livre, empreint de l'esprit libéral de/...

de l'époque, l'Ambassadeur était un homme d'un sérieux et d'une application professionnels marqués, assez francophile, et de vues progressives. Il quitta ses fonctions et rentra au Mexique en 1894.

Si les traits du grand-père de Fernandez sont quelque peu hypothétiques, nous ne possédons guère plus de détails sur la personnalité de son père, né au Mexique le quatorze juillet 1871, car il mourut prématurément en 1905. Vint-il en France dès 1884? On ne le sait. Mais il reçut vraisemblablement une éducation à la française, et semble avoir suivi pendant quelque temps des cours à l'Ecole des Chartes. Au moment de son mariage en 1893, il commençait lui aussi une carrière diplomatique au service de son pays. Nous n'aurions sans doute pas tort de supposer qu'il était d'une tournure d'esprit assez semblable à son père, mais il est impossible d'être plus catégorique là-dessus. Son fils, dans l'unique évocation qu'il nous en ait donnée, se souvint "d'un père qui ne parvint jamais à se débarrasser de son accent". (H?, 165)

Sur la lignée maternelle, les renseignements sont beaucoup plus abondants. Jeanne Gabrié naquit à Toulon en 1868 de parents méridionaux : Marie Thérèse Léonie Riffey, née en 1843, fille d'un horloger originaire de Jura, et Pierre Alfred Gabrié, fils d'un professeur au Collège de Toulon. En remontant dans le temps, l'on trouve un Gabrié tailleur d'habits patentés et plus loin un charpentier, un perruquier, des charretiers, un boulanger, et un serrurier.⁴ L'ascendance maternelle de Fernandez est donc une ascendance française, provinciale, encore proche par une de ses branches de l'artisanat, mais en passe d'acquérir des titres professionnels et des prétentions littéraires.

P A Gabrié (1840-1911) fit une carrière d'homme de lettres'. Auteur de vers et/...

et de prose, il commença par une pièce de théâtre d'allure assez boulevardière, et s'essaya à des sujets modernes et antiques, tentant sans doute d'exploiter le filon ouvert par les félibrige. Journaliste à ses heures, il anima en 1863-64 l'éphémère 'Quinzaine littéraire' de Marseille, et fut pendant quelque temps rédacteur en chef du 'Journal de Monaco'. Si ses œuvres ne semblent lui avoir procuré qu'une renommée assez relative et peut-être même locale, sa correspondance inédite⁵ montre l'étendue de ses connaissances et la présence d'intérêts divers. C'est la littérature, et surtout les poètes, qui viennent en tête avec des lettres de Victor Hugo, Lamartine, Mistral, Louis Colet, Régnier, Banville, Coppée, Aubanel, Dumas fils, Sainte-Beuve, Michelet, Sully, Prudhomme et Faguet; la politique trouve elle aussi sa place avec Blanqui, Louis Blanc, Berthelot, Emile Ollivier, et "votre dévoué Garibaldi" qui le remercie d'une "belle ode"; la musique, enfin, n'est pas oubliée, puisque l'on y voit Gounod, Massenet et Saint-Saens, qui accepte de lui donner des leçons. Il semble n'avoir rien écrit après 1879, fin de carrière précoce, et passa ses dernières années dans l'obscurité.

Le partenaire dominant dans ce ménage était Marie Gabrié, qui semble avoir nourri elle aussi des ambitions littéraires ou socio-intellectuelles, et les avoir poursuivies avec plus d'entêtement. Car vers la fin des années 1880 - l'on en trouve une première mention dans le "Tout Paris" de 1889 - ce fut la montée classique à la capitale. Mme Gabrié et sa fille Jeanne, qui avait vingt et un ans, quittèrent Toulon pour Paris, s'installant d'abord Villa d'Eze à Asnières, et, à partir de 1892, rue Gounod. S'intéressant aux modes, co-auteur dès 1886 d'une histoire de la coiffure féminine,⁶ elle fut nommée Officier d'Académie, et eut son jour de réception hebdomadaire. Elle put fréquenter des milieux sociaux assez élevés, à cause de ses intérêts professionnels, mais sans doute aussi à cause des traits d'une forte personnalité. Sa fille, enfant unique et vraisemblablement/...

vraisemblablement assez gâtée par sa mère, hérita des uns et des autres.

Jeanne Gabrié, la mère de Ramon, avait une exceptionnelle force de caractère, et conserva jusqu'à sa mort en 1961 à l'âge de 93 ans une très grande énergie physique et mentale. Elle alliait des caractéristiques que l'on nommerait 'méridionales' : fougue verbale, vie intuitive et instinctive très développées, enthousiasme pour les idées et les personnes, aux habitudes et aux goûts d'une parisienne d'adoption. C'était une femme d'une certaine beauté, d'une sensibilité littéraire vive sinon profonde, ayant le goût de l'humour et de l'ironie, et le sentiment très développé des préséances sociales, qualités fort utiles dans les milieux où elle rencontra son futur mari, et qu'elle continua de fréquenter longtemps après la mort de ce dernier.

Ce n'est toutefois qu'une partie de son caractère. Ceux qui l'ont connue se sont souvenus d'une personne dont l'enthousiasme et la générosité pouvaient tourner en un besoin de domination et de possession exclusives. Sa sensibilité ombrageuse exigeait, dans ses rapports avec autrui, qu'on lui accordât certains droits de priorité : les initiatives devaient venir d'elle, ou du moins en avoir l'air. Blessée dans son amour-propre, elle était capable de laisser tomber les choses et les personnes qui avaient joui auparavant de sa faveur, quitte à les reprendre dans de grandes scènes de réconciliation classiques, et d'afficher une indifférence marquée envers tout ce qui ne l'intéressait point. Son esprit était particulièrement fermé aux questions religieuses et politiques, ce qui n'est sans doute pas étranger au fait que Ramon grandit dans un milieu où la religion n'avait pas de place significative. Quant à la politique, l'indifférence de Jeanne Fernandez envers l'actualité est d'autant plus intéressante qu'elle fit une carrière dans le journalisme 'féminin', travaillant aux années 1920 et 1930 pour les hebdomadaires et mensuels illustrés/...

illustrés que dirigeait Lucien Vogel, et, en 1941, contribua des articles sur la mode à un journal 'collaborateur'.⁷ A la différence de son fils, pourtant, doriotiste à l'époque, elle n'attribuait à ce genre d'activité aucune signification idéologique.

L'on notera qu'au niveau passablement superficiel du 'tempérament', de ses caractéristiques nationales, les traits les plus évidents de Jeanne Fernandez se rapprochent du 'mexicanisme' que bien des commentateurs de Fernandez, et ce dernier lui-même quelquefois, attribuait à l'ascendance paternelle. Il serait imprudent, certes, d'insister là-dessus. Mais il est tout de même piquant d'imaginer que Ramon Fernandez pourrait avoir hérité de son père non pas les éclats de langage et le côté théâtral d'un personnage extroverti, traits par excellence de sa mère, mais son goût de la pensée pratique et 'modeste', une certaine déférence, d'ailleurs plus conformes à la formation professionnelle du diplomate, sinon à sa personnalité réelle, qui nous échappe. Quoi qu'il en soit, tout ce que nous savons de Jeanne Fernandez autorise à croire qu'après d'elle, le père de Ramon, plus jeune au reste de trois ans, devait bientôt prendre une place secondaire. Leur mariage eut lieu en mars 1893, et le sujet de cette étude vit le jour une année plus tard.

Ramon Fernandez était donc citoyen mexicain de naissance, et il appartenait à un milieu social élevé du fait des origines de son père. Par contre, l'élément bourgeois dans cette ascendance est importante, et devait l'être encore plus après 1905, quand la situation qu'occupaient Ramon et sa mère vis-à-vis de la société aristocratique devint plus marginale. Notons aussi que son milieu familial en était un où la politique et la littérature étaient représentées. Cette ascendance allait devenir le point de départ d'un double itinéraire spirituel : celui/...

celui, d'abord, du jeune 'demi-barbare' d'Amérique à la recherche de valeurs françaises et d'une personnalité unitaire, itinéraire qui le mena à son métier de critique; l'autre, chronologiquement postérieur, qui mena l'habitué des salons du Faubourg Saint-Germain à la bouleversante découverte du prolétariat des années 1930, et par la suite, jusque dans les limbes de la Collaboration.

La carrière du père de Ramon Fernandez suivit une progression régulière dans les années après son mariage et la naissance de son fils. 'Attaché' à la Légation à Paris jusqu'en 1898, il devint Consul à Marseille en 1899 et ensuite membre de la commission mexicaine à l'Exposition de 1900. C'est à cette époque que remonte l'un des rares souvenirs de Fernandez sur sa jeunesse, "temps de l'Exposition, de l'Affaire et des pious-pious de Caran d'Ache".⁸ C'est de la même époque que date la naissance d'un deuxième enfant, Jean Félicité Raynold, qui mourut à la fin de 1901 âgé à peine de six mois, et que semble avoir eu lieu l'installation à Paris de Pierre Gabrié, venu rejoindre sa femme. Celle-ci habitait sous le même toit que sa fille et son gendre, rue Gounod, rue Greuze et rue Spontini successivement; elle mourut en 1903.

Ramon Fernandez passa donc ses premières années dans un milieu marqué par la présence de deux femmes ayant chacune une certaine force d'esprit et une personnalité bien dessinée, à côté desquelles son père devait jouer un rôle plus effacé, alors que l'autre intercesseur masculin avait déjà soixante ans. Sans insister encore sur les conséquences que pouvait avoir cette situation pour l'enfant, il est évident qu'elle doit entrer en ligne de compte dans toute discussion des influences sur sa formation intellectuelle et affective. Et l'on notera, à ce propos, qu'il s'agit d'un milieu où l'élément proprement mexicain est très réduit.

En/...

En 1902, le père de Fernandez fut nommé troisième secrétaire à Paris et Chevalier de la Légion d'Honneur; il devint deuxième secrétaire deux ans plus tard. Ce dernier avancement devait toutefois rester sans lendemain, car il mourait des suites d'un accident de cheval survenu au cours d'un séjour au Mexique en 1904. Les circonstances de sa fin demeurent obscures. Ses blessures provoquèrent une détérioration progressive de l'organisme et en particulier du fonctionnement rénal (néphrite), connue alors sous le nom de 'Maladie de Bright'. Cette terminologie étant considérée aujourd'hui comme excessivement générale, il est possible que la condition médicale du père de Fernandez fût plus complexe, même en admettant l'existence d'un traumatisme rénal.⁹ Quant à la date de l'accident, nous avons appris que Ramon Fernandez lui-même le faisait remonter à une époque beaucoup plus éloignée, antérieure même au mariage de son père et donc à sa propre naissance.¹⁰ Cette version des faits va à l'encontre des autres témoignages que nous avons reçus, et ne paraît guère à retenir, mais nous verrons plus loin qu'elle n'est pas sans intérêt dans une autre perspective.

Jeanne Fernandez ne se remaria point, et garda sa nationalité d'adoption jusqu'à sa mort. Elle parlait volontiers de ses souvenirs du Mexique, et des affinités qu'elle éprouvait pour ce pays, peut-être pour prolonger le souvenir d'un époux et d'un deuxième enfant morts prématurément, et dont le jeune Ramon, beau garçon aux traits assez latins, constituait comme le modèle vivant. Cependant, en vue du manque de contacts significatifs avec sa belle-famille après 1905 (la révolution mexicaine de 1910 mit sans doute fin à tout contact ultérieur), ce mexicanisme était coupé de ses origines, et ne fut d'ailleurs jamais l'objet d'un culte. Jusqu'en 1907, elle continua d'habiter le seizième arrondissement, quartier de l'Ambassade (il y avait une autre maison à Cannes), puis déménagea à la rue de l'Odéon sur la rive gauche. Ramon entra à Louis-le-Grand, où il fit preuve de singulières aptitudes/...

aptitudes littéraires,¹¹ et découvrit quelques auteurs - Molière, Balzac, Giraudoux, Gide, Dumas père - que nous retrouverons dans son œuvre ultérieure. Alfred Gabrié semble avoir vécu avec sa fille et son petit-fils jusqu'à sa mort en 1911.¹²

Peut-on croire que Ramon, auprès de ce vieil homme de lettres, aurait reçu quelques éléments d'une première sensibilisation littéraire? Ce n'est pas impossible, et c'est même probable, mais rien ne suggère une influence significative et précise. Par ailleurs, si l'on exclut quelques vers de débutant soumis à Robert de Montesquiou et dont il ne subsiste aucune trace,¹³ c'est la poésie qui figure la grande absente dans l'œuvre de Fernandez. Cela ne prouve point, bien sûr, qu'il eut réagi contre son aîné, mais seulement que les voies de l'influence sont, très souvent, problématiques. Cependant, si le caractère de leur rapports nous échappe, les deux souvenirs que Fernandez nous a laissés sur son grand-père sont pourtant assez instructifs. En 1934, il révéla que ce dernier, "quand les chose n'allaient pas pour lui, s'écriait 'Pauvre France' ".¹⁴ Et dans une lettre de novembre 1939, époque à laquelle le critique attendait sa mobilisation, il expliqua qu'un roman sur lequel il travaillait serait "sans doute fort avancé au printemps si quelque 'boulet', comme disait encore mon grand-père, ne m'a pas enlevé d'ici là le goût d'écrire".¹⁵ Nous reverrons le premier de ces souvenirs plus loin, car en 1935 Fernandez emprunta le 'Pauvre France' de son grand-père pour Virgile Lamirault, vieil excentrique des Violents. Ce détail suggère, comme le souvenir de 1939, que Gabrié se présentait aux yeux de l'enfant comme un personnage assez falot, ancré dans le passé.

Pendant la guerre, dont sa nationalité l'excluait, Fernandez fit sa licence en philosophie (1916) et fréquenta les milieux mondains où il rencontra Marcel Proust. Ce fut à l'auteur de 'Swann' qu'il soumit en 1918, ses premières tentatives littéraires/...

littéraires et critiques, un éphémère roman sur le sujet bien proustien de l'inversion, dont nous reparlerons au moment d'étudier le Pari, et une étude sur Meredith qui constitue sans doute l'ébauche du futur 'message' paru en novembre 1923. Ce fut Proust également qui reconnut, l'un des premiers, un réel talent critique chez son cadet. C'est ce que montrent deux lettres où il est question d'un "regard 'marginal'" de Fernandez sur le personnage de Legrandin que Proust considérait comme un "chef d'œuvre",¹⁶ et d'une étude "étonnante" sur Pastiches et Mélanges, dont le titre même - 'Critiques et Actes'¹⁷ - annonce cette idée fernandézienne de base que la pensée et l'action, la littérature et la vie, sont consubstantielles. Ce postulat était-il déjà présent dans une dissertation scolaire de 1912 intitulée 'De la critique du témoignage' ?¹⁸ On ne le sait. Mais ces détails de 1918-19 parlent en faveur d'une certaine cristallisation intellectuelle chez Fernandez, et le fait de recevoir la caution de celui qui était en passe de devenir le maître de la nouvelle génération littéraire dut constituer un encouragement des plus significatifs.

Notons cependant que ni le développement de cette vocation, ni à plus forte raison l'entrée en carrière, ne lui apparaissaient comme les signes d'une progression automatique et inévitable. Profondément velléitaire, exempt d'une mobilisation qui pour la plupart de ses contemporains imposait une orientation décisive, conscient peut-être aussi de l'absence d'exemple paternel, et d'une nationalité qui lui interdisait certaines avenues professionnelles, Fernandez garda longtemps son allure et ses sentiments de "jeune homme hésitant à l'entrée de tous les chemins".¹⁹ Si certaines affirmations ultérieures laissent entendre qu'il aurait songé à poursuivre ses études en préparant l'agrégation,²⁰ aucun indice précis ne suggère qu'il s'agissait d'autre chose qu'un projet très lointain, intermittent, auquel il revenait de temps en temps avec une certaine nostalgie de professeur manqué.²¹ /...

manqué.²¹ Les études, pas plus que les impressionnantes lectures évoquées par Jean Prévost, qui se souvenait d'un Fernandez "entouré de piles de livres et de notes, à dévorer, à digérer toute la littérature, toute la philosophie de l'Europe occidentale",²² n'ont jamais constitué une préoccupation exclusive pour l'amateur des salons et du monde des as du volant. Ce ne fut qu'à la fin de 1922, quand la rencontre de Jacques Rivière vint le 'bouter' "hors du royaume de la rêverie" (M, 19) que sa carrière prit son départ, départ tardif qui le distinguait de la plupart des hommes de sa génération, et qui imprimait à ses premiers écrits leur caractère d'urgence vitale.

Le drame du "demi-barbare"

Homme 'sans préhistoire' avons-nous dit de Fernandez dans notre introduction. Dans les pages que l'on vient de lire, nous avons voulu combler partiellement cette lacune et établir certains points de repère que nous reprendrons plus tard. Mais il s'agissait surtout de livrer au lecteur l'arrière-plan biographique de l'interprétation que Fernandez lui-même donna de son œuvre et de sa vocation dans ses écrits sur la personnalité, qu'il convient maintenant de voir en détail.

A l'origine de l'humanisme critique de Ramon Fernandez il y a ce que l'auteur du traité De la Personnalité (1928) appelle, dans un passage bien connu, une "disponibilité protéenne" :

Quoique né en France, mon hérité américaine me faisait regarder l'Europe d'un œil étranger. Ce qui passait pour instinctif auprès de mes camarades je n'y accédais souvent que par apprentissage, et chaque apprentissage était pour moi comme un nouveau débarquement. En Europe, l'enracinement et l'automatisme des individus compensent les attraits divergents d'une vieille culture; mais le demi-barbare, déjà divisé par le mélange du sang, s'y découvre une disponibilité protéenne : le dilettantisme engendre chez lui des métamorphoses, il ne peut rien imaginer qu'il ne soit aussitôt ce qu'il imagine, les déguisements se succèdent sur son/...

son âme neutralisée par sa plasticité même. Dans cet état extrêmement instable - comme d'une aiguille affolée qui, au moindre changement de pression, fait le tour complet du cadran - on modifie les thèmes classiques de la pensée. Il s'agit bien moins de la vérité ou de l'être que d'être, d'être quelqu'un, de se reconnaître des limites, une permanence. Dans un roman, dans un drame nous nous moquons que les personnages pensent des choses vraies, mais nous voulons qu'ils soient vrais et se poursuivent au cours du temps. Nouvellement agrégé à l'Europe après les rêves planétaires de l'enfance, je m'apparaisais à moi-même comme un personnage pâlisant et fuyant, perdant sans cesse ses contours. Il me vint un grand désir de me raviver, de me borner, de choisir. (DP, 20)

Ce passage est très important. Retenons-en l'idée de l'apprentissage culturel et spirituel du 'demi-barbare', ainsi que la référence passagère mais suggestive à l'expérience littéraire ("nous nous moquons que les personnages pensent des choses vraies, mais nous voulons qu'ils soient vrais"), référence qui contient cette idée féconde que l'étude du personnage peut être riche d'enseignements pour la création de la personne. Retenons surtout la plasticité viscérale du 'demi-barbare', les métamorphoses psychologiques et imaginatives qui, en même temps qu'elles sont la contrepartie d'une grande versatilité intellectuelle, sont source d'angoisses profondes. Rien de surprenant, selon Alvin Eustis, à ce que cet état de choses l'incline d'une part au scepticisme, et de l'autre à la quête de "certitudes philosophiques et morales, politiques et littéraires au sein de la nation française". (op.cit., p 122) Retenons enfin ces "rêves planétaires de l'enfance" qui, avec la métaphore si pascalienne du "personnage pâlisant et fuyant, perdant sans cesse ses contours", donnent au passage une tonalité cosmique et religieuse, ajoutant à sa valeur symbolique et à son accent de 'vécu' significatif.

Voici un autre passage, moins connu que le précédent, mais qui date de la même époque, et qui confirme l'importance de ces phénomènes :

Quand deux races se croisent dans un individu - que ce mot est donc ironique! - les conflits de sa sensibilité lui sont moins pénibles que les contrastes de son imagination. (Nous sommes/...

sommes assez fidèles à notre milieu; nos perceptions sont des réponses; les réponses, plus ou moins des imitations.) Mais dès qu'on a le loisir d'imaginer, les questions créent les réponses, soit que la sensibilité interne - cette chaudière de phantasmes - recompose le monde à sa façon, soit que l'événement, trop court pour l'esprit, s'y prolonge de tous ses possibles. Alors les instincts inutilisés de l'autre race s'emparent de nos commandes : nous imaginons ce que nous n'avons pas la place de vivre. Du moins je me rends compte ainsi de certaine imagination tragique, à base d'infini, hostile à mes intentions, qui me livre à cent démons dès que je perds contact avec le présent. Démons sans passeports, sans états-civils, et que la Préfecture ne saurait expulser, car au service des étrangers il n'y a pas de bureau d'exorcisme. Si quelque jour je raconte l'acclimatation à l'Europe d'un Espagnol d'Amérique, on comprendra mieux ce que je veux dire, comment d'une perpétuelle superposition d'images naissent la passion d'un tracé clair et distinct, et le sens dramatique de la sagesse.²³

Si nous retrouvons dans ces lignes la mise-en-scène de Dé la Personnalité - ascendances mélangées, plasticité psychologique et imaginative, absence d'identité, problème de l'adaptation au milieu, etc., le biais est un peu différent. L'auteur insiste plus nettement ici sur le caractère fantasmatique de ces expériences ("chaudière de fantasmes ... démons à exorciser"), ainsi que sur la nature conflictuelle d'un dualisme dont on conçoit facilement qu'il souhaite concilier les termes. Fernandez ne disait-il point ailleurs qu'il avait "la passion d'accorder les incompatibles"?²⁴ et dans cette "perpétuelle superposition d'images" d'où naissent "la passion d'un tracé clair et distinct et le sens dramatique de la sagesse" il semble afficher une conception plus classique, voire même cartésienne, du rôle de la pensée et du jugement.

Cependant, les choses ne laissent pas d'être complexes, car la pensée s'avère insuffisante à la tâche :

Les excellents philosophes à qui je demandai conseil n'étaient point armés pour me répondre. Pour la plupart rationalistes, ils se préoccupaient beaucoup plus de l'univers que d'un pauvre homme en détresse. Ils m'enseignaient à bien penser, ce qui est nécessaire, mais aussi à me contenter de bien penser, ce qui/...

qui est insuffisant. Leur méfiance de ce qui est opaque à la raison les disposait mal à favoriser les tendances personnelles, contraires à l'assimilation des êtres les uns aux autres. Ils attachaient un grand prix à l'effacement de soi, mais je voulais avoir quelqu'un à effacer. (DP, 20-21; Fernandez souligne)

Si la pensée, en l'occurrence le rationalisme, considère comme donnée une identité personnelle que le 'demi-barbare' pose comme un but à atteindre, c'est qu'elle suppose également une unité d'aperception qui est constamment démentie par la plasticité viscérale : "nous ne savons jamais ce que nous allons pressentir, si ce ne sera pas le contraire de ce que nous avons pressenti un moment plus tôt. Nous nous apparaissions à nous-mêmes comme divers, décousus, successifs. Pouvons-nous seulement parler de nous-mêmes?" (DP, 23) L'autre face de l'absence d'être, c'est la multiplicité et la discontinuité des êtres successifs. Et voici que Fernandez élargit sa problématique en citant un premier exemple capital : "de fréquentes conversations avec Marcel Proust, qui adoptait instantanément n'importe quel point de vue, me révélèrent que l'homme se déshumanise par excès d'affectivité pour le moins autant que par excès de rationalité". (DP, 23)

Or, ce trait proustien fut éminemment un problème personnel, puisque Fernandez reconnaissait qu'en "m'isolant ... dans le monde des affections et des pressentiments je risquais de n'en plus pouvoir sortir; et si je ne parvenais pas à rétablir les relations avec l'intelligence, je me condamais à l'anarchie la plus hostile à la pensée". (DP, 22-23) Nécessité de la pensée, insuffisance de la pensée, tendance à l'affectivité excessive : l'humanité de l'homme, thème fondamental de l'œuvre fernandézienne et que l'on retrouve dans le titre même de l'Homme est-il humain?, suite au traité de 1928, passe par l'intégration de ces données.

Si/...

Si le problème de la personnalité est un problème des rapports entre la pensée et l'affectivité, c'en est un également des rapports entre la pensée et le monde sensible et instinctuel, les sensations et les passions. On ne saurait pas plus fonder la personnalité sur les manifestations de la vie passionnelle que sur la raison, parce que toute l'expérience de Fernandez confirme leur instabilité fondamentale. Les passions, selon le 'demi-barbare', sont non seulement notoirement 'omnivores', infidèles "à leur objet" (DP, 20) mais elles dépendent aussi en dernière analyse de la constitution psychologique et, surtout, physiologique de l'individu : "Notre corps a plus de permanence que nos passions" (DP, 19). Si on ne saurait se passer du "secours de l'instinct" (DP, 138) pour créer la personnalité unitaire, il reste encore à trouver un moyen d'intégrer ces puissances, sujettes elles aussi à la plasticité viscérale, ("alors les instincts inutilisés de l'autre race s'emparent de nos commandes").

Il en va de même des sensations, et ici Fernandez se réfère encore à Proust pour montrer l'étendue du problème. Car l'analyse proustienne des "intermittences du cœur" (cf., M 147-169) a consacré le morcellement de l'individu en réduisant sa réalité personnelle tantôt à l'affectivité, et tantôt au flot de ses impressions sensibles, livrées aux caprices du souvenir involontaire. Or, "l'existence ne coïncide pas avec le sensible et l'affectif, est situé au-delà des manifestations immédiates de la vie intérieure, dans une certaine conjonction de nos sentiments et de nos actes". (DP, 33) Autrement dit, entre la sensation et l'affectivité, d'un côté, et la pensée et l'action, de l'autre, il manque l'intermédiaire indispensable du sentiment, défini comme une 'prétention à agir' d'une certaine façon.

Il s'agit donc d'un problème de 'hiérarchie' vitale. En effet, le drame du 'demi-barbare' ne consiste pas seulement en un morcellement de sa personnalité, mais d'un/...

d'un état de nivellement, la "multiplicité étalée" d'un psychisme qui ne peut être saisi et analysé que "partes par partes". (M, 148) En rétablissant la hiérarchie dans laquelle l'affectivité et les impressions sensibles reprennent leur place légitime, "au-dessous du sentiment qu'elles agitent et qui nous donne la force, sinon de les réduire, du moins de les dominer" (M, 168), Fernandez fait de la personnalité un principe unificateur et organisateur, un moyen de rétablir le primat de l'action.

Mais c'est ici qu'une autre difficulté se pose. Car comment, justement, se donner cette unité authentique qui "consiste dans un certain accord entre la croyance du sujet et l'opinion publique" (DP, 34) quand on ne peut agir, quand l'affectivité réduit à la paralysie ("l'affectivité est comme le signe négatif d'une activité paralysée" (DP, 44))? Comment "se poser et à la fois se proposer en tant qu'être objectivement constatable" (DP, 64) quand les actes naissent imprévus et imprévisibles? "Dès que j'agissais, explique Fernandez, je me trouvais jeté au sein d'un monde opaque, coupé de toute communication avec ma propre raison, livré à des impulsions inattendues, à des conseils obscurs mais impérieux, et comme environné de voix miraculeuses". (DP, 21-22)

Quelle est la nature de ces "impulsions inattendues", de ces "voix miraculeuses"? Fernandez ne nous le dit point, pas plus qu'il ne donne un visage à ces "démons" auxquels le livrent sa sensibilité et son imagination de 'demi-barbare'. Il est clair, toutefois, que quelques-unes de ces manifestations, qu'elles soient affectives, sentimentales ou fantasmatiques, sont perçues comme nécessaires au sentiment de la réalité personnelle, et, partant, à la réalisation de la personnalité véritable, qui "naît d'impulsions, et de résistances", et qui "dépend en partie d'une certaine nature donnée". (DP, 132 - Fernandez souligne). Malgré sa/...

sa 'disponibilité protéenne', sa plasticité psychologique et imaginative, le 'demi-barbare' avant la conquête de la personnalité n'est donc pas une 'page blanche'. Lieu de virtualités plutôt, "veille du moi" suivant un terme emprunté à Maine de Biran (DP, 90) et qu'il importe non seulement d'organiser et d'unifier mais aussi de comprendre. Les pressentiments affectifs, les impulsions sensibles et fantasmatiques, sont des "signes", des porteurs de 'messages' qu'il faut "déchiffrer pour connaître vraiment la vie". (DP, 23)

Or, ces phénomènes appartiennent à ce que Fernandez appelle "le réel qui aspire à être vrai" (DP, 128). Mais puisqu'ils ne peuvent rentrer dans les schèmes d'un rationalisme trop étroit, la quête de la personnalité, et l'enquête critique qui constitue un de ses domaines privilégiés, consistent à trouver un moyen de 'penser la vie' qui permette d'élucider ces 'mystères' de l'être tout en respectant leur spécificité, et d'en tirer parti pour agir dans le monde extérieur.

Il s'agit, donc, d'une entreprise d'une singulière envergure, opérant dans la durée aussi bien que dans la dimension spatiale, ce qui explique d'emblée quelques-unes de ses caractéristiques les plus significatives. Citons le rôle du 'pari' existentiel sur la liaison prospective entre sentiments et actes, et l'importance accordée par Fernandez à l'intuition bergsonienne qui fournit "l'art de s'assurer un droit sur l'irrationnel par l'acte même qui renonce à le saisir".²⁵ Citons aussi le rôle de Newman, dont la pensée illative, moins sa dimension transcendante, éclaire l'affirmation de l'auteur de la "critique philosophique" qu'il "dépend de nous, dans une certaine mesure, de faire éclore ce que nous désirons connaître de nous". (M, 55)

Mentionnons ensuite l'importance du travail d'imagination, qui exprime non "un pur/...

pur instinct de combinaison formelle", mais "le besoin d'affirmer l'être, de poser comme un absolu ce qu'on ne peut saisir dans la réalité qu'à l'état fragmentaire, sous une forme hypothétique et relative". (M, 91) Cet impératif a deux corollaires essentiels : le refus de tout déterminisme qui priverait l'homme 'prospectif' de la liberté de se créer en l'enfermant dans le passé, ou dans un dogmatisme du 'bien' et du 'mal' qui donnerait aux manifestations successives de cette création une signification a priori. Non que Fernandez rejette les valeurs morales; au contraire, l'humanisme de la personnalité est bien un moralisme. Mais c'est moralisme du jugement dont les valeurs sont immanentes aux processus d'extériorisation et de hiérarchisation elles-mêmes, comme le montre encore l'exemple des personnages de Meredith, qui, "dans le temps même qu'il sentent, pensent et agissent, sont situés dans une hiérarchie par l'estimation de leurs pensées, de leurs sentiments, de leurs actes". (M, 126)

Citons enfin, pour souligner la singulière complexité de l'interaction de ces exigences, comme pour rappeler l'importance que Fernandez attribuait aux origines ethniques de sa quête, la belle entrée en matière de sa conférence de 1924 sur 'le moralisme' :

Croyez-en l'expérience d'un Latin d'Amérique qui est venu demander à l'Europe de donner un sens à sa vie, qui a pénétré avec des exigences de Barbare dans l'admirable cité française. Rivière ne saurait croire, lui qui est de la cité, à quel point la perfection même de la culture française allège, permet de se passer des problèmes qui tourmentent de moins fortunés réduits à vivre au jour le jour, à s'édifier tant bien que mal. Des trois dimensions de la vie souvent cette culture ne retient que deux : l'intelligence et la sensibilité, ou pour employer une expression de Rivière, l'intelligence sensible. Elle s'intéresse moins à la masse palpitante des choses qu'à leur dimensions et leurs coloris. Elle édifie des mondes sur la seule intelligence, et sur cet appui qu'elle me tendait je me sentais, moi, perdre l'équilibre. Insuffisance culturelle, sans doute; mais une voix qui n'était pas celle de l'orgueil me criait cependant que l'intelligence, même sensible, ne saurait épuiser ni la vie, ni l'art, qu'elle se heurte et quelque fois s'oppose à une autre/...

autre puissance qu'elle ne réduit pas, dont au contraire elle dépend, et qu'à force de vouloir comprendre et sentir exactement, on détruit en soi ce qu'il importe avant tout de comprendre et de sentir. Après quelques années d'une imitation toujours facile aux gens de ma race, je m'aperçus tout d'un coup que l'état d'euphorie et de passivité vitale où je me complaisais n'est pas celui qui convient à la connaissance - je dis bien à la connaissance - réelle de l'homme. Il m'apparut que l'impartialité (je ne parle pas de l'impartialité propre à l'œuvre d'art suprême, à cet apollinisme né d'un dyonisme latent et dominé, mais de l'impartialité du savant) que cette impartialité, bonne quand on se borne à suivre strictement la raison, devenait mauvaise dès qu'on entendait soit réaliser, soit exprimer l'homme tout entier. (ML, 89-91)

Un solide mexicain....

Les vues exprimées dans 'Humanisme et Action', dans De la Personnalité ou dans Moralisme et Littérature sont parmi les plus caractéristiques, par leur pénétration et leur valeur suggestive, du meilleur Fernandez. Et puisque l'auteur privilégiait là-dedans son ascendance mélangée, en en faisant découler la théorie de la personnalité, il était inévitable que d'autres commentateurs s'y réfèrent à leur tour, contribuant à répandre dans l'opinion le mythe du "Mexicain très tôt arraché à son pays natal, transporté dans une Europe pour lui inconnue".²⁶

Jean Prévost, en 1932, parla ainsi d'un "solide Mexicain, l'œil prompt, le réflexe infailible".²⁷ En 1935, un autre commentateur juxtaposa ses traits caractériels et ses origines ethniques de façon plus explicite :

dans son teint bronzé se mêlent le sang d'Andalousie, le Sarassin, peut-être une goutte de celui des fiers Indiens... il est hidalgo d'âme et de corps, et fils de la pampa mexicaine... son corps est un block monolithique... des épaules de sportif... une vivacité de réaction toute méridionale.²⁸

Il s'agit, on le voit, d'un brassage d'éléments stéréotypés - espagnols, mexicains, méridionaux/...

méridionaux - pour projeter une certaine image, ce à quoi le sujet lui-même a contribué, en évoquant "les deux sangs qui coulent en moi",²⁹ en parlant, non sans complaisance, de "mes brusques colères ... mon autoritarisme".³⁰ De même, il raconta que "des amis m'ont souvent comparé à un petit insect d'Amérique qui s'appelle le yula et qui s'accroche avec une ténacité extraordinaire, sans jamais lâcher prise. Il paraît que je suis ainsi dans la discussion, jusqu'à ce que j'aie compris le fond de la pensée adverse..." (ibid) Cette comparaison n'est pas sans valeur, et il est intéressant de noter que Georges Poulet, parlant de la critique fernandézienne, a émis un jugement très semblable :

La critique de Fernandez s'affirme tout de suite comme indépendante de tout soutien et certaine de ses fins. Elle sait ce qu'elle veut et comment obtenir ce qu'elle veut. La démarche de Fernandez est même d'une telle sûreté qu'elle paraît avoir quelque chose d'inhumain et fait penser à la précision méticuleuse avec laquelle certains insectes paralysent leur proie.³¹

Même la politique y trouvait pour son compte, puisqu'au moment de l'adhésion de Fernandez au P.P.F., la presse du parti évoqua l'ascendance de la nouvelle recrue comme suit : "Par son grand-père, M. Fernandez est Espagnol d'origine. Par sa mère, il est Provençal. Il est impétueux et positif. Le ciel torride de Navarre et le ciel bleu du pays de Mistral s'unissent dans sa vie."³² C'est ainsi qu'étaient posés les titres de respectabilité de Fernandez dans un parti qui soulignait les affinités entre les pays 'méditerranéens' et qui, dans la guerre d'Espagne, avait pris position pour Franco; dans cette conjoncture, l'absence de toute référence au Mexique, un des rares pays à soutenir activement la cause républicaine, alors qu'il est question de Navarre, n'est sûrement pas fortuite.

Ce genre de détail est plus significatif qu'il ne paraît. S'il est vrai, comme disait Fernandez, que la personnalité sociale comporte un élément imitatif, voire même/...

même mimétique; si, à plus forte raison "nous donnons la comédie de ce que nous ne parvenons pas à vivre réellement" (DP, 19), ce 'mexicanisme' un peu stéréotypé et occasionnel pouvait bien lui fournir une identité à peu de frais, ce que Louis Martin-Chauffier appelait "un petit supplément 'torrero'".³³ D'autre part, mettant ainsi en valeur certains traits assez anodins, il a sans doute servi à justifier d'autres qui l'étaient moins. Rapportée aux "cyclônes de langage qui lui arrivaient de son Mexique ancestral",³⁴ une certaine violence verbale devient plus pittoresque. Et la veuve de Fernandez m'a affirmé que ce dernier attribuait à son ascendance mexicaine des forces qu'il "sentait pousser en lui" et "qu'il domptait mal".³⁵

Mais qu'est-ce qu'un instinct 'mexicain', un phantasme 'français'? N'est-ce pas là, justement, le problème de ces étiquettes ethniques, de ces schémas qui, suivant une distinction chère au critique lui-même, représentent beaucoup plus qu'ils n'expliquent, et pourtant veulent se faire prendre pour des explications?³⁶ En témoignent à merveille les propos de Fernandez lui-même sur le rapport entre son conflit d'ascendances et l'état psychique décrit dans 'Humanisme et Action' : "du moins je me rends compte ainsi de certaine imagination tragique, à base d'infini, hostile à mes intentions..." (op.cit., p 93). Les mots que nous avons soulignés, par leur ambiguïté linguistique, par la coïncidence qu'ils suggèrent entre la prise de conscience du phénomène et l'origine qui lui est attribuée, révèlent l'équivoque : comme explication du drame de la personnalité fernandézienne, le mythe de l'homme 'divisé par le sang', est à considérer avec la plus grande circonspection.

D'autres indices appuient ces réserves. Fernandez encore, dans ses écrits sur autrui, se méfiait des "spécifications nationales de la pensée", des "justifications cherchées dans le croisement des sangs", (IF, 348) et alla même jusqu'à affirmer que celles-ci/...

celles-ci "traduisent, neuf fois sur dix, des insuffisances personnelles". (ibid)
 D'autre part, n'avons-nous pas remarqué qu'en fait de 'specifications nationales',
 la mère de Fernandez avait des traits 'mexicains' sans doute aussi développés
 que le père? Et peut-on sérieusement croire, à la lumière de tout ce que nous
 savons de la jeunesse de Fernandez, comme de son œuvre ultérieure, qu'il
 puisse s'agir d'un homme tiraillé entre deux cultures?

Alvin Eustis lui-même, passant en revue les faits les plus élémentaires de la
 biographie de Fernandez, s'avoue sceptique. "Deux visites au Mexique, l'une à
 l'âge de quelques mois et l'autre à huit* ans, auraient-elles suffi à transmu-
 er les valeurs d'une formation essentiellement française, à Louis-le-Grand et auprès
 d'une mère née en Provence?" (op.cit., p 122) Et si Fernandez avait sans doute
 les lois de la probabilité pour lui quand il affirma en 1943 que le Mexique était
 un pays "dont on a souvent parlé avec beaucoup de fantaisie",³⁷ ce n'est pas le
 nombre de ses écrits sur l'Amérique latine - trois comptes rendus seulement³⁸ -
 qui fonde une familiarité significative avec cette civilisation, tout à fait modeste
 à côté de ses connaissances en langue et littérature européennes, anglaise surtout.

Quant à l'Espagne, qu'il visita à plusieurs reprises, et dont il aimait poser en fin
 connaisseur, là encore les références sont peu nombreuses dans l'ensemble et
 surtout littéraires, dépassent pour la plupart le contexte espagnol proprement dit.
 C'est le cas, notamment, du picaresque dont l'intéressaient surtout les
 manifestations françaises et anglaises;³⁹ c'est le cas, également, des mentions
 du nom du Goya, qui concernent presque sans exception une gravure illustrant les
 rapports entre l'imagination et la raison, comme de l'œuvre d'Ortega y Gasset,
 'l'humanisation' / ...

* C'est à l'âge de 10 ans, selon tous les renseignements dont nous disposons
 à l'heure actuelle, que Fernandez fit ce séjour.

'l'humanisation' de l'art, étant un thème fernandézien classique. (H?, 17-18) Il n'est enfin que de le comparer avec ceux de ses contemporains qui, comme Jean Cassou, pouvaient se prévaloir eux aussi d'origines latines et dont l'œuvre porte l'empreinte, pour appuyer le jugement de Eustis que l'œuvre de Fernandez "ne révèle pas à l'examen trace d'une mentalité proprement hispanique". (ibid)

Ces considérations inclinent au plus grand scepticisme envers l'image du 'demi-barbare' tiraillé entre deux cultures; elles ne prouvent pas, cependant, que le drame du 'demi-barbare' était mythique. Au contraire : l'accent de vécu qui ressort des textes que nous avons cités, l'extrême cohérence entre les écrits théoriques et l'expérience des personnages romanesques de Fernandez, et les signes de la dislocation de sa pensée aux années 1930, tous ces éléments montrent qu'il y avait bien un drame, et que ce drame était radical. N'est-il pas temps de poser l'hypothèse que Fernandez mettait sur le compte de facteurs ethniques des difficultés qui provenaient d'un autre ordre de causes, et de suggérer, suivant la formule d'un des membres de sa famille, que les explications ethniques servaient à "esquisser symboliquement tout autre chose"?⁴⁰

Du vivant même de Fernandez, on a cherché les origines 'véritables' du drame, tantôt dans son absence de la guerre de 1914-18, tantôt dans une histoire de domination maternelle. La première de ces explications ne paraît guère à retenir en tant que telle, mais elle soulève un certain nombre de questions importantes pour notre compréhension du sujet; la seconde paraît beaucoup plus fondée, et d'une réelle valeur explicative, mais nous l'estimons encore incomplète. Nous allons donc examiner ces questions, afin de proposer une hypothèse que nous croyons plus probante.

Le problème de la guerre/...

Le problème de la guerre

Fernandez avait vingt ans quand la guerre éclata, mais du fait de sa nationalité mexicaine, il ne fut point appelé sous les drapeaux avec les autres membres de la classe de '14'. Il passa donc sa guerre à l'arrière, parmi les civils, dans un état de disponibilité à laquelle quelques visites, pendant les premiers mois des hostilités, aux blessés dans les hôpitaux de Paris⁴¹ et ses études de philosophie ne pouvaient apporter qu'une justification assez relative. Ce fut un 'permissionnaire', terme qui apparaîtra plus tard dans ses analyses de Proust et de Gide, mais qui prend une partie de sa résonance de cette situation personnelle.

Nous ne possédons aucun indice écrit datant de l'époque même qui nous renseigne sur l'attitude de Fernandez, et il n'y a aucune référence directe à la question dans ses écrits critiques et philosophiques ultérieurs; mais Alvin Eustis n'a sûrement pas tort d'affirmer que cette 'absence' "devait lui peser" (op.cit., p 121). Car les sentiments les plus profonds sont le plus souvent ceux dont on ne parle pas, et la quasi-totalité des témoignages que nous avons reçus suggèrent que Fernandez devait éprouver un très grand regret de ne point vivre l'expérience-clef des hommes de sa génération. Et ce sentiment dut s'accroître avec son entrée en carrière, puisqu'à partir de ce moment-là Fernandez comptait parmi ses collègues d'anciens combattants comme Rivière et Drieu, hommes dont il avait l'impression de partager l'angoisse de 'l'après-guerre' sans avoir participé aux événements qui en étaient l'origine.

Il est facile de voir comment cette absence peut s'intégrer au schéma du 'demi-barbare' cherchant à s'adapter aux valeurs de sa civilisation d'adoption. Plus d'un observateur a fait de la naturalisation de Fernandez en 1927, et de son évolution/...

évolution politique aux années 1930, notamment son alignement progressif avec la droite, la conséquence des sentiments éprouvés en 1914-18, et d'un patriotisme découvert sur le tard. L'on voit aussi comment, dans cette perspective, sa mobilisation en 1940 pourrait être considérée comme le rachat d'une absence antérieure. (Eustis, op.cit., p 125).

Ces vues contiennent incontestablement un élément de vérité. Un correspondant connaissant la branche maternelle de l'ascendance de Fernandez m'a affirmé que certains parents toulonnais se souvenaient amèrement de l'homme qui ne s'était point battu contre les Allemands en 1914-18, réaction sans doute assez représentative.⁴² Et comme l'on retrouve dans son œuvre les thèmes de l' 'héroïsme' authentique et la peur de l' 'acte manqué', l'on retrouve chez l'homme lui-même un être cherchant à prouver quelque chose, qui redoutait d'être pris pour un lâche, sentiment de culpabilité qui ne paraît pas étranger aux événements de cette partie de sa vie. Il est donc assez probable que le souvenir de la première guerre explique en partie l'esprit de combat si caractéristique de sa carrière d'intellectuel 'engagé et surtout peut-être son adhésion au P.P.F., parti des hommes qui se déclaraient 'présents' et où l'avait déjà précédé son ami Drieu. Quant au développement du sentiment patriotique, l'Homme est-il humain? de 1936 affirme la franche acceptation par l'ancien 'demi-barbare' d'un patriotisme qui lui était devenu aussi consubstantiel et aussi naturel que "la forme de son nez" (H?, 165-166), et démontre le déplacement des problèmes d'identité personnelle qui avaient constitué le point de départ de De la Personnalité sur le registre idéologique et social. Evolution qu'il confirma en 1938 en parlant de "ce à quoi je tiens le plus en moi-même (...) à cet effort progressif vers le vrai, cette conquête durement acquise de la raison politique, cette découverte de la patrie".⁴³

Ces/...

Ces observations faites, certaines réserves importantes s'imposent. Même en admettant que de n'avoir pas fait la guerre pût rendre Fernandez plus conscient d'un mexicanisme que par justification il afficha par la suite, entre une absence qui "devait lui peser" et l'ensemble de difficultés psychologiques, affectives et instinctuelles du "personnage pâissant et fuyant, perdant sans cesse ses contours", il ne semble guère y avoir de commune mesure. Un drame de cette ampleur remonte sans doute à des origines plus complexes et plus lointaines qu'un bouleversement, même majeur, de la vingtième année.

Ce jugement est corroboré par les insuffisances de l'interprétation dont nous parlons dans la perspective plus étroite de l'évolution politique de Fernandez, où elle paraît pourtant le mieux fondé. Interrogé en 1932 sur son choix de la nationalité française, Fernandez donna deux raisons principales : "D'abord, parce que ma culture est française, quoiqu'elle soit aussi très anglo-saxonne et germanique. Et puis parce qu'il fallait choisir, prendre parti. 'L'Europe contre les Patries' de Drieu la Rochelle est encore lointaine. J'ai choisi la France".⁴⁴ Deux jours plus tard, le voici qui affirme qu'en vue de ses origines mexicaines, "il aurait pu se faire que j'opte pour la nationalité anglaise ou pour une autre".⁴⁵ Ces propositions ne sont pas au fond incompatibles, mais elles montrent que sur la question des options 'nationales' de Fernandez, tout est affaire de nuance et de perspective. Ce n'est pas de ses propres explications là-dessus que l'on tirera les indices d'une conduite conséquente.

D'autre part, nous avons vu que Fernandez ne prit le chemin de la droite qu'après avoir essayé celui de la gauche, qu'après avoir été 'communiste, ou bien peu s'en faut'. Et si l'adhésion aux forces anti-fascistes pourrait être considérée comme une tentative de se forger des attaches sociales ou nationales plus solides/...

solides, une des conséquences de l'épisode, avoua-t-il, fut qu'il se trouve taxé de 'révolutionnaire étranger' par les milieux aristocratiques qu'il fréquentait depuis sa jeunesse.⁴⁶ L'acceptation, d'ailleurs très relative, par un groupe (le prolétariat) semblait ainsi entraîner le rejet par un autre. Est-ce à dire que les difficultés de l'homme 'divisé par le sang' se compliquait d'un de ces déclassements si fréquents de l'époque? C'est fort probable. Mauriac, qui en 1934 se trouvait dans l'autre camp, mit le doigt sur la nostalgie résiduelle de Fernandez pour son premier milieu,⁴⁷ et Emmanuel Berl, relevant son adhésion au P.P.F., nota que le partisan d'une alliance entre les classes moyennes et populaires avait "grandi auprès des duchesses".⁴⁸ Plus formel, Sartre trouvait "l'oscillation perpétuelle du fascisme au communisme" de Fernandez "typique des forces de désintégration qui travaillent dans les zones marginales de la bourgeoisie".⁴⁹ Cela dit, l'on verra, comme pour la guerre, qu'il est plus plausible de relier ce déclassement au drame, que de le prendre pour le drame lui-même.

Autre indice, mineur mais significatif : en expliquant, au moment de rompre avec la gauche en 1935, comment ce fut leur inaction qui l'avait amené à se séparer de ses anciens partenaires, il fit l'aveu suivant : "Moi - qu'y faire? par penchant naturel, par hérédité sans doute, je retrouvais ma vieille habitude, qui est de considérer la politique comme un recueil de recettes pour faire, et non pour souhaiter".⁵⁰ Rationalisation? peut-être. Mais s'il y a une hérédité politique de Fernandez, c'est la paternelle, la mexicaine, et qui cherche à faire de sa carrière d'intellectuel militant la quête d'une plus grande intégration française doit tenir compte de ce fait, ou reconnaître que, posée en termes d'étiquettes ethniques, la question est mal posée. Même l'adhésion au P.P.F., nous l'avons vu, fut plus circonstancielle que l'on a pu croire, alors que le sentiment 'national' n'empêcha point chez Fernandez, pas plus que chez d'autres doriotistes anciens combattants des deux guerres, le ralliement au 'nouvel ordre' européen. L'homme qui ne s'était point battu contre les Allemands en 1914 devint donc un de/...

de ceux qui les accueillirent en 1940, et qui firent le voyage de Weimar en 1941.

Quant à sa mobilisation, les faits de l'épisode parlent pour eux-mêmes. Dispensé de service combattant à cause de son âge (quarante-six ans), Fernandez fut appelé sous les drapeaux le 5 avril 1940 à titre de deuxième classe, affecté le 16 du même mois à une compagnie de travailleurs militaires à Bourges, et demeura cantonné dans le Cher jusqu'à sa démobilisation le 3 août.⁵¹ Ce fut donc à nouveau une guerre passée à l'arrière, ce qui suggère que si 1940 compensa 1914, cette compensation ne pouvait être que décidément marginal; cette impression est appuyée par quelques mentions rétrospectives dans Itinéraire Français de 1943. (IF, 8) Il est même possible, les circonstances n'étant pas sans analogies, que cette expérience ait servi à renforcer et non à diminuer un sentiment de regret ou de culpabilité existant. Indice digne d'intérêt, la période précédant sa mobilisation fut marquée par une dipsomanie particulièrement aiguë.

On ne saurait conclure de tout ceci que le sentiment d'avoir été 'absent' en 1914 était mythique, ni que la carrière ultérieure de Fernandez ne s'en ressentit, bien loin de là. Nos observations montrent, pourtant, qu'il s'agit d'une question qu'on a été trop enclin à prendre pour acquise, sans examiner ses modalités particulières, et dont les complexités aussi bien que les contradictions, portent bien à croire que le vrai problème était ailleurs. Si l'absence n'est donc pas une cause première, ne faut-il pas y voir la récurrence d'un drame antérieur, le symptôme d'un drame plus continu?

L'influence maternelle

Le problème de la guerre perd beaucoup de sa difficulté et revêt une valeur plus juste/...

juste quand on le ramène à ce que nous savons de l'influence et du rôle de Jeanne Fernandez dans la vie de son fils à cette époque. Car si ce dernier n'était pas mobilisable, il aurait pu partir aux armées comme volontaire, si ce projet n'avait rencontré de la part de sa mère une opposition irréductible. Certes, il est compréhensible que celle-ci ait essayé de le détourner d'un engagement dont elle redoutait d'autant plus légitimement les conséquences possibles que les liens entre la mère et le fils s'étaient considérablement resserrés avec la disparition des autres membres de leur famille immédiate. Il semble, cependant, que son attitude en 1914 fût symptomatique d'une possessivité qui s'était développée à un degré peu habituel, et qu'aucun stratagème, y compris un certain chantage affectif facilement imaginable, ne fût épargné pour éviter que Ramon ne s'en aille un jour.

Le peu de zèle dont elle fit preuve pour l'encourager à trouver un métier, ce à quoi certaines tendances velléitaires de Fernandez, et le legs paternel ont sans doute contribué, est un exemple, peu dramatique, certes, de cette attitude. Le projet de naturalisation et de mariage de son fils en 1926, exigeait une prise de position plus arrêtée. Cette fois Fernandez passa outre, mais l'hostilité de sa mère envers sa belle-fille persista, ce qui n'arrangeait guère les choses lorsque des signes de difficulté conjugale se firent voir quelques années plus tard.

Notons enfin qu'après la défaite de 1940, Jeanne Fernandez se serait opposée, semble-t-il, à ce que Fernandez et sa deuxième femme, dont les origines étaient en partie anglaises, profitent d'une possibilité de passer outre-Manche.⁵² Nous ne pouvons savoir si Fernandez envisageait sérieusement de rallier ce pays qu'il connaissait déjà très bien, et dont il affectionnait depuis plus de vingt ans un certain nombre d'auteurs majeurs. Mais il vaut la peine de s'attarder un instant sur le cours très différent qu'auraient suivi ses dernières années s'il avait pris ce/...

ce pas décisif, et l'épisode, malgré ses obscurités, demeure extrêmement révélateur du rôle que Jeanne Fernandez, alors âgée de plus de soixante-dix ans, continua de jouer dans la vie de son fils.

Il convient de noter, cependant, pour préciser au maximum les modalités de cette influence sur la formation de Fernandez, que la possessivité maternelle ne fut pas toujours ni totalement restrictive. Au contraire, indulgente à certains égards, elle s'accompagnait d'une assez grande marge de liberté, et Fernandez ne fut jamais le 'fils à maman' de légende, cloîtré, gauche, souvent maladif mais un jeune homme qui brillait par sa beauté physique, par sa grande intelligence, et par ses qualités sociales - charme, capacités sportives, maîtrise du tango. D'autre part, malgré les sentiments de manque d'identité dont il fit état dans ses écrits ultérieurs les témoignages que nous possédons sur sa jeunesse font voir un homme doué, sûr de lui, et connaissant bon nombre de personnes du milieu aristocratique et lettré : les Daudet, de Montesquiou, comte Etienne de Beaumont, l'actrice Réjane et son fils Jacques Porel, le peintre mondain 'Coco' Madrazo qui signa un portrait de Fernandez, Mme de Trévisse, "une vraie femme de Meredith", écrivait-il à Rivière (Corr, Lettre III) et Mme de Castries, qui avait une propriété au Lavandou où il se sentait "comme dans ma famille". (ibid, Lettre VI)

Ce n'est pas qu'un simple répertoire mondain que nous donnons ici, quoique Fernandez ne fût pas insensible aux éclats du 'Jockey' ou du 'Gotha'. Ces noms représentent des influences, des modèles à émuler,⁵³ ce qui n'est pas sans importance pour le futur théoricien de la conduite que tour à tour on 'résiste' et qu'on 'imite', "banc d'essai de la personnalité". (DP, 70) Par ailleurs, ces noms représentent un milieu littéraire aussi bien que social, dont Fernandez subit tôt et porta toujours l'empreinte. Les propos qu'il entendait dans sa jeunesse sur des écrivains/...

écrivains comme les Goncourt,⁵⁴ ou sur l'exactitude de la peinture des personnages aristocratiques de la Comédie humaine aux yeux de leurs successeurs réels du tournant du siècle, le montrent assez. (Bal., 13-14) De même, sa connaissance de première main de ce milieu donna aux analyses fernandésiennes d'A la Recherche du temps perdu un élément important de leur valeur et de leur authenticité. Or, ce milieu était celui d'élection de sa mère; pour le développement socio-intellectuel du premier Fernandez, et pour l'éclosion de quelques-unes de ses aptitudes critiques, l'influence maternelle fut sans doute féconde et, paradoxalement peut-être, libératrice.

Ces observations faites, il faut tenir compte de ce que Jeanne Fernandez, par sa relative jeunesse d'âge et surtout d'esprit, par ses intérêts socio-professionnels et son goût des idées, faisait figure pour Ramon d'une compagne aussi bien que d'une mère. Proust, qui ne fut pas le moins perspicace des observateurs, l'appela la "soeur-mère" de Fernandez (Pr, 206), terme qui résume bien le caractère d'une intimité étroite et pendant de longues années quotidienne. Même lorsque Fernandez eut établi un domicile indépendant, au début des années 1920,⁵⁵ ils continuèrent de se voir presque tous les jours et firent de nombreux voyages ensemble, dans le Midi, à Rome, et à Pontigny entre autres. Il est vrai que la présence de cette 'soeur-mère' ne l'empêcha pas de se lier avec des jeunes dames de la meilleure société - la liaison de Fernandez avec Thérèse d'Hinnisdaël au cours de la guerre en est la preuve. Mais Jeanne Fernandez était bien placée pour être au courant de ses amitiés successives, et une situation où ils fréquentaient les mêmes milieux et avaient des amis en commun devait rendre les liens plus étroits, plus subtils peut-être, mais non moins réels.

Ainsi, il ne serait pas étonnant que Fernandez ait éprouvé à l'égard de sa mère une/...

une certaine ambivalence, mélange d'affection et de devoir filial renforcé par la disparition des autres membres du foyer, et de sentiments de dépendance contre lesquels il voulait réagir de temps en temps, avec plus de vigueur au fur et à mesure qu'il grandissait. Son renoncement au volontariat, sa soumission aux volontés maternelles en 1914, constitue sans doute un autre 'acte manqué' qui va loin pour expliquer cette 'absence' qui "devait lui peser".

Cela dit, il est possible que cette ambivalence, si l'on en accepte l'hypothèse, remonte à des origines plus lointaines. En effet, étant donné la personnalité de la mère, il n'est pas exclu que l'établissement pour l'enfant d'un bon rapport 'objectal' fût problématique, bien avant que ne se fussent manifestés les 'défauts de caractère' de Fernandez qui constituent pour certains observateurs bien placés, l'explication de bien de drames ultérieurs, et même de l'évolution qu'eut suivie sa vie. Ainsi, l'influence maternelle semble rendre compte d'un certain amoralisme fernandézien, d'un cynisme quelquefois assez affiché, de la difficulté qu'il avait à résister à certaines impulsions. Car Fernandez était un homme très dépensier, moins, dit-on, par simple désir 'bourgeois' de posséder, que par besoin irrésistible d'acheter.⁵⁶ Exemple : son acquisition quasi-obsessive de voitures ou de motos dont il avait à un moment donné une "véritable écurie", et qu'une phrase du Pari éclaire assez bien : "la passion maniaque de l'automobile conduit à un état de précipitation nerveuse où les désirs doivent être immédiatement satisfaits". (P, 106)

L'inédit suivant, analyse par Fernandez lui-même de sa "frivolité", est une expression plus révélatrice encore de ce besoin de gratifications immédiates :

Chaque activité particulière me trouve dans la disposition qui lui convient : de même que je ne puis prendre sérieusement le plaisir, ni légèrement ou du moins superficiellement le travail, de même il m'est impossible, en tout cas difficile, d'introduire dans l'amour les combinaisons de l'esprit ou les fantaisies/...

fantaisies du jeu.

Cette heureuse disposition est malheureusement menacée par la nature de mon tempérament, trop absolu, trop ardent, trop confus, qui ignore, une fois lancé, les nuances que mon goût et mon intuition avaient discernées. En un mot je me dépense tout entier avec trop d'ardeur aussitôt que je commence à m'intéresser à une chose, fût-elle la plus insignifiante du monde. En sorte que, lorsqu'il s'agit d'un plaisir passager et sans conséquence, il m'arrive de donner dans les excès de la frivolité qui résulte toujours d'une disproportion entre la valeur de l'objet et le degré de l'intérêt qu'on lui porte.⁵⁷

Ce document, d'une valeur d'autant plus grande qu'il date de 1925, époque de la formulation de la théorie de la personnalité, mais sans que la référence ethnique y figure, est d'une singulière exactitude. Incontestablement, c'est cette capacité de Fernandez de se trouver dans l'état d'esprit convenable à chaque entreprise particulière, qui, doublée de qualités intellectuelles indéniables, explique la maîtrise dont il fit preuve dans tant de domaines : critique, roman, journalisme, sports. Mais le revers de la médaille est non moins significatif : la plasticité et la versatilité vont de pair avec une "disproportion entre la valeur de l'objet et le degré de l'intérêt qu'on lui porte", il se dépense tout entier et avec trop d'ardeur, manquant de jugement et de recul. C'est le constat d'une tendance à l'instabilité qui, quoi que dise Fernandez des "plaisirs passagers et sans conséquences", paraît d'une incidence plus grave. Ce fut le même homme qui aux années 1930 se lança dans les aventures politiques successives que l'on sait, se donnant à fond, se désabusant assez rapidement, et partant en 'claquant les portes', alors que les personnages fernandéziens se passionnent successivement pour une voiture de course, une femme, l'idéologie, ou l'alcool. Et ce fut le même homme chez lequel, jugement plus accablant, Marcel Jouhandeau décelait en 1941 "l'amalgame d'une érudition hors de pair et d'une puérilité incurable", ajoutant : "Et je te manœuvre des idées philosophiques et j'appelle à la rescousse les réminiscences d'épopées sans réussir à masquer le fond d'énorme animalité qu'elles survolent".⁵⁸

Rien de surprenant, pourrait-on croire, à ce que l'on retrouve ces traits chez un homme/...

homme élevé dans l'aisance financière par une mère qui était accoutumée à voir combler ses exigences et à prévaloir ses opinions. Mais l'on conçoit aussi comment les problèmes psychologiques de Fernandez pourraient être considérés comme ceux d'un homme maintenu, à certains égards, à l'état de mineur. Dans cette perspective, la suite de 'départs' : métier de critique, mariage, prises de positions politiques successives, seraient autant de tentatives de s'affirmer, peut-être pas toujours consciemment, contre une domination maternelle trop lourde qui finit par lui coûter quelques-uns de ses dons d'intelligence, de sensibilité, et même jusqu'à l'amitié et sa vie familiale.

"Tragédie grecque" comme a pu dire un membre de la famille?⁵⁹ Dans une certaine mesure sans doute, mais l'interprétation de la mère dominante, qui cadre si bien avec ce que nous savons des personnalités respectives de la mère et du fils, ainsi qu'avec certains aspects d'une carrière controversée, nous laisse cependant insatisfaits. Même en tenant compte, par une hypothèse imaginative qui n'a rien d'invraisemblable, du type de 'mothering' que l'enfant put connaître au cours des premiers mois de l'existence, (c'est là pour certains psychologues la 'relation d'objet' prototype), l'explication maternelle nous paraît à la fois admissible et insuffisante. Analogue, en ceci au moins, à l'explication ethnique, sur laquelle elle constitue toutefois un progrès très sensible, elle risque de dire trop, ou trop peu. Trop, parce qu'elle est trop commode; à cause même de sa part de vérité, elle se prête facilement à l'extension et donc à l'exagération. En appuyant un peu sur le tableau, l'on pousse au plus noir un rôle dont nous ne cherchons nullement à diminuer l'importance, mais qui ne fut sans doute pas aussi uniformément négatif qu'on a voulu croire. Trop peu, parce qu'au bout du compte nous nous occupons non pas seulement d'un foyer, de la vie affective de deux individus, mais aussi et surtout d'une œuvre, d'œuvres critiques, romanesques, philosophiques, et/...

et il n'est pas évident que cette explication puisse rendre compte d'un phénomène aussi divers et aussi riche. Si une histoire de domination maternelle expliquerait le besoin éprouvé par le "demi-barbare" de créer sa propre personnalité, de 'résister', d'avoir sa 'façon de penser' à lui, elle ne nous éclaire pas sur d'autres constituants de cette pensée, ni sur sa coloration métaphorique.

Mais il y a une autre réserve, plus considérable. L'influence de Jeanne Fernandez sur la formation affective de son fils, pour avoir été prépondérante, ne fut pas toujours exclusive, et ne devint telle qu'à cause d'un ensemble précis de circonstances. Le rôle maternel doit être considéré comme faisant partie d'une équation plus grande, rapporté à la situation d'ensemble vécue par l'enfant, et surtout à cette série de morts qui ponctuèrent son 'apprentissage' à la vie : celle du petit frère en 1901, première expérience du deuil et de la douleur, celle de la grand'mère Gabrié en 1903 dont on peut imaginer l'effet sur Jeanne Fernandez, celle du père, enfin, deux ans plus tard. La dernière nous paraît surtout à retenir, à cause des circonstances qui la provoquèrent, comme de l'importance attribuée par les psychologues à ce genre de perte. Dans le chapitre suivant, nous essayons de préciser et d'évaluer les conséquences de cet événement pour la vie de son fils.

CHAPITRE III

LE PERE ABSENT

La mort du père

De nos jours, les spécialistes de l'enfance soulignent, plus que par le passé, l'importance du rapport maternel. Mais l'enfant n'en a pas moins deux parents. Et c'est dans ses rapports avec le père, marqués assez tôt de l'Oedipe, si l'on accepte la problématique freudienne, et comportant en tout cas des sentiments d'ambivalence et d'identification, que le jeune garçon fonde un élément important de sa propre identité, processus dont l'interruption prématurée, par la mort ou l'éloignement du père, constitue un événement capital pour le psychisme. Il est vrai que les effets de cette interruption peuvent être plus ou moins atténués selon les circonstances particulières : âge de l'enfant, nature du rapport paternel, présence d'un autre intercesseur masculin, etc. Et le développement psycho-affectif de tout individu est une histoire complexe, dont une partie nous échappera toujours, et qu'il faut se garder de réduire aux seuls schémas psychologiques, aussi nuancés soient-ils. Mais il faut se garder aussi de l'autre tentation, plus surnoise parce que légitimisée par le fichier biographique, qui consiste à réduire aux seuls 'faits' une histoire vécue intérieurement, à faire d'une absence de renseignements une absence réelle. Nous ne savons presque rien du père de Ramon Fernandez, soit; et le peu de choses que nous en savons incline à croire qu'il a dû prendre une place secondaire vis-à-vis de sa femme, dont nous savons beaucoup. Mais ces détails, qui nous donnent un aperçu sur l'équilibre des forces dans l'équation triangulaire : enfant-mère-père, ne nous disent rien sur la nature du rapport avec le père qui existait à l'intérieur (ou en marge) de cette équation, ni sur la façon dont l'enfant réagit devant sa mort. Essayons donc de restituer à l'événement son poids psychologique et affectif, et tout d'abord en re-crétant, à partir des faits, ce que pouvait être son contexte vital.

En/...

En octobre 1904, les Fernandez partent pour le Mexique, qu'ils n'ont pas revu depuis un premier séjour de 1894, séjour dont Ramon, âgé de quelques mois seulement à l'époque, ne pouvait retenir aucune impression significative. Dix ans plus tard, c'est différent. Si les références au Mexique que l'on trouve dans ses écrits frappent par leur rareté dans l'ensemble, il n'en évoqua pas moins "l'atmosphère électrique de Mexique", "étourdissant pays ... de feu et de sang".¹ Et, vers la fin de sa vie il avoua que "ma mémoire a gardé le souvenir de scènes de violence, hautes en couleurs, que comportaient à l'époque les us et coutumes du Mexique".²

N'est-il pas probant de croire que tous les aspects de ce voyage, de ces 'grandes vacances', à commencer par le long parcours maritime lui-même, ont dû constituer pour le garçon autant d'aventures et de découvertes? Et peut-être aussi qu'une partie importante de la prédilection ultérieure de Fernandez pour ces romans qui, disait-il, rappelaient "les rêves salés de notre enfance",³ sa partialité pour des auteurs comme Stevenson, Loti, Kipling, Conrad et leurs successeurs plus contemporains, la tournure personnelle qu'il donna à ses réflexions sur "les livres d'enfants",⁴ notant qu'en Angleterre ceux-ci intéressent les adultes autant que les enfants (Treasure Island), remontent à cette première sensibilisation, réservoir d'impressions et de souvenirs qui devait le distinguer de la plupart de ses pairs?

Ce fut au cours de ce même séjour que se produisit l'accident du père. Chute de cheval? accident d'attelage? on ne le sait. Les moindres détails de l'épisode, et même de savoir s'il y en avait d'éventuels témoins oculaires, comme d'ailleurs la teneur des premiers pronostics médicaux, sont demeurés obscurs. Mais le drame n'est pas moins facilement imaginable, d'autant plus qu'il pouvait comporter un choix/...

choix difficile : rester là-bas, où le malade recevait des soins sur place, auprès des siens, ou rentrer en France, dans l'espoir de bénéficier de soins plus avancés. Situation éprouvante pour tous les participants, et l'enfant tout le premier. Jeanne Fernandez ne s'étant jamais très bien entendue avec sa belle-famille, cela dut ajouter aux difficultés, et militer en faveur d'un départ. On nous a même affirmé que celle-ci, décidant de partir, fit la moitié du chemin du port avec son fils avant de faire marche arrière pour rejoindre son mari et pour le ramener, mourant, à Paris, détail particulièrement révélateur s'il est véridique, et que notre interlocuteur ne pouvait vraisemblablement tenir que de Jeanne Fernandez ou de Fernandez lui-même.⁵

Ce dernier était-il conscient d'un contraste cruel entre les circonstances de l'arrivée au Mexique quelques mois plus tôt, et celles du retour en France,⁶ retour d'autant plus douloureux s'il avait été précédé d'un conflit de loyautés familiales et conjugales, et coloré d'autres sentiments plus complexes, susceptibles d'être éprouvés comme un abandon, lâcheté suprême, acte manqué primordial? On ne peut l'affirmer de façon catégorique, mais l'hypothèse n'a rien d'invraisemblable et elle est de toutes façons plus plausible que l'autre qui considérerait la mort du père, survenue enfin le 13 août 1905, comme un épisode sans lendemain, simple incident de parcours dans le développement du fils.

Trop âgé à l'époque - Fernandez avait onze ans et demi - pour ne pas avoir une 'image' intériorisée du père, trop jeune encore pour réagir avec les ressources mentales de l'adulte, l'enfant dut en être assez ébranlé. Il est possible, certes, que cette disparition, survenant quelque temps après l'accident, eût acquis un caractère d'inévitabilité contre laquelle il put essayer de se préparer - l'admiration du critique pour le stoïcisme montanien n'est peut-être/...

être pas étrangère à cette époque de sa vie; et que, précédée déjà par les morts du petit frère et de la grand'mère, elle s'intégrât dans une série à laquelle l'élément de répétition tragique enlevait une partie de sa force. Mais il est également possible qu'il en allât tout autrement, et que ces événements fussent ressentis dans toute leur aiguïté, comme autant de coups d'un destin maléfique. Même si la douleur se fût estompée avec le passage des années, les circonstances de la mort du père, et jusqu'au fait qu'elle eut lieu au milieu de l'été, époque du départ annuel de Fernandez et sa mère pour le Midi, devaient contribuer à faire du 13 août un anniversaire plus significatif que d'autres. Ainsi, quand le 'demi-barbare d'Amérique' parlait de ses sentiments d'inadaptation culturelle, il paraît plausible de supposer qu'il s'y mêlait encore le souvenir de celui qui avait incarné une de ses ascendances, ce "père qui ne parvint jamais à se débarrasser de son accent". (H?, 165)

Dans cette perspective, encore assez théorique, ces mots sont sans doute plus significatifs qu'ils ne paraissent au premier abord. Car si ce n'est pas là le seul souvenir que Fernandez dut garder de son père, c'est bien le seul qu'il nous en ait livré. D'autre part, s'il n'y a rien de suprenant à ce que l'enfant fût frappé par la tonalité espagnole de l'accent d'un diplomate de carrière dont le français autrement devait être assez courant, il est plus intéressant de penser qu'en gardant le souvenir de l'accent paternel, Fernandez en gardait aussi et surtout celui de la voix. Car la distinction entre l'accent et la voix est le fait de la maturité, alors que pour l'enfant, ceux-ci devaient plutôt se confondre dans sa perception d'un être à la fois familier et étrangement différencié des autres membres du foyer, et dont il allait être privé par la mort.

N'est-ce pas le fait même de la mort qui donne à ce souvenir une partie de son importance?/...

importance? Et ce souvenir ne suggère-t-il pas que l'absence du père de Fernandez, vide psychologique et affective que l'influence maternelle allait remplir sans le combler, pouvait se compliquer par la conscience d'une 'voix manquante', carence psychique plus précise et plus douloureuse?

Or, nous avons trouvé un élément de corroboration importante pour cette hypothèse dans le registre romanesque. Il s'agit de l'épisode du Pari, que nous analysons en détail plus loin (cf. "La figure du père romanesque", Troisième partie, pp 239-248). Corroboration particulièrement intéressante parce qu'il y est question, justement, du problème de la guerre, et d'autant plus révélatrice qu'il s'agit manifestement d'une transposition personnelle. Car le héros du Pari, Robert Pourcieux, est orphelin de sa mère, et dissuadé de partir à l'armée par son père, colonel et grand blessé qui tombera à l'ennemi peu de temps après l'entrevue avec son fils!

Nous nous trouvons donc devant le fait, qui semble avoir échappé à d'autres commentateurs, que Fernandez lui-même associe l'absence de son héros dans la guerre de 1914-18, absence dont il fait découler une très grande partie de la motivation du personnage, à la figure du père absent. Qui plus est, les qualités de ce père fictif, sa noblesse, son courage, et son sens du devoir désintéressé, mais aussi son désabusement et sa lucidité tragique, portent bien à croire que nous voyons ici dans le cadre romanesque l'évocation imaginative de la situation que Fernandez aurait souhaitée pour lui-même en 1914. Autrement dit, s'il ne fallait pas s'engager, il aurait voulu céder devant les arguments d'un père aimé et admiré, et aux conseils duquel la profession militaire et la qualité de blessé conféraient un certain poids, que devant les insistances plus sentimentales d'une mère dont il appréciait l'inquiétude légitime tout en voulant se libérer de son emprise./...

emprise.

Ces pages du Pari s'avèrent donc doublement significatives. D'une part, elles confirment, par les transpositions de l'imagination romanesque, que l'absence de Fernandez en 1914 constituait un élément significatif dans sa vie intérieure, et partant, dans son œuvre, quoique ses manifestations autrement demeurent indirectes, et même invisibles. D'autre part, elles suggèrent qu'aux sentiments de regret et de culpabilité provoqués par cette absence, et par la lâcheté dont il aurait fait preuve en cédant aux arguments de sa mère, il pourrait s'ajouter un sentiment de culpabilité plus viscérale, associé au souvenir du père absent, et d'une détermination beaucoup plus précisément psychologique.

Dépression, dépersonnalisation, rapports objectaux

Rappelons brièvement que pour la psychanalyse, la mort d'un proche parent déclenche des processus inconscients connus sous le nom de 'travail du deuil' par lesquels le sujet en vient à surmonter sa douleur et accepter la réalité de sa perte en se détachant de 'l'objet perdu'.⁷ Si ce travail demeure incomplet, il peut en résulter un état dépressif dans lequel le sujet imagine qu'il est lui-même responsable de la mort, d'avoir tué 'l'objet' par une agression fantasmatique, ou en s'étant montré indigne de son amour : "l'état mélancolique succède souvent (quoique silencieusement) à la trahison (subjective) d'un être cher que le sujet avait incorporé, introjecté selon les lois de l'amour narcissique".⁸

C'est ainsi que s'instaure, indépendamment de toute justification circonstancielle, un sentiment de culpabilité qui s'avère d'autant plus aigu qu'il s'accompagne d'une ambivalence caractéristique chez le sujet, qui voudrait d'un côté partager le sort/...

sort de 'l'objet', et de l'autre, se sent menacé dans sa propre existence. Ces sentiments sont généralement considérés comme la superposition d'éléments conscients sur un matériel plus ancien et plus refoulé - fantasmes agressifs colorés du désir incestueux si l'on retient le schéma œdipien, matériel plus préhistorique encore remontant à ce que Melanie Klein a nommé la "position dépressive". Celle-ci, vécue et normalement résolue au cours des premiers mois de l'enfance, donc vis-à-vis de la mère, peut redevenir actuelle sous le coup de pertes ou de perturbations psychiques ultérieures.⁹

Or, nous avons vu qu'il ne manque pas d'indices pour suggérer chez Fernandez l'existence de difficultés objectales remontant au premier rapport maternel. Plus intéressant, toutefois, est le fait qu'en Robert Pourcieux, Fernandez nous donne un personnage dépressif, qui vit non seulement dans la nostalgie ambivalente du père décédé, mais bien aussi dans la crainte de l'avoir mystérieusement déçu et, par son attitude de soldat manqué, d'être en quelque sorte responsable de sa mort, (cf. pp 250-258). Il s'agit, en fait d'un parricide symbolique et imaginatif, évoqué avec des nuances et une tonalité affective qui portent bien à croire que nous sommes à nouveau en présence d'une problématique à singulière résonance personnelle pour l'auteur. Ainsi, les indices fournis par le registre romanesque épaulant les enseignements plus théoriques de la psychanalyse, n'est-il pas probant de soulever l'hypothèse que la disparition du père, sans exclure des difficultés psychologiques pré-existantes, fut tout bonnement la cause principale du drame du "demi-barbare" : drame de la 'perte de l'objet', où les crises de la personnalité pourraient être considérées comme l'expression d'un 'deuil' pathologique, et la mort du père (avec l'accident qui la causa) comme la réalisation angoissante du fantasme parricide? Nous sommes d'avis que s'il faut, suivant Fernandez lui-même, expliquer sa vocation par des circonstances psychologiques/...

psychologiques, c'est dans des facteurs du type que nous venons de mentionner et non point dans un problématique conflit d'imaginations et d'instincts ethniques, qu'il convient de les chercher.

Notons d'abord que les états dépressifs sont dynamiques, et peuvent donc être progressifs. Dans le 'deuil pathologique', ce sont les conflits ambivalents qui dominent, le sujet niant la mort de 'l'objet', ou s'en imaginant persécuté; avec la mélancolie, une autre étape est franchie, et il s'identifie à 'l'objet'. Entre ces deux modes, il n'y pas de cloison étanche, mais des positions intermédiaires et des éléments communs : culpabilité provenant d'une agression ou d'un abandon, réel ou imaginé, problèmes affectifs et objectaux, sentiments d'irréalité dus à l'écroulement du monde intérieur consécutif à la perte, méditation douloureuse sur la mort. De même, il y a un certain nombre de défenses caractéristiques contre l'angoisse dépressive : déni de la réalité de la perte (et donc de la culpabilité), contrôle omnipotent de la réalité (on n'est plus à la merci de 'l'objet'), idéalisation de 'l'objet' perdu, dissociation de 'l'objet' en ses constituants 'bons' et 'mauvais', inhibition de l'agressivité, réparation fantasmatique.¹⁰

Au tableau clinique, la dépression peut être accompagnée d'un élément d'angoisse plus ou moins marqué - le dépressif, malgré certains stéréotypes courants, est souvent un anxieux - et elle peut exister à différents degrés, allant des états de tristesse et d'atonie que l'on trouve dans certains cas de mélancolie, jusqu'à sa manifestation la plus extrême, la psychose maniaco-dépressive. Celle-ci est caractérisée, inter alia, par des alternances plus ou moins considérables dans l'humeur du sujet (certains psychiatres parlent de 'psychose affective'), par des poussées d'énergie et d'hyperactivité mentale ou verbale suivies de périodes d'abattement et d'inertie, par des fatigues qui peuvent être paralysantes. Ce genre/...

genre de périodicité se retrouve sous des formes plus atténuées (hypomanie, cyclothymie) qui ne sont pas toujours ni nécessairement indicatives de troubles psychiques d'origine dépressive, d'autant plus qu'elles peuvent comporter un élément héréditaire éventuel.¹¹ Mais elles en sont souvent l'accompagnement, et prises avec d'autres indices, plus spécifiques, ont une valeur corroboratrice non-négligeable, dans la mesure où le 'travail du deuil' peut se définir "comme une psychose maniaco-dépressive provisoire et surmontée".¹²

Notons enfin que certaines caractéristiques des névroses dites 'obsessionnelles' - importance accordée à la pensée, souvent sous forme très développée, ambivalence, conduites compulsives ou rituelles de complexion 'réparatrices', se rapprochent de défenses propres à la psychose (contrôle omnipotent, déni de la réalité, etc.). Il est vrai que la dépression névrotique se distingue de la mélancolie proprement dite, et que les situations conflictuelles décrites par Melanie Klein sont essentiellement pré-œdipiennes. Cela dit, de nombreux commentateurs ont montré la co-existence de traits obsessionnels et dépressifs, et estiment dans certains cas que les défenses névrotiques auraient pour fonction d'empêcher la régression à la psychose. Dans cette perspective, il est question, non de l'Œdipe, mais de 'l'œdipification'.¹³

Or, quand Fernandez parle de ses difficultés de 'demi-barbare', s'agit-il, comme cela semble avoir été généralement admis, d'une 'absence' de personnalité au départ, ou bien plutôt d'une tendance à la dépersonnalisation, phénomène proprement dynamique et plus conforme à l'évocation du "personnage pâlisant et fuyant, perdant sans cesse ses contours"? Etudiant les mécanismes 'omnipotents' dans les états dépressifs, Leon Grinberg montre comment l'effondrement des structures psychiques sous le pression de stimuli trop forts amorce une régression qui entraîne/...

entraîne "un trouble du sens de la réalité et des rapports avec l'objet, ainsi qu'un sentiment d'étrangeté".¹⁴ Et il poursuit : "ces trois éléments catégorisent le phénomène de la dépersonnalisation". (ibid) D'autre part, selon J B Pontalis, "le deuil rouvre une situation infantile où les relations d'objet ne sont pas bien assurées, où toutes les différenciations futures qui définiront nos liens avec la réalité - entre le sujet et l'objet, l'ego et l'alter ego, le dehors et le dedans, le réel et l'imaginaire - ne sont pas encore accomplies". (op.cit., p 193).

L'état de choses décrit dans ces deux textes nous paraît correspondre de façon éloquente au cas de Fernandez. Rappelons ses sentiments d'irréalité et d'étrangeté, ses intermittences affectives, le morcellement et le nivellement de sa personnalité, les difficultés de distance psychique avec 'l'objet', "duel désespérant et classique" (M, 26), et l'interférence du réel et de l'imaginaire quand "l'événement trop court pour l'esprit, s'y prolonge de tous ses possibles".¹⁵ Tous ces traits répondent avec beaucoup plus de vraisemblance à la présence d'un état pré-psychotique d'origine dépressive qu'aux effets putatifs d'un conflit d'ascendances spirituelles.

Écoutons l'héroïne du Pari, dont les difficultés d'être, comme l'a montré Léonardo Fasciati, constituent l'expression romanesque des problèmes du 'demi-barbare' :

La crise de cet automne m'a rendu incertaine de tous mes sentiments. Je ne sais plus ce dont je suis ou non capable. Je ne crois pas qu'il y ait le moindre rapport entre mon être et mes pensées. Ce journal, dont la reprise avait fait diversion à mon angoisse, à présent m'ennuie. Sa vanité me saute aux yeux. Il m'oblige à tourner mon regard au-dedans de moi-même, où je ne vois rien, tandis qu'il me faudrait agir, servir à quelque chose, me dépenser. (P, 228)

Le cas du personnage masculin du livre est analogue, quoique son "anarchie" sentimentale soit empreinte d'une certaine périodicité vitale : "sous son besoin d'ordre et de dévouement ... sommeillait une foule d'inclinations confuses. Tantôt il/...

il se laissait emporter par ses passions ... tantôt il tombait dans un morne abattement". (P, 40) Dissociation entre l'être et la pensée, pièges du monde intérieur, chaos sentimental, inclinations confuses : la difficulté d'agir du personnage fernandézien répond exactement au 'dépaysement de l'action' de l'auteur de De la Personnalité, "jeté au sein d'un monde opaque, coupé de toute communication avec sa propre raison, livré à des impulsions inattendues, à des conseils obscurs mais impérieux, et comme environné de voix miraculeuses".

(DP, 21-22)

Or, l'on notera que ces exemples de 'dépersonnalisation' sont des états conséquentiels : le "dépaysement" de l'auteur de De la Personnalité provient du passage à l'action, tandis que la dissociation qu'éprouve Pauline est le résultat de la "crise de cet automne". "L'anarchie sentimentale" de Robert intervient après l'entretien pénible avec son père, conjoncture particulièrement significative quand on sait la nostalgie douloureuse qu'il garde de son aïeul. Si, suivant d'autres commentateurs, l'expérience romanesque de Fernandez est une des dimensions privilégiées de la problématique de la personnalité, il n'est pas sans intérêt de noter qu'il nous présente là-dedans un certain nombre d'états psychiques précis et homogènes. Chacun de ces personnages voudrait agir, se dépenser, servir - le drame de Pourcieux s'exprime tout au long de l'œuvre romanesque par la question : "Croyez-vous que je serve à quelque chose?" (V, 19) - mais chacun se sent impuissant, vain, inutile. Cette inertie douloureuse, ce sentiment de ce que Fernandez appelle ailleurs dans le Pari "la vanité de tout effort" (P, 13) constitue un autre indice probant d'une dépersonnalisation à nuance dépressive : absence d'identité, sentiment d'irréalité, nullité, tout se tient.

Rappelons ensuite que le 'drame du demi-barbare' est non seulement un drame des sentiments et des actes, mais un drame de la pensée et de l'affectivité. Or, la dépression/...

dépression comporte un élément idéatif et affectif, et la plupart des références à ce problème dans les écrits de Fernandez concernent non son sens classique (faculté de s'émouvoir), mais l'affectivité excessive, hyperémotivité voisine de l'anxiété ou de l'angoisse. Dans les romans, l'affectivité s'accompagne tantôt d'une inertie paralysante, "cette maladie perfide, qui n'était ni tristesse, ni désespoir, mais plutôt une impuissance à s'élever jusqu'à la douleur ou jusqu'à la joie" (P, 82), et tantôt d'une activité fébrile dans laquelle le personnage se lance sur des 'objets' successifs (femmes, autos, bouteille). Le moins que l'on puisse dire de ces échappatoires, dont nous verrons plus loin les contextes romanesques spécifiques, c'est que Fernandez lui-même les connut toutes, et qu'elles s'avèrent tout à fait conformes à la présence de problèmes d'origine dépressive. En fait, les 'défauts de caractère' que nous avons cités dans des pages précédentes : besoin 'insatiable' de gratifications immédiates, dépenses excessives, violence verbale symptomatique d'une certaine régression de type oral, alcoolisme, sont typiques de l'anxiété qui accompagne la tendance 'maniaque' de la mélancolie.¹⁶

Voici un indice plus significatif. Parlant, dans l'étude sur Newman, de "l'illogisme" de ses impulsions affectives, le critique fait l'aveu suivant :

... lorsque je me saisis en pleine activité et pour ainsi dire au vol, quand je me recueille et me rassemble comme je suis sans me laisser le loisir de m'arranger, je constate en moi deux forces également originales, également impérieuses et apparemment incompatibles : une personnalité qui tend à s'épandre infiniment, à qui nul n'aurait le droit théorique de contester cette expansion, et une sensibilité qui s'est incorporé la sensibilité d'autrui, qui réagit à ses souffrances, sympathise avec ses efforts, fait peser dans mes moindres délibérations le sort des êtres humains, si humbles soient-ils, qui m'entourent. (M, 176-177)

Avec ces deux extrêmes "apparemment incompatibles" (toute-puissance du moi, adaptabilité/...

adaptabilité identificatrice) et où il n'y a aucune attribution d'étiquette ethnique, ce qui paraîtra curieux dans un "message" aussi personnel que le 'Newman', Fernandez nous donne par l'introspection ce qui ressort déjà des traits caractériels de l'homme public : sa très grande courtoisie, sa sympathie intuitive pour autrui, et même certain effacement déferentiel, auxquels faisait contraste une agressivité quelquefois mal domptée. Mais en même temps, il nous livre les deux pôles d'une certaine instabilité affective et une périodicité plus conformes à la dépression (identification avec autrui, agressivité) qu'aux évocations plus classiques du drame du 'demi-barbare'.

Nacht et Racamier affirment que "ce qu'il y a de spécifique dans la dynamique des états dépressifs, c'est le mécanisme d'identification agressive à l'objet". (op.cit., p 577). Se sentant "constamment menacé par l'irruption massive de son agressivité" (ibid, p 570), le dépressif essaie de l'inhiber, ce qui donne à ses rapports avec autrui un élément de leur caractère. Exemple : Du Bos raconte qu'au cours d'une de leurs discussions, se trouvant lui-même "trop malade pour prendre l'initiative, Fernandez fut non seulement au-dessous de lui-même, mais d'un silence presque hostile".¹⁷ L'épisode est mineur, certes, mais typique du besoin de réciprocité intellectuelle éprouvé par Fernandez, d'ailleurs tout à son honneur, aussi bien que des difficultés 'objectales' qui l'accompagnaient. De gratifiant, 'l'objet' devient source de frustration; l'ambivalence du sujet et son agressivité latente se font plus directement sentir.¹⁸

Voici un autre exemple, plus révélateur parce qu'il concerne la carrière politique de Fernandez. Nous avons parlé de son effort pour s'identifier à des groupes, pour se forger des attaches sociales ou nationales plus solides; nous avons analysé sa tendance à sur-estimer 'l'objet'. Que ces deux phénomènes fussent étroitement solidaires, /...

solidaires, c'est ce qu'il reconnut lui-même, à sa façon, dans le passage suivant, de 1936 :

Depuis que j'ai commencé de vivre politiquement, je me suis vu balancé entre des positions extrêmes, sans grande conviction, mais avec une conscience d'autant plus mauvaise. Les faux remords ne sont pas les moins douloureux. Si je m'indignais des injustices sociales, je roulais d'un coup jusqu'au révolutionnisme; si je m'avisais de la réalité de la patrie, le nationalisme me tirait d'un coup vers lui. Ce n'étaient que des glissades brusques d'un côté ou de l'autre, comme s'il n'y avait que du vide entre les deux. (H?, 204)

Ce texte annonce la synthèse doriotiste qui allait permettre à Fernandez de sortir du balancement stérile entre deux extrêmes politiques opposés. Ce n'est pourtant pas son contenu idéologique qui nous frappe, mais la périodicité vitale, le sentiment de culpabilité irrationnelle ("les faux remords"), et l'instabilité objectale qu'il révèle, traits parfaitement conformes à la personnalité dépressive.

Il n'est que de le comparer au texte suivant :

Que l'objet, c'est-à-dire une personne ou tout aussi bien (...) un idéal collectif ou une entité sociale et spirituelle à la force généreuse duquel le patient avait besoin de se sentir participer - que l'objet disparaisse ou bien qu'il faillisse - le résultat est le même : il se trouve amputé de ce qu'il considérait la meilleure partie de lui-même, et livré sans secours à la puissance déchaînée de son agressivité (Nacht et Racamier, op.cit., p 571)

A la lumière de ces textes, les rapprochements et les éloignements de Fernandez pendant les années 1934-1937, et la crise d'indignation qui marqua son adhésion au P.P.F., revêtent une signification exemplaire.

Notons enfin que le caractère dépressif du 'drame du demi-barbare' est suggéré par des évocations plus familières, que nous pouvons reprendre maintenant en leur attribuant tout leur sens. Ainsi, quand 'le Latin d'Amérique (...) venu demander à l'Europe de donner un sens à la vie, qui a pénétré avec des exigences de/...

de Barbare dans l'admirable cité française" (ML, 89), parle de "l'état d'euphorie et de passivité vitale où je me complaisais" (ibid, 90), reconnaissons là les signes d'une cyclothymie amplement corroborée par ses écrits et dont on trouve plus d'un écho dans sa vie. De même, rappelons, dans 'Humanisme et Action', cette "imagination tragique, à base d'infini, hostile à mes intentions, qui me livre à cent démons des que je perds contact avec le présent". (op.cit., p 93). Ces lignes révèlent, à côté des tendances 'infinies' de l'être, une vie intérieure caractérisée par la rêverie morbide et la rumination quasi-obsessive, traits qui répondent beaucoup plus à la dépression qu'aux affres du 'machismo' latin.

Mais cette rêverie, cette hantise de l' 'infini', ces vellétés, nous les retrouvons, justement, dans la "disponibilité protéenne" de l'être "nouvellement agrégé à l'Europe après les rêves planétaires de l'enfance". Ne sont-elles pas l'autre face du "personnage pâissant et fuyant, perdant sans cesse ses contours", "jeté au sein d'un monde opaque, coupé de toute communication avec sa propre raison, livré à des impulsions inattendues, à des conseils obscurs mais impérieux, et comme environné de voix miraculeuses"? Qu'il y ait bien une liaison entre ce phénomène de dépersonnalisation et "l'imagination tragique" du 'demi-barbare', c'est ce que montre le déchiffrement des métaphores. Car cette 'agrégation à l'Europe' correspond, dans le registre biographique, à la ré-intégration, au retour en France du garçon de dix ans du Mexique, pays indélébilement associé dans son esprit aux "scènes de violence" et rattaché par la suite au souvenir de la 'voix' paternelle. Quant à l'image de l'enfant tiraillé entre ses deux héritages sanguins et spirituels, elle figure à merveille l'équation triangulaire vis-à-vis des parents. Et qu'est-ce que le garçon aux prises avec une culpabilité dépressive ou avec l'Oedipe, sinon, justement, un barbare? Sans que l'auteur de De la Personnalité ait à le dire de façon explicite, ces paroles si/...

si évocatrices font peut-être 'passer' sous leur généralité volontaire un ordre de causalité beaucoup plus précise et plus significative.

Dans cette perspective, la question de la date de l'accident du père redevient particulièrement intéressante. Nous avons dit que Fernandez, vers la fin de sa vie, le rapportait à une époque antérieure au mariage de son père, et donc à sa propre naissance, quoique les renseignements dont nous disposons prêtent à l'année 1904 un coefficient de probabilité plus significatif. Or, l'étude des mécanismes psychiques nous incline à croire qu'il s'agit ici d'une manœuvre destinée à déculpabiliser un événement dont Fernandez se sentait obscurément responsable; manœuvre grossière, primitive, certes, opérant comme un 'déli' de la réalité troublante : 'mon père est malade, mais puisqu'il l'était déjà avant ma naissance, je n'y suis pour rien'. Traduit sur un niveau plus profond : 'je ne peux donc pas avoir souhaité cette maladie, cette pensée ne m'appartient pas'. Il s'agit; on le voit, d'un système d'explication tout à fait mythique, et à proprement parler, de 'défenses' qui tirent leur cohérence et leur force des nécessités viscérales de la vie psychique.

Ces observations sont corroborées par un autre indice, plus révélateur, à savoir que Fernandez se servait du même système de 'déli' pour expliquer son alcoolisme. Suivant cette version de l'histoire, proposée par Fernandez lui-même, il aurait hérité de son père, atteint d'une détérioration rénale, une tendance à la cholestérolémie augmentée qui nécessita l'ingestion d'importantes quantités de sucre, le plus souvent sous forme liquide.¹⁹ Cette explication, dont l'apparente simplicité semble constituer un élément de sa valeur, recouvre des phénomènes médicaux complexes, et, de ce fait, est assez douteuse. Il est vrai que la cholestérolémie peut être augmentée dans certaines néphrites; mais il n'a jamais été/...

été question, que nous le sachions, d'attribuer à Fernandez lui-même une maladie rénale. D'autre part, si la maladie du père était le résultat, plus ou moins lointain, d'un traumatisme, une transmission héréditaire du type suggéré doit être tenu pour suspecte. Même si Fernandez souffrait d'excédents de cholestérol, ceux-ci pouvaient renvoyer à d'autres facteurs, entre autres à la périodicité métabolique de l'hypomanie,²⁰ sinon tout bonnement à l'alcoolisme dont ils étaient censés être la cause. Ajoutons que la dipsomanie figure très souvent au table dépressif, certains commentateurs l'interprétant comme une tentative de re-incorporation de 'l'objet' par la voie buccale.²¹

Ces détails suggèrent à nouveau que nous sommes en présence d'une rationalisation qui répond au double besoin de justifier l'alcoolisme et de se déculpabiliser de l'accident du père. Indice probant, le 'retournement' de la réalité que l'on voit dans le fait que le fils rejette ses sentiments de culpabilité personnels en faisant du père le coupable : 'c'est à cause du père, entendez c'est par sa faute et non la mienne, que je bois tant'. Autre indice, la cohérence profonde d'une explication qui, postulant une causalité physiologique des plus ténues entre la maladie du père et l'alcoolisme du fils, re-crée un lien psychologique beaucoup plus vraisemblable : Fernandez n'est pas devenu alcoolique parce que son père fut malade, mais parce que son père mourut de sa maladie. Contre-épreuve : si Fernandez ne sombra jamais dans la folie maniaco-dépressive, ce fut au cours de la deuxième moitié des années 1930, époque de la crise personnelle la plus aiguë, que sa dipsomanie prit une extension beaucoup plus significative.

L'importance de ce mythe est cependant plus considérable encore. En se disant malade à cause du père, en faisant remonter l'accident jusque dans le passé du père, Fernandez souligne, inconsciemment, l'identification paternelle qui constitue l'autre/...

l'autre face du 'déli' et son complément nécessaire, puisque les deux phénomènes renvoient au même centre, au 'deuil pathologique'. Nacht et Racamier, parlant de la désintrinsication incomplète "des représentations de sujet et d'objet" dans les états dépressifs constatent que le déprimé "semble tenir à garder" avec l'objet "un patrimoine et comme un sang commun". (op.cit., pp 579-580; les auteurs soulignent). L'expression est figurative, certes, mais elle confirme ce que nous avons dit du 'mexicanisme' de Fernandez, dont on voit mieux maintenant comment, jusque dans ses contradictions et ses intermittences, il prend tout son sens. Moyen de valoriser des traits de caractère assez superficiels, et d'exprimer une identification paternelle autrement normale (fidélité au défunt), ce mexicanisme repose sur une identification plus profonde et plus ambivalente. De ce fait même, la violence qu'il permet d'exprimer et de canaliser (le "côté torrero"), correspond à une agressivité plus spécifique et psychologiquement déterminée. Notons aussi que dans la mesure où le Mexique est un signe 'paternel', donc masculin, cela lui a peut-être permis d'accentuer - mais c'est une équation assez complexe - des sentiments plus virils.

Sexualité

Il faut essayer de tenir compte, enfin, des répercussions que ces conflits pouvaient avoir sur la sexualité. Fernandez soulignait lui-même l'importance de ce domaine pour la personnalité privée et sociale, comme pour la complexion intellectuelle et imaginative, en réfléchissant là-dessus dans ses écrits sur autrui (Molière, Gide, Proust). Et dès 1923 il salua "un des dons les plus précieux de Freud à la pensée moderne : sa conception du développement sexuel comme une histoire et de la puberté comme un drame." (M, 205)

Disons/...

Disons tout de suite que tout ce que nous savons de la vie 'sentimentale' de Ramon Fernandez laisse supposer une hétérosexualité normale et même un certain donjuanisme. Deux fois marié, père de deux enfants, il avait une beauté masculine très appréciée des femmes, et fit de nombreuses conquêtes. Et si les faits de sa jeunesse - mort du père, présence d'une mère de la personnalité que l'on sait - devrait nous alerter à la possibilité d'une homosexualité latente, cette situation est plus complexe et moins typique qu'elle ne paraît. Pour être autoritaire et possessive, Jeanne Fernandez n'était pourtant pas de ces mères puritaines ou dévotes auxquelles d'autres biographes ont attribué tant de mésaventures filiales. Par ailleurs, si Fernandez demeura longtemps attaché à sa mère par des liens d'affection, ceux-ci n'allaient pas sans une certaine ambivalence; ainsi, quand il affirma que certains invertis "ne se sont jamais détachés sentimentalement de leurs mères, auxquelles ils vouent un culte religieux et passionné" (M, 208), il force un peu la note, mais sans doute parce que ce n'était pas son propre cas.

Ces observations faites, il faut reconnaître qu'entre les sentiments conscients et la réalité psychique, il peut y avoir un écart plus ou moins significatif. Comme nous l'avons vu, "le deuil rouvre une situation infantile où les relations d'objet ne sont pas assurées, où toutes les différentiations futures qui définiront nos liens avec la réalité (...) ne sont pas encore accomplies". (Pontalis, op.cit.) Le drame dépressif peut comporter une régression libidinale et un 'choix d'objet' narcissique, indifférencié, d'origine maternelle. D'autre part, si l'on privilégie l'identification 'paternelle' dont nous avons parlé, l'on voit bien comment cet état de choses pourrait compliquer l'équation œdipienne, peut-être en investissant les rapports avec les femmes d'un élément fantasmatique à caractère incestueux. Dans cette perspective, un donjuanisme du type décrit par Freud (recherche de partenaires appartenant à des tiers, clivage entre la femme 'pure' et la prostituée, etc)²² ne serait pas à exclure, /...

exclure, d'autant plus que ces tendances peuvent co-exister avec une homosexualité latente. De même, si l'on privilégie l'élément de trahison subjective dans le drame dépressif, l'on voit comment ces mêmes velléités pourraient être renforcées : en trahissant le père, ou en l'abandonnant, l'enfant ne se sentit-il pas assez 'homme'? Ces possibilités, que nous donnons à titre d'hypothèses, ne sont ni absolues ni exclusives les unes des autres; elles dessinent plutôt des virtualités différentes mais complémentaires d'un ensemble complexe, d'un équilibre psycho-sexuel dont la spécificité vécue nous échappe. Cela dit, certains indices importants les affectent d'un coefficient de probabilité significatif.

Notons d'abord que quelques traits fernandéziens, tant extérieurs qu'intérieurs - sa beauté, un certain narcissisme (soins vestimentaires, etc), son émotivité, sa plasticité psychologique et imaginative - le rapprochent incontestablement du type d'hommes psycho-sexuellement "hypo-virils" chez lesquels Gregorio Marañon décèle une libido indifférenciée et même une homosexualité réprimée.²³ Quand on ajoute que certains commentateurs dont Marañon lui-même, voient dans la dipsomanie un "immunisant" analogue,²⁴ il paraît légitime de postuler que la "disponibilité protéenne" de Fernandez s'étendait au domaine de la sexualité, non sous forme de conduite franchement homosexuelle, mais d'impulsions qu'il aurait consciemment refoulées.

Rappelons ensuite que le problème de la personnalité relève en partie de la vie instinctuelle. Or, quand Fernandez reproche aux éthiques traditionnelles de "négliger les instincts naturels, ou du moins spontanés, qui nourrissent la vie des hommes"²⁵ il pose une différence entre le 'naturel' et 'le spontané' qui éclaire le problème de l'orientation sexuelle de façon assez suggestive. Il en va de même quand il parle des passions. Au besoin éprouvé par le 'demi-barbare' /...

barbare' d'accorder ses sentiments et ses actes, et "sans omettre le désir sexuel" (DP, 30), de tirer une continuité de ses impulsions contraires, correspond l'antinomie entre "la vie intérieure et l'ordre que la société nous inflige". (DP, 20) Ces oppositions situent le problème de la création de soi et de l'acquisition des valeurs dans une perspective qui en dit plus long sur la plasticité viscérale de Fernandez, et annoncent, presque à la lettre, la défense, polémique, qu'il fit en 1931 de l'homosexualité gidienne. (cf. AG, 171-181 et seq.)

Sur le "penchant naturel" de l'auteur de Corydon, l'argument de Fernandez consiste en trois postulats principaux : si la pédérastie est jugée 'contre nature', c'est à cause des préjugés 'chrétiens' de ses détracteurs, et d'un défaut de sympathie imaginative de la part des hétérosexuels confirmés; la sexualité de Gide, par les sentiments de libération et d'allégresse qu'elle procure, ne saurait être confondue avec l'inversion proustienne, caricature triste et malade de certains traits de l'amour en général; au niveau purement physiologique, l'activité homosexuelle correspond en partie à l'excédent d'énergie sexuelle que l'on trouve dans le mâle des autres espèces, énergie non dépensée dans les rapports avec la femelle, et créatrice d'une certaine instabilité : "on connaît chez l'homme lui-même de ces poussées éperdues qui le jettent dans la première voie qui s'ouvre devant lui. Comme l'amour, le désir peut être aveugle". (AG, 200)

Ces pages de l'André Gide ne sont pas une profession de foi homosexuelle pour leur auteur. Leur fonction est de marquer le rôle de Gide dans l'élaboration vécue d'un certain nombre de valeurs de l'humanisme dont Fernandez souhaitait l'avènement, humanisme critique, scientifique et tolérant. Cela dit, son plaidoyer est tout de même un commentaire significatif sur la nature "omnivore" des passions et sur l'instabilité 'objectale' dont nous avons vu d'autres manifestations. Et ces pages sont/...

sont surtout révélatrices quand on tient compte du fait qu'en prenant la défense de Gide, Fernandez visait une cible plus problématique, parce que plus chargée d'éléments personnels, l'inversion de Proust.

Nous avons montré dans notre étude du 'dialogue' avec Jacques Rivière comment l'hostilité de Fernandez pour certaines conceptions proustiennes de l'amour ne peut être dissociée de sa fascination, très ambivalente, pour le personnage de Charlus. (op.cit., pp 35-38) Charlus est un "monstre" (Pr, 62) de la nature, mais c'est un monstre dont les traits, loin d'être l'apanage de quelques perversités peu nombreux, comme on croyait avant Freud, existent à des degrés divers et en exemplaires multiples dans la société. (M, 206) Prototype des 'hommes-femmes', dont les manières viriles et aristocratiques recouvrent des goûts plus 'féminins', il incarne une sexualité dont il est vraisemblable que Fernandez reconnaissait quelques velléités en lui-même.²⁶ Dans cette perspective, le donjuanisme a pu avoir une fonction défensive; courir les femmes, on le sait, est souvent moins recherche de jouissance que besoin de s'assurer, suivant la formule proustienne, qu'on n' 'en' est pas.

Notons enfin qu'aux traits que nous venons de mentionner, on peut ajouter d'autres indices, tels que la préoccupation de Fernandez avec la psychologie sentimentale et sexuelle de la 'jeune fille',²⁷ ou ses remarques suggestives et assez intuitives sur le côté 'féminin' de la personnalité de Barrès. (Bar, 73-74) Ces traits appuient l'idée d'une féminisation psychique qui serait conforme aux circonstances du drame dépressif (mort prématurée du père, régression libidinale) et dont on trouve l'écho dans le registre romanesque. Comme pour le drame parricide, nous examinerons l'expression imaginative et fantasmatique de la sexualité fernandézienne dans une partie ultérieure de cette étude. Notons simplement ici que/...

que Fernandez prête à Robert Pourcieux tantôt des moeurs suspectes, et tantôt un donjuanisme quelque peu volontaire qui est d'autant plus caractéristique que le personnage n'arrive pas à réconcilier ses idées sur les 'jeunes filles' avec d'autres idées sur les femmes, idées "plus simples, candides et conservatrices des habitués des maisons closes". (P, 121) Cette dernière phrase est d'une discretion assez ambiguë, puisqu'elle laisse entendre que Robert fréquente le bordel sans le dire de façon explicite; mais ces indices sur l'identité sexuelle du personnage n'en correspondent pas moins au donjuanisme tel que nous l'avons défini, tout en s'avérant conformes à ses sentiments de culpabilité parricide.

Conclusions provisoires, hypothèses directrices

Les considérations précédentes nous ont amené à formuler quelques hypothèses conséquentielles sur l'œuvre de Fernandez. Si, comme l'affirme l'auteur de De la Personnalité, sa quête d'une forme de pensée satisfaisante découlait de difficultés psychologiques, et si celles-ci étaient d'origine dépressive, il deviendrait possible d'en examiner les thèmes et les mécanismes d'une façon nouvelle. Ainsi, il ne paraît pas invraisemblable que son insistance sur le caractère essentiellement moral de la création prospective, et le refus des valeurs 'transcendantes' qui emprisonnent l'individu dans le passé, n'eût d'autre source que le drame culpabilisé de la mort du père. De même, n'est-il pas probant de postuler que les impératifs de 'l'humain' auxquels Fernandez accorda une importance si considérable - l'homme qui n'a pas construit une personnalité authentique n'est pas proprement 'humain', la dislocation de la personnalité est, profondément, une 'déshumanisation' - pouvaient remonter au sort 'inhumain' dont le père fut victime? N'y aurait-il pas dans l'entreprise existentielle et morale un élément plus important que l'on ne pourrait croire de ce que Fernandez appelait "la réparation par / ...

par le devenir" ? (M, 17) Pour qui connaît les mécanismes dépressifs, cet effort de 'réparation' ne sera peut-être pas insolite. Quant à la dislocation de l'entreprise aux années 1930, et l'interaction des exigences de l'humanisme critique avec les nécessités de l'idéologie, celles-ci perdraient beaucoup de leur caractère problématique s'il s'agissait de l'échec d'un système de pensée opérant comme un système de défenses, au sens propre.

Ces hypothèses, que nous avançons franchement comme telles, paraîtront peut-être imprudentes de la part d'un commentateur n'ayant reçu aucune formation psychiatrique. Mais en dehors du fait que les autres explications qui existent à l'heure actuelle ne répondent pas à certaines difficultés majeures soulevées par l'œuvre de Fernandez, les nôtres nous semblent posséder quelques justifications significatives. La première, c'est de paraître aptes à satisfaire aussi bien aux problèmes de détail qu'aux dynamiques globales de cette œuvre. La seconde, c'est que le drame du père, loin d'exclure l'interprétation basée sur l'influence maternelle, est parfaitement conforme aux éléments les plus fondés de celle-ci, tout en la remettant à une place plus juste dans l'ensemble. Comme nous l'avons dit, les deux schémas se complètent, et c'est en partie à cause du 'drame' paternel que Fernandez vécut la rapport avec sa mère de la façon que l'on sait. Aucun besoin d'être psychologue pour admettre que l'espèce de 'chantage' affectif employé par Jeanne Fernandez en se référant 'au nom du père' dut être d'autant plus efficace qu'il touchait un nerf culpabilisé, ce qui expliquerait, en dehors de toute ambivalence 'objectale' plus historique, pourquoi Fernandez y demeura si longtemps sensible.

Notons ensuite que seule une situation conflictuelle proprement dynamique semble susceptible d'expliquer le fait qu'aux années 1930, alors que suivant l'auteur de/...

de l'Homme est-il humain?, il était permis de tenir le drame primitif pour résolu, l'on voit surgir les signes cités auparavant d'une crise personnelle profonde. Crise de la pensée, certes, mais crise de l'homme total, de l'être agissant et sentant aussi bien que pensant, comme le montrent ses difficultés familiales, ses incertitudes politiques, ou son alcoolisme, et, plus symboliques, ses réflexions sur le problématique rapport des 'idées' et des 'forces'. Si l'auteur de De la Personnalité n'arrivait pas toujours à joindre ses sentiments et ses actes, le Fernandez des dernières années 1930 paraît victime d'une dissociation plus radicale encore, d'un éloignement plus significatif de la réalité, aussi paradoxal que cela puisse paraître pour ceux qui ont connu le militant doriote, ou le pèlerin de Weimar...

L'on objectera, peut-être que si Fernandez souffrait vraiment de problèmes psychiques et affectifs de cette ampleur, il est difficile de comprendre pourquoi sa carrière, malgré ses inégalités, fut si féconde et son œuvre si significative. Ce serait méconnaître ses dons intellectuels et critiques incontestables, ainsi qu'une certaine puissance d'affirmation vitale qui, si elle constituait sans doute l'autre face de ses difficultés, fut pendant de longues années assez forte pour les surmonter. Mais ce serait méconnaître également le caractère même de ces problèmes qui, plus d'un commentateur l'a noté, encouragent la créativité plutôt que de l'inhiber. L'hypomanie du cyclothymique peut être productive, et même les périodes d'anxiété dépressive peuvent créer les conditions d'un progrès intellectuel, si l'on admet qu'une des conséquences fréquentes de ces états est un effort de compréhension non-négligeable.²⁸ Peut-être est-ce un à épisode dépressif prolongé à la fin de la première guerre que l'on doit en partie les lectures omnivores de Fernandez à cette époque.

Par/...

Par ailleurs, Leland Hinsie distingue l'obsession morbide du névrosé, "toujours préjudiciable à l'activité mentale", (op.cit., p 203) de celle de l'individu à tendance psychotique, moins atteint dans ses facultés intellectuelles que dans ses capacités affectives et sentimentales. Même quand les problèmes de Fernandez prirent leur forme la plus extrême, aux années 1930, ce n'était pas le fonctionnement intellectuel en lui-même qui s'en ressentit le plus, ni le premier, mais le jugement, la perception du 'réel', qui relèvent d'autres instances. La machine mentale continuait à tourner, mais sur une gamme de 'réalités' plus restreintes; la détérioration intellectuelle se fit moins directement, en partie à cause de l'alcoolisme, et fut d'ailleurs relative. Il est instructif ainsi de considérer, non les nombreux articles politiques de cette époque, de loin les plus décevants et les plus uni-dimensionnels que Fernandez ait écrits, mais les études qu'il consacra à Péguy et à Barrès, empreintes de qualités qui annoncent le 'retour' à la critique des années de guerre.²⁹

Et en formulant cette dernière réponse à l'objection que nous avons envisagée, nous sommes amené à en tirer une dernière hypothèse : peut-être est-ce dans la nature même du travail critique, délaissé au début des années 1930 pour être repris à la fin, qu'il convient de chercher un des facteurs qui ont permis à Fernandez de retrouver un certain équilibre. On a considéré les études critiques de 1940 - 1944 comme des indices d'une résolution de la crise des années 1930; mais si elles étaient aussi une cause? L'œuvre de Fernandez étant une œuvre de 'messages' et donc de 'messagers', l'activité critique ne prendrait-elle pas elle aussi une partie de sa spécificité du drame de l'identification, de la destruction, et de la réparation fantasmatisques?

Pour que ces hypothèses aient quelques chances d'être corroborées, une 'preuve' au/...

au sens conventionnel étant exclue, par la nature du matériel sur lequel nous travaillons, certaines conditions sont nécessaires. La première, c'est qu'aux formes les plus significatives de la problématique de la personnalité fernandézienne correspondent les indices d'une pathologie plus classique pouvant être exprimée par les schémas du conflit d'ascendances ethniques, mais sans nécessairement s'y réduire. Deuxième condition : que la pensée fernandézienne, non seulement dans son agencement et sa spécificité conceptuels et existentiels, mais dans sa 'poétique', son expression métaphorique et imaginative, reflète ou exprime indirectement le drame véritable. Il serait particulièrement significatif d'y retrouver des indices se reportant au problème de l'absence, et à l'idée de choc, du traumatisme éventuel, surtout s'il s'y attachait un coefficient fantasmatique ou idéatif anxiogène, ou une coloration morale marquée.

Nous croyons pouvoir montrer, dans les pages qui suivent, que ces conditions sont remplies, et nulle part peut-être avec autant de cohérence que dans le Pari de 1932, ce qui explique l'importance de la place que nous accordons à ce roman dans notre étude. Cependant, puisque le Pari est à la fois l'expression de certaines coordonnées symptomatiques du drame de son auteur, et un moyen de dépasser ce drame, dans la mesure où toute œuvre d'imagination est créatrice d'une réalité nouvelle, il exige d'être étudié sur deux niveaux et dans deux temps différents. Et puisque l'expérience romanesque représente un moment dans l'évolution de la pensée de Fernandez, qui annonce certains aspects de l'œuvre ultérieure, et qui, en la complétant, prend son sens de ce qui la précède, nous n'allons pas commencer notre enquête par là. Essayons d'abord de reprendre le drame du 'demi-barbare' par le biais des critères énoncés ci-dessus : dans quelle mesure peut-on considérer la théorie de la personnalité comme l'expression de problèmes proprement psychologiques concernant le père absent? dans quelle mesure l'étude de la pensée fernandézienne, dans son organisation vitale aussi bien que dans sa poétique, permet-elle d'appuyer nos hypothèses?

DEUXIEME PARTIE

L'ENVERS DE LA PENSEE

Nous empruntons à Fernandez lui-même ce terme d' 'envers' de la pensée pour cette partie de notre étude, puisqu'il possède une valeur explicative et symbolique évidente. Lui-même s'en servait dès Messages pour parler du rôle des facteurs pré-rationnels dans sa 'critique philosophique', et quoique l'on en trouve les mentions les plus abondantes dans les années 1930, trait sans doute déjà symptomatique, il s'y réfèra avant et après cette date pour évoquer les "dessous de l'âme", et les "forces émmêlées de notre nature".¹ D'autre part, en faisant de 'l'envers du décor' une tendance générale suivant laquelle "nous attribuons aux événements des causes moralement inférieures aux sentiments qui accompagnent et semblent légitimer la production de ces événements" (H?, 208), ce n'est que juste de dire que Fernandez prend partie par avance sur nos propres démarches! Dans les pages qui suivent, nous examinons tour à tour les éléments constitutants et les mécanismes de sa pensée, sans oublier sa tonalité, ni son langage, et notamment les images et les métaphores qui constituent son expression principale. Et, à partir des réseaux thématiques et associatifs ainsi révélés, nous montrons comment cette pensée est agencée autour de données implicites qui lui donnent un tout autre caractère et une signification vitale plus profonde.

CHAPITRE I

LE RÔLE DE LA PENSÉE

Les limites du rationalisme

La pensée de Ramon Fernandez est rationaliste, idéaliste et scientifique.

Rationaliste, elle l'est parce que l'homme est un 'être de raison' : "Notre esprit connaît la certitude : ce que la raison bien conduite conçoit une fois, elle le conçoit pour l'éternité". (DP, 19) L'homme "ne peut s'affirmer et régner qu'en s'achevant", et il "ne peut s'achever que par la pensée". (H?, 235) Sa tâche est donc d'"introduire la pensée dans la vie" (DP, 40), refusant toute 'révélation', toutes les apparences trompeuses, tous les pièges de la sensibilité. Il y a deux façons de vivre : "Ou bien en s'ouvrant aux impressions du dehors et du dedans dans leur naïveté première; ou bien en disposant de telle sorte que tout ce que l'on retient de soi-même comme réel soit revu et approuvé par la raison".²

Cette pensée est scientifique, parce qu'elle veut procéder expérimentalement, par observations et par hypothèses à vérifier. Comme Fernandez l'affirme, définitivement, en 1943, "à partir de Descartes (et de Montaigne) un trait domine chez nos maîtres - leur savoir ne se déduit plus d'un savoir antérieur et antérieurement ordonné, mais il est formé par les réactions de l'intelligence, ou, si l'on veut, de l'esprit devant l'expérience : expérience intérieure chez les uns, mesurable chez les autres". (IF, 13-14) La précision est de poids : l'esprit scientifique n'est pas le propre de seuls 'penseurs' mais caractérise d'éminents esprits littéraires ou critiques; Gide est aussi important que Maine de Biran, T S Eliot que Whitehead.

Idéaliste/...

Idéaliste, elle l'est enfin parce que "tout change à tout moment, il n'y a pas de réalité fixe, antérieure ou extérieure à nous, qui attende une expression verbale également immuable".³ Et si Fernandez refuse la formule 'être, c'est être perçu', il n'en affirme pas moins que "considérer le monde comme un spectacle qui pourrait se passer de spectateurs, c'est se livrer pieds et poings liés aux illusions d'un grossier réalisme. L'existence n'est donnée que dans la connaissance de soi; tout être est institué par le regard auquel il apparaît et tout regard se porte sur un être : par cette union qui est aussi une lutte, se définit toute réalité".⁴ La réalité, que ce soit celle du chef d'œuvre littéraire ou de l'action politique, est du domaine de la "relation" (H?, 254). Rencontre subjective avec ce qui est 'autre', elle dépend étroitement de la conscience, elle-même irréductible à toute psychologie de l'inconscient - si l'on excepte quelques cas morbides, pour Fernandez beaucoup plus rares que l'on ne pense (DP, 32) - comme aux contingences matérialistes : "Ma faculté d'analyse est autre chose qu'un reflet de ma condition sociale. Elle est un instrument, peut-être forgé par ces conditions, mais détaché d'elles et capable de les modifier à son tour".⁵

Ces trois constituants, énoncés encore de façon brève et approximative, fournissent une première description de la pensée fernandézienne, mais ils sont loin de rendre compte de sa complexité ni de sa coloration précises. Pouvant être considéré, d'une part, comme une tentative de venir à bout du divorce entre la sensibilité et l'intelligence légué par les penseurs du siècle antérieur, et de l'autre comme un des principaux moyens de la création de la personnalité unitaire, le rationalisme fernandézien doit être entendu dans un sens plus nuancé. Pour Fernandez, il faut distinguer la raison conçue comme "instrument du savoir qui ordonne le monde par un ajustement délicat de l'esprit aux choses"⁶ de l'autre conception de la raison qui cherche à s'imposer comme "norme", comme un "modèle"/...

"modèle" de la réalité. (ibid) Si la raison peut conduire au 'mystère', toute seule, elle ne peut pas l'éclaircir (M, 173); ses mailles trop larges ou trop étroites ne rendent pas compte de dimensions d'expérience encore opaques, irréductibles à la seule intelligence rationnelle : "Soucieux d'établir des coordinations et des relations intelligibles" entre les choses, le rationalisme "réduit la part connaissable des choses et les laisse grosses d'une pensée qu'il ignore" (DP, 22). Et ce défaut, explique Fernandez, concerne le domaine moral aussi bien : "Rapportez la tristesse à sa cause, nous dit Spinoza, et elle cesse d'être une passion; c'est fort bien, mais cette Tristesse, que vaut-elle, que me révèle-t-elle en tant que passion?" (ibid; Fernandez souligne). Il s'agit donc de chercher non seulement un assouplissement de l'intelligence, mais une attitude nouvelle devant l'expérience : "Rester longtemps au niveau des choses, écouter en leur présence le murmure confus de notre vie intérieure, attendre avant de faire jouer le déclic rationnel, voilà le difficile". (DP, 22)

De cette attitude nouvelle, Fernandez trouve une confirmation ainsi qu'un premier modèle à émuler chez Newman, autre 'antirationaliste' dont le "grand ennemi est aussi le nôtre". (M, 175) Reconnaisant dans la Grammar of Assent une expérience analogue à la sienne propre : "l'individu isolé devant un mystère, devant un mystère accepté comme tel et soigneusement conservé comme tel sans que l'individu renonce à l'exercice de sa pensée" (M, 173), Fernandez accepte son opacité personnelle dans l'espoir d'une élucidation future, mais se sépare du penseur anglais au moment où ce dernier se tourne vers la foi, vers la transcendance. "Ce vers quoi nous aspirons du plus intime de notre être nous est déjà donné dans cette aspiration elle-même, ou bien n'est qu'illusion".⁷ Autrement dit, la vérité n'est pas extérieure à l'homme, elle est en lui, immanente, individuelle, spécifique. La conquête de la personnalité passe par la bonne/...

bonne façon de penser, mais aussi par l'appréhension et l'articulation d'éléments intérieurs inaccessibles à la seule pensée. Inutile de souligner que dans cette perspective, le pluralisme des valeurs est posé au départ : "Je crois à la stérilité d'une civilisation qui, se conformant aux éthiques anciennes, prétendrait imposer à chacun un programme universel." (DP, 17-18)

Car, tout comme Fernandez reproche à l'éthique rationaliste de négliger les impulsions mystérieuses de l'être intérieur, ou de les réduire aux seules normes de la raison, il reproche aux morales traditionnelles de "distribuer d'une façon tout à fait arbitraire les attributs bien et mal" :

Du point de vue de la personnalité, et plus généralement de la psychologie concrète, le bien et le mal abstraits n'ont proprement aucun sens. Une tendance, un acte, quels qu'ils soient, peuvent devenir, raccordés à d'autres tendances, à d'autres actes, utiles ou nuisibles, satisfaisants ou stérilisants. En d'autres termes, la notion de personnalité introduit dans l'éthique le primat de la création et du rendement. Ce qui importe, ce n'est plus la valeur en soi d'un acte mais sa puissance créatrice et les conditions dans lesquelles il s'accomplit. De même, le problème de la valeur des causes d'un acte passe au second plan. Un acte bien né, fruit d'une personnalité équilibrée, peut avoir un motif 'bas', tout comme un peintre peut devoir une partie de son talent à un défaut visuel. (DP, 133; Fernandez souligne)

Les passages déjà cités ont montré que Fernandez rejetait certains aspects du rationalisme, tout en se faisant de la raison "une haute idée". (DP, 22) Ce dernier passage, par l'accent mis sur le "rendement" et sur les dimensions pratiques de l'entreprise, rappelle que l'humanisme de la personnalité est un moralisme. Mais c'est un moralisme qui, ayant pour tâche d'exprimer l'homme tout entier, au besoin en lui permettant d'"augmenter le bien en transformant le mal" (DP, 31), se rapproche d'un certain pragmatisme dont l'importance dépasse le domaine personnel pour aboutir à l'action sociale, au rôle du penseur dans la cité.

Une/...

Une lettre écrite en 1931, donc avant son engagement politique, résume ces éléments de façon particulièrement utile. Invité à devenir président des débats à l'Union pour la Vérité, Fernandez crut nécessaire de marquer soigneusement ses distances avec ses collègues, et émit deux réserves principales. La première, c'est que l'inspiration même de l'Union "suppose que la vérité est une, qu'il faut considérer les diverses opinions présentées comme les fragments dépareillés d'un ensemble encore indistinct, et que la tâche des participants est de rassembler ces morceaux, d'ordonner ce puzzle afin d'obtenir le résultat désiré".⁸ Or, cette unicité de la vérité est pour Fernandez "une des illusions fondamentales du rationalisme". (ibid, p 81) Sa seconde réserve est analogue. Les membres de l'Union souscrivent à des "principes de pensée et d'action qui préfigurent les solutions qu'elles poursuivent, la vérité qu'elles espèrent atteindre, et qu'elles ne chercheraient pas s'ils ne l'avaient déjà trouvée". (ibid, p 83)

A cette critique se joint une déclaration de principes non moins importante :

En dehors des domaines scientifiques de l'expérience et de la preuve, domaines extrêmement réduits dans la région même de la science, je crois que ce qu'on appelle vérité, notamment dans les rapports entre la pensée et la vie sociale, c'est un programme de création, de construction que l'on s'impose, qui devient vrai dans la mesure où il se réalise et se révèle capable de 'tenir'. Sur ce point, je pense que le pragmatisme a raison, encore que je ne le suive pas dans ses généralisations logiques et métaphysiques. Pour moi donc, un problème social - pour prendre le type de problème qui, en somme, intéresse le plus l'Union - ne relève point de la 'vérité', mais de l'ordre des possibilités pratiques et morales : tel groupe a-t-il la force et les moyens d'exécuter son programme? ... Il n'y a pas de vérité sociale, pas plus qu'il n'y a de vérité esthétique ou morale : il y a des entreprises, des œuvres sociales, esthétiques, morales, ou, si vous préférez, il y a des prétentions qu'il s'agit d'examiner, non point quant à leur vérité intrinsèque, mais quant à leur valeur pratique, qui implique tout le reste.

Il faut donc que je lâche le grand mot : je crois au pluralisme dans la sphère de ce qu'on appelle les sciences morales. (ibid, pp 81-82; Fernandez souligne)

C'est/...

C'est au nom de ce pluralisme, enfin, que Fernandez expose sa propre conception du rôle de directeur et d'animateur de débats :

Je me préoccupe ... d'accuser les différences avec force, et sans grand espoir de les réduire. Je veux voir les doctrines s'affronter, non pour le plaisir de leur révéler l'opération qui les réduirait à l'identité, mais afin d'éprouver quelles sont les plus vivaces, les mieux armées, et de découvrir par là, indirectement, les tendances fécondes de mon époque. La raison comme instrument, oui; la raison comme norme, non, non, non, à tout le moins, avant d'avoir procédé à un examen impitoyable des valeurs. (ibid)

Ce document confirme amplement certains traits fondamentaux de la pensée fernandézienne - refus de toute vérité a priori, et du rationalisme comme norme universelle, acceptation d'un certain pragmatisme social et idéologique, volonté de découvrir les tendances fécondes de l'époque. Et ces traits prolongent les impératifs des années 1920 tout en annonçant certains aspects de son évolution ultérieure. Il est évident, par exemple, que cette idée de "prétention", déjà présente dans De la Personnalité, nous fait retrouver celle du sentiment, de "la disposition à agir" (DP, 45), de même que l'accent mis sur la valeur pratique d'une doctrine sociale rappelle l'affirmation qu'au point de vue de la création de soi, du 'rendement', la valeur des causes d'un acte passe au second plan. Quant à la référence à 'la force' et aux 'moyens' de tel ou tel groupe social, ces mots contiennent déjà l'amorce de la réflexion sur 'les idées et les forces' des dernières années 1930.

L'hygiène de la pensée

Mais nous n'en sommes pas encore là. En essayant de cerner avec le maximum de précision/...

précision certains constituants de base de la pensée fernandézienne, nous en avons donné une image encore trop simplifiée. Nous avons créé l'impression, sans doute, que cette pensée, malgré l'importance accordée par Fernandez à ses dimensions opaques, non-rationnelles, serait aussi purement scientifique, aussi dépourvue de contenu que ce rationalisme un peu désincarné qu'il rejetait lui-même. Or, les caractéristiques que nous venons de voir - rationalisme mitigé, idéalisme scientifique, pragmatisme moral et social, donnent déjà une idée plus arrondie de l'entreprise en dessinant ce à quoi ils s'opposent. En effet, cette pensée est une pensée anti-romantique, anti-dogmatique et anti-déterministe.

Anti-romantique, parce que le romantisme a vicié le rôle de la raison et du jugement en donnant la priorité aux impulsions de la sensibilité subjective.

D'où "la mauvaise habitude de traiter les idées comme des sensations" (M, 197), ainsi qu'un autre phénomène tout aussi insidieux, "l'énorme excédent d'affectivité (disposition à être ému, à ressentir les choses d'une manière que chacun croit unique et personnelle) dont nous disposons aujourd'hui" (H?, 64). Le romantisme, poursuit-il

nous a chargés d'un potentiel d'émotions hors de mesure avec nos besoins normaux. Il s'en est suivi une extrême instabilité dans la vie psychologique, laquelle, comme toute instabilité, entraîne une tendance perpétuelle au mouvement. (ibid)

C'est pour remédier à ce double défaut que Fernandez accorde une si grande importance à la bonne conduite de la pensée, ainsi qu'à l'idée de la hiérarchie (sensations, sentiments, pensées et actes) dont Meredith constitue encore un exemple précieux. L'écrivain anglais montre la voie d'un "dépassement de notre affectivité actuelle" (M, 144) en montrant qu'un "jugement romantique et décadent est toujours un jugement faux, parce qu'il n'est pas formé dans les conditions de toute/...

toute pensée vraie". (M, 146) Une problématique analogue sous-tend cette autre affirmation que "le fameux dégoût romantique de l'existence ne vient souvent que du défaut d'une technique appropriée, quand il ne vient pas d'un attachement inconsidéré à quelque image de la vie qui n'est pas viable" (DP, 142), et, enfin, celle-ci de 1943 sur Lamennais :

croyants et athées ont rejeté Lamennais ni plus ni moins que les socialistes révolutionnaires, et pour des raisons analogues : pour la raison, surtout, que ce penseur noyait sa pensée dans le sentiment, et que le sentiment la surbordonnait complètement à son équation personnelle. (IF, 274)

La pensée fernandézienne est anti-dogmatique, pour deux séries de raisons complémentaires, résumées dans l'affirmation que le dogmatisme, type même de la pensée 'religieuse', est une "caricature de la pensée" reposant sur une confusion logique entre les modes de la "représentation" et de "l'explication". (H?, 143) Ainsi, Fernandez rejette non seulement la scolastique médiévale et son succédané, le conceptualisme néothomiste de Maritain, dénoncé dès 1925 comme un système fermé, incompatible avec les progrès de la science, et "techniquement impensable" (M, 202), mais toute forme de pensée 'transcendante' : "L'imperfection de notre intelligence, nous la rapportons, nous, à sa moindre imperfection future, tandis que (Maritain) la rapporte, lui, à la perfection intemporelle d'une Intelligence dont la nôtre ne serait qu'un pauvre reflet". (ibid) Situer ainsi la vérité au-dessus de l'homme, c'est l'emprisonner dans le cercle conceptuel, faire tenir sa vérité personnelle dans des dogmes qui s'opposent à son affranchissement. Exemple : l'hostilité de Fernandez pour Julien Benda, "penché sur notre monde afin de lui rappeler les lois éternelles d'un autre monde, idéaliste ici-bas, mais réaliste là-haut".⁹ Comme Maritain, Benda éloignait l'individu du 'réel', l'enfermait dans une conception abstraite et transcendante de la raison qui ne pouvait être vérifiée ou ajustée par l'expérience. Autre exemple :/...

exemple : l'humanisme de Sainte-Beuve préfigure l'homme moderne, "délivré des vieilles entités métaphysiques" (IF, 274), alors que Lamennais, encore lui, "n'échappe à la prison des dogmes que pour devenir le captif de sa conscience" (ibid). Dans le domaine proprement philosophique, c'est Bergson qui a libéré la pensée des entraves 'dogmatiques' du dix-neuvième siècle, tout comme à une époque antérieure, Descartes, "encombré de scolastique, s'est libéré et a fondé, du même coup, la philosophie moderne"(IF, 152). Et Fernandez de préciser :

La même aventure et le même bonheur ont été le lot de Platon et de Kant. Le coup d'audace de l'esprit, qui se délivre des chaînes inutiles pour forger les chaînes essentielles qui assurent la continuité de son effort créateur, est une condition, et peut-être la première, de l'invention philosophique. (ibid)

A cette critique 'technique' du dogmatisme il convient d'en ajouter une autre, plus personnelle, plus familière. Nous avons dit que le dogmatisme est une forme de pensée religieuse. Or, pour Fernandez il n'y a aucune doctrine religieuse qui ne puisse être réduite à la subjectivité du croyant; la certitude gît dans la volonté de croire, non dans le dogme, indémontrable en termes rationnels. Et puisque, d'autre part, Fernandez cherchait, comme Sartre, des valeurs utilisables ici-bas, dans la vie présente, Leonardo Fasciati a montré comment, moins catégorique pourtant que Sartre sur la question de l'athéisme, il "tourne le dos" à la transcendance. (op.cit., p 97-101). D'où cet aveu bien connu à Rivière :

Je lui dis que j'aimais tant la doctrine protestante parce qu'elle permet de se passer progressivement de Dieu. C'est cette absence de Dieu qui explique au fond mon moralisme. Je n'ai ni temps ni espace à perdre. C'est pourquoi je veux le moins de jeu possible entre mes sentiments et mes actes.¹⁰

Cette 'absence' de Dieu, à laquelle les années de jeunesse de Fernandez ne sont sans/...

sans doute pas étrangères, puisqu'il fut élevé par une mère pour qui ce genre de question ne se posait pratiquement point, est tout à fait conforme à d'autres aspects de sa pensée. Elle reflète surtout l'importance accordée à d'autres intercesseurs, à des 'messagers' purement humains. Même Newman, avec Pascal le seul penseur proprement religieux que l'on trouve dans ses écrits, est utilisé à des fins strictement terrestres, tandis que dans 'Humanisme et Action', Fernandez prône "la méfiance à l'égard de toute religion" (op.cit., p 95) au nom des "forces sans tuteurs" que sont Molière, Montaigne, Meredith, Cervantes ou Fielding. (ibid). Nous retrouverons ces écrivains 'picaresques' dans tous les secteurs de l'œuvre. Disons simplement ici que dans le contexte de l'anti-dogmatisme, c'est bien sûr à Montaigne qu'il incombe de jouer le rôle principal :

Montaigne, comme il a sauvé l'indépendance du jugement, a sauvé la vie intérieure. Il a témoigné que ce que le christianisme avait ajouté à l'homme antique pourrait se survivre hors de la foi. L'Apologie est une arme à deux tranchants : on peut y voir l'amorce d'une apologétique irrationnelle, ou au contraire le refus pessimiste de l'ordre de la grâce. Un fait est certain : Montaigne se passe du concours du surnaturel. Il se creuse dans un monde sans infini des trous pour y respirer. (H?, 105)

Si le romantisme enferme l'homme dans l'équation affective ou sentimentale, et le dogmatisme dans le cercle conceptuel, le déterminisme comporte le péril non moins grand de l'emprisonner dans "le double sophisme de la cause et du fait". (M, 40). Fernandez a beau se vouloir 'scientifique', il rejette les 'lois' du scientisme du dernier siècle. Les progrès accomplis dans les sciences naturelles, en mathématiques, et dans la psychologie, ont pulvérisé le positivisme de Comte, de Taine et de Freud. Dans l'œuvre de ce dernier, Fernandez acceptait l'importance de l'élément 'matérialiste' attribué à la formation des sentiments : "Grâce à lui, la série des causes honteuses d'un sentiment pathétique, ou noble, ou simplement humain, est introduit dans la conscience" (M, 205; Fernandez souligne)/...

souligne). Et il loua Freud pour sa conception progressive du développement psycho-sexuel et de la puberté "comme un drame" (ibid). Mais il n'en refusait pas moins le dualisme conscient-inconscient, qui réduisait toutes les manifestations de la conduite humaine à des symptômes, et l'explication déterministe de l'homme par son passé. (M, 210) Ainsi, dès 1923 Fernandez affirme que "la véritable forme du sentiment n'est pas la conscience qu'on en a, mais l'action qu'on en tire",¹¹ processus d'articulation par lequel on devient progressivement plus 'conscient' de son 'mystère', comme le montre ce passage de l'Homme est-il humain? où Fernandez juxtapose les dangers du romantisme et de la théorie freudienne de façon significative :

Le romantisme ayant failli à la haute mission des lettres qui est d'éclairer l'homme, l'ayant au contraire obscurci et embrouillé, le beau développement de la psychologie objective, au siècle dernier, apparaît comme un redressement et une hygiène de la sagesse. Mais dans cette psychologie, l'inconscience s'élimine à mesure que l'analyse distingue les éléments de la formation, et le travail se solde par un accroissement de la conscience qui marque un progrès radical de l'intelligence. L'inconscient, ici, n'a qu'une valeur d'attente : il tend vers la conscience comme vers son intégration. (H?, 151-152)

C'est dire assez que la conscience, comme l'action, a une fonction intégrante, et que l'homme ne doit plus être jugé en termes de ce qu'il a été, mais de ce qu'il pourra être :

Mon rêve est d'orienter mes contemporains vers un mode de penser et de sentir nettement prospectif, en réaction contre le mode rétrospectif qui règle encore la pensée de nos maîtres, de les pénétrer de l'idée que ce qu'il y a de proprement humain dans notre vie est toujours situé au-delà de ce que nous vivons actuellement, et que la différence entre ce que nous sommes et ce que nous voulons être est la seule mesure exacte de notre valeur.¹²

Cet anti-déterminisme s'étend aux domaines de l'idéologie et de l'esthétique. Dans le premier cas, c'est à Marx que Fernandez reproche, en 1927, d'avoir 'projeté' sur/...

sur les choses une volonté révolutionnaire, pour y découvrir "une fatale évolution des 'Forces de production' " qui devait amener automatiquement le bouleversement souhaité.¹³ De même, en 1928 le critique fait sienne la leçon d'Alain, qui "refuse toute finalité biologique et sociale".¹⁴ Dans l'esthétique, c'est Bourget, auteur d'un roman intitulé significativement Nos actes nous suivent qui demeure l'exemple privilégié d'une littérature d'inspiration tainienne, d'une "imagination finaliste déguisée en raisonnement scientifique" dont Fernandez formule ainsi le principe directeur : "Nul de mes héros ne doit être assez fort pour briser le carapace théorique que je lui impose".¹⁵ Pour Bourget, "créer un individu, c'est le penser, c'est-à-dire inventer les causes qui expliquent ses actes et déduire le progrès de ses sentiments de quelque loi psychologique".¹⁶ S'alliant à une moralité traditionnelle inscrite sous le double signe "du prêtre et du médecin" (ibid), son œuvre aboutit à la faillite de l'individu : "Le dogme, quel qu'il soit, fait la force des faibles" (ibid, p 195). Or, demande Fernandez, toujours à propos de Bourget

Quel est le but du romancier? Nous donner (...) l'impression de la vie individuelle, nous faire connaître un personnage comme nous connaissons une personne, par une intuition sui generis de ce personnage seulement. Un personnage vivant est un individu avec lequel le lecteur vit dans une étroite et constante intimité : il le reconnaît avant de le connaître, et il le connaît avant de le comprendre. (ibid)

Que l'on compare donc Bourget à Meredith, dont les personnages, ne dépendant d'aucun appareil explicatif mais créés par l'intuition, cette "conversion imaginative"¹⁷ par laquelle l'auteur 'pose' ses personnages et les explique dans un même acte mental, constituent des équivalents de la personnalité authentique : "de l'embranchement de la durée de Diana sur sa propre durée, Meredith tirait la connaissance certaine d'une individualité différente de la sienne et comme la sienne définie". (M, 123) Comme ceux de Conrad ou de Stendhal, ces êtres bénéficient d'une rigoureuse "autonomie" vis-à-vis de leur créateur, font apparaître/...

apparaître, en même temps qu'une vie réelle, "une vie possible". (M, 126)

Une pensée bergsonienne?

Ces considérations expliquent enfin l'importance et les limites du rôle joué par le bergsonisme dans la pensée de Fernandez. Se méfiant de la 'raison raisonnante', et refusant de juger à partir de catégories toutes faites, ce dernier ne pouvait qu'accueillir une œuvre dont certains postulats s'avéraient conformes à ses propres préoccupations. Comme Freud, Bergson croyait à la conservation intégrale du passé, mais ne lui accordait aucune valeur déterminante; comme Proust, Bergson avait traité de l'hétérogénéité des états successifs, mais il avait résolu le problème de l'intermittence et du changement en en faisant une des expressions de la 'durée', substance même du 'réel'.

D'autre part, en définissant le 'réel', Bergson avait trouvé un moyen d'y avoir prise, comme Fernandez l'explique dans une phrase révélatrice : "une fois que la palpitation essentielle, que la tension bergsonienne est passée en vous par sympathie et par osmose, votre pensée naît de la nature de chaque objet étudié".¹⁸ Observation d'autant plus significative pour la pensée immanente que chez Bergson il n'y a aucun postulat éthique pour donner un sens a priori à la recherche. La pensée 'naissant' de l'objet, la connaissance est, profondément, une "co-naissance" (M, 114). L'intuition permet d'appréhender des réalités subjectives par la voie des équivalents métaphoriques. Le penseur refait 'l'objet' avec "de la matière psychique" (M, 31), l'exprime "à la seconde puissance" (M, 30). Ce processus, que Fernandez appelle une "traduction" (IF, 19) et qui n'est pas sans analogie avec le 'correlatif d'objet' de T S Eliot, explique une autre affirmation, d'apparence paradoxale :
Bergson/...

Bergson a donné "des garanties de la probité intellectuelle, l'art de s'assurer un droit sur l'irrationnel en l'affirmant par l'acte même qui renonce à le saisir".¹⁹

Notons que malgré l'importance de cet élément non-rationnel, Bergson n'est pas pour Fernandez un penseur anti-intellectualiste. Son œuvre "nous offre, affirmait-il dès 1924, une philosophie de techniques, il nous a permis d'introduire un maximum de positivité dans ces intuitions et ces projections libres de l'esprit qui précèdent la marche nécessairement lente de la science".²⁰ Et, rappelant ses propres années de formation à la Sorbonne, Fernandez parle au nom des "élèves de M. Brunschvicg" pour

témoigner de l'intelligente sympathie avec laquelle cet intellectualiste, répondant aux objections de jeunes rationalistes en herbe, nous révélait dans le bergsonisme une admirable organisation de l'effort intellectuel. (ibid)

De même, deux ans plus tard, l'auteur de Messages, notant qu'en "isolant l'intelligence et la réalité, on fausse du même coup l'une et l'autre" (M, 39), salua Bergson pour une pensée qui, "loin d'augmenter les nuées, a remporté sur certains fantômes romantiques la victoire la plus décisive et la plus féconde" (ibid). Et, plus loin :

On trouve dans les plus belles pages de Bergson (dans son Introduction à la Métaphysique, par exemple), des 'pensées magnifiquement formées' : rien n'interdit d'y voir un classicisme plus souple, plus fidèle aux contours de la vie; et les pages sur le mouvement, où éclate justement cette rapide analyse de la sensation qui en dégage le principe et la définition qu'Eliot admire chez Aristote, enrichissent singulièrement plus l'intelligence que la critique qu'en a donnée M. Benda. (M, 221)

Ce genre d'éloges fut repris dans un compte rendu de la Pensée et le Mouvant de 1934 - "aucun penseur contemporain n'a pensé plus vigoureusement et plus franchement /...

franchement ... sa philosophie, qui est une méthode plutôt qu'un système, conserve sa pleine validité"²¹ -, et ré-affirmé dans l'Homme est-il humain?; à cette époque, l'anti-bergsonisme de certains intellectuels de gauche battait son plein. Mais c'est dans le bel hommage que Fernandez écrivit en 1941 que l'on en trouve l'expression définitive :

Je sais bien que Bergson est allé plus loin. Il nous a à peu près promis l'autre monde. Non content de libérer toutes les possibilités de l'esprit de l'homme, il a parié sur ces possibilités. Mais c'était là une permission légitime. D'autant plus légitime qu'il avait fourni un grand et magnifique effort intellectuel avant de se permettre de rêver.²²

C'est à la lumière de cette continuité, et de cette fidélité maintenue jusque dans les plus noires heures de l'Occupation, qu'il convient de juger les réserves de Fernandez sur le bergsonisme. Jamais 'bergsonien' à cent pour cent, quoique l'un des adeptes les plus avisés d'une pensée aussi souvent déformée par ses admirateurs que par ses détracteurs, Fernandez venait au bergsonisme comme critique philosophique et comme théoricien de la personnalité, et ses principales objections concernent ces deux domaines de son entreprise. La première, c'est que malgré le progrès réalisé par le bergsonisme sur d'autres pensées plus rigides ou plus réductrices, celui-ci n'était pas encore suffisant pour fonder la personnalité unitaire :

le bergsonisme est un effort vigoureux et génial pour exprimer les données de la conscience dans un langage purement psychologique, pour soustraire le monde de la durée au compromis spatial. Mais il suppose que la personnalité, ou plutôt l'être profond de l'homme est donné à l'intérieur de la conscience de l'individu. (...)
Mis en garde par ma propre irréalité contre les pièges du sens intime, j'étais convaincu que la personnalité a besoin d'espace, et ne peut s'exprimer dans la durée seule. (DP, 24)

La personnalité consistant en sentiments, en disposition à agir aussi bien qu'en pensées et/...

et qu'en pressentiments affectifs, il faut une extériorisation, le dépassement de ces domaines par la réalisation d'actes : "le point de vue de l'action est le seul d'où l'on puisse apercevoir l'homme individu à la fois dans son ensemble et dans sa réalité originale".²³ C'est cette nécessité de passer à l'acte qui marque les limites de l'assentiment de Fernandez au "maître de la transparence et de la mise-en-scène philosophique" (DP, 24) et qui le rapproche d'un autre penseur du 'se faisant' que nous avons déjà mentionné, Sartre.

L'autre réserve majeure concerne l'intuition. Pour l'auteur de Messages et de De la Personnalité, l'intuition demeure le point de départ de toute connaissance valable. Mais elle se présente sous les apparences d'une certitude intellectuelle alors qu'elle n'est qu'une 'certitude sensible' qu'il ne faut pas confondre avec l'intuition mathématique, cartésienne. Ainsi, Fernandez était conscient, tout au long de sa carrière, qu'en s'identifiant à 'l'objet', il risquait de n'"épouser" que ses "propres réactions devant l'objet" (DP, 125) comme il l'a si bien expliqué dans l'Homme est-il humain? :

Si je considère ce terme "épouser", dont M. Bergson a fait un si grand usage, je vois qu'il ne peut signifier que ceci : par sympathie, j'imité (musculairement, etc) les mouvements d'une personne, le rythme d'une chose, comme ces spectateurs qui reproduisent à leur insu les gestes des acteurs; cette imitation me suggère (sans garantie) des idées, des sentiments, des passions, voire des mots, qui ressemblent à ceux de cette personne, ou qui suggèrent la chose; ainsi l'imitation peut devenir source de connaissance. Mais je vois du même coup : 1° qu'en "épousant" une réalité, je ne suis pas transporté "au cœur" de cette réalité, comme ils disent, mais qu'au contraire je demeure en moi-même et ne la connais que par correspondance (sans garantie, je le répète); 2° que cette imitation est bien "qualitative", mais non point la connaissance qui en résulte, laquelle ne comporte aucune certitude immédiate, mais s'ouvre à la vérification. (H?, 135-136)

Léonardo Fasciati a souligné l'importance de ces constatations pour une méthodologie critique/...

critique comportant une 'rencontre' avec l'œuvre littéraire. (op.cit., pp 147-149)
 Nous en reparlerons plus loin. Appuyons simplement son point de vue en notant que nous retrouvons ainsi le problème de 'vérification' et ainsi d'extériorisation que nous venons de voir dans le domaine de la pensée et de la personnalité. Et que, tout comme Fernandez en appelait à l'action pour exprimer et pour consacrer le dépassement de ses introspections, voici qu'il se met, dès 1926, à la recherche de 'garanties' analogues dans le domaine de la critique philosophique :

Trois conditions sont requises pour le bon rendement d'une critique philosophique : il faut que celui qui la pratique se soit donné d'abord une forte préparation rationnelle afin de ne point confondre l'intuition véritable avec les phantasmes de l'imagination. Il faut ensuite un public, une élite capable de comprendre et surtout d'éprouver ce que le critique a éprouvé. Le monde de l'intuition est une sorte d'atmosphère du monde sensible qui exige de ceux qui la veulent percevoir des dispositions particulières, une culture raffinée, un entraînement perpétuel. Et ce public est nécessaire parce que son approbation garantit l'intuition et l'objective. Enfin il faut que les objets de la pensée intuitive soient très nettement délimités et précisés dans le langage de l'expérience commune : condition essentielle, car plus grand sera l'écart entre l'interprétation de l'objet et son apparence, plus aisément accessible devra se trouver celle-ci, afin que chacun puisse mesurer pour son compte le rapport de l'une à l'autre. (M, 31; Fernandez souligne)

Cette recherche de garanties explique bien des caractéristiques de l'œuvre et de la carrière de Fernandez. Citons la solide préparation intellectuelle que l'on trouve dans la plupart de ses livres - "le philosophe bergsonien devient intuitif lorsque la convergence des faits soigneusement recensés lui permet en quelque sorte de sauter au-delà des ces faits mêmes" (IF, 149) - comme, dans un autre registre, l'importance qu'il accordait à ses fonctions d'"agent de liaison"²⁴ entre les milieux intellectuels et un public plus général, public cultivé des revues d'abord, public politique de la masse ensuite. Dans cette perspective, son affirmation que "juger dans la NRF, être jugé par elle, sont pour moi deux complémentaires"²⁵, et sa volonté d'être un "animal-témoin" vis-à-vis des courants/...

courants de son époque,²⁶ sont significatives. Tout comme l'admiration durable qu'il voua à Montaigne, qui à la différence des intimistes, 'sortait de lui-même' pour éprouver ses idées en agissant dans son siècle, et qui constitue ainsi un modèle de sagesse et de scepticisme contre les excès 'dogmatiques', de quelque côté qu'ils viennent.²⁷ Il n'est enfin que de rappeler les prises de position successives de Fernandez - Thibaudet l'appelait "un des jeunes écrivains qui nous ont tenus les plus fréquemment au courant des raisons qu'ils avaient pour se classer à droite ou à gauche"²⁸ - pour mesurer l'importance de sa quête des valeurs utilisables et des tendances fécondes de son époque. Quête qui l'amena, plus d'une fois, dans des chemins dont il serait par la suite obligé de reconnaître l'impasse :

Il n'est pas de science infuse qui nous avertisse parfaitement de la vraie voie. Pas plus sur la place publique que dans le laboratoire, nous ne sommes des dieux. Nous ne pouvons vérifier nos idées politiques, comme nos idées scientifiques, qu'en les mettant à l'épreuve. Mais nous ne les mettons correctement à l'épreuve qu'en nous engageant à fond dans la voie choisie, cette voie dût-elle se révéler sans issue.²⁹

Rationalisme idéaliste, néo-bergsonisme, 'pragmatisme' scientifique; anti-romantisme, anti-dogmatisme, anti-déterminisme : trois groupes de forces en opposition, trois pôles autour desquels s'organisent les autres concomitants littéraires et idéologiques de l'humanisme fernandézien. Gardons-nous toutefois de leur prêter des caractéristiques fixes, impénétrables les unes aux autres. Il serait plus juste de les considérer comme les matrices d'une pensée à l'intérieur de laquelle il se produisait des échanges, des va-et-vient et des conflits à différents moments de son évolution, ou selon le contexte idéologique particulier. L'attitude de Fernandez envers la pensée de Maritain est révélatrice à cet égard. Car il ne revint jamais sur son opposition au thomisme, comme le montre ce rappel du/...

du jugement de 1925 dans l'Homme est-il humain? : "M. Rougier a très bien montré que la raison scolastique est un organisme fermé qui a cessé de croître. Le thomisme n'est ni vrai ni faux, parce qu'il est impossible de le vérifier. Dès lors, nos réactions sentimentales deviennent la seule mesure de sa valeur". (H?, 146)

Mais cette époque, et ce livre, étant ceux de sa défense de 'l'humain' contre les façons de penser qui le menaçaient, cette critique s'intègre maintenant, dans une place plus subordonnée, à une analyse globale de tous les 'dogmatismes', y compris le dogmatisme de la passion, la volonté d' 'avoir raison' qui sous-tend toute pensée 'totalitaire' :

les subterfuges de l'intolérance sont nombreuses et d'une ruse singulière (...) L'intolérance ne peut s'imposer par la seule justification logique. Il faut un enfer et un ciel pour appuyer tout dogmatisme. (H?, 230)

Un des principaux exemples de cette généralisation de l'anti-dogmatisme fut le marxisme, qu'il avait d'abord critiqué pour son caractère déterministe. Certes, son refus du matérialisme historique ne l'empêcha pas d'adhérer aux organisations révolutionnaires en 1934; mais Fernandez, nous l'avons vu, était conscient d'avoir mis en sourdine certaines réserves importantes, comme dans ces propos sur le communisme :

... le parti communiste, tout hérissé de mots d'ordre et de mots de passe, me propose un dogmatisme qui heurte en moi des défenses qui n'ont rien à voir avec des préjugés. Je me vois d'accord avec lui sur la théorie de l'action; quant à la pratique, ou à la tactique, elle me gêne plus souvent que je ne le souhaiterais. Le fonds est vigoureux, les troupes saines, l'allant et la volonté de bon aloi, mais je sens chez moi, quand j'écoute leurs sentences, un besoin de rectifier, de modifier, de construire qui me maintient, quant à présent, hors de leurs rangs. Je n'aime pas les Eglises. Je crains toujours que les portes et les vitraux d'une église ne bouchent aux fidèles la mouvante réalité.³⁰

Ce passage, dont on retiendra en passant la coloration bergsonienne, ("mouvante réalité"),/...

réalité"), est significatif; à partir de 1934, l'opposition de Fernandez semble porter autant sur la 'façon de penser' des communistes que sur le fond de la doctrine. Ces propos, avec leur mélange volontaire de termes politiques et religieux, semblables en cela à d'autres de cette deuxième partie de sa carrière sur la 'scolastique communiste', montrent que peu à peu l'anti-déterminisme et l'anti-dogmatisme se confondent.

Notons par contre que l'attitude de Fernandez envers la religion proprement dite fut sans doute plus complexe que l'on a pu croire jusqu'à présent. L'aveu qu'il était trop "rationalisé", qu'il avait "l'âme trop calcinée"³¹, ne paraît pas, au premier abord, la parole d'un indifférent ou d'un rationaliste serein, mais plutôt celle d'un homme qui aurait subi l'épreuve douloureuse de la raison et de la foi. Il en va de même de cet autre aveu qu'il avait "toujours été étreint par l'angoisse politique, qui est chez moi le succédané de l'angoisse religieuse".³² D'autre part, pour ceux comme Mauriac ou Martin-Chauffier qui estimaient que l'inquiétude religieuse ne l'avait jamais effleuré, il y en avait d'autres comme Du Bos ou Gabriel Marcel qui, ne fût-ce qu'en raison de quelques formules fernandésiennes un peu polémiques, demeuraient sceptiques.

Ainsi, en 1931, Fernandez semblait faire sien le point de vue de Nietzsche, que "la conscience chrétienne est un retournement morbide contre soi-même des puissances de destruction", (AG, 17), et louait Gide pour avoir contribué à la "progressive déchristianisation" de l'homme (ibid, 251). De même, dans une note de 1936 sur Mauriac, il somma l'auteur de la Vie de Jésus de répondre aux "questions redoutables que la raison ne cesse de poser à la foi".³³ Mais ce fut la politique, non la religion, qui acheva de séparer Fernandez de Mauriac, et il lui arrivait de s'entendre aussi bien avec des catholiques comme Rivière ou Bernanos -/...

Bernanos - il fit un compte rendu élogieux du Journal d'un curé de campagne, et reçut une belle dédicace de l'auteur³⁴ - qu'avec des hommes comme Jean Prévost, qui donnait dans un anti-cléricalisme un peu naïf qui ne fut jamais son propre fait. Situation ambiguë, donc, dans laquelle les partisans du Fernandez a - religieux et anti-religieux trouvaient de quoi justifier leurs positions respectives.

Quant au romantisme, si Fernandez n'accepta jamais de prendre les sensations pour des pensées, l'exemple de Gide, Valéry et Rivière, qui avaient élaboré une conception 'dialectique' du couple romantisme-classicisme, montrait que le problème n'était pas sans remède. Le classicisme consistant en "l'accession à l'intelligence d'une nouvelle somme de sensibilité"³⁵ Fernandez pouvait faire siennes les conceptions d'autrui en les adaptant à des exigences personnelles :

la seule façon de devenir vraiment classique consiste à adhérer fortement à la matière qui nous est donnée, même si cette matière est d'abord aussi peu transparente que possible à l'intelligence ... chaque forme classique doit sa sonorité particulière au métal romantique dont elle est faite. (ibid, p 51)

Cette définition contient deux éléments centraux de la pensée de Fernandez : l'acceptation de la spécificité du 'moi' dans ce qu'il a d'obscur, et le rôle organisateur de l'intelligence comme moyen d'intégrer cette opacité à la conscience. 'L'esprit classique' est moins une doctrine, une période ou un genre, qu'une aspiration vitale et toujours renouvelée vers "une certaine prise de l'entendement sur la complexité du réel". (IF, 199) Sont donc 'classiques' les grands auteurs comiques, de Cervantes à Fielding, dont l'œuvre consiste en "l'irrésistible invasion du jugement", du "rire de l'intelligence"³⁶ dans le monde tyrannique des passions et des mañies, ainsi que des contemporains comme Conrad - "le premier écrivain de langue anglaise après Browning et Meredith qui ait su, tout en dépassant le romantisme, en conserver les racines productives"³⁷ - et Lacretelle - "jamais/...

- "jamais auteur n'a tiré moins de romantisme du romantisme naissant de la rêverie".³⁸ Proust lui-même, travaillant sur des impressions sensibles et des états affectifs, a jeté les bases d'un 'nouveau classicisme'. Ainsi, au niveau esthétique, l'esprit classique et l'esprit scientifique se rejoignent :

le désir de juger ne suppose nullement le renoncement aux richesses sentimentales; il marque seulement que l'homme, après avoir éprouvé ces puissances, souhaite de les compléter, de les harmoniser par une adaptation plus exacte au monde et à soi-même, et qu'il accepte toutes les conséquences de cette exactitude.³⁹

CHAPITRE II

LA PENSÉE SUR-DETERMINEE

L'antidogmatisme dogmatique

C'est à la lumière de ce tableau descriptif des principaux éléments constitutifs de la pensée fernandézienne qu'il convient de considérer la dislocation de l'entreprise philosophique et existentielle. Comme nous l'avons suggéré dans la première partie de cette étude, cette crise dépassait le domaine intellectuel et conceptuel proprement dit, relevait d'autres facteurs. Mais il est évident qu'elle fut considérée comme un phénomène intellectuel tout d'abord, et la plupart des commentateurs, tels Alvin Eustis, en ont cherché l'origine dans l'éclectisme de Fernandez (op.cit., pp 152-153), ou dans la difficulté de maintenir dans l'action les deux bouts d'un système "si soigneusement joints dans la dialectique" (ibid, p 178).

Il est vrai que Fernandez demandait d'importants services à son humanisme : exprimer le 'mystère' personnel, intégrer l'individu au monde extérieur en lui permettant de se créer en agissant et en introduisant le jugement dans le 'chaos' intime, répondre aux problèmes idéologiques et littéraires de l'époque. Mais ces ambitions ne nous paraissent ni incompatibles les unes avec les autres, ni de toute évidence insolites : le cas précité de l'existentialisme sartrien le montre abondamment. D'autre part, nous avons vu que la complexité du système n'excluait pas une certaine cohérence fonctionnelle. Non qu'il soit au-dessus de toute contradiction; il y a des inconsistances et des ambiguïtés, mais celles-ci ne semblent pas suffisantes en elles-mêmes pour rendre compte de difficultés aussi manifestes. Si donc il faut leur chercher des causes 'intellectuelles', il paraît nécessaire d'en étudier des aspects moins habituels qui seront peut-être plus révélateurs.

Or, / ...

Or, certains traits de l'entreprise nous ont amené à postuler que celle-ci serait un ensemble 'sur-déterminé', c'est-à-dire qu'à côté de ses constituants et de ses fonctions explicites, il en existait d'autres, sous-jacents, inavoués et peut-être même inaperçus par Fernandez lui-même, des exigences idéatives qu'il incombait à la pensée d'exprimer et qui donnaient à ses démarches une partie de leur spécificité. Hypothèse conséquentielle : pour être inavouées ou 'inconscientes', ces exigences devaient bénéficier d'une certaine répression, être jugées problématiques, en raison de leur caractère culpabilisé ou anxiogène. Si, au surplus, elles étaient en conflit avec les buts manifestes, l'on voit comment la dislocation pouvait se compliquer d'une opposition interne, se situer sur plus d'un niveau.

Deux premières séries d'indices témoignent déjà d'une 'sur-estimation' de la pensée allant dans ce sens : la volonté de Fernandez d'afficher une certaine posture de penseur, et la tonalité de quelques jugements. L'on sait que le 'critique philosophique' aimait être considéré comme un disciple de Bergson et de Brunschvicg, se faisait de la pensée une 'haute idée'. A tel point que quand Rivière lui reprocha la trop grande densité de vocabulaire technique dans ses premiers écrits, Fernandez s'en excusa en termes d'une "déformation professionnelle" (Corr., Lettre III) due au fait que "pendant dix ans", il avait eu à s'exprimer "devant des techniciens de la pensée". (ibid, Lettre VI). Vers la fin de sa vie, il alla même jusqu'à affirmer qu'il devint critique grâce au hasard de la rencontre avec Rivière, puisqu'avant 1923 "tout me destinait, mes études, mes goûts, à rester un philosophe et un mathématicien".¹

Loin de nous de mettre en doute la belle intelligence de Fernandez, ni l'étendue de son érudition; mais il semble faire bien grand cas d'une formation philosophique qui, du/...

du baccalauréat en 1912 à la licence en 1916, l'un et l'autre reçus avec mention seulement 'passable', ce qui surprend un peu, n'était pas chose si rare, même en 1924. Ainsi quand on l'appelle 'le meilleur élève que Brunschvicg ait donné aux lettres', reconnaissons la nuance. Même en tenant compte des lectures qu'il fit en amateur au cours des années 1917-22, rien ne permet de croire que Fernandez fût destiné à de hautes compétences mathématiques ou métaphysiques. Ses propres affirmations, pardonnables mais non dénuées de complaisance, portent plutôt à croire que nous sommes en présence d'une image qu'il se faisait de lui-même, d'un 'mythe' de la pensée et du penseur qui, à partir d'origines peut-être accidentelles, acquit avec le temps une certaine nécessité rétrospective.

Plus significatif est le fait que ce partisan de la pensée 'modeste' et 'scientifique', apte à se corriger et à 'se freiner' elle-même, prônait son système non seulement avec vigueur mais aussi, le temps aidant, avec une insistance quelquefois vociféreuse. Citons à cet égard les propos de 1925 sur Maritain, jugés regrettables à l'époque par Du Bos.² Pour Fernandez, le succès du thomisme s'expliquait par "le mélange d'excitabilité intellectuelle et de paresse philosophique qui caractérise l'esprit moderne". (M, 197) Car, poursuivit-il, "il ne faut rien de moins qu'une inversion complète de la raison pour expliquer que le thomisme puisse passer, actuellement et auprès de bons esprits, pour une doctrine de l'intelligence". (ibid) Ce n'est pas l'anti-dogmatisme de principe qui nous intéresse ici, mais l'insistance affective qui l'accompagne et qui le sous-tend, phénomène qui ressort de cet autre jugement du même article : "nous sommes parvenus à un point dans notre évolution où, dans l'ordre des idées, il faut se soumettre ou se démettre, renoncer tout à fait à penser, ou se résigner à penser jusqu'au bout". (ibid) Moins polémique, l'étude sur Newman fournit un exemple analogue par sa tournure : "il est grand temps de sortir de la confusion où nous sommes, d'embrasser d'une vue la figure de notre destinée/...

destinée et la portée de nos moyens". (M, 172-173) Par ce genre d'affirmations, Fernandez lance un appel et même un défi aux penseurs pris en flagrant délit de paresse intellectuelle ou d'erreur dialectique de s'assurer une façon de penser convenable. Cependant, la 'bonne' 'façon de penser' ne risquait-elle pas ainsi de devenir la seule, et l'anti-dogmatisme, 'dogmatique'?

Cette tendance devint plus marquée dans ses écrits politiques à partir de 1934-35, évolution dont l'Homme est-il humain? marque une étape significative :

Ce qui m'a éloigné du communiste français d'avant le front populaire, c'est très exactement sa manière de penser. Je dis bien : sa manière de penser, non point les idées elles-mêmes qui étaient en cause. Car je veux bien mourir sur une barricade, mais je ne veux pas penser de travers lorsque j'ai conscience de penser de travers. Et je (ne) vois pas, absolument pas, en quoi des divergences de pensée peuvent compromettre en quoi que ce soit la cause du socialisme! Je suis persuadé que la suppression du profit, c'est-à-dire du capitalisme, est indispensable à l'équilibre du monde moderne; mais j'entends rejoindre cette vérité par des voies personnelles, et j'entends l'interpréter comme je la vois. (H?, 10; Fernandez souligne)

Passons sur l'ambiguïté inhérente à cette défense : les idées étaient-elles ou n'étaient-elles pas en cause, au bout du compte? - pour retenir ce refus de "penser de travers" qui revient comme un refrain tout au long de l'ouvrage de 1936 : "la tâche essentielle, urgente, des sages (j'entends les tenants de la raison) est aujourd'hui d'établir une liaison entre la vie et la pensée, et, à cette fin, de comprendre les problèmes humains comme la vie les pose, avant de les ramener aux normes de la raison". (H?, 39) Et si Fernandez prétend ne pas revenir trop vite à la raison, c'est toujours à la même conception de la raison qu'il revient, comme il le disait lui-même, toujours avec une certaine ambiguïté : "je suis de ceux qui tiennent très fort qu'une certaine façon de penser est nécessaire au monde". (ibid, p 95)

L'on/...

L'on retrouve la même conception de la pensée, et la même surestimation, dans les éloges aberrants de Doriot, ce "premier intellectuel de France"³ qui "sait librement se reprendre et se corriger comme le savant devant ses cornues",⁴ comme, dans ces propos de 1938 sur Benda : "je regrette d'avoir à rappeler a M. Julien Benda qu'un clerc n'est pas autorisé à refuser de penser correctement".⁵ On le retrouve, enfin, dans les écrits consacrés à la défaite de 1940, et à 'l'Enseignement intellectuel d'une guerre', où il est encore question de "la nécessité, l'urgence, d'une liaison entre les travaux de la nation et les énergies de l'esprit".⁶ Dans des articles intitulés 'Le Problème',⁷ 'le Devoir des clercs',⁸ et 'Penser juste', Fernandez rappelle la confusion qui s'était établie, aux années 1930, entre "une certaine façon de penser et penser juste"⁹ et conclut, caractéristiquement, qu'il "ne saurait y avoir un art de bien penser mal". (ibid)

Ces indices, plus nombreux suivant l'évolution de la carrière de Fernandez, montrent comment il devint peu à peu le défenseur et le gardien d'une 'certaine façon de penser' qu'il affirmait avec d'autant plus d'insistance qu'elle s'avérait inapte à résoudre les problèmes de l'heure. Ils montrent aussi que cet esprit 'anti-dogmatique' était bien dogmatique à sa façon, dogmatique d'une pensée qui faisait de l'absence de dogmes un principe de base, et qui, pluraliste en matière de valeurs, ne l'était guère quand il s'agissait des manières de penser. Fernandez le reconnaissait lui-même, en avouant, dès 1934, que "les efforts pour sauvegarder la liberté de penser inconditionnelle m'apparaissent fort vains".¹⁰ Ses critiques le reconnaissaient eux aussi, avec moins de ménagement, en lui décélant "une bonne moyenne dialectique de gauchisme, de monarchisme et de pugilisme".¹¹

Cette surestimation de la pensée pourrait renvoyer à deux ordres de causes complémentaires. S'accrocher à la pensée, multiplier les appels d'un retour à la/...

la pensée, élargir son domaine à toutes les manifestations des 'idées et des forces' de l'époque, c'est peut-être l'effort désespéré pour lutter contre les poussées impérieuses de l'affectivité excessive, l'angoisse 'objectale' dont nous avons parlé dans un chapitre précédent. Mais, en tenant compte des exclusions prononcées et des ambiguïtés dans l'attitude de Fernandez envers le 'dogmatisme', surtout communiste - il dit accepter la théorie, et "les idées", mais refuser les 'façons de penser' dont ces idées sont l'excroissance - il est également possible que ce recours à la pensée fût dirigé contre d'autres idées, elles-mêmes créatrices d'angoisse. Y avait-il quelque chose dans le communisme qui inquiétait Fernandez plus qu'il ne voulait ou ne pouvait dire? Et qui expliquerait non seulement les méandres de son attitude envers la gauche, mais l'évolution qui le mena au doriotisme?

Freud, ou l'ambivalence

L'attitude de Fernandez envers le déterminisme, et notamment les théories psychiatriques et psychanalytiques est déjà plus révélatrice. En 1923-24, il s'opposa, dans des termes assez pondérés, à la 'mythologie' de l'inconscient, et à l'explication de l'homme par son passé; il y revint en 1936 pour dénoncer une "tyrannie" (H?, 150) qui, affirmait-il, "a plus fait pour nous déformer et nous avachir que les maladies vénériennes et l'aperitif". (ibid). Ces propos, dont l'outrecuidance caractérise bien des pages du livre, suggèrent encore la présence d'un fort élément affectif dans l'attitude du critique. Certes, tous les jugements de cette époque ne sont pas aussi extrêmes, comme le suivant, qui ne lui fait pas moins écho par sa tournure : Fernandez dit préférer la "délicatesse pudibonde" des psychologues d'avant 1914 aux "professions de foi pseudo-sensationnelles" de l'ère moderne.¹² Et l'on notera la teneur plus mesurée et plus 'objective' du compte-rendu qu'il fit en 1938 d'une étude freudienne de la criminalité :

quand/...

quand tout a été dit sur les excès systématiques de cette discipline, il reste qu'elle projette sur la psychologie de l'individu une lumière irremplaçable. La psychanalyse est avant tout une analyse de 'l'homme vivant', c'est-à-dire qu'elle s'efforce de pousser l'explication déterministe jusqu'au comportement individuel.¹³

Mais ce texte fait exception. Il n'est que de le comparer à son tour avec un autre, de 1939, où Fernandez, reconnaissant que contre les excès 'romantiques' du dix-neuvième siècle le marxisme, le positivisme et le freudisme avaient joué un rôle de 'ré-éducateurs' n'en dénonça pas moins vigoureusement "les prétendues découvertes de la psychologie moderne".¹⁴

Cette hostilité est d'autant plus intéressante que Fernandez, dans ses études critiques, fit preuve d'une fascination durable pour la psychiatrie et pour la psychanalyse. Ainsi, dès 1926 il se demandait : "Y aurait-il eu, chez Proust, une fixation prématurée de la sensibilité, un arrêt de croissance auquel il aurait remédié, par la suite, par le biais de l'intelligence" (M, 159). A la même époque, il affirmait que "si nous partageons le goût de M. Bourget pour les définitions psychiatriques, nous dirions qu'il est un émotif intellectualisé, un sentimental qui ne peut vivre ses sentiments que sous forme d'idées et n'exprime ses instincts que par des raisonnements".¹⁵ Et en 1929, le commentateur de Molière disait qu'il y a "une conscience comique comme il y a une conscience morbide" (VM, 111), et qu'Armande des Femmes savantes est un "cas de sublimation manquée". (ibid, p 226)

Ces emprunts devinrent plus abondants dans les articles dont il composa Itinéraire Français, et dans d'autres ouvrages de cette période. Citons le cas de Montalembert, "sujet de ce que les psychiatres ne manqueraient pas d'appeler un complexe d'adolescence" (IF, 356), de Lamennais, victime d'un "trauma" (IF, 259), et à qui "notre mode psychiatrique (...) prête de bon cœur un ou plusieurs refoulements, dans/...

dans les affaires du sexe notamment" (ibid, p 263), et de Balzac : "les psychiatres à la mode verraient peut-être dans ses renforcements sociologiques (...) une réaction du complexe d'infériorité" (Bal., 140). Le cas de Barrès, que nous examinons en détail dans la dernière partie de cette thèse, est plus intéressant encore, puisque Fernandez parle d'un 'traumatisme' d'enfance de Barrès et d'une cyclothymie, mais aussi de l'équation triangulaire de l'enfant vis-à-vis de ses parents, sans que l'Oedipe soit mentionné de façon explicite : "Barrès s'est réconcilié avec son père en s'identifiant à sa mère" (Bar., 92). Relevons enfin ses références, nombreuses dans la deuxième partie de sa vie, à la "fuite dans la maladie" (H?., 123) à la "schizophrénie de la France nationale"¹⁶ et, rapprochement digne d'intérêt, cette affirmation que pour apprécier tout le prix du patriotisme retrouvé, il fallait "avoir passé par le communisme, avoir refoulé systématiquement et avec une douleur secrète qui se transformait en haine, tous ces beaux élans français".¹⁷

La persistance de ce phénomène, l'importance plus grande accordée dans certains écrits à une conception de la psychologie humaine dont Fernandez dénonçait ailleurs les "prétendues découvertes" parle en faveur d'une attitude ambivalente. En effet, tout se passe comme s'il refusait d'admettre dans le domaine personnel des schémas qu'il appliquait volontiers à autrui. Cette ambivalence se voit non dans sa prudence devant les "excès systématiques" des freudiens, mais dans son emploi de formules du type "les psychiatres à la mode", "si nous partageons le goût (...) des définitions psychiatriques", etc, moyen d'afficher une certaine distance intellectuelle qui n'est qu'apparente, puisqu'il procède comme si ces définitions étaient d'emblée admises. Qu'y avait-il dans le freudisme pour le fasciner et pour l'inquiéter à ce point, si ce n'était d'y retrouver certains échos, voire même certaines explications, de ses propres drames?

Il/...

Il est instructif, à lumière de cette ambivalence, de considérer la critique qu'il fit en 1924 de la conception freudienne de la motivation inconsciente :

Les motifs cachés de la conduite d'un homme normal ne sont jamais aussi complètement inconscients qu'il lui plaît parfois de croire; et même cette croyance n'a souvent qu'une valeur de justification. Ces motifs, on les sent presque toujours derrière sa conscience, comme on sent derrière soi dans la rue quelqu'un qui vous regarde et qui vous suit. On les reconnaît sans les connaître, si je puis dire; ce sont eux qui donnent sa nuance spécifique à chacune de nos actions, et il ne faut qu'un peu d'habitude et de mémoire pour composer à l'aide de ces nuances, l'histoire véritable de notre conduite.¹⁸

Ces propositions, passant par l'apport bergsonien (reconnaître sans connaître) et enrichies par les outils de l'introspection classique (connaissance de soi, habitude des ruses de la rationalisation, mémoire, etc) ne manquent pas de bon sens, emportent quelque conviction. Et ils acquièrent un élément de validité supplémentaire du recours par l'auteur à l'expérience personnelle, puisqu'en parlant de "nos actions" et de "notre conduite" Fernandez parle de lui-même aussi bien. Cela dit, l'argument suppose le postulat, explicite ailleurs qu'entre 'l'homme normal' et l'homme morbide, entre "le normal et le pathologique" (M, 210) existe une différence de nature. Et cette distinction va pourtant à l'encontre d'une autre conception admise par l'auteur de Messages : la normalité, "loin de triompher dans les moyennes" et de constituer un absolu, est une conquête progressive, contingente, variable selon le cas de chaque individu. (ibid, pp 205-206). Par ailleurs, affirmer que "les motifs cachés d'un homme normal ... ne sont jamais aussi complètement cachés qu'il lui plaît parfois de croire", cela ne dispose pas de toute motivation inconsciente; c'est même, en établissant des degrés de conscience et d'inconscience, ré-admettre dans le détail l'existence de ce que l'ensemble du texte vise à nier.

Des réserves analogues concernent un autre passage du même article :

Le/...

Le désir n'est qu'un mot qui sert à désigner un des aspects de notre conduite, une notion analogue à la notion de force en mécanique. L'homme se surprend en pleine activité, dans un tumulte d'actes plus ou moins mystérieux; il fait tout ce qu'il peut pour réaliser un certain état de choses; souvent il connaît (sic) ce qu'il veut obtenir, souvent il ne le connaît pas et prend alors les premières raisons qui lui tombent sous la main. On dit que dans le premier cas, le désir de l'homme est conscient, qu'il ne l'est pas dans le second. L'éminent philosophe anglais Bertrand Russell pense qu'un désir 'inconscient' est une loi causale de notre conduite : 'le désir inconscient n'est pas quelque chose qui existe actuellement, mais simplement une tendance vers un certain comportement'. (art.cit., pp 834-835; Fernandez souligne)

Il n'appartient pas à la présente étude d'analyser la critique watsonienne ou russellienne du freudisme, ni à plus forte raison de suggérer que celui-ci serait au-dessus de toute révision; l'histoire des cinquante dernières années montre que cela n'est pas le cas. C'est l'attitude de Fernandez, et les arguments dont lui-même se sert pour l'appuyer, qui nous intéressent ici. Contentons-nous donc d'observer qu'il paraît curieux de se défaire du 'désir inconscient' en en faisant une "loi causale de notre conduite"! et que la définition de Russell préfigure, à la lettre, la conception fernandézienne du sentiment, cette 'disposition à agir'. Autrement dit, en faisant du désir inconscient non pas "quelque chose qui existe actuellement" mais simplement "une tendance à un certain comportement", Fernandez ne nie pas son existence, mais l'accepte comme quelque chose qui pourrait s'actualiser...

Or, rappelons cette affirmation de 1928 : "dès que j'agissais, je me trouvais jeté au sein d'un monde opaque, coupé de toute communication avec ma propre raison, livré à des conseils obscurs mais impérieux, et comme environné de voix miraculeuses" (DP, 21-22). Ces propos montrent déjà que l'être obéit à des impératifs encore au-dessous de la conscience claire. Et qu'est-ce que le 'mystère' fernandézien/...

fernandézien, ce 'réel qui aspire à être vrai', ces "messagers qui nous apportent l'ordre d'agir" (M, 178) et qu'il faut déchiffrer, sinon justement, l'expression de désirs 'inconscients'? Mais une affirmation ultérieure est plus révélatrice, puisqu'elle vient de l'Homme est-il humain? et de la critique du freudisme dont nous connaissons le caractère essentiel. Parlant de l'inconscient comme le "dictateur" de l'époque, Fernandez dépeint l'homme moderne tourmenté à tout moment par la peur du "Hé là! que vais-je encore apprendre sur mon compte?" (H?, 149). Ces mots sont doublement significatifs. Ils confirment l'existence d'une motivation inconsciente pouvant s'actualiser dans et à travers l'action, phénomène dont nous verrons plus loin toute l'importance; et ils confirment, dans leur contexte intellectuel (refus des dogmatismes) et affectif (tonalité des propos de cette partie du livre) que l'attitude du critique s'inspire de facteurs personnels, d'un matériel idéatif à coloration anxiogène.

N'en allait-il pas de même, enfin, de l'anti-romantisme, du refus de prendre les sensations et les sentiments pour des pensées? Certes, une sensation n'est pas une pensée, et l'on sait ce que le théoricien de la 'hiérarchie de valeurs' veut dire quand il affirme qu'un "acte se pense, un sentiment ne se pense pas" (DP, 101), ou, dans 'Humanisme et Action', qu'"un seul acte contient l'homme tout entier, tandis qu'un sentiment ou une sensation ne contiennent qu'elles-mêmes" (op.cit., p 96). Cela dit, un sentiment, nous l'avons vu, est une disposition à agir. D'autre part, que l'on définisse la sensation comme un "fait psychique élémentaire constitué par l'information reçue par le système nerveux central lorsqu'un organe des sens réagit à un stimulus extérieur",¹⁹ ou comme un "état psychologique à forte composante affective, généralement intense, distinct du sentiment par son caractère immédiate, passif, et par un caractère physiologique plus marqué",²⁰ une même constatation s'impose : la sensation est un "fait psychique" dont on 'devient conscient' / ...

conscient' et qui comporte une dimension idéative. Quelle que soit son origine, quelle que soit la nature du stimulus, la sensation tend à s'exprimer en idées, à chercher des prolongements et des représentations mentales. Fernandez lui-même n'a pas dit autre chose, en définissant la raison comme "une perception mentale qui complète exactement notre perception physique (laquelle, comme on sait, est aussi mentale pour la plupart)". (H?., 248) Ou en s'exprimant ainsi sur l'esprit comique : "quand nous rions, nous percevons l'erreur non point par une idée, mais par des manifestations sensibles, musculaires, et autres. Le rire est une sensation de la raison" (VM, 214). Ou en louant Proust pour venir à bout du divorce entre la sensibilité et l'intelligence en créant une œuvre dans laquelle "nos sensations devenaient des idées".²¹ Ainsi, Fernandez salue l'auteur d'A la Recherche du temps perdu pour avoir réalisé dans le domaine esthétique un exploit qui, dans celui de la personnalité et la 'garantie des sentiments' est au contraire un de ses plus singuliers défauts. Et si la contradiction n'est peut-être pas irréductible, dépend du point de vue où l'on se place, cela nous incline à nouveau à croire que nous sommes en présence d'une ambivalence reposant sur la nature même de certaines 'sensations', qu'il associait, pour des raisons encore invisibles, avec le romantisme.

Nous verrons quelques exemples d'auteurs romantiques plus loin. Notons simplement ici que cette hypothèse est appuyée par le fait que Fernandez, nous l'avons vu, combinait dans une même critique les méfaits du romantisme, cette "cécité volontaire" (H?., 150) et la "tyrannie de l'inconscient" (H?., 150), cette "méfiance radicale à l'égard de la conscience", tenue pour dupée par des "démons imprevisibles" (ibid, p 213). Comme pour l'anti-dogmatisme et l'anti-déterminisme, l'anti-déterminisme et l'anti-romantisme semblent donc se confondre eux aussi.

La pensée et l'image

'Cécité volontaire', 'tyrannie de l'inconscient', 'démons imprévisibles' : ces expressions nous font parvenir utilement au dernier aspect de la pensée fernandézienne qui témoigne en faveur d'une certaine sur-détermination, à savoir sa qualité concrète, l'abondance, soulignée par d'autres commentateurs, d'images et de métaphores. Et ce trait est d'autant plus à retenir qu'il va de pair avec le coefficient d'argumentation abstraite et la singulière musculature intellectuelle qui dérouta le public des années 1920 et qui ne cesse de nos jours de créer des difficultés d'accès et d'évaluation.

Louis Martin-Chauffier, présentant De la Personnalité, donne des images fernandéziennes une vue succincte et suggestive :

Voyez plutôt, ou dans Messages, ou dans le volume qui suit, la qualité concrète, dense, précise de ses images, et leur rapport, étroit et comme nécessaire avec l'idée abstraite qu'elles illustrent. Leur arrive-t-il d'atteindre au lyrisme, elles ne le font pas exprès, elles n'ont pas été choisies pour embellir, mais pour éclaircir, rendre accessible une notion. Elles n'accompagnent jamais une idée claire, où elles ne seraient que parure.

Et jamais non plus, elles ne jouent ce rôle plein de trahison, où un rapport évident, ou surprenant mais acceptable, entre des choses concrètes, est offert pour faire passer un rapport faux entre des choses abstraites où l'analyse découvrirait aisément l'erreur ou la supercherie si elle n'était détournée, amusée ou trompée par une image captieuse. Ce jaillissement de l'image heureuse et concrète, chaque fois qu'il est nécessaire, ce rapport exact de l'image à l'idée nous laissent voir - par le jeu naturel de l'esprit qui l'enfante - à quel point Fernandez, même dans ses pages de pure spéculation, est "possédé" par le réel et s'y voit toujours ramené. (DP, 6)

Ce jugement a le mérite de souligner à quel point Fernandez était 'possédé par le réel', de mettre en évidence le coefficient métaphorique de l'œuvre à une époque où la plupart des commentateurs se préoccupaient surtout de son abstraction. Il a le défaut, cependant, de ne comporter aucun exemple précis, et de recéler une contradiction/...

contradiction en puissance, puisque tout en parlant de l'élément délibéré dans le choix d'images fernandésiennes, il parle aussi du 'jaillissement' de l'image nécessaire, de ce sens quasi-viscéral du 'réel' qui semble témoigner de l'existence de processus de métaphorisation indépendants de l'analyse logique et rationnelle.

D'autre part, même dans les premiers écrits, certaines images, tout en étant à leur place dans l'analyse, portent une coloration symbolique et une tonalité affective qui dépasse ce contexte; ou bien elles n'ajoutent pas à l'éclaircissement du lecteur, sans que l'on puisse dire qu'elles soient manifestement 'gratuites' ou 'trompeuses'. Et puisque ces images possèdent une grande stabilité dans le temps, et se retrouvent dans le registre romanesque aussi bien que critique et philosophique, leur rôle est sans doute plus personnel et plus obscur. Rappelons enfin - la coloration bergsonienne des propos de Martin-Chauffier nous y invite déjà - ce que nous avons dit de la conception fernandésienne du 'réel' et de la part de subjectivité qu'il contient. La connaissance est une 'co-naissance', la 'traduction' ne s'imprime pas sur une page blanche, mais incorpore un matériel psychique déjà existant.

Fernandez lui-même confirme l'importance de ces constatations dans sa correspondance avec Rivière : "dès qu'un écrivain cesse de penser par images, affirme-t-il, son vocabulaire devient tellement vague qu'il cesse littéralement de penser. Il me faut donc attendre le moment où mes pensées se feront chair, ce qui ne peut être que le résultat d'une chimie mentale dont les opérations échappent à ma volonté." (op.cit., Lettre VI) Aveu d'autant plus précieux que, sur le fonds du processus intellectuel et imaginaire, Freud n'a pas dit autre chose :

on/...

on se croit en général libre de choisir les mots et les images pour exprimer ses idées. Mais une observation plus attentive montre que ce sont souvent des considérations étrangères aux idées qui décident de ce choix, et que la forme dans laquelle nous coulons nos idées révèle souvent un sens plus profond, dont nous ne nous rendons pas compte nous-mêmes.²²

Or, une étude systématique du langage de la pensée fernandézienne, donne parmi les motifs les plus nombreux, les plus persistants et les plus 'chargés', les termes suivants : fantôme, ombre, catastrophe, monstre, démon, paralysie, surprise, réveil, sommeil. Ceux-ci ne sont pas tous des 'images' proprement dites, mais ils peuvent tous être utilisés figurativement, et ils le sont très souvent. Ils constituent donc une 'poétique de la pensée', et, partant, une voie d'approche de "l'envers de la connaissance rationnelle" (M, 26).

Certes, en raison de la relative longueur des 'textes', il ne peut être question de pratiquer à la lettre la 'superposition' si suggestivement démontrée par Charles Mauron.²³ Mais l'emploi de deux démarches de base de la psychocritique : relevé des métaphores principales en les rapprochant au-delà de leur contexte, étude de l'agencement 'thématique' de celles-ci en tenant compte de leur contexte, permet de dégager un certain nombre d'indices associatifs implicites, des réseaux convergents sur un centre commun que nous appelons, suivant Mauron, 'le mythe' fondamental la pensée fernandézienne. Notons simplement que tout en méritant notre attention par leur importance statistique et poétique, ces images se réfèrent aux deux grands axes de l'entreprise : les rapports entre la pensée et l'action (problème de la personnalité), et le rôle de la pensée comme moyen de comprendre l'univers intime et de l'intégrer à l'univers extérieur des idées et des systèmes idéologiques. Nous verrons comment ces domaines se rejoignent.

Catastrophes

"L'homme est-il capable de se remettre en ordre sans le secours d'une révélation, ou bien doit-il renoncer à soi-même en attendant la catastrophe?" (DP, 17) Cette question posée au début de De la Personnalité est l'autre face du défi sur la nécessité de trouver une meilleure façon de penser; la 'catastrophe' est un des termes d'une équation posée au départ, comme le confirme cette autre description, dans le même ouvrage, de la dislocation inévitable de la 'fausse personnalité' : "aussi la catastrophe ne se fait-elle pas attendre, le beau vase se brise, et il ne nous reste qu'à en compter mélancoliquement les morceaux". (DP, 57) La 'catastrophe' est quelque chose que l'on attend, ou dans laquelle, faute de mieux, l'homme se réfugie ("sans le secours d'une révélation"), ou dont il sort mélancolique.

Notons que les écrits de Fernandez abondent en 'catastrophes' de toutes sortes, le terme recouvrant des entités précises et des phénomènes plus généraux. Aussi bien que l'échec de la fausse personnalité, citons l'abandon de 'l'humain' par les penseurs aux années 1930, adonnés au "sens catastrophique" du monde (H?., 39) ou au "complexe catastrophique" du révolutionnisme aveugle (ibid, pp 127, 174). Le même motif est utilisé pour évoquer la prise du pouvoir par les communistes - "le pays risque d'aller à la catastrophe"²⁴ -, l'idéologie de la troisième république vue par Barrès (Bar., 92), les soulèvements révolutionnaires si fréquents à Paris au cours du dix-neuvième siècle (IF, 339), et la "catastrophe" de 1870 (Bar., 16). Quant à la guerre de 1939, voilà un événement de taille "mythologique et cosmique, mais dont tous les écrits depuis l'armistice, toutes les émissions sur les ondes internationales, parlent plutôt en termes d'une catastrophe de chemin de fer".²⁵ Seules exceptions à cette règle, des écrivains comme Drieu ou Valéry qui, s'ils "interprètent le mieux l'actuel conflit des idées et des forces, témoignaient bien avant la catastrophe de dispositions prophétiques". (ibid, p 82) Sans doute est-ce en/...

en raison de cette conjoncture 'cosmique' des années 1940-44 que Fernandez parle de la science comme une "source inépuisable de commodités et d'argent quand elle n'est pas une source non moins inépuisable de catastrophes". (IF, 364)

La critique fournit elle aussi des exemples, comme dans ce jugement sur l'Immoraliste : "la tragédie, sinon de Michel, du moins du livre, c'est que Michel se soit concentré sur lui-même avant d'avoir pu acquérir un sens assez précis de Marceline pour éviter la catastrophe" (AG, 98). Marcel Aymé "ressemble à ces enfants sages, mais un peu surnois, qui attendent au coin du feu, une catastrophe ... catastrophe raisonnable qui accorde ensemble son sens de la fuite et son sens de la réalité".²⁶ La même image de la 'catastrophe' est utilisée pour formuler un éloge de Conrad pour sa maîtrise à rendre les scènes de tempête en mer (M, 111), et pour exprimer des réserves sur la pensée de Carlyle, qui "exigeait la présence de catastrophes et de héros" (M, 125). Et dans le registre romanesque, enfin, où les exemples sont beaucoup plus rares (nous reviendrons sur ce point), un des personnages observe que "nous courons à la catastrophe" (P, 175), et l'auteur donne l'évocation suivante d'un garage de voitures de course :

La plate-forme supérieure était réservée aux voitures de course. On y respirait un subtil mélange d'audace et d'angoisse, d'ordre et d'incertitude. C'était la chapelle ardente des petites autos basses aux énormes numéros blancs, dont les longs capots s'alignent comme des cercueils après les catastrophes. (P, 104)

Ces exemples, que nous avons énumérés sans encore les commenter montrent la 'catastrophe' dans des contextes très différents: la guerre de 1940, le péril communiste, l'art de Conrad, les courants philosophiques et idéologiques de l'époque. Et cette généralité n'aurait rien de particulièrement significatif - elle est, / ...

est, après tout, une des caractéristiques même d'un mot dont le sens littéral est habituellement étendu à n'importe quel événement tant soit peu dramatique, et par convention aux dénouements théâtraux et littéraires - s'il n'y avait aussi l'abondance d'exemples pour suggérer chez le critique une préoccupation ou une sensibilisation assez marquée. D'autre part, malgré sa banalité, ce mot n'est pas neutre; il suppose toujours un jugement de valeur qui est le plus souvent évident ("catastrophe communiste"), ou qui ressort du contexte. Ainsi, l'observation que "les femmes n'attendent pas les catastrophes pour faire un effort"²⁷ appartient à une enquête de Fernandez sur les sections féminines du P.P.F., mais prend son sens du contexte idéologique global, c'est-à-dire à nouveau l'anti-communisme. Certes, d'autres exemples demeurent obscurs - que faut-il entendre par les propos précités sur Marcel Aymé? - mais ils montrent sans exception que la 'catastrophe' doit être considérée comme une métaphore à un terme, comme un symbole impliquant une comparaison, un rapprochement entre deux ordres de réalité. De ce fait même, nous avons donc affaire aux processus associatifs de Fernandez, et nous verrons que quelques-unes de ces 'catastrophes' sont particulièrement significatives.

Si la 'catastrophe' a revêtu des formes diverses, elle a le plus souvent désigné dans l'œuvre de Fernandez des doctrines politiques ou philosophiques, des formes de pensée auxquelles il se sentait obligé d'opposer, dès 1928, un moralisme du jugement et de la modestie héroïques :

le jeune homme aujourd'hui s'oublie complètement, ou se perd, dans la contemplation du devenir historique. Si vous lui conseillez la pureté et le courage il vous répond que ces vertus ne renaîtront qu'après un bouleversement social. Pour se connaître il va consulter l'historien à la mode afin d'apprendre quelles qualités et quels défauts il lui est permis d'avoir. L'Esprit lui-même dépend des catastrophes. C'est une façon lâche de penser contre laquelle l'effort des moralistes est dirigé depuis des siècles./...

siècles. Le moralisme est l'art de ménager des zones individuelles de liberté et de raison, à tout époque, et quelles que soient les circonstances. C'est l'art de se tenir propre et maître de soi, ennemi des passions nobles autant que des passions basses, parce que toute passion est injuste.²⁸

Ce passage est riche en rapprochements et associations d'idées. Notons d'abord que la notion de catastrophe reçoit ici une formulation précise, en étant identifiée au "devenir historique" et au "bouleversement social". Notons aussi que le moralisme séculaire que Fernandez oppose à cette fatalité est celui qui s'oppose aux passions, source d'injustice de l'homme, et ennemis insidieux de sa vie morale. Sans que les choses soient tout à fait claires, la présence dans le même texte de ces deux préoccupations porte à croire qu'il existe un apparemment plus profond entre l'idée de catastrophe et l'aspiration morale, ce refus des passions qui constitue une des manifestations centrales de sa conception de 'l'humain' et, partant, de son anti-dogmatisme.

C'est ce qui ressort amplement d'un échange de vues qui en 1927 opposa Fernandez à Emmanuel Berl et Drieu la Rochelle. Ces derniers venaient de fonder une petite revue au titre apocalyptique de 'Derniers Jours', dans laquelle ils constataient la faillite des valeurs 'occidentales' et prênaient l'engagement de l'intellectuel dans des voies révolutionnaires. Fernandez, dont on n'oubliera pas l'orientation (SFIO) à cette époque, riposta vigoureusement par un article dans Europe où il plaida la cause du réformisme et fit siens les exemples de Montaigne et de John Wesley. Demandant à ses interlocuteurs si "ce n'est point sa propre conscience, plutôt que les catastrophes présentes, que l'intellectuel doit consulter afin de savoir si les valeurs de notre civilisation sont bien mortes",²⁹ il analyse leurs positions respectives et résuma l'essentiel de sa pensée scientifique et anti-dogmatique. Observant ainsi qu'il "serait étrange que les lois de Marx fussent immuables, alors que/...

que les lois physiques subissent constamment des corrections", il refuse ce qu'il appelle tantôt le "fatalisme social", et tantôt le caractère "transcendant" de certaines théories idéologiques par rapport aux vérités qu'elles prétendent expliquer.

Ce qui donne son importance, pourtant, à cette démonstration de l'idée de la raison comme instrument du savoir, non comme norme, c'est qu'elle s'accompagne de pas moins de sept références à la 'catastrophe', au "préjugé catastrophique", au "vertige catastrophique" dont sont victimes des penseurs qui "portent le monde vers un inconnu catastrophique" et qu'il refuse de suivre, lui "tant qu'on n'aura pas montré comment certains intellectuels ont été amenés à accorder leurs catastrophes intimes à l'oppression ouvrière" (ibid, p 418). Qu'il s'agisse ici d'indices ayant une portée tout à fait personnelle, c'est ce que montre le fait que Fernandez parle de la révolution comme un signe "né d'une certaine chimie intérieure" (ibid, p 419), ainsi que la formulation beaucoup plus explicite qu'il donna à sa pensée dans une deuxième 'Réponse à Berl' :

Il y a fort longtemps que les tendances catastrophiques et les exigences de la culture se battent en moi. Je vous parle d'expérience. Un intellectuel comme vous ou comme moi je prétends l'être ne peut tirer de son propre fonds qu'une catastrophe inutilement odieuse, projection sociale de ses drames intimes.³⁰

Ce passage est très important, car nous y voyons, par la conjugaison de deux références à la 'catastrophe', l'éclosion d'un réseau d'associations profondément révélatrices. D'une part, Fernandez relie la catastrophe sociale, conséquence inévitable d'une idéologie révolutionnaire (et la suite de l'article montre qu'il anticipait une révolution particulièrement sanguinaire), aux drames intimes de l'intellectuel tel qu'il prétend l'être, à ses drames intimes. De l'autre, il préface ses observations par l'aveu autobiographique que depuis "fort longtemps ... les tendances/...

tendances catastrophiques et les exigences de la culture se battent en moi",
aveu qui jette une lumière nouvelle sur la quête vitale qui inspire les premiers
écrits, de Moralisme et littérature à De la Personnalité, comme sur la vie
psychique de l'homme en proie aux phantasmes surgis d'une imagination tragique...

Or, si la catastrophe n'est pas toujours aussi explicite, l'angoisse anti-
catastrophique est au contraire très réelle, comme le montre non seulement la
spécificité de l'exemple, mais aussi le ton curieusement souligné pour évoquer
une catastrophe "inutilement odieuse". Ce jugement mi-intellectuel ('inutile'),
mi-moral ("odieuse") comporte une charge affective qui suggère qu'il s'inspire en
partie du contexte idéatif spécifique (révolution sanguinaire) et en partie
d'associations encore invisibles, à caractère anxiogène. René Girard dit qu'"entre
l'indignation et la culpabilité il y a un rapport de nécessité",³¹ affirmation que
Fernandez lui-même semble confirmer, indirectement mais éloquemment, en disant
que "l'idée d'enfoncer un criminel dans la boue criminelle, et de lui enfoncer dans
la tête, par les moyens les plus ignobles, le sentiment de sa culpabilité, est aussi
imbécile que monstrueuse".³²

De quoi Fernandez serait-il coupable, sinon justement, de ses fantasmes de
'demi-barbare', de ses propres tendances 'criminelles'? Et s'il redoutait la
'catastrophe', non seulement sous sa forme précise d'une révolution sociale,
mais aussi sous les autres guises que nous venons de voir, ne serait-ce pas
parce qu'il redoutait, par un mouvement obsessionnel, la répétition d'une autre
'catastrophe', intime, morale, fantasmatique remontant à cet événement primordial
de la mort du père? Comme interpréter autrement une dernière référence dans
'l'Humanisme et Action' dont nous connaissons la résonance vitale? Poursuivant
son évocation de l'homme 'divisé par le sang', Fernandez affirme :

Je/...

Je m'excuserais d'un début trop personnel, s'il ne donnait quelque poids à cette affirmation, que le tragique en Occident devient de plus en plus un luxe, et un luxe maladroitement cultivé. Les flirts de nos contemporains avec Dostoïevski et autres catastrophes font sourire un demi-barbare authentique, ce temps perdu l'agace un peu. (op.cit., pp 93-94)

Ce passage est particulièrement significatif. Car en remontant le filon de références de plus en plus révélatrices : sens de l'histoire, événement que l'on attend, révolution sociale, drames intimes, l'on débouche sur 'un' catastrophe qui semble-t-il, fait la liaison entre les drames intimes du "demi-barbare authentique" et les autres catastrophes que nous venons de voir, et qui ne peut prendre son sens que d'associations sous-jacentes, à coup sûr anxiogènes, vraisemblablement parricides.

Psychiatres et psychanalystes ont montré comment la culpabilité du dépressif prend la forme d'une angoisse "cosmique",³³ pressentiment d'un "désastre sidéral", expression généralisée à l'univers d'une "catastrophe" intime.³⁴ Cette tendance à retrouver dans le monde extérieur ou à projeter sur lui les traces de l'agression fantasmatique dont 'l'objet' fut victime appuie de façon très pertinente les hypothèses que nous avons émises sur le drame fernandézien; la correspondance entre la spécificité de l'œuvre et l'enseignement théorique est particulièrement étroite étant donné la nature même des 'catastrophes' que nous venons de voir. Quoi de plus apte, en effet, à éveiller une réaction de rejet culpabilisé chez le parricide que le marxisme révolutionnaire, que la volonté meurtrière inhérente au 'fatalisme' dogmatique? Et Dostoïevski, n'est-ce pas justement un écrivain romantique créateur d'une œuvre parcourue de 'catastrophes' de toutes sortes, et résumée dans le titre même de Crime et Châtiment, cette "histoire d'un homme ayant commis un crime pour lequel il se fait punir"?³⁵ Le 'demi-barbare' s'est-il reconnu dans Raskolnikov?/...

Raskolnikov?

L'on sait aussi que le sentiment de culpabilité et d'auto-accusation du dépressif va souvent de pair avec le besoin de confesser le 'crime' fantasmatique,³⁶ et que, s'inspirant des vues psychanalytiques sur la multi-détermination qui entre dans la création intellectuelle et imaginative, certains critiques ont montré comment ce qu'un auteur ne dit pas, ou ne dit que de façon détournée, peut être aussi significatif pour le sens profond de son œuvre, que ce qu'il dit. Or, nous avons remarqué l'abondance dans les écrits de Fernandez des 'examens de conscience', titre d'un de ses premiers comme d'un de ses derniers articles³⁸; nous connaissons aussi les nombreuses 'lettres ouvertes' qu'il écrivit, et les 'bilans' qu'il établissait, comme il disait à Du Bos, afin "de ne pas mourir en état de déménagement".³⁹ Ces indices, l'emploi assez fréquent de formules du type "et puis, avouerai-je...", l'élément quasi-autobiographique d'ouvrages comme Moralisme et Littérature ou De la Personnalité, et même le titre d'un ouvrage projeté en 1939, "Confession politique",⁴⁰ expriment sans doute un profond besoin de l'aveu.

N'est-ce pas, de même, le sens de quelques-unes de ces images 'catastrophiques' et tout d'abord de celle que nous venons de voir, où "s'excusant" "d'un début trop personnel", il refuse Dostoïevski au nom d'un 'demi-barbarisme authentique'? Sa correspondance avec Rivière en 1923-1924 est également révélatrice dans cette perspective : "Il ne faut pas que vous oubliiez, mon cher Jacques, que j'ai un fond de primitif. Il n'est pas mauvais, dans ces sortes de discussions d'où dépend peut-être l'orientation de la pensée de demain, d'écouter l'avocat des sauvages". (Lettre VI). Cette image lui tenait bien à cœur, comme le montre sa reprise sous une forme légèrement différente dans l'avant-propos à Messages, où nous lisons que ses idées, "jeunes encore et méfiantes d'elles-mêmes, se présentent/...

présentent aujourd'hui à la barre entourées d'illustres défenseurs" (M, 58).

Trop nombreuses pour qu'il soit question simplement d'une 'façon de parler' sans conséquence, ces images confirment que l'entreprise comporte des dimensions plus profondes, invisibles au lecteur, et d'un caractère culpabilisé.

Fantômes

Considérons ensuite un autre motif central de la 'poétique' de la pensée fernandézienne, les fantômes : "Comment s'orienter dans la vie intérieure, ce palais de fantômes?" (DP, 41). La question est loin d'être seulement oratoire, car l'univers fernandézien est peuplé de 'fantômes' de toutes sortes : fantômes d'idées ou de pensées (M, 79, 84, 198), fantômes de personnalité inachevées ou embryonnaires (DP, 19, 30, 43, 81), fantômes littéraires : personnages de Pirandello (DP, 34), de Molière (VM, 204), de Gide (AG, 93, 139) de Balzac, comme ce Montès de la Cousine Bette, "espèce de fantôme venu du Brésil" (Bal., 211). Fantômes également, les courtiers de Louis XIV (VM, 115), les forces au-dessous de la conscience claire que le romantisme peu engendrer (M, 221), que le sport sert à dissiper - "avant lui notre esprit ne logeait que dans une toute petite partie de nous-mêmes et croyait le reste peuplé de fantômes",⁴¹ et que l'art doit maîtriser : "le secret de tout grand art est sans doute de nous faire sentir l'étrangeté des choses tout en nous persuadant de leur réalité, d'extraire d'une nature authentique les fantômes hallucinants de l'esprit."⁴²

Les fantômes sont donc subjectifs, mais réels, impérieux; ils désignent métaphoriquement un très grand nombre de phénomènes différents. Ils habitent "la vie personnelle, dernier refuge des miracles et des fantômes" (DP, 46), ils relèvent/...

relèvent du domaine sensible, ce "chaos ... qui engendre les fantômes et les dieux"⁴³ ils appartiennent au rêve, au cauchemar "où notre élan est sans cesse rompu par des fantômes (VM, 112). Leur puissance onirique incontestable ressort clairement de cette description de l'imagination, "une longue prison étendue à tout l'univers et parcourue de fantômes" (H?., 247) ou de celle-ci, du monde abandonné par la vraie pensée au nom d'autres systèmes philosophiques et idéologiques : "A ma droite, à ma gauche, j'entrevois des fantômes sans poids, sans consistance, qui glissent et se fondent dans la lumière qu'ils croient avoir conquise" (H?., 19). Cette phrase est d'une singulière valeur évocatrice, car à l'idée de fantômes s'ajoute celle de la lumière conquise qui lui donne une épaisseur et une tonalité frappantes. D'autres fantômes enfin, sont des périls idéologiques, comme dans cet éloge des jeunes doriotistes, "jeune force, sans haine mais sans peur, qui chassait devant elle les derniers fantômes rouges au nom de la santé, de la propreté, de l'espoir".⁴⁴

La singulière abondance de ces motifs - les quelque trente exemples donnés ici n'épuisent pas les échantillons - autorise la conclusion que ceux-ci expriment un aspect central de la 'prise sur le réel' de Fernandez et partant, sa vie fantasmatique proprement dite. Car n'y a-t-il point une ressemblance marquée entre ces propos de l'Homme est-il humain? sur l'imagination, "cette longue prison étendue à tout l'univers et parcourue de fantômes" et ceux d' 'Humanisme et Action' sur "l'imagination tragique, à base d'infini, hostile à mes intentions, qui me livrent à cent démons dès que je perds contact avec le présent"?

Il est vrai que beaucoup de ces 'fantômes' désignent, comme de juste dans une œuvre de critique philosophique, les 'apparences trompeuses', les illusions nées de l'imagination, de la sensibilité, du désir, d'une mauvaise conduite de la pensée. C'est/...

C'est ce que montrent de nombreux exemples, des "illusions du matérialisme",⁴⁵ classique dans sa banalité, à d'autres, plus développés:

- le psychologue doit quitter au plus vite le palais d'illusions de la causalité et s'engager résolument dans le labyrinthe de l'amour vivant.⁴⁶

- aujourd'hui plus que jamais, les écrivains sont les dupes de fantômes subjectifs soigneusement cultivés par une critique littéraire en retard de plusieurs générations sur la critique philosophique. (M, 79)

- la philosophie de Bergson ... loin d'augmenter les nuées a remporté sur certains fantômes romantiques la victoire la plus décisive et la plus féconde. (M, 221)

- l'amour est pour lui (il s'agit de Proust) un fantôme qui ne se laisse entrevoir que dans le désir. (AG, 186)

- les individus, contemplant leurs visions différentes, poursuivent cependant un fantôme commun. (IF, 17)

Cependant, comme le remarque Fernandez lui-même, les illusions sont quelquefois nécessaires : "le mouvement incessant de la connaissance est déclenché et perpétué par une illusion infiniment féconde. Nous marchons inlassablement vers un but imaginaire sans savoir que le but véritable, c'est notre marche elle-même."⁴⁷ "Il est sain d'avoir cédé à une illusion, et encore plus sain de reconnaître l'illusion plus tard. Mais il faut que l'illusion ait été faite, pour une part seulement, de l'insuffisance du monde, et pour une autre part, d'un défaut d'adaptation qu'il est possible de corriger".⁴⁸ Il en va tout autrement des 'fantômes' : leur contexte et leur tonalité montrent qu'ils constituent toujours des interférences, des obstacles à la pensée. Et quand on ajoute la coloration morale de certains exemples ("chasser les derniers fantômes rouges au nom de la santé, de la propreté, de l'espoir"), il est à croire que l'entreprise destinée à élargir le champ de la pensée, du non-rationnel, constitue en même temps un système dirigé contre l'irrationnel, contre certains 'fantômes' affectés d'un coefficient anxiogène.

Par/...

Par ailleurs, les 'fantômes' ont une résonance et un potentiel métaphoriques que leurs synonymes classiques ne possèdent pas. De ce fait, la simple substitution ne permet pas toujours d'en épuiser le sens, comme dans l'exemple déjà cité du "chaos sensible qui engendre les fantômes et les dieux", où la signification 'illusions' se complique de celle de 'fantasmes', et dans l'évocation de cette "longue prison étendue à tout l'univers et parcourue de fantômes", où les fantasmes de l'imagination se colorent de la nuance 'spectre'. Cette polyvalence est amplement confirmée par l'étude du registre romanesque, où les 'fantômes' désignent des phénomènes aussi différents qu'un personnage falot - Louis Revaut, du Pari, "magistrat fantôme" (P, 55, 303), l'éveil chez Pauline du désir sexuel - "des fantômes de pensée la traversaient, qui lui faisaient peur" (P, 147), et, toujours dans le Pari, le début de l'amitié entre Robert et Pauline - "une intimité de fantôme naissait entre eux". (191) Dans le second exemple, seul l'emploi du synonyme 'fantasme' correspond à l'élément troublant de l'expérience du personnage, puisque l'auteur insiste sur la qualité 'cauchemaresque' de son état mais sans nous révéler le contenu de ses "fantômes de pensées". Le dernier est d'une densité métaphorique plus significative encore, son contexte montrant que les trois sens du mot - illusion, fantasme, et spectre - sont en jeu; l'intimité du couple est, pour l'instant encore, embryonnaire seulement, peut-être s'avèrera-t-elle illusoire; leurs pensées sont d'une coloration nettement fantasmagorique, Fernandez soulignant leur état de somnambulisme et la présence d'impulsions sexuelles sous-jacentes; et leur rencontre se fait devant un tableau de Vauvenargues, qu'ils ont aimé l'un et l'autre avant de se connaître, fantôme de leur passé personnel.

Cet élément spectral ressort plus nettement d'un exemple des Violents, où Fernandez dépeint le désarroi de Pauline devant l'angoisse de son mari : "Le remords étouffait Pauline; un chef responsable, un homme harcelé par ces mille et maigres tracas/...

tracas quotidiens : voilà ce qu'était devenu l'oisif, le coureur d'autos et de femmes, le fantôme charmant qui lui avait révélé à la fois l'humiliation et l'amour!" (V, 23-24) Pauline se rémémore le Robert d'autrefois, l'ancien, mais la résonance du motif dépasse ce sens banal dans la mesure où elle se colore de l'idée de l'irréalité actuelle du personnage, et c'est cette conjugaison de l'irréel, mais non point l'illusoire, avec ce renvoi dans le passé, qui souligne la présence troublante du personnage. Même chose vers la fin du livre, où Fernandez intervient directement pour noter que

Robert était un fantôme, condamné à vouloir imaginativement ce que d'autres avaient voulu réellement et efficacement dans des temps plus anciens. Et comme il arrive aux fantômes, il était orgueilleux, c'est-à-dire que chez lui la volonté d'être remplaçait l'existence réelle. (V, 171-172)

Fantôme, fantasma, illusion, spectre : l'hypothèse que la partialité de Fernandez pour ce motif répond en partie à la présence de ces significations multiples est appuyée par un terme voisin, d'une moindre incidence statistique mais qui constitue toutefois un élément non-négligeable dans la 'poétique' de sa pensée : l'ombre. Quelquefois, ce motif signifie tout bonnement des zones d'obscurité ou de clair-obscur, comme dans 'l'Expérience de Newman' - "sa lumière multiplie les ombres, et les ombres accusent en relief les aspérités, les crevasses, les méandres de la surface qui avait d'abord paru plane et pure". (M, 171), ou dans l'évocation du "surgissement hors de l'ombre, le rapide succès d'écrivains qui n'étaient, avant 1914, connus et goûtés que par un petit nombre". (IF, 67) De même, Alvin Eustis (op.cit., p 189) note que Fernandez emploie volontiers la formule "lâcher la proie pour l'ombre", danger particulièrement significatif pour le théoricien de la personnalité (DP, 24) et pour le critique philosophique comme le montrent quatre exemples successifs dans Messages (M, 16, 36, 107, 171) et que l'on trouve dans le registre romanesque également, pour désigner les incertitudes de/...

de Robert Pourcieux. (P, 108)

Autre exemple, plus parlant encore, la façon dont l'auteur de Moralisme et Littérature, au début de sa quête de l'identité personnelle, se présente comme un homme "préoccupé" qui "projette l'ombre d'une idée fixe sur les êtres et les choses qu'il rencontre sur son chemin" (ML, 88). Cette image, tirée d'un passage complexe qui au dire de Léonardo Fasciati "résume Fernandez tout entier" (op. cit., pp 165-166) préfigure la conception fernandézienne de la connaissance, union intime du sujet et de l'objet : "la réalité se composant du spectacle et du spectateur, le spectateur projette son ombre sur le spectacle qui s'oppose comme tel au spectateur".⁴⁹ La même image est utilisée pour évoquer la subjectivité irréductible de toute foi religieuse, qui "comme l'ombre d'un corps aux différentes heures du jour tantôt s'étend devant l'objet, tantôt s'évanouit en lui". (M, 26-27)

Il sera évident que dans la mesure où les 'ombres' constituent des interférences à la pensée (idées fixes), des apparences trompeuses (lâcher la proie pour l'ombre), des phénomènes purement subjectifs (religion); ils s'apparentent aux 'fantômes', parenté appuyée par l'étroite proximité d'au moins un exemple - "l'ombre de Péguy/ république fantôme" (IF, 429-430), et par d'autres rapprochements à l'intérieur de textes que nous verrons plus loin. Cette parenté est soulignée également par le titre d'un roman que Fernandez projetait d'écrire en 1939 - l'Ombre et son chef⁵⁰ - écho de l'œuvre plus classique de l'allemand Chamisso, qui suggère qu'aux sens que nous venons de mentionner s'ajoute celui de 'double'. Et cette équivalence - fantôme : ombre : double, est bien connue aux nombreux commentateurs qui, depuis Otto Rank, ont montré comment le double "naît du sentiment de culpabilité" du héros,⁵¹ a pour tâche d'incarner les tendances et les actes blâmables de ce dernier, séparés ainsi du 'moi' primitif.

Nous/...

Nous nous retrouvons donc devant un dualisme significatif qui au niveau psychique n'en est peut-être pas un : d'un côté, les 'fantômes' représentent des interférences à la pensée, des pensées troubles; de l'autre, ils constituent des apparitions spectrales, des morceaux de passé-dans-le-présent, comme l'être à la veille de la personnalité authentique, comme Robert Pourcieux, justement, double de son créateur. Et quel est ce passé, sinon le passé du père, de la 'catastrophe'? Qu'un très grand nombre des 'fantômes' fernandéziens soient des fantômes paternels - souvenirs nostalgiques, sentiments douloureux ou ambivalents, fantasmes, c'est ce que montrent des indices convergents. Nous examinerons d'abord la problématique de l'action et de la pensée fernandésiennes telle qu'elle ressort des motifs de la paralysie, de la surprise, et de l'attente; nous verrons ensuite un épisode 'catastrophique' du Pari où ces éléments sont réunis en une synthèse imaginative; et, à partir d'une étude des réseaux 'fantômes', nous verrons comment les vues de Fernandez sur Dostoïevski apportent une contre-épreuve significative à l'interprétation proposée.

CHAPITRE III

LE PROBLEME DE L'ACTION

Le problème de base de la personnalité fernandézienne est de joindre les sentiments et les actes. "Un sentiment ne pouvant être exprimé que par une action" (DP, 45), étant une disposition à agir d'une certaine façon, sentiment et action constituent "les deux faces d'un certain état humain qui n'existe que lorsque ces deux aspects se correspondent" (ibid). L'héroïsme de la personnalité, et la seule façon d'avoir 'une vue objective' d'un état sentimental, est donc de "laisser votre action décrire votre sentiment" (ibid), ce qui ne va pas, Fernandez le reconnaissait lui-même tout le premier, sans quelques risques majeurs : "vous choisissez un mode de représentation que vous ne contrôlez point, vous pariez sur vous, et la plupart des hommes préfèrent demeurer enfermés en eux-mêmes afin de dessiner et rectifier à loisir l'image qu'ils veulent qu'on garde d'eux". (ibid)

Ces lignes contiennent l'essentiel de la théorie prospective; l'accord entre sentiments et actes exige que l'on parie sur une conduite; il faut sortir de soi-même pour créer la personnalité et pour réaliser les valeurs humaines, que ce soit dans le domaine de la vie personnelle - amour, mariage, ou dans les entreprises collectives, sports, travail, politique, aventures et risques que Fernandez a courus tous. Mais il y a d'autres dangers aussi pressants et moins abstraits que le choix d'un 'mode de représentation', et qui éclairent ce problème des sentiments et des actes d'une façon assez significative. Pour que l'action décrive le sentiment, il faut bien, d'une part, que l'on soit conscient de ce qu'on cherche à exprimer, et, de l'autre, que l'on soit capable d'agir, de passer à l'acte. Or, ces conditions ne sont pas toujours remplies, car quelquefois l'on est tout bonnement incapable d'agir, et quelquefois il se produit des actes que l'on ne prévoyait pas. Dans/...

Dans le premier cas, nous avons affaire au phénomène de la 'paralysie', dans le second, aux 'surprises'.

Paralysie

Considérons le passage suivant :

Lorsque vous éprouvez un sentiment violent, votre état d'âme rappelle assez exactement celui du coureur penché au-dessus de la ligne de départ. Le coureur, au moment du départ, a la passion de la course; il subit sa propre activité empêchée; il n'est plus que mouvement, et cependant il est arrêté : de cette contradiction naît son angoisse. L'affectivité est comme le signe négatif d'une activité paralysée. (DP, 44)

Notons la qualité concrète de ces lignes, l'image du coureur utilisée pour illustrer la dynamique du sentiment tendant à se transformer en action, la formule 'paralysée', particulièrement abondante dans les écrits de Fernandez (avec ses variantes : crampes, immobilisation) qui sert à souligner l'importance du facteur affectif; l'affectivité excessive naît des circonstances qui empêchent l'expression active d'un sentiment.

Voyons ensuite comment Fernandez évoque la "fausse personnalité extérieure" :

Voici un jeune homme vêtu de blanc et casqué de cuir, tant bien que mal logé dans son auto de sport, le torse penché, les mains collées au volant, le front barré de sourcils farouches. Le court balancement de son corps accuse le va-et-vient du volant. Prolongeant avec une complaisance rageuse son hurlement électrique, il laboure le village poursuivi par le vain sifflet de l'agent. Si vous avez le cœur de l'accompagner, observez-le quand il aborde un virage : vous verrez qu'alors que son visage et ses mains se crispent jusqu'à la crampe, l'aiguille du compteur redescend rapidement : il freine, et il freine trop, dans l'instant même où il croit atteindre le faite de l'héroïsme. (DP, 69)

Nous avons cité cet assez long morceau, parce qu'il constitue un exemple très représentatif/...

représentatif du style 'concret' de certains pages de De la Personnalité, et parce que ce même scénario du conducteur qui n'est pas à la hauteur de l'exploit visé, constitue l'entrée en matière du Pari. Dans l'un et l'autre livre, le personnage imaginé par l'auteur cherche à se donner une personnalité en imitant autrui (as du volant). Dans l'un et l'autre cas, le sentiment en question, le désir de réussir est démenti par l'action involontaire de freiner; la peur lui inspire des 'crampes'. L'imitation, qui peut être le "banc d'essai de la personnalité" (DP, 70) en invitant le personnage à se dépasser, à s'affirmer jusqu'à la limite et même à découvrir des possibilités nouvelles, aboutit ici à l'impasse. L'échec du conducteur prouve seulement ce que Fernandez appelle le caractère 'mythologique' de la volonté (DP, 16); son ambition ne se différencie guère de la "vanité" (DP, 54) et même, sa conduite est-elle 'vaine' dans les deux sens du terme. L'exemple du conducteur complète celui du coureur; dans le cas de ce dernier, l'angoisse provenait d'une activité empêchée; ici, c'est l'angoisse qui empêche l'activité. Les crampes, la paralysie, sont le résultat de l'inaptitude à l'action d'un sentiment.

Qu'il ne s'agisse d'ailleurs pas nécessairement d'activités aussi concrètes que la course ou la conduite d'une voiture, que la paralysie puisse être entendue en un sens plus général, c'est ce que montre ce jugement sur les exigences opposées du corps et de l'éthique puritaine : "les griefs qu'un Gide mieux averti a pu nourrir contre cette discipline ne se réduisent pas, comme on le laisse entendre inexactement, aux protestations d'un homme qui veut s'amuser et que les règles paralysent. Il s'agissait pour lui d'une question de vie ou de mort, surtout de vie ou de mort artistique". (AG, 70) Cet exemple est d'autant plus significatif que Fernandez emploie aussi l'image du 'court-circuit' pour évoquer le problème spirituel découlant du même ensemble de causes. (ibid), p 69) Sans que le mot de personnalité soit mentionné, il est évident que pour le critique le drame de Gide, la/...

la nature de son entreprise artistique personnelle, dépendait de cette 'paralysie' découlant à la fois de conventions extérieures - les mœurs de son époque - et des conflits intériorisés qui les reflétaient. Condamné à réprimer ses sentiments profonds, ses dispositions à agir d'une façon qui pourtant le distinguait d'autrui, Gide risquait de demeurer en deça de la personnalité authentique.

Sans action, sans possibilité d'agir, point de personnalité. C'est ce que confirment deux autres exemples, moins développés, du traité de 1928. Parlant des personnages de Pirandello, Fernandez nota que "Henri IV et M. Pozza deviennent fous afin qu'une pièce soit possible et que M. Pirandello puisse nous démontrer que nous avons tort de nous croire normaux. Or, la recherche de la personnalité est une marche à la santé que suspend par définition la paralysie de la démence" (DP, 32). Plus loin, il affirme que "la pensée personnelle ... élimine merveilleusement les restes de scolastique qui paralysent encore la psychologie". (DP, 116)

Ces exemples, malgré leurs contextes et leur valeur métaphorique différents - le premier paraît plus classique, encore que l'intention de l'auteur doive être prise pour métaphorique plus que proprement médicale, le second possède un coefficient figuratif plus évident - ont pour fonction de souligner l'antithèse puissante qui existe entre la réalisation de la personnalité et l'impossibilité d'agir. Cet état de choses est confirmé par d'autres motifs, celui de 'crampe' que nous venons de voir - "le danger, dans cette difficile affaire de la conduite de la vie, c'est beaucoup moins l'illusion que la crampe" (DP, 31), et celui, déjà cité, du 'court-circuit' : "Nous souffrons d'une sorte de court-circuit spirituel : quelque fil coupé ou débranché établit en nous un mauvais contact, invertit le positif et le négatif de notre machine mentale, provoquant une déperdition de forces que notre activité/...

activité ne fait qu'accroître". (DP, 146) L'être fernandézien avant la conquête de la personnalité est un être 'paralysé', 'court-circuité', qui n'arrive pas à faire la liaison entre l'affectivité et l'action.

Ceci étant, ne nous étonnons pas de trouver que ce danger est surmonté par les personnages meredithiens, modèles par excellence de la personnalité réussie "parce qu'ils agissent, leur être dépend de leur activité" (M, 134; Fernandez souligne). L'action extérieure, "d'abord spontanée, est immédiatement réfléchie par leur sensibilité à la faveur d'un choc qui paralyse ou ralentit l'élan vital". (ibid). Mais cette paralysie n'est que de peu de durée, car ils sont dotés d'une 'résistance' exceptionnelle; l'événement qui interrompt le mouvement, l'activité, les replie sur eux-mêmes,

attentifs au guet, cherchant anxieusement dans les échos de l'expérience la clef de l'énigme qui les délivrera. Vivre, pour eux, c'est essayer de penser, mais cela afin de pouvoir de nouveau respirer, agir, s'épanouir. Le sens sacré de la vie ne les abandonne jamais. La tension de leur volonté naît du désir d'une détente. Ils ignorent les crampes abstraites et les évanouissements esthétiques.. (M, 135)

Ce passage confirme l'importance de ce que nous avons dit en ajoutant un élément absent jusqu'ici, ou du moins implicite, celui du choc, de l'événement extérieur qui paralyse et qui suivant le degré de résistance personnelle, peut être fécond, riche d'avenir. La personnalité réussie est fondée sur une liaison constamment renouvelée entre les sentiments et les actes et qui, résistant aux heurts du monde extérieur, trouve dans le choc une possibilité de réflexion, d'intégration et de consolidation personnelles :

Nos limites ne nous sont pas données comme le bornes d'un champ, nous les éprouvons plutôt comme des coups de freins puissants et involontaires. Mûrir, c'est s'arrêter souvent et malgré soi. Ces coups de frein ces chocs brusques et douloureux nous permettent de distribuer peu à peu nos états d'âme. Ils sont les seuls guides/...

guides dont nous disposions et correspondent assez exactement à ces "chocs de l'expérience" signalés par tous les philosophes qui ont étudié la lente et imparfaite conquête de la nature par l'intelligence. (DP, 38)

Fernandez n'a pas dit autre chose, la tournure 'scientifique' en moins, dans l'Homme est-il humain?. Parlant de l'héroïsme, il affirme que "ce n'est pas le choc qui importe, c'est ce qu'il fait de nous, d'après les chances de notre nature". (H?, 120) Mais si ce schéma est admissible, ne peut-on croire que le phénomène inverse le serait également, que l'échec de la personnalité, la dépersonnalisation, a pu suivre l'irruption d'un événement 'paralysant' devant lequel elle n'avait point su résister? en l'occurrence, la 'catastrophe'?

Cette hypothèse est appuyée par d'autres aspects de la problématique de l'action et tout d'abord par le fait que Fernandez définit la résistance, la prise de conscience qui fonde la spécificité du 'moi', en termes du 'choc'. Notant qu'il arrive un moment décisif, mais imprévu, où tout être s'affirme différent d'autrui et ne peut plus faire siens certains modèles de conduite, Fernandez parle de ce "choc intime qu'aucun obstacle extérieur n'expliquait. C'était comme si j'avais été rattaché à un point fixe et que je l'eusse ignoré jusqu'à la tension soudaine de la corde". (DP, 40) La description ne manque pas de valeur suggestive, mais la suite est plus significative encore :

C'est peu de dire qu'il me devenait impossible d'agir ainsi que je venais d'agir auparavant : comme dans une sorte d'hémorragie morale, je sentais s'écouler le peu d'être qui me restait. Alors commençait le travail de l'imagination : je généralisais cet accident particulier, j'en faisais un symbole; commentant, illustrant ma résistance, je m'attribuais des sentiments, une conduite, une personnalité enfin en accord avec les répugnances qu'involontairement j'avais constatées. (ibid)

Il est vrai que cette attitude nouvelle n'est pas encore la personnalité authentique, mais tout au plus en effet de contraste; il est vrai aussi que Fernandez situe son exemple dans le contexte des milieux sociaux. Notons, cependant, la correspondance qu'il/...

qu'il y a entre le choc extérieur que nous avons relevé dans notre examen de la 'paralysie' et ce choc intime, cette "hémorragie morale" qui ressemble au plus haut degré au phénomène de la dépersonnalisation dont nous avons vu certaines caractéristiques. Ces correspondances sont d'autant plus probantes que Fernandez parle ici, comme dans 'Humanisme et Action', du travail de l'imagination qui fait du choc un "accident" qu'il "généralise" pour créer un nouvel être. Ces indices suggèrent que la problématique de la personnalité sociale et de l'identité factice reflète les modalités d'une économie psycho-affective plus profonde, et un traumatisme plus significatif.

C'est ce qu'appuie à son tour l'analyse de 'l'attente', état précédent l'action et qui, comme l'a montré l'exemple du coureur 'paralysé' par son affectivité, est empreinte des mêmes ambiguïtés suggestives. Reprenant, dans l'Homme est-il humain?, des éléments déjà familiers, Fernandez parle de cette attente "où la raison est comme plongée en léthargie par la violence de notre impatience et de notre angoisse". (H?, 117) Mais il rend plus explicite maintenant un aspect qui n'était que suggéré dans le traité de 1928, en montrant comment aux deux temps successifs de l'action - attente de l'action, passage à l'acte - il correspond deux temps psychologiques et même deux être successifs : avant l'action, où l'on se représente le risque au lieu de le courir, l'irrationnel, la pensée magique et superstitieuse domine; pendant l'action, ce moi affectif s'efface devant les nécessités présentes, devient un 'être de raison'. L'angoisse, comme le "dédoublement" est donc non seulement normale mais nécessaire, à condition toutefois de posséder une constitution ou une disposition convenable :

Je connais un aviateur qui, dans les coups durs, ressent d'abord un grand tumulte à l'estomac, ce qui a pour conséquences de lui nettoyer l'esprit et de le laisser entièrement de sang-froid. Cette émotion pouvait aussi bien le paralyser; ce n'est pas le choc qui importe, c'est ce qu'il fait de nous, d'après les chances de notre nature. (H?, 120)

L'intention/...

L'intention de Fernandez ici est de montrer comment l'homme peut tirer parti de son angoisse pour s' 'humaniser' par l'action et la pensée, et comment cet état d'attente sous-tend et crée même les conditions de l'héroïsme. Car l'héroïsme, "surpassement de l'homme par lui-même dans l'action, est souvent un effet de l'impossibilité pour l'homme de supporter l'attente". (H?, 123) Or, s'il incombe à l'histoire de Robert Pourcieux de démontrer les modalités spécifiques de ce postulat, en lui donnant un contexte vécu et une mise-en-forme imaginative, ses concomitants théoriques sont tout aussi révélateurs.

Notons que le dédoublement successif de l'athlète avant et pendant l'action est analogue à, et peut-être même repose-t-il sur, un autre dédoublement d'ordre simultané. Car, explique-t-il, "nous ne croyons à la réalité d'une chose que lorsque nous pouvons nous la représenter, et nous ne nous représentons jamais un acte pendant que nous l'accomplissons" (DP, 67. L'angoisse du coureur, la 'paralyse', provient non seulement donc du blocage des sentiments tendant à se transformer en action, mais aussi de ce qu'il se représente l'action à venir; il vit l'instant présent avec les émotions qu'il prête faussement à l'instant futur. Autrement dit, avant de passer à l'acte le coureur recrée à l'intérieur de lui-même la distinction qui existera au moment de son accomplissement entre lui-même et le spectateur, victimes l'un et l'autre d'une vue partielle de la réalité et surtout d'une projection subjective :

On sait, en effet, que par une curieuse illusion psychologique, le spectateur d'un exploit éprouve souvent les sentiments inverses des sentiments de celui qui l'accomplit. (Comme on voit, en d'autres circonstances, dans un accident : cet homme ensanglanté, qu'on retire de dessous une voiture, n'éprouve pas le genre de souffrance, ni surtout le genre d'angoisse, ressentis par les badauds). Mais nous prêtons à ce que nous voyons l'état d'âme que notre vision nous suggère. (H?, 126-127; Fernandez souligne)

Ces propos, cet exemple précis donné entre parenthèses et qui, pour l'analyse dont/...

dont il est question, n'est pas en fait très adapté, mais qui s'impose tout de même à Fernandez dans ce contexte de l'héroïsme et de l'attente, ne suggèrent-ils pas que ses réflexions pourraient s'inspirer d'un dédoublement personnel, d'origine traumatique? que le 'demi-barbare' ait souffert d'un clivage psychique entre celui qui au moment de l'accident, aurait voulu agir, et celui qui, paralysé par le choc, ne fut qu'un spectateur?

Réduite à l'essentiel, 'l'attente' fait penser à ce que les psychologues appellent l'anxiété normale, parce que devant un danger réel (exploit sportif, vol d'aviateur, etc). Quand on tient compte, pourtant, de l'importance accordée par Fernandez à un phénomène dont il disait qu'il y en avait une psychologie, une éthique, et même une "religion" (H?, 121), cette 'attente' paraît correspondre avec bien plus de vraisemblance à l'anxiété névrotique, posture d'anticipation obsessionnelle où l'individu vit en état d'alerte contre un danger irrationnel et peut-être même inconnu.¹ Selon B. J. Logre, "l'obsession se présente (...) comme une forme spéciale d'anxiété : c'est une anxiété localisée, relative à l'hypothèse d'un 'malheur', provenant soit du monde extérieur (phobie des objets, des êtres et des événements), soit du monde intérieur (phobie des impulsions et des inhibitions)".² L'on voit bien comment les deux termes de cette anxiété - phobie des événements extérieurs, phobie des impulsions internes - pourraient être conformes au drame du 'demi-barbare', d'autant plus que Logre parle des difficultés éprouvées par le dépressif pour "passer à l'acte" (op.cit., p 56) et pour supporter "l'attente" : "l'anxieux, affirme-t-il, semble aller au-devant de l'anxiété dont il souffre, recherche l'émoi". (ibid, p 109-110) Indice probant, c'est dans le contexte de l'attente, justement, que Fernandez parle de la "fuite dans l'action, si semblable à la 'fuite dans la maladie des psychiatres'". (H?, 123) Autre indice, plus probant encore, Fernandez lui-même nous livre de nombreux exemples d'une certaine/...

certaine 'fuite dans l'action' opérant sur un niveau proprement psychique, la 'surprise'.

Surprises

Ce motif, également abondant dans les écrits de Fernandez, et que nous retrouverons dans de nombreux contextes différents, sert le plus souvent à désigner "une superposition d'images incompatibles" (AG, 187) due à l'accomplissement d'un acte imprévu. L'exemple le mieux connu est celui du Rousseau des Confessions qui, accusant la servante Marion du vol qu'il avait lui-même commis, est "un homme surpris par son propre comportement". (DP, 78) Et, Fernandez explique que

L'homme voit son action lui échapper parce qu'il se connaît de l'intérieur : ses actes - j'entends ses actes essentiels - naissent de lui sans qu'il ait pu les prévoir, ce qui montre assez que nos sentiments sont mauvais conducteurs de nos prétentions. Mais s'il se composait une conduite fictive, s'il imitait l'homme qu'il veut être, peut-être alors parviendrait-il à maîtriser ses actes, à leur commander, et aussi à leur permettre de corriger les erreurs du sens intime. (DP, 28)

Certes, l'on sait que l'imitation, l'exemple du conducteur des voitures l'a déjà montré, ne donne pas toujours le résultat souhaité; mais Rousseau ne tente même pas sa chance, ne corrige pas son premier acte 'imprévu' par un autre. Au lieu de 'parier' sur ses bons sentiments pour essayer de devenir l'homme qu'il voudrait être, il justifie sa conduite en la rationalisant (c'était son amitié même pour la fille qui en était l'origine!), et demeure donc à l'intérieur de lui-même. Son amour-propre, son 'moi', est sauf, mais aux prix d'un échec de la personnalité - Fernandez l'appelle le type même de la "fausse personnalité intérieure" (DP, 73), du "moi romantique" (ibid) - et d'un sentiment de culpabilité aiguë.

Si/...

Si Rousseau est l'exemple historique de la 'surprise' dans l'action, son incarnation contemporaine est le personnage de Conrad, Lord Jim, qui d'une façon plus dramatique, 'manqua l'acte'. Au "brevet sublime que son imagination avait signé"³ - ses prétentions d'héroïsme - la lâcheté de Jim devant l'événement (il se sauve du bateau coulant, laissant les passagers à leur sort) apporte un fulgurant démenti. Cet acte imprévu, qui montre à nouveau que 'les sentiments sont mauvais conducteurs de nos prétentions', porte toutes les marques de la 'superposition d'images incompatibles' qu'est la 'surprise'. Et celle-ci n'est pas seulement d'accomplir un acte imprévu, mais d'en accomplir un qui est l'antithèse exacte de celui qu'il ambitionnait de faire. Comme Rousseau, Lord Jim eût pu s'écrier : "Jamais la méchanceté ne fut plus loin de moi que dans ce cruel moment!"⁴ Comme chez Rousseau, son acte parle pour lui-même.

Ces exemples ne sont pas les seuls que l'on trouve dans les écrits critiques et philosophiques de Fernandez. Maine de Biran, comme d'ailleurs Stendhal, est un autre homme "trahi par son imagination et surpris par ses actes" (DP, 93). Mais ils sont à coup sûr les plus significatifs, les plus lourds de sens. Ils nous aident à comprendre que l'être fernandézien avant la conquête de la personnalité est un être qui n'arrive pas à se prévoir, à prévoir et à garantir ses actes; ils nous aident aussi à comprendre que dans le système fernandézien comme dans celui de Sartre, c'est d'après les actes qu'on est jugé par autrui. Rousseau et Lord Jim sont prisonniers de leurs actes, et donc de leur passé. Cependant, en nous montrant comme dans la 'paralyse' l'envers de la personnalité authentique, ils nous suggèrent aussi l'inverse du processus existentiel par lequel cette personnalité se construit. Si l'homme se donne une personnalité en se prévoyant, en établissant entre sentiments et actes un accord 'prospectif', la dépersonnalisation, la déshumanisation, ne proviendrait - elle pas de l'accomplissement d'un acte imprévu/...

imprévu et affecté d'un coefficient anxiogène?

Or, un acte ne saurait être considéré ainsi qu'en vertu d'un jugement moral sur sa cause ou sur son effet; ou, et c'est bien là le sens des 'surprises' fernandésiennes, si cet acte s'accompagnait du surgissement dans la pensée d'un matériel idéatif qui pourrait être considéré comme l'expression d'une intentionalité. Nous retrouvons ainsi, dans le contexte spécifique de Lord Jim, le problème de la conception fernandésienne des rapports entre la pensée et l'action, et de la motivation inconsciente. Rappelons qu'avec son refus de "la philosophie de l'acte gratuit et de la création arbitraire des valeurs" (DP, 84), Fernandez admet que tous les actes ont une cause; il dit la même chose de façon plus explicite en notant qu'au point de vue de la personnalité prospective, "la valeur des causes d'un acte passe au second plan" (DP, 133). Un acte peut être imprévu, il n'est pas gratuit. De même, tous les actes, volontaires ou involontaires, ont un sens. Dans le cas des premiers, ce sens est évident, puisque l'action a pour tâche d'exprimer les sentiments et les intentions de celui qui agit; de ce fait, sens et cause sont co-extensifs. Dans le cas des actions imprévues, leur sens consiste en la révélation d'un matériel 'sentimental' ou idéatif inconscient, comme chez Lord Jim, dont la fuite révèle l'existence insoupçonnée d'une autre disposition à agir, la lâcheté.

La difficulté commence quand Fernandez refuse d'admettre que la lâcheté ainsi révélée correspond 'après-coup' à une intentionalité, que le sens de l'acte correspond à sa cause. Rappelons la distinction entre le récit, domaine du 'tout fait' dans lequel les actes du personnage ont été pensés à l'avance, et dont Bourget (Nos actes nos suivent) demeure l'exemple-type, et le roman, domaine du 'se faisant', où les actes naissent à travers l'intuition et comme sous les yeux du romancier. Si Lord Jim devient un lâche, c'est donc parce qu'il est brusquement apparu/...

apparu comme tel, et s'il 'manque l'acte', c'est que cette action a soudain paru nécessaire, non parce que son créateur l'avait déjà décidé ainsi. La qualité essentielle de l'art de Conrad, selon Fernandez, est de nous faire sentir "la naissance obscure de l'événement" (M, 111) par une "maîtrise pensive de l'impensable" (ibid; nous soulignons). Et il poursuit : "Quant au commentaire psychologique, il nous est présenté comme simplement probable (...) il n'intervient aucunement dans la détermination du personnage". (M, 116-117; Fernandez souligne).

Or, rien ne prouve que Conrad eût créé son personnage pour démontrer les méandres d'une détermination inconsciente, pas plus que la 'surprise' de Jim, qui lui fait prendre conscience de sa lâcheté, ne prouve que ce dernier eût inconsciemment voulu la conséquence de son 'acte manqué' qui est la mort des passagers ... Mais ces observations ne changent rien au fait qu'une fois le personnage posé, et le geste irréparable commis, le sens de sa conduite puisse être interprété ainsi, par Lord Jim aussi bien que par le lecteur. Et que Fernandez lui-même, lecteur avant d'être critique, l'ait ainsi interprété, c'est ce que montrent ses références ultérieures à Lord Jim, hanté par le désir de rétablir, coûte que coûte, un "équilibre personnel" (H?, 123), désir qui en raison de son sentiment de culpabilité devient une véritable "obsession" (ibid) et qui le jette éperdûment dans une perpétuelle "fuite dans l'action". Revenir ainsi en 1936 au personnage de Conrad pour illustrer l'analyse de 'l'attente', du dédoublement et de la 'surprise', c'est confirmer le lien étroit qu'il y a entre l'affirmation de 1924 que "l'homme se surprend dans un tumulte d'actes plus ou moins mystérieux" et l'angoissant "Hé là! que vais-je encore apprendre sur mon compte?" (H?, 149). C'est confirmer que la psychologie de l'action et de la pensée fernandésiennes repose sur une conception de l'intentionnalité et de la motivation inconsciente, et dans/...

dans un contexte qui en dit long sur le fond du drame du 'demi-barbare'.

Cette interprétation est confirmée à son tour par les romans de Fernandez lui-même. En effet, ses propres personnages sont constamment 'surpris' par l'accomplissement d'actions qu'ils n'avaient pas consciemment préméditées, par le surgissement dans la pensée d'idées ou de désirs auparavant inconscients. Ce phénomène, qui joue un rôle significatif dans l'agencement du Pari, sera traité à fond dans notre étude de l'expérience romanesque intégrale (cf. Troisième partie, pp 287-294). Ce qui nous concerne ici n'est pas leur fonction narrative, mais leur valeur référentielle, symptomatique si l'on veut.

Notons donc que la plupart des 'surprises' romanesques s'accompagnent d'une immobilisation physique du personnage qui les subit, indiquée le plus souvent par des formules comme 'il s'arrêta surpris' ou 'il se surprit immobile'. Cette immobilisation est à la fois le moyen par lequel le personnage prend conscience du surgissement d'une pensée inconsciente, et le résultat de ce surgissement; autrement dit, la 'surprise' est à la fois effet et signe. De ce fait même, ce qui au départ consistait en un événement imprévu, un acte ayant pour conséquence d'immobiliser le personnage et d'empêcher d'autres actes, se rapproche de l'autre motif de la poétique de l'action, l'impossibilité d'agir, la paralysie.

Or, en disant plus haut que sans possibilité d'agir il ne pouvait y avoir de personnalité authentique, nous avons passé sous silence le fait que la paralysie peut concerner le domaine de la pensée aussi bien que celui de l'action et de l'affectivité, et même que les deux se touchent. Rappelons le souhait que "l'intelligence ne paralyse plus la vie mais la serve" (M, 56), ou cet hommage mortuaire à Rivière dans lequel Fernandez disait que le besoin qu'éprouvait son ami/...

ami "de participer en chair et en os à l'éclosion de chacune de ses idées paralysait sa belle faculté d'idéation s'il en garantissait le bon usage". (M, 18) Rappelons surtout cette affirmation que "la pensée personnelle élimine merveilleusement les restes de scolastique qui paralysent encore la psychologie" (DP, 116), avec son rapprochement révélateur pour l'anti-dogmatisme. Ces exemples portent à croire que la 'paralysie' comporte une dimension idéative, et même que certaines pensées peuvent paralyser à leur tour... D'autre part, qu'est-ce qu'une pensée, une prise de conscience qui paralyse, sinon une pensée doublée d'une sensation?

Autrement dit, paralysie et surprise sont deux faces d'une même médaille, l'envers et l'endroit d'un même processus psychologique, comme le montrent de nombreux exemples tirés du Pari. Notons entre autres, cette réaction de Robert Pourcieux devant la suggestion faite par un des ses amis qu'il a couché avec Pauline : "Comment, fit Robert, brusquement paralysé d'angoisse?" (P, 233). Si la 'surprise' n'est pas mentionnée ici, toute l'expérience du personnage la suppose; il prend brusquement conscience, à travers son angoisse, de ce qu'il a pu dire de Pauline à autrui, révélant ainsi des attitudes culpabilisées qu'il n'avait pas formulées clairement.

D'autres exemples paraissent moins frappants au premier abord, comme cette référence à un personnage dont le vocabulaire limité "paralysait" la pensée (P, 278), ou celle-ci sur le sentiment^{de}/dépaysement "délicieux" de Pauline sur la selle d'une motocyclette, "paralysée par le jet d'air violent autour d'elle" (P, 145), ou cette dernière évoquant la "paralysie" de Robert devant la conduite obséquieuse d'autrui que lui vaut sa fortune (P, 222). L'on notera, cependant, que ces exemples concernent des expériences troublantes; Pauline est au seuil de la découverte de sa sexualité - "des fantômes de pensée la traversaient qui lui faisaient peur" (P, 147)

- / ...

- et sa paralysie annonce ainsi des sensations d'un caractère plus intime et plus équivoque. Et pour commenter l'attitude de Robert, Fernandez lui prête des propos particulièrement intéressants à lumière des tendances dépressives du personnage et de son agressivité refoulée : "odieuse impression, quand on est riche, de détériorer les gens qui vous approchent". (P, 222) Notons enfin que même dans les exemples plus développés, l'idée du choc, de l'événement extérieur qui 'paralyse' et qui trouve des correspondances dans l'univers intime (surgissement d'idées inavouées) est toujours en évidence, comme dans cette description de Robert : "les réponses que tout à l'heure elle lui avait faites (...) avaient fait éclater quelque chose en lui. Il n'avait eu le temps ni d'être surpris, ni de souffrir : d'un coup, l'indifférence l'avait frappé, comme frappe la paralysie", (V, 61)

Attente angoissante de l'action; 'dédoublement' de l'individu partagé entre la crainte d'agir et le besoin de s'exprimer dans l'action; 'paralysie' signifiant tantôt la perturbation affective et intellectuelle d'un choc extérieur, et tantôt l'immobilisation accompagnant une prise de conscience due à l'accomplissement d'un acte imprévu ('surprise') : tous ces traits dessinent une économie psycho-affective conforme au plus haut degré à l'existence du traumatisme 'catastrophique'. Que ce traumatisme fût, à l'origine, l'accident qui causa la mort du père, et que Fernandez fût amené à le revivre sur un mode fantasmatique⁵ et imaginaire, c'est-à-dire comme s'il l'avait voulu, c'est ce que corrobore l'épisode suivant du Pari.

L'accident

L'on sait que Robert Pourcieux, ne pouvant être soldat, à reporté ses velléités d'héroïsme sur ses ambitions de conducteur de course. Cependant, aux essais, il/...

il ne peut surmonter la panique aveugle qui le fait freiner toujours au moment même où il devait accélérer, et doit se retirer des listes, laissant le champ à d'autres, avec un cuisant sentiment d'échec personnel : "acteur manqué, spectateur forcé, tout y est". (P, 34) Il décide donc de racheter son "acte manqué" (P, 12) en accomplissant un exploit grandiose, en pilotant une Sancta, voiture qu'il sait notoirement instable :

il se laissait aller (...) vers un but, vers la conquête de sa dignité par l'exercice de cette énergie, de cette maîtrise de soi devant la mort qui formaient pour lui, comme elles avaient formé pour son père, tout l'essentiel, de l'homme, sans quoi l'homme n'est qu'une enveloppe vide (...) Renoncer à la sécurité d'une machine stable, courir sur la Sancta, livré à toutes les surprises de la route, aux pires punitions de sa maladresse, ne serait-ce pas là la véritable épreuve, le véritable baptême du feu?
(P, 113)

L'on notera que ce passage, qui montre que le projet de Robert se colore de fortes associations paternelles, est précédé par une autre mention explicite du père, et que Robert s'imagine un instant métamorphosé lui-même en "vieillard" assis au volant (ibid); c'est dans le même chapitre également que la ligne de voitures rangées dans le garage lui fait penser aux "cercueils" qui "s'alignent après les catastrophes". (P, 104) L'on notera aussi ce désir de braver la mort et qui l'exposera aux "pires punitions de sa maladresse", propos qui expriment l'idée d'une faute commise et qu'il faut expier, ainsi que cette référence, passagère mais non moins conforme à l'ensemble, des "surprises" de la route. Voici donc l'épisode dont ces détails constituent une préface thématique et psychologie indispensable. Revenant en voiture d'Aix à Paris, Robert assiste à un accident sanglant dont la description occupe une place centrale dans le Pari :

A mesure qu'on tournait autour de l'épave, le drame se déroulait. A gauche la roue avant manquait et la barre d'accouplement, arrachée, reposait sur un pneumatique intact. Plus loin, sur le marche-pied tordu pendait un coussin de siège, rouge de sang frais. Les espoirs de Robert, l'un après l'autre, se dissipèrent/...

dissipaient. Vue de dos, la voiture semblait promettre un accident banal, superficiel. Jusqu'au coussin, on pouvait encore arranger les choses, s'en tirer à bon compte. Mais devant le coussin le même coup d'œil, le même silence paralysaient les spectateurs. Chacun, partagé entre la révélation des faits et l'entêtement angoissé de son optimisme, avait tenté minutieusement, hypocritement de revivre l'accident pour lui-même et d'y échapper, et chacun échouait devant la loque sanglante. Sur les restes informes du capot on pouvait déchiffrer les emblèmes de la marque. C'était une Sancta. (P, 157-158)

Suit l'évocation d'autres détails - réaction des spectateurs, bribes de conversations, pronostic médical, etc., que nous passons sous le silence, car ils sont repris par le biais d'un rêve de Robert :

Le lendemain, en se réveillant, Robert trouva, incrustée dans sa mémoire, l'image de la voiture brisée. Ses pensées les plus diverses trouvaient moyen de lui désigner, souvent par surprise, le pare-brise éclaté, la barre tordue, le coussin sanglant; de lui rappeler le silence, l'air déçu et comme trahi des assistants; de lui faire entendre la petite phrase du gros homme qui le troublait plus que tout le reste : "On vient de lui faire un piqûre". Ces images éveillaient en lui une douleur particulière, ni tout à fait morale, ni tout à fait physique : la douleur du spectateur, laquelle n'arrive pas à rejoindre la souffrance de la victime, mais la surpasse souvent en raffinement cruel, étant faite pour une part de l'idée que nous, qui assistions au drame, aurions pu être affectés par elle, pour une autre part du pressentiment que nous pourrions en être affectés un jour. Chez Robert, le pressentiment naissait de l'intensité avec laquelle il se représentait la mise en scène du drame, et de ce qu'il se servait, pour imaginer les sentiments de la victime, de cette mise en scène que justement la victime n'avait pas pu percevoir. Ce quiproquo, dont il avait à demi conscience, irritait son inquiétude nerveuse. Il cherchait à se débarrasser de cette angoisse de spectateur, et il n'y parvenait qu'en allant au cœur de la tragédie, en la faisant sienne. Des mouvements s'ébauchaient en lui, non pour fuir ce qui l'effrayait, mais pour se rapprocher de cet homme blessé, peut-être mort, dont le sort le fascinait. Il tendait inconsciemment à devenir une victime, ou du moins à risquer de le devenir. Robert, ce matin-là, prenait les plus fermes résolutions. Il courrait sur une voiture stable. Le courage sans prudence n'était que faiblesse. Rien de plus stupide que de s'abîmer, comme ce pauvre homme, dans une voiture de père de famille. Les grands as couraient moins de risques que les promeneurs dominicaux. Et pourtant jamais Robert n'avait été plus près que ce matin-là de courir sur la Sancta de Gardot. Ses moindres/...

moindres gestes l'y préparaient : sa décision de passer par le Garage Invictus, sa peur enfin, dont il avait conscience. La crainte de souffrir n'est souvent que la forme la moins reconnaissable de l'impatience de souffrir. (ibid, p 161)

Il sera évident qu'une des fonctions de cet épisode est de fournir une confirmation, dramatique, aux doutes de Robert sur la Sancta, et donc de souligner l'importance du risque qu'il va courir. Mais l'intérêt primordial de ce texte est de constituer le commentaire le plus développé que Fernandez nous ait donné sur certaines dynamiques de base de sa psychologie de 'l'attente', et de reprendre les motifs de la 'surprise' et de la 'paralyse' dans un contexte très révélateur pour le psychisme de l'auteur de lui-même. Ainsi, l'on notera que Fernandez insiste sur le caractère bouleversant de cet événement qui 'paralyse' les spectateurs, et dont "les espoirs ... l'un après l'autre se dissipent", malgré les ruses du psychisme ("jusqu'au coussin, on pouvait encore arranger les choses, s'en tirer à bon compte"). Notons aussi l'emploi du rêve, pour rappeler, par des chemins encore invisibles, comme par "surprise" ces détails angoissants dans leur précision et qui débouche sur une évocation de l'état d'âme de Robert qui, pour s'accommoder d'une tragédie qui n'est pas la sienne, "tendait inconsciemment à devenir victime lui-même"! C'est-à-dire, à s'y identifier...

Singulier passage, en effet, qui cristallise le 'dédoublement' entre acteur et spectateur et où, à côté de détails choisis pour leur valeur évocatrice - "cette petite phrase qui le troublait plus que tout le reste : "'On vient de lui faire une piqure'" - l'on voit des généralisations d'auteur, signe presque toujours chez Fernandez d'une expérience vécue. Retenons en particulier l'emploi curieux du temps dans l'aveu que "nous, qui assistions au drame, aurions pu être affectés" par la souffrance de la victime, ainsi que cette autre affirmation que "la crainte de/...

de souffrir n'est souvent que la forme la moins reconnaissable de l'impatience de souffrir", propos qui confirment de façon explicite les caractéristiques de la névrose de l'attente.

Notons enfin que la voiture accidentée est une "voiture de père de famille", détail apparemment banal, mais qui donne au passage son sens profond. Risquer la mort, s'exposer à la punition, expier la faute commise, s'identifier à la victime paternelle dont il s'imagine responsable de la mort : tout se tient dans cette psychologie romanesque qui complémente en tous points les données théoriques de la personnalité fernandézienne. Cet événement dont l'auteur d' 'Humanisme et Action' disait qu'il "se prolongeait" dans l'imagination "de tous ses possibles" (op.cit., p 93), se retrouve dans le Pari puisque seul le roman offre la possibilité d' 'imaginer' "ce que nous n'avons pas la place de vivre" (ibid). Il y a peu de 'catastrophes' explicites dans le Pari précisément parce que ce roman s'agence autour d'une catastrophe imaginative recherchée et redoutée à la fois. Dans cette perspective, l'aveu rétrospectif de Robert dans les Violents : "quand il faisait le fou sur les routes, n'était-ce pas déjà la mort qu'il recherchait?" (V, 48), vaut pour son créateur aussi bien. Et que ne dira-t-on enfin de cette découverte par Robert de l'alcool, "le meilleur remède contre l'impatience" (P, 230)? L'impatience, l'impatience d'agir et de souffrir, cette incapacité de supporter 'l'attente' est donc l'autre face du recours à ce que Fernandez appelle "un poétique quotidien à tant la bouteille".⁶ Et la poésie, affirmait-il, est "l'attente et la surprise".⁷ Nous disions plus haut que Fernandez buvait trop à cause de la mort de son père. Ces indices associatifs, dans le contexte de l'action et de la pensée 'catastrophiques', semblent apporter à cette hypothèse une corroboration significative.

CHAPITRE IV

LE SOMMEIL DE LA RAISON

Fantômes-sommeil-réveil-monstres

Certains fantômes fernandéziens appartiennent au monde du passé-dans-le-présent; d'autres sont le propre du cauchemar. Et dans l'important article sur 'Alain Moraliste' où nous avons déjà relevé une référence à la 'catastrophe', Fernandez rapproche ces domaines d'une façon qui confirme le rôle 'hygiénique' de sa pensée, et laisse entrevoir des niveaux plus profonds. Alain, affirme-t-il, "nous offre bien l'exemple d'une raison et d'une volonté qui refusent la fatalité biologique et sociale, d'une vie en éveil qui entend s'aligner à la pensée". (art.cit., p 140) Si l'idée de la 'vie en éveil' est discrète encore à côté du refus de la fatalité, l'on notera que c'est dans ce même article que Fernandez parle des deux manières de vivre : "ou bien le chaos sensible qui engendre les fantômes et les dieux, ou bien une constante veille de l'âme qui plie les apparences au vrai". (ibid)

Nous connaissons ce credo : "l'être authentique doit veiller, se tenir en éveil contre les apparences qui "débordent de toutes parts le monde rationnel" (ibid). La suite des propos va cependant plus loin :

Fonder le réel sur le jugement, c'est donc refuser de penser et de vivre autrement en dépit des sirènes. Etre et penser; c'est tenir un serment. Et c'est remporter une victoire incessante sur l'état de la nature. Les actes les plus simples de la vie de l'esprit sont, à chaque fois qu'on les accomplit, des conquêtes sur l'animalité et le sommeil. Rien de vraiment humain ne dure s'il n'est recréé, réaffirmé par l'effort moral de l'individu. (ibid, p 141)

L'humain, la conquête de la vie morale qui est aussi une conquête de la raison passe par le rejet des "sirènes", par le rejet des tentations de l'animalité et du sommeil; aux 'fantômes' sensibles s'ajoutent donc les produits du sommeil et de la passion, définie comme "une perception fausse de l'esprit dupe du corps" qui désunit l'homme, qui fait "naître par les sautes du sang, par les pressentiments et les prévisions, et par/...

par une sorte de toucher intérieur, tous les êtres imaginaires que la raison avait condamnés". (ibid)

"Le toucher intérieur" ... est-ce là l'origine du refus par le théoricien de la hiérarchie de prendre une sensation pour une pensée? C'est très vraisemblable, non seulement parce que cette conjugaison du 'toucher intérieur', de l'élément sensible, et de l'élément idéatif (l'irrationnel) définit à merveille le fantasme, mais aussi parce que l'image composite de la vie morale qui nous est offerte ici : fantômes, passions, êtres imaginaires, sommeil, monstres, est d'une singulière homogénéité. Qui plus est, si le texte de 1928 constitue l'échantillon le plus frappant, par sa densité, de ces motifs, il est loin d'être insolite. L'on en retrouve des exemples dans la Vie de Molière de 1929 et dans l'André Gide de 1931, alors que les romans, le Pari surtout, sont pleins d'épisodes où les personnages se réveillent en sursaut d'états voisins du somnambulisme.¹ Et que Fernandez fût hautement sensible à l'idée que "le sommeil de la raison enfante des monstres", c'est ce que confirme toute une série de références à une gravure de Goya portant ce titre, références d'autant plus significatives qu'à en juger par les quelques rares mentions de Cézanne (M, 13), de Watteau (IF, 20) ou de Daumier (Bal, 122), les arts plastiques ou visuels l'intéressaient autrement assez peu.

La note dominante des 'Caprichos' est une horreur sombre, l'artiste créant un monde visionnaire dans lequel les protagonistes se métamorphosent en caricatures déformées, ou sont meancés par des créatures monstrueuses. Chaque gravure a un titre à tournure axiomatique; celle qui nous intéresse exprime symboliquement la proposition que "le sommeil de la raison enfante des monstres, alors qu'unie avec l'imagination, elle peut créer des beautés". Proposition à deux termes donc, mais à la différence du premier, intégré au tableau lui-même, le deuxième est très effacé. Goya dépeint un homme (c'est l'artiste lui-même), prosterné à sa table de travail/...

travail comme par le sommeil; au-dessus et autour de lui, une horde de monstres, hiboux et chauve-souris grotesques, dont le plus proche lui tend une plume ou un pinceau. L'homme n'est donc peut-être pas endormi, mais simplement immobilisé par les produits hallucinants d'une imagination échappée au contrôle de la raison. Le geste de l'oiseau, la présence d'un chat insondable, qui semble lire dans l'âme de l'artiste, soulignent l'ambiguïté inquiétante du message.

Nous ne savons pas quand Fernandez vit cette gravure, une des mieux connues de la série, pour la première fois. A s'en tenir aux références explicites, qui recouvrent la deuxième moitié de sa carrière, ce ne fut sans doute pas avant 1933. Cette possibilité est appuyée par deux images, manifestement des 'traductions' de la gravure, dans les premières pages des Violents, dont la composition fut amorcée au cours des premiers mois de cette année. D'autre part, nous devons à Marcel Arland le renseignement que Fernandez lui fit cadeau d'une reproduction de la gravure au retour d'un voyage en Espagne, vraisemblablement au cours de la période 1930-32, mais que nos fiches biographiques pour Fernandez, voyageur invétéré, ne permettent pas de situer avec plus de précision.² Or, si Fernandez put connaître la gravure sans se rendre en Espagne, l'on voit bien comment cette conjoncture pouvait renforcer pour le 'demi-barbare' d'éventuelles associations 'espagnoles'. D'autre part, Arland nous a fourni un détail plus révélateur encore en rappelant que Fernandez avait accompagné le cadeau de l'observation que "le sommeil du rationalisme enfante des monstres". Cette plaisanterie du philosophe ennemi du rationalisme qui n'en demeurait pas moins rationaliste en diable pour s'opposer aux 'dogmatismes', est sans doute symptomatique d'une réaction subjective devant 'l'irrationnel'.

C'est du mois du juillet 1933 que date la première mention de Goya, mais il n'y a encore/...

encore aucune référence à la gravure, et la tournure des propos ne permet pas d'en tirer d'indications utiles : "l'on sait que le génie espagnol, de Goya à Calderon, se plaft à cet acrobatique va-et-vient entre le sol et les nuées".³ Par contre, une référence au 'réveil de la raison' dans un article de décembre 1934 intitulé 'A quoi sert la philosophie?' est beaucoup plus explicite. S'en prenant au dogmatisme sous ses plusieurs formes, Fernandez affirme que le progrès intellectuel "consiste, en somme, en un sursaut de la pensée qui se réveille du sommeil dogmatique".⁴ Que l'auteur pense au message de Goya, cela se voit clairement dans la forme légèrement différente qu'il donna à cette phrase lorsqu'il en vint à inclure l'article de 1934 dans l'Homme est-il humain? : "(il) consiste, en somme, pour reprendre le mot connu, en un sursaut de la pensée réveillée du sommeil dogmatique". (H?, 55) L'interpolation ici n'a de sens que par la gravure, comme le confirme un autre exemple du même livre : "Si le sommeil de la raison, suivant Goya, enfante des monstres, que ne dira-t-on point de l'attente, où la raison est comme plongée en léthargie par la violence de notre impatience et de notre angoisse!" (H?, 117) Cet exemple, dans une analyse de 'l'attente' dont nous connaissons l'importance, est assez inhabituel, mais singulièrement suggestif; le rapprochement créé ici entre l'attente, cette 'inquiétude créatrice de monstres' et le 'sommeil de la raison qui enfante les monstres' porte à croire que nous sommes en présence d'une expérience psychique homogène.

Deux références ultérieures ont un contexte plus familier. Affirmant qu'au progrès accompli par la pensée philosophique et morale au cours des siècles correspond une même évolution dans les sciences exactes, Fernandez note :

Dans les deux cas, la réussite humaine apparaît bien comme un réveil, et ce que cette réussite dénonce appartient bien à ce royaume du sommeil qui, suivant une gravure illustre de Goya, enfante des monstres. (IF, 153)

La/...

La seconde référence, qui comporte une intéressante compression syntaxique, concerne l'esprit scientifique également, "ce bon génie de la technique qui vient à point, le long de la tradition française, réveiller la raison (...) qui enfantait des monstres". (IF, 401) Ces passages suggèrent que la gravure de Goya aurait laissé chez Fernandez une impression durable. D'autres, qui ne s'y réfèrent point de façon explicite, prolongent cependant la métaphore du 'réveil de la raison', dessinant le long de la période 1934-43 une poétique stable dans le temps et qui s'adapte à des contextes différents.

C'est ainsi qu'un jugement sur Rabelais et sur Molière, "les deux réveilleurs du monde moderne"⁵ exprime l'idée que le monde médiéval peut être considéré comme 'la nuit dogmatique'. De même, dans l'hommage qu'il écrivit en mars 1941 sur Bergson, Fernandez salue son œuvre comme l'expression du "réveil de la pensée" (art.cit., p 422) alors que dans un article de nuance idéologique plus conforme à sa propre position, il affirma en décembre 1943 que l'histoire avait donné aux intellectuels du 'nouvel ordre' européen "la chance d'être les veilleurs de nuit de la pensée qui compteront les heures jusqu'à son réveil".⁶ La même image donne une résonance plus grande et plus personnelle à des expressions qui relèveraient autrement du bagage conventionnel de la propagande : avec l'aide du doriotisme, "notre pays est en train de se réveiller"⁷ ; "la propagande dangereuse qui menace notre pays est celle du sommeil".⁸

Cette poétique de la pensée est cependant plus significative que ne laisseraient supposer la fréquence des exemples, ni leur cohérence thématique, déjà considérables. Car l'idée du 'réveil' qui la caractérise à partir de 1934 prolonge, en la complétant, celle de la vie 'en éveil' que nous avons vue dans l'article de 1928, la liaison étant assurée par la référence Goya. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une/...

d'une même métaphore fondamentale, celle de la nuit et du sommeil : sommeil de l'être moral qui laisse libre cours à la passion qui "fait naître ... tous les êtres imaginaires que la raison avait condamnés", et "sommeil de la raison qui enfante des monstres". Autrement dit, au niveau de la poétique, l'affirmation morale et l'anti-dogmatisme fernandéziens se dirigent contre les mêmes ennemis intimes : fantômes, rêves, passion, chaos sensible, 'monstres' du 'dogmatisme' ...

Mais il y a plus. En 1943, Fernandez revint à 'l'esprit classique' de 1929, cette "accession à l'intelligence d'une nouvelle somme de sensibilité", pour le définir comme

une tentative de possession du monde, du monde intérieur mystérieux et incohérent qu'ébauchent en nous la sensation et le rêve. L'esprit classique ordonne, enfin, dans les deux sens du mot. Le retour du génie classique, suscité par les contradictions et par les ankyloses du romantisme (qui est une autre attitude humaine, une attitude de premier jet, un tâtonnement de l'imagination, un oubli des conditions positives du monde), peut apparaître comme une loi de l'histoire de l'esprit. (IF, 200-201)

Et dans un autre article de la même époque, au titre significatif de 'l'Envers de la pensée : le contre-romantisme', nous lisons que l'opposition classique-romantique est celle qui existe "entre des œuvres qui obéissent aux rêves et aux fantaisies de l'imagination, et des œuvres qui élèvent l'intelligence au-dessus des complaisances du rêve".⁹

Ne remarque-t-on pas dans ces définitions, à côté de la thèse dialectique, des motifs évoquant le sommeil et le rêve, qu'il s'agisse du rêve proprement dit, de la rêverie, ou ces autres formes de 'sommeil' que sont la sensation ou l'imagination (tâtonnement, oubli), avec lesquelles la référence aux "ankyloses" du romantisme, rappelant la paralysie, est tout à fait à sa place? D'autant plus à sa place qu'"on a souvent dit, en France, et non sans raison, que l'art d'écrire recouvrait l'impossibilité d'agir, et/...

et les romantiques nous ont en effet laissé d'exemples"¹⁰, dont Lamennais tout le premier, que 'l'équation sentimentale' à la fois 'romantique' et 'dogmatique' condamnait à 'l'inertie'.

Il y a donc une singulière cohérence entre 'l'éveil de la raison' qui dissipe les apparences trompeuses, les 'fantômes', la passion qui "fait naître par une sorte de toucher intérieur tous les êtres imaginaires que la raison avait condamnés", et cet autre réveil de l'esprit classique, "tentative de possession du monde (...) intérieur mystérieux et incohérent qu'ébauchent en nous la sensation et le rêve". Ces ressemblances paraissent suffisamment accusées pour autoriser la conclusion que comme pour l'anti-dogmatisme et l'aspiration morale, nous sommes avec l'anti-romantisme fernandésien devant le même drame profond. Et quelle conclusion tirer de cet état de choses, sinon, justement, qu'il s'agit d'un drame fantasmatique, d'un drame des 'pensées monstrueuses'?

'Le Message de Meredith' confirme cette supposition de la façon la plus probante : Meredith, dont le message est celui de l'optimisme et du dépassement de l'affectivité, a montré que "dans l'ordre de la vie, un jugement romantique et décadent est toujours un jugement faux, parce qu'il n'est pas formé dans les conditions de toute pensée vraie. Il a décapité le romantisme. Nous pouvons en éprouver encore les élancements et les frissons; nous n'avons plus le droit de prendre ceux-ci pour des pensées". (M, 146) La défaite du romantisme, condition essentielle de la conquête de la "normalité" (M, 121) passe donc par la décapitation d'un monstre; et ce monstre est un monstre intérieur, un état 'monstrueux' perçu comme physiquement : "nous pouvons en éprouver encore les élancements et les frissons". Ces images donnent une forme particulièrement expressive aux autres manifestations du 'toucher intérieur' que nous avons vues (rêves, passions, fantômes, sensations) ainsi qu'à la/...

la proposition que le romantisme consiste en une sensibilité dont on risque de prendre les poussées pour des pensées. Or, ces pensées sont 'fausses', non parce qu'elles ne sont pas formées "dans les conditions de toute pensée vraie", mais parce qu'un jugement romantique est un jugement "décadent", épithète qui exprime, plutôt qu'une réserve technique, une réaction morale, réaction dont la métaphore du monstre figure une traduction des plus adaptées. Si les pensées 'romantiques' sont fausses, c'est qu'elles sont d'abord 'monstrueuses' et seulement ensuite en vertu d'une évaluation intellectuelle qui porte bien l'empreinte d'une rationalisation s'inspirant de nécessités inavouées.

Nous savions - Fernandez lui-même le disait - que l'aspiration morale et la quête d'une bonne façon de penser étaient interdépendantes. L'étude de sa 'poétique' confirme maintenant ce qu'il ne disait pas, à savoir que ces impératifs sont deux faces du même phénomène 'monstrueux' s'apparentant au monde nocturne, au monde du sommeil et du rêve. La morale de Meredith, disait-il dans le traité de la personnalité, est une morale "de l'aube". (DP, 138) Dans cette perspective, la fascination de Fernandez pour Goya répond au-delà de sa valeur symbolique pour exprimer le rôle de la raison, à des problèmes tout personnels. Or, cette gravure est loin d'être la plus 'monstrueuse' de la série, puisqu'à la différence de la plupart des 'caprichos', l'homme garde là-dedans des traits tout à fait humains. Mais de ce fait même, c'est une de celles qui se prêtent le plus facilement à l'identification de la part du spectateur, surtout s'il est artiste ou écrivain (les affres de la création, de la 'page blanche' étant un lieu-commun), et surtout aussi s'il a des tendances dépressives. Car le tableau pourrait représenter, et à merveille, l'accablement de la douleur, les 'fantômes' accusateurs de la culpabilité et du remords aussi bien que des velléités artistiques. D'un autre côté, son symbolisme déborde le message précis de Goya pour toucher un fonds d'expériences/...

d'expériences plus générales encore, ces visions fantastiques qui fascinent et qui effrayent à la fois, et qui sont le propre du rêve.¹¹ Et qu'est-ce que le 'sommeil de la raison', sinon la folie, ou le sommeil tout court?

Que Fernandez ait réagi ainsi, rien ne le prouve, mais plusieurs indices portent sérieusement à le croire. Relevons d'abord cette référence aux métaphores de Goya qui, à la différence des métaphores classiques, sont caractérisées par "l'absorption visionnaire de l'un des termes",¹² observation parfaitement compatible avec le phénomène de réduction devant la gravure. Notons aussi, dans le Pari, cette allusion par Robert Pourcieux au bureau où 'il pourrait travailler...' (P, 188) Est-il besoin de rappeler que ce bureau appartenait au père décédé, et que ce fut devant la table de travail qu'eut lieu le dernier entretien avec le fils dont les velléités intellectuelles et les moments de dépression renvoient à la même source?

C'est dans Les Violents, toutefois, que l'on retrouve l'écho le plus direct et le plus révélateur de la gravure. Dans l'extrait suivant, Robert et sa femme éprouvent une angoisse obscure. Robert regarde le visage de Pauline :

C'était un regard perdu, qui s'evadait incessamment de lui-même. Il ne cherchait pas un ennemi, et ne cherchait plus un secours. Fixe, de cette fixité qui dispense de reconnaître ce qu'on voit, on l'eût dit attentif à sa propre absence. Sauvé de la tristesse par la méditation, de l'angoisse par la perplexité, il avait été saisi, comme la glace saisit l'eau, par un désespoir neutre, sans douleur, sans impatience; il conservait les signes d'un effort spirituel paralysé, tel un homme en action surpris par le sommeil ou par la mort. (V, 17)

Que les derniers lignes de cette description renvoient à Goya, tout en devant quelque chose au développement assez stylisé qui précède (image de l'eau saisie par la glace), c'est ce que suggèrent la spécificité des termes et la proximité relative d'une deuxième image que nous verrons sous peu. Mais son intérêt principal/...

principal est de rapprocher 'surprise, 'paralysie' et 'sommeil', et de renforcer ainsi l'hypothèse que cette poétique, qu'on la considère dans le registre philosophique ou romanesque, renvoie à l'expérience la plus personnelle du critique, au même mythe profond. En fait, dans ce texte nous retrouvons deux faces du 'sommeil fernandézien' : l'absence de raison qui enfante des monstres dont il faut se libérer par le réveil, et qui, sous une autre forme - l'irruption dans la conscience ('surprise') de pensées irrationnelles, défendues, - paralyse tout l'être, le fige dans un sentiment d'angoisse qui ressemble à la mort.

Voici une deuxième image des Violents qui montre l'importance 'historique' du phénomène. Pauline croit distinguer un élément d'égoïsme dans la complaisance paternelle de Robert envers leur fils, qu'elle s'efforce, pour sa part, d'aimer avec plus de désintéressement : "elle se disait que l'enfant, dans ses premières années, est victime d'un abus de confiance assez ignoble, comme si l'on faisait signer des traites à un homme endormi" (V, 13). Ici le romancier exprime, non sans originalité, l'idée que l'enfant est l'otage de ses parents, pris dans un jeu de forces d'autant plus complexes qu'elles ne sont pas toujours ressenties ni avouées de part et d'autre. La force du texte découle du rapprochement créé entre le monde de l'enfant et celui de l'homme endormi; ni l'un ni l'autre ne possèdent une pleine lucidité de conscience, peuvent être trompés par des puissances insidieuses qui leur font signer des traites, tout comme les monstres de Goya tendent à l'homme immobilisé une plume. Qu'il s'agisse bien ici d'une 'traduction' romanesque de la gravure, la métaphore du sommeil, et la fidélité visuelle des détails ne permettent pas de douter. Mais cette image, dans son contexte précis, permet de pénétrer plus en avant dans la signification vitale de la 'poétique' de la pensée. Car que devient l'homme endormi, l'homme 'sans raison', sinon l'enfant qu'il fut, et dont le psychisme, a-temporel, porte toujours les traces indélébiles des drames profonds?

Fantômes, affectivité, souvenir

Toutes les fois qu'il est question, dans Messages, du problème de l'affectivité, il est question également du problème du passé et de la réminiscence, et il y a justement, emploi du motif de 'fantôme'. A titre d'exemple, ces lignes sur le Proust des 'intermittences du cœur', dont "le lieu des idées" où l'analyse de l'impression sensible trouve son champ d'application de plus riche, est "cette zone mêlée de l'être où les fantômes du monde affectif se succèdent": (M, 48) Plus loin, la même image est employée pour évoquer l'insuffisance de la personnalité proustienne, personnalité à base d'affectivité, réduite à prendre les sensations pour des sentiments, et ainsi à rester au niveau de seul 'fantôme' du moi. (M, 162) Même chose dans l'étude de Meredith, qui pourtant réussit là où Proust échoue : ayant noté que la leçon meredithienne est de savoir "maîtriser et dépasser notre affectivité actuelle" (M, 144), qu'une sensation n'est pas un sentiment, voici que Fernandez cite des propos de Meredith lui-même sur l'absurde culte de la vérité, qui ne vaut "rien de mieux que l'embrassement d'un fantôme". (M, 145)

Notons ensuite l'étroite proximité qu'il y a entre ces 'fantômes affectifs' et la réminiscence, et relevons dans Messages, trois pages après les propos sur les 'fantômes' proustiens, une réserve qui nous est déjà familière mais qui acquiert une résonance plus significative par sa tournure métaphorique : "l'activité spirituelle n'a point d'effet direct sur la vie, mais sur le souvenir de la vie embaumé dans la seule sensibilité". (M, 51) Que l'emploi de ce motif, autrement très rare, mais qui exprime à merveille cette idée du passé-dans-le-présent, ne soit point fortuit, c'est ce que suggère sa présence dans l'étude sur Conrad, d'où nous tirons ces deux jugements successifs sur les qualités de l'artiste : "entrevoir est la meilleure façon de voir parce que c'est la meilleure façon de conserver l'humain comme embaumé dans notre impression, tout en en respectant la/...

la vivante impénétrabilité" (M, 113); "on nous communique de l'événement une impression possédant les qualités d'un souvenir, d'un souvenir affectif personnel". (ibid, p 114)

Quand on ajoute que 'l'événement' en question est la perception des gouttes de pluie comme l'irruption des larmes sur les joues du personnage et que Fernandez parle d'événements 'catastrophiques' pour désigner les scènes de tempête de Conrad, il paraît donc probant de conclure que nous sommes en présence d'une expérience littéraire particulièrement riche en associations pour Fernandez et peut-être des éléments fragmentaires ou transformés d'un scénario personnel. Or, ce scénario, nous l'avons déjà vu dans un autre contexte, et dans un autre article sur Conrad, celui de 1923 qui constitue le premier temps de la réflexion, et comme 'l'envers' de la synthèse définitive sur 'L'Art de Conrad' incorporée à

Messages :

Lord Jim, c'est l'homme qui a manqué l'acte qui devait confirmer le brevet sublime que son imagination avait signé. "Il n'était pas prêt", et le voilà condamné à l'horreur d'imaginer la version héroïque d'un passé dont les hommes détournent les yeux. Un seul geste a mis tous ses gestes hors la loi. L'événement fut simple et terrible, d'une netteté athlétique, sculpturale : un saut dans la chaloupe qui l'emmena loin du navire déchiré dont il était le second, loin des pèlerins endormis dont le sommeil allait s'éterniser sous les flots. Un saut, et autour de ce saut, près de quatre cents pages d'hésitations, de balbutie_ments, d'efforts muets, de gestes gauches, de pressions sourdes, d'intuitions voilées, de passion primitive et de gloire obscure dans la lumière crue des Tropiques, jusqu'à ce qu'enfin le "trainard" blanc tombe la face contre terre, victime de l'arrêt qui l'empêchait de communiquer avec ses semblables. Telle est l'histoire de Lord Jim, de "l'homme sous un nuage", orchestration exotique d'un problème essentiel que Rousseau a posé, et que nous n'avons pas encore su résoudre.¹³

Et le critique ajoute, pour insister sur l'importance centrale, non décorative, du cadre chez l'auteur, le jugement suivant : "ce monde exotique et maritime dont/...

dont Stevenson fut le régisseur, Loti le troubadour, et Kipling le reporter halluciné, ne lui sert qu'à mieux révéler, dans une lumière étourdissante, plus mystérieuse, plus fantastique que celle de nos cieux occidentaux, les proportions vraies du cœur humain". (ibid, p 843)

Tout dans ce texte : vigueur des propos, évocation concrète, perspective idéologique, spécificité syntaxique et tonale, qui font de lui un des plus beaux de l'auteur de Messages, parle en faveur d'une identification marquée. Et si Fernandez était à ce point sensible au drame, toujours actuel, de Lord Jim, n'est-ce pas à cause du fait que ce drame est celui du 'demi-barbare' lui-même, qui lui aussi sous la "lumière crue des Tropiques", dans ce Mexique "étourdissant", pays "de feu et de sang", manqua l'acte, en laissant périr autrui, en ne pas le sauvant? Et est-il possible d'imaginer preuve plus fulgurante de l'inadaptation des sentiments et des actes que cette lâcheté qui démentit tout ce que l'héroïsme avait prévu, ou, plus angoissante encore, qui révèle par 'surprise' l'existence d'autres sentiments jusqu'alors insoupçonnés? La référence ici à Rousseau, autre homme 'surpris', autre "cœur barbare"¹⁴ dont le cri d'angoisse résonne le long des Confessions - "qui croirait que la faute d'un enfant pût avoir des suites aussi cruelles?" (ibid, p 84), n'est sûrement pas coincidentielle.

Le crime d'un enfant ... le crime d'un enfant qui se sentait coupable d'un événement qu'il n'avait pas voulu et qui pourtant se présentait à ses yeux empreint des signes d'une mystérieuse fatalité : que nous soyons décidément très près ici des racines du drame de Fernandez, c'est ce que montre la suite du passage de 1923

Conrad (...) n'a jamais mieux rendu, ni avec des nuances plus fines, ce maximum de réalité et ce maximum de mystère qui signalent la simple présence d'un être humain. Il faut être slave pour faire ainsi peser sur une âme le poids/...

pois de tout un gros livre sans briser la résistance secrète qui la dérober à notre prise. Mais alors que Dostoievski, par exemple, nous introduit dans la conscience de Raskolnikov, Conrad, par un scrupule intellectuel dont la conséquence esthétique est saisissante, nous rapproche de Lord Jim sans nous confondre avec lui. (841)

Comparaison n'est pas raison, pas plus en critique littéraire qu'ailleurs; mais en évoquant le 'catastrophe' Dostoievski pour mieux mesurer la réussite de Conrad, en invoquant Raskolnikov pour souligner la distance, la "résistance" qui le sépare de Lord Jim, Fernandez crée un rapprochement des plus révélateurs pour son propre drame. Car pénétrer dans la conscience d'autrui, c'est comprendre de l'intérieur, et comme revivre avec lui, comme s'ils étaient siens, ses actes et ses pensées. Et encore faut-il dire que la distance entre Fernandez et Lord Jim est ici très relative, car dans le même texte Fernandez avoue que "le fantôme de Lord Jim s'est réfugié en nous, et pour toujours". (p 842)

Profondément complémentaires, Raskolnikov et Jim représentent chacun des 'fantômes' d'un passé toujours actuel pour le critique, des virtualités personnelles de Fernandez, à cette différence près que le personnage de Conrad est prisonnier non seulement de la culpabilité de ce qu'il fit, mais aussi de ce qu'il aurait pu faire: "Nous donnons la comédie de ce que nous ne parvenons pas à vivre réellement", explique l'auteur de De la Personnalité, "et il nous est plus facile de ressembler à autrui, ou à quelque fantôme, qu'à nous-mêmes". (DP, 19) Comme Lord Jim, le critique est tiraillé entre la double tentation de se 'réfugier dans la vie intérieure', de s'y créer "une consolation et une destinée" (DP, 50) ou d'idéaliser un passé "que nous n'avons pas voulu" (DP, 50), un passé auquel nous "croyons spontanément" (ibid) et dans lequel, pourtant, "nous ne retrouvons que de faibles traces de l'être qui pleure, prie, souffre, jouit au fond de nous". (ibid)

On/...

On ne saurait rendre plus explicites les liens qui attachent Fernandez à Lord Jim, et à travers ce dernier, à son propre passé. Fernandez est un être 'dédoublé' qui ne s'est pas reconnu dans son acte, et dont les deux moitiés ne peuvent se rejoindre que dans une affirmation prospective, dans la création d'une nouvelle personnalité qui marquera un dépassement et comme une revanche sur l'ancien 'moi'. Et la caractéristique principale de ce nouvel être sera de pouvoir "ramasser dans un seul moment de notre conscience notre avenir, notre passé et notre présent" (DP, 51). Dynamique et synthétique, cette conception de la personnalité permet de reprendre le passé sur de nouvelles bases, et ainsi de se libérer de son emprise :

Je compris jusqu'à quel point j'avais pu être empoisonné par les relents de mon passé. Une illusion, que favorise notre paresse, veut que l'on confonde la connaissance de ce qu'on a été avec le sentiment de ce qu'on peut être. Mirage trois fois néfaste du péché originel. Au lieu de trouver ses limites dans l'accomplissement de soi, on les cherche dans une représentation fictive. Comme de l'histoire des individus. Le passé nous présente des images toutes faites, des schèmes de pensée tout montés, alors qu'il s'agit de dessiner de nouvelles images, d'inventer de nouveaux schèmes. Car, malgré les nuances qu'une semblable assertion doit comporter, le sentiment de soi est bien essentiellement invention de soi. Les psychologues aux abois ont cherché à fonder la personnalité sur la mémoire. Souvenons-nous de ce que nous voulons et pouvons être, à la bonne heure, mais au départ une rude conversion est presque toujours nécessaire : pour inventer un peu il faut beaucoup oublier. (DP, 49)

"Relents de mon passé ... mirage du péché originel ... représentation fictive du 'moi' ... refus des psychologues de la mémoire ...": il est facile de voir comment ce passage, délibérément 'autobiographique' pour la forme et entièrement discret quant au contenu (donc tout à fait conforme à l'ensemble d'un ouvrage dans lequel ce qui n'est pas dit importe autant que ce qui l'est) se complète par ce que nous savons maintenant de Rousseau et de Lord Jim, prend ainsi un sens plus éloquent. Et ce passage trouve une contrepartie dans un dernier extrait de Messages, où il s'agit/...

s'agit à nouveau des 'fantômes' proustiens :

Si les élans de notre sensibilité dépendent d'un sentiment de réminiscence, si pour éprouver un sentiment il nous faut attendre l'étincelle affective qui nous permettra de revivre intégralement une expérience antérieure, si, pour comprendre, et sentir, et désirer et vouloir, nous devons d'abord subir une métempsychose à l'envers qui nous rend, impérieuses et exclusives, les formes inutiles de nos vies passées, nous ne valons guère mieux que ces petites républiques de l'Amérique de Sud qui tous les mois changent de programme et de promesses en changeant de dictateur. (M, 153)

Cette comparaison n'est sûrement pas venue par hasard sous la plume de celui qui aimait se prévaloir de ses origines latines, et qui construisit sa théorie du prospectif pour venir à bout du 'drame du demi-barbare d'Amérique'. Ces mots - et leur contexte, le problème des "formes inutiles de nos vies passées", ne sont-ils pas, à leur façon, un aveu? N'est-ce pas la raison de la fascination durable de Fernandez pour les récits maritimes où, disait-il, il y souvent un "marin assassin", et où "les catastrophes se succèdent naturellement, avec tout le mystère souhaitable"¹⁵ On peut en être d'autant plus certain que c'est dans ce même article que Fernandez parle "des rêves et des parfums salés de notre enfance". Et que dire, maintenant, de cet autre jugement sur Conrad, où, à côté de la traditionnelle distinction du bien et du mal renforcée par tous les aspects de la vie du navire, il y a "une autre morale, la sympathie envers les fautes d'autrui".¹⁶

Et Fernandez ajoute :

Qui n'admet cette morale profondément consentie et en même temps cette ouverture sur les fautes d'autrui, cette confusion du coupable et de l'innocent dans un commun sentiment de solidarité ne comprend rien à Conrad, ni, soit dit en passant, à bien des choses de la nature humaine. (ibid)

Fantômes, miracles, dieux

Si l'humaniste en Fernández admettait l'importance de l'aspiration religieuse de l'homme, le rationaliste n'en avait que faire. "La religion, disait-il, est le conservatoire des tendances ontologiques refoulées hors du domaine de la raison".¹⁷ Nous avons suggéré, cependant, que son attitude était plus complexe, plus ambiguë, et l'aveu que la vie intérieure est "le dernier refuge des miracles et des fantômes", et le lieu de naissance "des fantômes et des dieux" éclaire ces ambiguïtés de façon éloquente. A la fois 'divins' et redoutés (dans la mesure où ils constituent une interférence à la pensée), les 'fantômes' portent l'empreinte d'une ambivalence de type dépressif - culpabilité, idéalisation - qui en dit déjà plus long sur les origines du rationalisme de Fernandez. Qui plus est, l'importance de ces métaphores est renforcée par d'autres qui leur ajoutent une dimension plus significative. Nous connaissons l'évocation, pascalienne, du "personnage pâlisant et fuyant, perdant sans cesse ses contours" (DP, 20), et l'image du 'demi-barbare', "coupé de toute communication de ma propre raison, livré à des impulsions inattendues, à des conseils obscurs mais impérieux, et comme environné de voix miraculeuses" (ibid). Que ce rapprochement ne soit pas fortuit, qu'il y ait bien des liens associatifs dans l'esprit de Fernandez entre les 'fantômes' et les 'dieux' et les 'voix', c'est ce que montre Moralisme et Littérature où nous lisons tour à tour les propos suivants: "une autre voix, qui n'était pas celle de l'orgueil, me criait que l'intelligence, même sensible, ne saurait épuiser ni la vie, ni l'art" (ML, 90); "point d'art suprême qui n'éternise, dans des proportions variables, la proie et l'ombre à la fois" (ibid, p 92) : "il faut sacrifier ses passions à ses dieux, ou ses dieux à ses passions". (ibid, p 119) Ces voix 'miraculeuses', désincarnées, fantasmatiques ne font-elles pas écho à la voix du père, de cet étranger "qui ne parvint jamais à se débarrasser de son accent"? (H?, 167)

Tous/...

Tous les jeunes garçons tendent affectivement à 'déifier' leur père, même s'ils reconnaissent en grandissant que leur idole n'est trop souvent que pauvrement humain ; mais tous ne le perdent pas en bas âge, ni dans les circonstances que furent celles de la mort du père de Fernandez. Et l'événement, rationalisé en termes chrétiens (souffrances, rédemption) comme il le fut sûrement à l'époque (et par exemple aux obsèques) devait paraître d'une 'inutilité' sinon d'une énormité d'autant plus difficile à accepter pour l'enfant s'il s'en sentait obscurément responsable. Or, celui qui loua en Montherlant "le seul écrivain vivant que je connaisse, religieux ou athée, qui parle sans cesse de la mort sans être hanté de l'au-delà"¹⁸ est le même qui affirma qu'une "notion chrétienne et catholique (...) m'a toujours paru incompréhensible : le rachat d'un destin, d'une vie, par le sacrifice d'une vie innocente".¹⁹ Et il ajouta : "J'ose y voir un reste de barbarie, et non point du tout cette merveilleuse morale qui exaltait tant Joseph de Maistre". (ibid) Ces propos sont plus significatifs qu'ils ne paraissent. Car la précision "chrétienne et catholique" rappelle la distinction capitale pour Fernandez entre la conception romaine de la rédemption et ce qu'il appelle "la grande idée protestante de la réparation par le devenir".²⁰ Cette réparation, mécanisme dépressif par excellence, s'éclaire à son tour par ce "reste de barbarie", motif dont nous connaissons la résonance intime. Il n'est que de rappeler les romans de Fernandez, qui montrent que l'idée du sacrifice, de la mort expiatoire, du rachat de la faute commise est au centre de son imagination créatrice.

Ce besoin de rachat dans le Pari, nous savons exactement ce à quoi il se réfère, à la mort du père, à la nostalgie culpabilisée du fils dont Robert Pourcieux donne l'évocation suivante :

Depuis/...

Depuis quelques années, il sentait son père lui échapper. Souvent il ne retrouvait plus, dans les profondeurs de sa mémoire et de sa piété, qu'une pauvre idée toute sèche, qui lui faisait peur, comme un cadavre calciné. (P, 120)

Nous avons vu que Fernandez disait avoir "l'âme calcinée". L'emploi de cette formule, autrement assez rare dans ses écrits, pour évoquer la figure du père décédé, est donc révélateur. Ces "profondeurs de sa mémoire et de sa piété" sont chez le personnage l'équivalent de l'espace intérieur du romancier où naissent les miracles, les fantômes et les dieux. Ces manifestations du 'mystère de l'être' avant la conquête de la personnalité sont le signe, la preuve qu'il existait bien chez Fernandez une mentalité religieuse résiduelle mais intense qui prend sa coloration essentielle de la mort du père, du père inoubliable et inoublié, du père - fantôme, absent et présent à la fois.

Nous savons que Fernandez faisait de "l'absence de Dieu", l'élimination du terme intermédiaire entre sentiments et actes, la condition même de son moralisme. Dieu est un obstacle à la fois temporel et spatial à franchir ("je n'ai ni temps ni espace à perdre"). Cette dualité paraît caractéristique d'une personnalité dépressive, d'un deuil pathologique. Nous savons également qu'à l'élimination de Dieu viennent suppléer d'autres intercesseurs tout humains qui font ainsi de ce moralisme un équilibre provisoire entre un Dieu plus ou moins éloigné dans le temps et dans l'espace, et l'homme, représenté par ces 'forces sans tuteurs' qui permettent d'articuler et d'appréhender le 'mystère' personnel. Cependant, cette topographie existant au niveau proprement psychique, et le dépressif s'identifiant à 'l'objet' perdu, il sera évident que ces 'messagers', qui occupent une place identique mais opposée au Dieu absent, sont à la fois des 'doubles' et des figures paternelles en puissance; ils devraient donc bénéficier eux aussi d'une ambivalence analogue, /...

analogue. Nous verrons, plus loin, l'importance de cette constatation pour la méthodologie critique de Fernandez. Mais elle a un intérêt plus immédiat pour ce qui est de l'anti-dogmatisme, dont nous avons vu que Fernandez conjugait les deux termes en disant du communisme qu'il n'aimait pas "les églises" parce que "les portes et les vitraux" bouchent la vue de l'homme. Nous avons vu aussi qu'il considérait Montaigne comme le penseur qui avait sauvé le jugement et donc la vie individuelle en se passant du surnaturel : "Il se creuse dans un monde sans infini des trous pour y respirer" (H?, 105). Cette image prolonge la précédente (église du dogmatisme) en y ajoutant une dimension supplémentaire : creuser des trous pour respirer dans un monde où l'on étouffe, dans la 'nuit' dogmatique... Autre exemple, d'un article sur un auteur qui nous est déjà familier lui aussi dans le contexte du 'réveil de la raison' : "Un moine sans Dieu : je serais tenté de proposer cette définition d'Alain si je ne craignais de l'enfermer dans cette cathédrale désaffectée que fut la pensée morale du dix-neuvième siècle, et dont il a brisé les portes à grands coups de hache".²¹ Ici, l'idée d'emprisonnement et de libération qui caractérise les propos de Fernandez sur le dogmatisme (chaînes, entraves, cercle) et dont l'importance est appuyée de façon probante par une comparaison entre Proust et Alain, où ce dernier "pratique des trouées dans le sensible" (ibid), prend une forme particulièrement significative. Si Fernandez redoutait le dogmatisme, craignait d'y être enfermé, d'étouffer, n'est-ce pas aussi parce qu'il craignait d'y enfermer la figure paternelle, à qui sa culpabilité l'identifie?

Voici un dernier indice sur le fonds fantasmagorique de l'anti-dogmatisme fernandézien. Du Bos, observateur perspicace de Fernandez parce qu'il savait exactement en quoi leurs pensées se ressemblaient et divergeaient, se demandait ce qui arriverait à l'intérieur du système de son ami "si Dieu survenait..."²² La question est d'autant/...

d'autant plus intelligente que l'on connaît le phénomène du surgissement, de la 'surprise', et que Fernandez lui-même définit la religion comme le domaine du 'refoulé'. Il paraît donc légitime de voir dans l'élimination de Dieu un système défensif destiné à empêcher son retour. En fait, la question posée par Du Bos va plus loin encore. La formation du 'double', dit Rank, cette projection à l'extérieur de l'être de son désarroi intime, "correspond à un acte de libération, à une délivrance, achetée au prix de la peur de la rencontre" (op.cit., p 88). Dans cette perspective, l'abondance des 'fantômes' fernandéziens fait penser à des mécanismes défensifs plus caractéristiques : pour venir à bout de l'ambivalence, le dépressif opère un clivage, une scission fantasmatique entre le 'bon' et le 'mauvais objet', projetant ce dernier hors de lui-même. La multiplication projective des 'fantômes' de ce genre correspond normalement à une intensification des conflits psychiques et à une régression de caractère paranoïde.²³ Les difficultés éprouvées par Fernandez au cours des années 1930, sa dénonciation de plus en plus frénétique des mauvaises 'façons de penser', c'est-à-dire des 'mauvaises pensées', paraît y correspondre de très près.

L'étude de 'l'envers de la pensée' montre que nous sommes en présence d'une mythologie de la pensée dont les variantes successives et la cohérence profonde expriment une nécessité viscérale qui renvoie aux expériences psychiques et affectives de Fernandez. Et cette mythologie est beaucoup plus persistante, plus étendue, et plus riche en associations multiples, que cette autre, plus publique, plus consciemment travaillée de l'homme protéen divisé par le sang, dont l'on sait les contradictions logiques et les insuffisances explicatives. Cependant, d'avoir décelé ce système plus profond permet enfin de voir dans le mythe du 'demi-barbare' fernandézien la part de vérité qu'il comporte. Car ce drame est le drame de l'enfant, de l'enfant situé non seulement entre deux ascendances et entre deux cultures/...

cultures, mais entre ses deux parents; et les 'traïtes' que signe l'enfant dans cette image des Violents inspirée par la gravure de Goya symbolisent à merveille sa situation vécue, le drame de l'Oedipe, du parricide fantasmatique d'autant plus redoutable qu'il paraissait s'accomplir dans la 'catastrophe' mexicaine de 1904. Les 'démons' et les 'monstres' auxquels le livre "son imagination tragique, à base d'infini, hostile à mes intentions" sont des "démons sans passe-ports", de la même nature que les 'démons' du freudisme. Et le 'réveil de la raison', c'est le refus du monde du sommeil dans lequel l'homme redevient enfant, c'est le refus d'un monde archaïque toujours parcouru de 'fantômes', monde barbare contre lequel le moralisme et la raison constituent le suprême recours.

Léonardo Fasciati était donc plus près qu'il ne croyait peut-être des sources vitales de l'entreprise en signalant, dans le premier chapitre de son livre, ce qu'il appelle "les troubles du réveil". (op.cit., p 11) Citant les propos de Fernandez sur son 'agrégation à l'Europe après les rêves planétaires de l'enfance', il affirme que

L'être fernandézien, Fernandez lui-même, surgissent de la barbarie, de cette autre enfance, à savoir, celle de la civilisation humaine. Par un double éveil Fernandez se voit ainsi jeté dans un monde informe; il semble qu'il n'ait quitté l'univers de la préconscience propre à l'enfant et au semi-barbare que pour entrer dans un univers qui ne s'en distingue guère, dans un monde qu'il dit sans "contours" et "extrêmement instable". La première étape de l'itinéraire fernandézien paraît donc être caractérisée avant tout par l'instabilité, par la discontinuité d'un être qui subit encore les troubles du sommeil dont il sort. (ibid)

L'on se gardera donc d'attribuer aux 'monstres' et aux 'fantômes' fernandéziens une signification trop littérale. Certes, il n'est pas impossible que les traits de la gravure de Goya aient reproduit ceux d'un cauchemar réel de Fernandez, morbide/...

morbide ou sexuel; le rapprochement créé entre l'animalité, la sensation, la passion et le sommeil, et l'emploi de l'image de la décapitation, symbolique selon l'article de Freud sur la 'Tête de Méduse', d'une mutilation 'œdipienne' plus classique,²⁴ appuient cette possibilité de façon non-négligeable. Les 'monstres' sont surtout des pensées, des 'fantasmes' troubles et inadmissibles et dont il faut se délivrer par une technique philosophique appropriée ou par l'exclusion : fantasmes du romantisme, de cette sensibilité malade où les sensations angoissantes qui accompagnent les pensées paraissent revêtir la valeur effective de pensées; fantômes dogmatiques empreints d'une signification transcendante déjà déterminée et donc inchangeables ici-bas, ce qui emprisonne le 'coupable' dans sa culpabilité, sans espoir de 'réparation' ou d'une intentionalité meurtrière qui reflète à l'échelle sociale le drame intime. Le refus de la 'nuit' dogmatique est moins le rejet d'un façon de penser "techniquement impensable" (M, 202) que le refus angoissé de ce qui est dans son acception alternative, 'impensable'. Dans l'ambiguïté inhérente à ce mot, l'anti-dogmatisme (religion, marxisme), l'anti-déterminisme (marxisme, Freud) et l'anti-romantisme (Rousseau, Conrad) trouve leur terme commun; car on se souviendra que l'art de Conrad, qui sut dépasser le romantisme tout en en conservant les racines productives, est, proprement, un art de "l'impensable". (M, 111)

Il existe, cependant, un autre point de rencontre de tous ces éléments, un centre commun plus important où Fernandez pouvait les retrouver, fondus dans une même expérience intellectuelle et imaginative. C'est vers Dostoïevski, auteur 'catastrophique' qui dès 1926 avait provoqué l'opposition de l'auteur d' 'Humanisme et Action', que nous nous tournons dans le dernier chapitre de cette partie de notre étude.

CHAPITRE V

DOSTOIEVSKI

Consacrer un chapitre à un auteur dont Fernandez lui-même ne fit jamais l'objet d'un 'message' individuel, et qui ne semble pas avoir figuré parmi les auteurs dans sa bibliothèque,¹ cela doit paraître relever du paradoxe ou de la gageure. En fait, les deux impressions seraient également trompeuses. Car nous retrouvons la trace de Dostoïevski tout au long de son œuvre, de l'article de 1923 sur Conrad où il le loua pour nous avoir introduit "dans la conscience de Raskolnikov" à son dernier livre où il rappela Crime et Châtiment pour appuyer son évaluation, nettement moins favorable, du meurtre d'Astiné Aravian des Déracinés (Bar, 185). Et si les autres références ne sont pas aussi singulières que celle d' 'Humanisme et Action', la plupart font ressortir une attitude critique ambiguë qui repose sur une ambivalence plus viscérale.

Pour l'auteur de Messages, Dostoïevski appartient à la race des créateurs authentiques, à cause de sa prise directe sur la vie : "croyez-vous qu'un Dostoïevski, un Stendhal ou un Meredith aient construit l'au-delà d'eux-mêmes en juxtaposant des causes pour obtenir des faits? n'ont-ils pas au contraire débouché immédiatement dans la vie des autres, et la création d'un personnage n'a-t-elle pas chez eux la valeur d'un acte personnel, absolu?" (M, 43). L'impression de réalité intense éprouvée par le lecteur provient d'une intuition proprement 'dramatique' qui fait de Dostoïevski un digne descendant de Sophocle et de Shakespeare. (M, 124) Par contre, cette vision créatrice qui fait la force de l'artiste devient, dans le domaine de 'l'introduction de la pensée dans la vie' sa plus singulière faiblesse : "son intuition est si rapide et si complète qu'il peut se passer de l'analyse, et finit presque toujours par s'en passer. Il produit si miraculeusement de la vie réelle qu'il/...

qu'il ne trouve ni le temps ni la force de créer de la vie possible". (M, 128)
Aucun enseignement positif à tirer de Dostoïevski sur le chapitre de la
personnalité, de 'l'humanisation' de l'homme.

C'est à la lumière de cette première évaluation, qui comporte un décalage déjà
familier : réussite artistique, échec existentiel - qu'il convient de se demander
en quoi précisément Dostoïevski serait un écrivain 'catastrophique'. Or, les
termes mêmes du passage d' 'Humanisme et Action' nous livrent deux séries
d'indices précieuses, et tout d'abord cette affirmation que "le tragique en Occident
devient de plus en plus un luxe" (op.cit., p 93). Car Fernandez établit ainsi une
antithèse entre certains auteurs, et les valeurs de l'héritage occidental. Et que
Dostoïevski lui ait paru profondément étranger à cette tradition, malgré
l'apparemment précité avec Sophocle et Shakespeare (!) c'est ce que confirment
l'étude sur Lord Jim - "il faut être slave pour faire ainsi peser sur une âme le
poids de tout un gros livre" (art.cit., p 841) - et un autre article que Fernandez
écrivit en cette même année 1926 sur le thème du 'Retour à l'Occident'. Dans cet
article, consacré à l'analyse de quatre ouvrages contemporains,² nous lisons
notamment que l'attraction des penseurs orientaux pour les philosophes de l'occident
aboutissait tout simplement à une "liquidation générale des valeurs humaines" (art.cit.,
p 487). Et parmi les manifestations de ce phénomène, Fernandez cite le goût
règnant "pour les romans russes", dans lesquels le "besoin de penser" était
subordonné au "besoin de sentir" (ibid, p 492), aux puissances du sentiment et de
la sensation...

D'où l'intérêt d'un autre jugement du critique lorsqu'il revint en 1929 à Dostoïevski
pour illustrer un aspect de la 'Poétique du roman'. Parlant de la faiblesse des
œuvres où les rapports entre personnage et lecteur dépendaient surtout de moyens
visuels, /...

visuels, Fernandez souligne la valeur plus immédiate de la sensation : "Plus les sensations sont chargées d'affectivité, plus elles sont abstraites, je veux dire communes à beaucoup d'hommes, à beaucoup de circonstances. Ce que chacun voit lui est particulier; ce qu'il sent vaguement et en gros est plus aisément communicable".³ Et il poursuit :

Je serais tenté de dire que l'art du roman est un art de foule, l'art de rendre les choses intimes et personnelles par des sensations vagues, communes et situées au-dessous de la conscience claire. C'est là le talent de Dostoïevski, lequel part souvent de descriptions visuelles pour les noyer aussitôt dans un complexe d'émotions et de sensations musculaires directement communiquées. (ibid)

Ce passage, qui confirme l'importance de Dostoïevski dans l'élaboration des vues critiques de Fernandez, est particulièrement révélateur. Avec ce "complexe d'émotions et de sensations musculaires directement communiquées", Fernandez nous livre l'illustration la plus explicite que l'on trouve dans ses écrits des modalités de l'identification intuitive : "par sympathie j'imite (musculairement, etc) les mouvements d'une personne, le rythme d'une chose, comme des spectateurs qui reproduisent à leur insu les gestes des acteurs" (H?, 135). Mais en même temps, ne nous livre-t-il pas un exemple des plus significatifs du danger qui accompagne cette identification, à savoir 'épouser non l'objet', mais "ses propres réactions devant l'objet" (DP, 125)? Et n'avons-nous pas rencontré l'identification sous une autre forme encore, plus classique, dans l'aveu que Dostoïevski nous introduit dans la conscience des ses personnages?

Or, s'il y a une œuvre romanesque où il est abondamment question de sensations, de sensations troublantes qui s'imposent avec l'évidence irrésistible de pensées, c'est bien celle de Dostoïevski; et s'il y a un roman où le héros, tour à tour 'paralysé' et 'surpris' par ses pensées, vit dans la permanente impression de se préparer/...

préparer à "affronter une catastrophe terrible et inconnue",⁴ c'est bien Crime et Châtiment. Qui est plus, entre ce roman et l'histoire de Robert Pourcieux, il existe de nombreuses ressemblances épisodiques, thématiques, caractérielles et stylistiques qui, si elles n'autorisent pas la conclusion que Fernandez modela le Pari sur Crime et Châtiment, sont suffisamment marquées pour suggérer qu'il s'en inspira de façon moins consciente.⁵ Et puisqu'elles confirment la présence du phénomène d'identification dont nous avons parlé, elles ont un intérêt pour ce qui est de 'l'envers' de la pensée du critique. Quelques exemples du processus de dépassement des moyens visuels décrit dans 'Poétique et roman' montreront comment la 'sensation' dostoïevskienne a pu le toucher de façon viscérale.

Raskolnikov et la sensation

Au début du roman, nous voyons Raskolnikov descendre l'escalier de son immeuble, essayant comme d'habitude d'éviter sa logeuse; il est "fortement endetté" envers elle, circonstance qui explique que devant sa porte, il "éprouvait toujours une sorte de sensation de malaise et de crainte qui le faisait rembrunir". (CC, 3)

Sitôt sorti, voici qu' "une sensation de profond dégoût se peignit un instant sur les traits fins du jeune homme". (CC, 4) C'est par cette 'sensation' rendue 'visuelle' (en version anglaise, "expression"⁶), que Dostoïevski communique l'attitude de son héros envers son quartier grouillant et abject, peuplé d'ivrognes; la même indication amorce une première description du personnage, "remarquablement beau, châtain, avec de magnifiques yeux sombres, d'une taille au-dessus de la moyenne, mince et élancé". (ibid) Ces traits contrastent non seulement avec le milieu environnant, mais/...

mais aussi avec l'état d'esprit de Raskolnikov, dont il est tout de suite à nouveau question :

il sembla tomber dans une profonde rêverie, ou même plus exactement dans une sorte d'inconscience; il marchait sans plus rien remarquer ni vouloir remarquer ce qui l'entourait. De temps à autre, il murmurait quelque chose à part soi, par cette habitude des monologues dont il venait de se faire l'aveu. Or, en ce moment, il avait lui-même conscience que ses idées se brouillaient par instants et qu'il était très faible : il n'avait pas mangé depuis la veille. (CC, 4-5)

Ni son jeûne, ni la chaleur accablante n'expliquent pourtant cette conduite distraite, cette excentricité; nous ne tardons pas d'apprendre que son "état d'irritation et de tension voisin de l'hypocondrie" (CC, 3) provient d'une préoccupation beaucoup plus significative, le dessein meurtrier qu'il a formé vis-à-vis de la vieille usurière, le crime autour duquel s'agence tous les événements du roman, et tous les sentiments du personnage. Ainsi, quand un incident dans la rue lui fait prendre conscience du caractère trop facilement reconnaissable de son chapeau, nous lisons que "ce ne fut cependant pas la honte qui s'empara de lui, mais un autre sentiment, voisin de l'effroi". (CC, 5) Et l'auteur précise plus loin :

il ne put exprimer son émotion, ni en paroles ni par des exclamations. Un sentiment de dégoût sans bornes qui avait commencé à l'oppresser et à lui soulever le cœur alors qu'il allait seulement chez la vieille atteignait maintenant de telles proportions et se manifestait avec tant d'intensité qu'il ne savait comment échapper à son angoisse. (CC, 10)

Ces sentiments qui s'emparent de Raskolnikov, vecteurs d'angoisse, annoncent sa réalisation de l'énormité de ce qu'il va faire, sont avant même le crime, des sentiments de culpabilité.

Le lendemain du meurtre, voici Raskolnikov convoqué au commissariat pour une banale affaire d'argent, coïncidence qui accentue ses angoisses : "une sombre sensation/...

sensation de solitude, de rentranchement douloureux et infini se manifesta soudain d'une façon consciente dans son âme". (CC, 123) Le soir, il rêve que le commissaire adjoint assomme sa logeuse, rêve particulièrement probant du point de vue psychique puisque d'une part il satisfait le désir de revanche de Raskolnikov vis-à-vis de sa logeuse, et en même temps marque un retournement de la situation réelle : ce n'est pas lui-même qui est coupable d'avoir brutalisé une femme, mais autrui. Cependant, il n'y a point à douter de l'intensité de ses propres sentiments; au réveil, épuisé par le cauchemar, "il resta étendu une demi-heure dans une telle souffrance, avec une sensation si intolérable d'épouvante sans bornes, qu'il n'en avait jamais encore éprouvé de semblable". (CC, 138)

Constatation : sans que l'on en puisse faire une règle générale, les 'sensations' et les 'sentiments' dostoïevskiens tendent à se rapprocher les unes des autres, et quelquefois – quand on tient compte des indications temporelles, physiologiques, contextuelles, à se confondre. Dans les deux derniers exemples cités, très 'romantiques', les mots 'douloureux', 'infini', et 'sans bornes' en appelleraient plutôt au 'sentiment', à 'l'impression'. (cf. dans un exemple précédent, "sentiment de dégoût sans bornes"). Deuxième constatation : à mesure que la culpabilité de Raskolnikov s'aggrave, Dostoïevski insiste plus nettement sur la dimension idéative de ses impulsions sensibles, comme dans l'exemple que nous venons de voir : "une sombre sensation ... se manifesta soudain d'une façon consciente dans son âme", et comme dans cet autre exemple, où il y a même une 'surprise' assez caractérisée : "il s'arrêta comme soudain frappé par une idée qui venait de lui traverser l'esprit. Le souvenir (du meurtre) lui revint avec une extrême netteté de sensation". (CC, 192)⁷ Mais la suite de l'exemple précédent, qui concerne, rappelons-le, l'état d'esprit de Raskolnikov au commissariat, est beaucoup plus significative :

Il/...

Il se passait en lui quelque chose qu'il n'avait jamais encore connu jusqu'alors, un changement brusque et sans précédent. Sans vraiment le comprendre, il sentait nettement, de toute la force de la sensation, qu'il ne pouvait pas s'adresser à ces gens, non seulement avec des épanchements sentimentaux mais de quelque façon que ce fût (...) jamais encore avant cet instant, il n'avait éprouvé une sensation si étrange et si effrayante. Et ce qui était le plus douloureux, c'était qu'il s'agissait plutôt d'une sensation que d'une conception, que d'une idée; une sensation directe, la plus douloureuse de toutes celles qu'il avait éprouvées jusqu'alors. (CC, 123-124)

Quel est ce changement qui s'opère en Raskolnikov? cette étrange sensation qui, insiste l'auteur, n'est pas "une conception", et qui pourtant s'impose à l'esprit avec tout la netteté d'une pensée? Raskolnikov signe sa déclaration sur ses dettes et rend la plume au policier de service :

Mais au lieu de se lever et de partir, il posa ses deux coudes sur la table et serra la tête entre ses mains. C'était comme si on lui enfonçait un clou au sommet du crâne. Une étrange idée lui vint tout à coup : se lever à présent, s'approcher de Nicolas Fomitch et lui raconter tout ce qui s'était passé la veille, tout jusque dans le moindre détail... (ibid)

Cette 'étrange idée', déjà présente dans la 'sensation', et qui deviendra désormais un des thèmes dominants de ce roman que Dostoïevski songea d'abord à écrire sous forme d'une 'confession', est l'idée de "se mettre à genoux, tout raconter" (CC, 113), de confesser son crime et de s'en faire punir. Confession, expiation : ces deux impulsions constituent l'autre face du sentiment de culpabilité de Raskolnikov, sentiment qui, pré-existant au crime, doit être considéré aussi bien comme une de ses causes, que comme une conséquence.

Deux aspects de cet épisode nous sont déjà familiers et revêtent maintenant toute leur signification. La description, très visuelle ici, de Raskolnikov assis à la table, la tête entre les mains, tourmenté par la culpabilité, rappelle incontestablement la/...

la gravure de Goya où le 'monstre' tend à l'homme accablé une plume, geste tout à fait conforme à une confession! Quant à l'impression de Raskolnikov - "c'était comme si on lui enfonçait un clou au sommet du crâne", on l'a déjà vue dans l'affirmation que "l'idée d'enfoncer un criminel dans la boue criminelle, et de lui enfoncer dans la tête, par les moyens les plus ignobles, le sentiment de sa culpabilité, est aussi imbécile que monstrueuse". (cf. p 125, n 32). Cette phrase, d'une affectivité fort suggestive, constitue à n'en pas douter une condensation des associations éveillées en Fernandez par la gravure, et par Dostoïevski, 'catastrophe' par excellence.

Son contexte même est corroborateur : il s'agit du compte rendu, en juin 1934 (mentions de Goya, rédaction des Violents) d'un livre traitant de la réhabilitation des criminels au Vénézuéla... Mais ce thème s'intègre aussi à une autre préoccupation que l'on connaît; en 1933, Fernandez rapprocha l'idée d'une saine politique pénale et l'héritage colonial de l'Occident, s'opposant ainsi à un auteur qui prônait son abandon au nom du "mythe du sauvage noble" :

M. Viot veut sa chaumière sauvage, et pour cela est prêt à détruire la civilisation postérieure - autrement dit, il est révolutionnaire. Je crois qu'une révolution qui ne renforcerait pas notre civilisation, au lieu de la détruire, serait une révolution manquée. Je ne crois pas du tout que les trésors du primitivisme se puissent le moins du monde comparer à ceux que nous détenons, et, quitte à passer pour un Philistin aux yeux de M. Viot, je lui avouerai que la législation criminelle hollandaise, et les travaux de certains mathématiciens hollandais sur le principe du tiers exclu, m'intéressent infiniment plus que les coutumes des Papous. Ce gaspillage des valeurs occidentales, qui fait la joie de tant de bons esprits, n'est pas sans causer quelque tristesse. La tragédie coloniale n'y aura pas peu contribué. ⁸

Entre ces propos, et l'affirmation que "le tragique en Occident devient (...) un luxe maladroitement cultivé", le parallélisme est étroit; entre le texte de 1926, où 'le demi-barbare authentique' refuse de suivre "les flirts de nos contemporains avec Dostoïevski", et celui de 1934, où ce dernier est présent par association d'idées, la liaison est assurée par les drames de Fernandez lui-même, drame/...

drame des 'mauvaises pensées', des sensations coupables qui deviennent des pensées, drame du primitivisme authentique.

Dostoïevski, Gide et le dédoublement

'Humanisme et Action' nous livre une deuxième clef de l'attitude de Fernandez. La mode dostoïevskienne qu'il dénonça chez ses contemporains avait été singulièrement renforcée par le centenaire de l'auteur russe en 1922. C'est alors que l'on vit paraître un certain nombre d'hommages critiques, entre autres ceux de Rivière, 'De Dostoïevski et l'insondable',⁹ de Proust, dont on sait que l'article prévu se métamorphosa en quelques passages de la Prisonnière, et le livre d'André Gide, issu des conférences du Vieux-Colombier. Or, ce dernier, qui avait prévu l'opposition de certains intellectuels partisans "de la culture occidentale",¹⁰ s'était attaché à montrer l'importance de l'apport dostoïevskien pour la connaissance de la "complexité de l'homme"(op.cit., p 146). Il souligna en particulier le 'dédoublement', la "cohabitation de sentiments contradictoires" chez ses personnages, et alla même jusqu'à demander :

Combien de maladies semblaient n'exister point tant qu'on ne les avait dénoncées! Combien d'états bizarres, pathologiques, anormaux ne reconnâtrons-nous pas, autour de nous ou en nous-mêmes, avertis par la lecture des œuvres de Dostoïevski? Oui, vraiment, je crois que Dostoïevski nous ouvre les yeux sur certains phénomènes, qui peut-être ne sont même pas rares - mais que simplement nous n'avions pas su remarquer. (ibid, p 153)

Que ce fût Gide, surtout, que visait Fernandez dans ses propos de 1926, c'est ce que montre de façon irrefutable la 'réponse' qu'il fit au passage que nous venons de citer dans son étude critique de 1931 :

On/...

On parle aujourd'hui de la complexité de l'homme avec emphase, comme si c'était là une découverte. Nous appelons ainsi le sentiment que nous éprouvons devant la diversité de nos états, mais ces états ont toujours existé. A vrai dire, il serait même plus juste d'attribuer aux personnages de Corneille qu'à ceux de Dostoïevski cette simultanée des contraires que Gide découvre, non sans quelque peine, chez le romancier russe. Ai-je besoin de rappeler le dialogue de Rodrigue et de Chimène, la réplique de Curiace, le monologue d'Auguste? Plus l'homme est conscient, déterminé, cultivé, plus les contraires de sa nature s'affrontent clairement en lui. C'est le fait de l'ignorance, ou de la jeunesse, de découvrir successivement les éléments dont on est composé. (AG, 27-28)

Et de préciser :

Les exemples de cette simultanée que Gide nous donne ne me paraissent guère convaincants. Que Raskolnikoff se trompe sur la nature du sentiment qu'il éprouve à l'égard de Sonia, que Versiloff abrite en lui "avec une parfaite aisance en même temps deux sentiments contraires", cela n'ajoute guère à la connaissance de l'homme. On nous montre seulement des hommes dont les uns ont la conscience confuse, dont les autres assistent en spectateurs à la naturelle diversité que d'autres s'efforcent d'ordonner parce qu'ils obéissent à certaines valeurs. Mais la simultanée est un fait de nature. C'est notre jugement sur elle qui fait toute la différence. (ibid; Fernandez souligne)

Loin de nous de contester la validité des observations, à la fois personnelles et générales, qui font la spécificité de ces jugements. Après tout, Fernandez n'a pas tort de suggérer que tout dépend du point de vue moral, de l'échelle de valeurs qu'on adopte face à la nature humaine; et l'auteur du traité De la Personnalité, le 'demi-barbare' en proie à l'intermittence et la successivité des 'moi' différents, devait savoir de quoi il parlait. Cela dit, ces textes exigent tout de même quelques nuances significatives, et tout d'abord de constater qu'en fait de complexité et d'états contraires, Gide lui-même, 'Protos' par excellence, n'en était pas à ses premières armes, ce que Fernandez reconnaissait d'ailleurs dans la même étude. D'autre part, en citant Corneille pour appuyer son point de vue, Fernandez/...

Fernandez reprenait pour son compte un parallèle que Gide lui-même avait déjà considéré dans son étude et, avec une égale vraisemblance, rejeté, en fondant le sien! (op.cit., p 146) Corneille et Dostoievski, Corneille ou Dostoievski; nouveauté du romancier russe, ou originalité toujours actuelle des classiques : c'est au lecteur de décider lequel des deux a raison. L'essentiel est que Fernandez veut avoir raison, cherche par tous ses moyens de logicien et d'analyste des idées à l'emporter sur son aîné par des arguments, qui dès qu'ils quittent le terrain proprement critique, ne laissent pas d'être suspects. Ainsi, nous apprenons que "les exemples de simultanéité que Gide découvre, non sans quelque peine ... ne me paraissent guère convaincants", et qu'en tout cas "cela n'ajoute guère à la connaissance de l'homme". Mais Gide n'a aucune difficulté à fournir plusieurs exemples (Versiloff, Stavroguine, Raskolnikov), parfaitement convaincants en tant que tels; que Fernandez ne soit pas d'accord sur la signification à leur attribuer, ou sur leur apport pour "la connaissance de l'homme", voilà une tout autre question dont le critique ne saurait vraiment s'en tirer par l'observation délibérément axiomatique et qui pourtant laisse tout à dire : "la simultanéité est un fait de la nature".

Pourquoi ce raisonnement non seulement partiel mais partial, sinon parce que Fernandez obéit ici à des impératifs invisibles au lecteur qui expliquent la tonalité et la vigueur des propos, la volonté d'avoir raison coûte que coûte? Accepter la dédoublement, tout en mettant en question les exemples offerts par Gide, n'est-ce pas une façon de prendre ses distances avec un matériel jugé problématique, ayant des résonances intimes? C'est ici qu'un des exemples cités par Gide et repris, mais en passant seulement, par Fernandez, s'avère particulièrement révélateur. Voici comment Versiloff évoque sa 'dualité' :

J'ai/...

J'ai le cœur plein de paroles et je ne sais pas les dire. Il me semble que je me partage en deux. - Il nous examina tous avec un visage très sérieux et une sincérité convaincante. - Oui, vraiment, je me partage en deux, et de cela j'ai véritablement peur. C'est comme si votre sosie se tenait à côté de vous. Vous-même, vous êtes intelligent et raisonnable et l'autre veut absolument commettre quelque absurdité. Soudain, vous remarquez que c'est vous-même qui voulez la commettre. Vous voulez sans le vouloir, en résistant de toutes vos forces. Je connaissais autrefois un médecin qui, à l'enterrement de son père, à l'église, se mit tout à coup à siffler. - Si je ne suis pas venu aujourd'hui à l'enterrement, c'est parce que j'étais convaincu que je sifflerais ou rirais comme ce malheureux médecin qui a du reste fini assez mal.¹¹

Fernandez s'était-il reconnu dans cet être 'dédoublé' qu'est Versiloff, qui veut "absolument commettre quelque absurdité"? où, à plus forte raison, dans ce médecin qui, aux obsèques de son père, se mit à siffler, trahissant ainsi l'existence insoupçonnée de sentiments plus équivoques à l'égard du défunt? Cela est d'autant plus vraisemblable que cette 'simultanéité' reflète exactement l'ambivalence de type dépressif dont nous avons vu d'autres manifestations, alors que siffler constitue pour le héros du Pari une des 'surprises' les plus caractéristiques et les plus lourdes de sens, parce qu'elles relèvent directement du sentiment de culpabilité paternelle. (cf. pp 294-300). N'est-ce pas, dans une forme bien précise, la raison du refus par Fernandez de l'univers dostoïevskien, et donc de son refus des vues de Gide?

Reconnaissons-le franchement : rien ne prouve que Fernandez fut conscient des résonances parricides de l'œuvre dostoïevskienne, et nous ne savons pas s'il eut connaissance du célèbre article de Freud sur ce sujet, paru en 1928, et traduit, non en français mais en anglais en 1929.¹² Cela dit, le fait que Gide rapproche Dostoïevski et Freud dans le contexte du rêve et de la motivation inconsciente, notons-le, /...

notons-le, (op.cit., p 67-68), l'intérêt porté par Fernandez lui-même à la psychanalyse, et les indications de son œuvre romanesque sur le mythe de l'Oedipe, tous ces indices suggèrent que ces résonances ne lui avaient pas échappé. D'ailleurs, l'on sait que la perception d'une œuvre peut opérer, comme Fernandez le disait lui-même, "au-dessous de la conscience claire", et que l'identification peut se faire entre 'l'inconscient du texte'¹³ et celui du lecteur. Sans doute n'est-il pas sans signification que Fernandez, s'intéressant à Crime et Châtiment plutôt qu'aux Frères Karamazov, texte central de l'interprétation de Freud, semble l'avoir néanmoins anticipé en rapprochant Dostoïevski, Sophocle et Shakespeare, rapprochement d'autant plus digne d'intérêt que c'est au cas de Hamlet et des problèmes posés par sa motivation que le critique se réfère en parlant du dramaturge anglais. (M, 136; 218).

D'autres détails renforcent l'idée que Dostoïevski éveillaient des associations 'freudiennes' chez Fernandez, entre autres une série d'étranges rencontres entre Raskolnikov et un artisan inconnu, qui le regarde et le suit, et qu'il suit à son tour :

l'homme tourna à gauche et s'éloigna sans se retourner. Raskolnikov resta sur place et le suivit longtemps du regard. Il le vit se retourner après avoir parcouru une cinquantaine de pas et le regarder, toujours immobile, au même endroit. Il était impossible de le discerner, mais Raskolnikov eut l'impression que, cette fois, encore, l'autre souriait de son sourire froidement haineux et triomphant. (CC, 321-322)

Il s'agit, manifestement, d'une figure représentant une instance morale, la mauvaise conscience du héros, comme le confirme la suite de l'épisode où l'étrange personnage rompt son silence pour accuser Raskolnikov du meurtre (321) et, plus loin, où il mène ce dernier, sans qu'il ne s'en rende compte d'abord, sur les lieux mêmes du crime, où il revit comme halluciné l'acte meurtrier. Et l'épisode/...

l'épisode est précédé par cette indication sur l'état d'esprit de Raskolnikov : "il marchait triste et préoccupé; il se souvenait bien d'être sorti de chez lui avec une intention, il savait qu'il devait se dépêcher de faire quelque chose, mais quoi, au juste, il l'avait oublié". (CC, 325)

Ces curieux événements rappellent étrangement certains propos de Fernandez de 1924 sur la 'mythologie de l'inconscient' et notamment l'affirmation que "les motifs cachés d'un homme normal ne sont jamais aussi complètement inconscients qu'il lui plaît parfois de croire ... on les sent presque toujours derrière la conscience, comme on sent derrière soi dans la rue quelqu'un qui vous regarde et qui vous suit".¹⁴ La spécificité des propos, les contextes respectifs des deux textes, et ce que nous savons de la résistance de Fernandez envers l'intentionnalité inconsciente, appuient l'hypothèse que ses vues sur Dostoïevski et sur Freud, et donc sur Gide lui aussi, renvoient aux mêmes sources.

C'est ce que confirment à leur tour deux comptes rendus successifs de Fernandez qui font ressortir des liaisons entre ses vues sur Gide et son attitude envers la psychanalyse. Parlant, en 1939, du Journal de ce dernier, il affirme que Gide sera sans doute considéré comme le meilleur critique littéraire de sa génération, tout en ajoutant cette réserve, déjà familière :

Son seul défaut, qui était aussi celui de Proust, est d'avoir cru (je ne sais s'il y croit encore) à la possibilité de changer la nature humaine et de découvrir des nouveautés sur l'homme. (nous soulignons). Ce fut une illusion d'une génération intellectuelle par ailleurs admirable. Dernier écho du romantisme des esprits qui ne voulaient plus du romantisme, mais qui ne savaient pas tout à fait comment lui échapper.¹⁵

Le deuxième passage, publié deux semaines plus tard, vient du compte rendu du livre de Jacques Madaule sur le Christianisme de Dostoïevski. Du point de vue de la nature/...

nature humaine, estime Fernandez,

rien de ce qui est sorti des travaux de Freud et de ses disciples n'était ignoré de nos grands maîtres du classicisme. Je crois, pour ma part, que ce sont les romantiques qui ont bouché notre vue et que leur lyrisme nous a laissé quelque peu stupides. La psychiatrie freudienne, comme le marxisme, comme le positivisme, ont joué pour nous le rôle de ré-éducateurs. Nous avons dû recommencer l'apprentissage de la réalité.¹⁶

Apport toujours actuel des écrivains classique, ou apport faussement nouveau des romantiques : nous retrouvons l'antithèse Corneille-Dostoïevski dont il avait été question dans l'ouvrage de 1931. Contre-épreuve : en faisant de Freud un des ré-éducateurs de connaissances que le romantisme avait fait perdre de vue, la nouveauté de l'apport de Freud lui-même est mise en question également : "Je n'ajouterai qu'un mot en ce qui concerne les prétendues 'découvertes' de la psychologie moderne : l'Idiot est la réplique exacte de Don Quichotte" (ibid).

Juxtaposition significative! D'un côté, les 'prétendues découvertes' de la psychologie moderne, représentées par Freud et Dostoïevski; de l'autre, Cervantes, ancêtre des écrivains picaresques qui de Molière à Meredith représentent le 'rire de l'intelligence', le 'génie qui dissipe les fausses pensées et qui délivre de la tyrannie, de la 'cécité' de l'inconscient, au nom de l'héroïsme véritable qui refuse les 'révélation' 'dogmatiques' et les 'catastrophes'. Rejeter ainsi la nouveauté au nom de la tradition classique - tout en persistant, notons-le, à trouver partout des filières entre Dostoïevski et les grand auteurs de cette tradition 'occidentale', c'est le rejeter au nom de l'expérience déculpabilisée.

Si le thème du dédoublement et la référence freudienne constituent les principaux points de rencontre entre la pensée de Fernandez et les vues de Gide sur Dostoïevski/...

Dostoïevski, ils ne sont pas les seuls. Dans son ouvrage, Gide parle du Rousseau des Confessions, et du clivage entre acteur et spectateur dans l'univers de l'auteur russe; et pour évoquer le dédoublement définitif de Raskolnikov après son exil, au moment de découvrir l'Évangile, il cite une phrase qui exprime un des pôles du drame de Fernandez : "la vie s'était substituée chez lui au raisonnement, il n'avait plus que des sensations". (p 162)

Rêves monstrueux, visions dostoïevskiennes

Venons-en maintenant à la troisième pièce dans notre dossier dostoïevskien qui, réunissant les éléments déjà cités (dédoublement, problème de la sensation, résonances romantiques et freudiennes) et l'autre réseau associatif et thématique (fantômes-réveil-sommeil-monstres), permet de donner à l'ensemble un sens et une cohérence plus profonds : le rôle du rêve dans l'univers de Raskolnikov, dont le passage suivant constitue un exemple particulièrement explicite :

Soudain, il tressaillit; une pensée, elle aussi de la veille, lui traversa de nouveau l'esprit. Mais ce n'était pas parce qu'elle lui revenait qu'il tressaillit. Il savait bien, il avait pressenti, qu'elle ne manquerait pas de revenir et il l'attendait déjà; du reste, cette pensée n'était pas du tout la même que la veille. La différence résidait cette fois dans le fait qu'un mois plus tôt, et même la veille encore, elle n'était qu'un rêve, alors que maintenant ... maintenant elle se présentait brusquement non plus comme un rêve, mais sous une forme nouvelle, redoutable, tout à fait inconnue de lui, et soudain il en avait lui-même conscience... le sang lui monta à la tête et tout devint noir devant ses yeux. (CC, 54-55)

Nous n'allons point commenter ce texte en détail : il sera évident que le rêve, comme la sensation, constitue l'expression d'un matériel idéatif, d'une 'pensée' en puissance (pressentiment) qui tend à s'actualiser à la conscience. Comme la sensation/...

sensation, le rêve joue donc un rôle prophétique. Que Fernandez fût sensible aux rêves dostoïevskiens autant qu'aux sensations, c'est ce que montre sans ambages le passage suivant, tiré de l'étude qu'il consacra en 1942 à Proust. Il parle ici de la mort de Bergotte qui, comme son créateur lui-même, souffrait d'insomnies et redoutait pourtant le sommeil :

Et si nous voulons savoir quelque chose de certains cauchemars de Proust, peut-être pas très longtemps avant sa mort, lisons ces lignes : 'Maintenant, c'est comme venue du dehors de lui qu'il percevait une main munie d'un torchon mouillé qui, passée sur sa figure par une femme méchante, s'efforçait de le réveiller, d'intolérables chatouillements sur les hanches, la rage - parce que Bergotte avait murmuré en dormant qu'il conduisait mal - d'un cocher fou furieux qui se jetait sur l'écrivain et lui mordait les doigts, les lui sciait.' Ici, Proust rejoint les visions dostoïevskyennes, encore que, chez Dostoïevsky, la vision n'eût pas été mise en ordre, offerte clairement à un diagnostic. (Pr., 163)

Ce passage est singulier, moins pour ce qu'il éclaire de Proust, que pour ce qu'il nous révèle de Fernandez. Le texte proustien lui rappelle l'univers cauchemaresque du romancier russe où les produits du rêve semblent acquérir une réalité physique, deviennent un 'enfer' de sensations qui ajoute à l'effet anxiogène. Et il est probable, pour ne pas dire certain, car nous ne possédons aucune preuve formelle, que Fernandez pense ici à un cauchemar spécifique de Raskolnikov qui a lieu près du début du roman et qui met en scène la mort d'un cheval, massacré devant l'enfant et son père par des paysans enivrés. (CC, 65-71)

Pourquoi privilégier cet épisode? Pour la raison, d'abord que dans l'agencement du roman, ce rêve annonce le projet meurtrier de Raskolnikov : le héros est réveillé en sursaut d'un cauchemar dont certains détails-clef préfigurent exactement le crime qu'il va commettre. Se souvenant de son enfance, et des promenades qu'il faisait alors avec son père (c'est la partie 'historique' du rêve), il imagine un cheval/...

cheval brutalisé et achevé, faute d'une hache (CC, 70), arme même du crime, avec une barre de fer par un homme aux mains ensanglantées (c'est l'élément prophétique). Entre les deux parties du rêve, il existe un lien souterrain, qui est le thème parricide, exprimé indirectement dans la mort du cheval, et dans les sentiments de culpabilité et d'horreur qu'éprouve Raskolnikov au réveil.

Notons ensuite, avant d'en venir aux détails précis, que Dostoïevski lui-même insiste sur le caractère de netteté et de réalité "monstrueuse" d'un rêve qui par certains détails de la mise-en-scène se prête sans conteste à une identification personnelle de la part de Fernandez, et peut-être même à une impression de 'déjà vu' fantasmagique :

Dans un état maladif, les rêves se distinguent souvent par un relief, une intensité extraordinaires et par une extrême ressemblance avec la réalité. Il arrive que le tableau qui se compose ainsi soit monstrueux, mais le cadre et tout le processus de représentation sont alors à ce point vraisemblables et les détails si subtils, si inattendus, en même temps qu'ils correspondent si artistement à l'ensemble du tableau, que le rêveur lui-même serait bien incapable de les inventer à l'état de veille, fût-il un artiste comme Pouchkine ou Tourgueniev. Ces rêves, ces rêves malades laissent toujours un souvenir durable, et agissent fortement sur un organisme ébranlé et déjà surexcité.

Ce fut un rêve effrayant que fit Raskolnikov. Il rêva de son enfance, dans leur petite ville. Il a sept ans et, par un jour de fête, vers le soir, il se promène avec son père hors de la ville. Le temps est plutôt gris, l'air est lourd, l'endroit en tous points tel qu'il s'est conservé dans sa mémoire; il se présente même à lui dans son rêve beaucoup plus net que ne l'est l'image restée dans sa mémoire. La petite ville est située tout à fait à découvert, comme sur la paume de la main, pas même un saule blanc autour; quelque part très loin, tout au bout du ciel, le trait noir d'un petit bois. A quelques pas du dernier potager de la ville se trouve un cabaret, un grand cabaret qui lui laissait toujours une impression pénible et lui inspirait même la peur quand il passait devant en se promenant avec son père. Il y avait toujours là une telle foule, on y braillait, on y riait à gorge déployée, on s'y injurait, on y chantait d'une façon si hideuse avec des voix si rauques, souvent on s'y battait; autour du cabaret rôdaient toujours des individus aux trognes si effrayantes et si ivres ... Lorsqu'il les croisait, il se serrait fort, tout tremblant, contre son père. Près du cabaret, /...

cabaret, une route ou, mieux, un chemin de traverse, toujours poussiéreux, et la poussière y est toujours noire. Le chemin continue en serpentant et, à trois cents pas de là, contourne à droite le cimetière de la ville. Au milieu du cimetière, une église en pierre, à la coupole verte, où une ou deux fois par an il allait à la messe avec son père et sa mère quand on célébrait un service pour le repos de l'âme de sa grand'mère, morte depuis longtemps et qu'il n'avait jamais vue. A cette occasion, ils emportaient toujours le gâteau traditionnel sur un plat blanc enveloppé dans une serviette, et le gâteau était bien sucré, fait de riz et de en forme de croix. Il aimait cette église et ses vieilles images saintes, la plupart sans ornements, ainsi que le vieux prêtre au chef branlant. A côté de la tombe de sa grand'mère recouverte d'une dalle, il y avait aussi la petite tombe de son frère cadet, mort à six mois et qu'il n'avait pas connu non plus, dont il ne gardait aucun souvenir; mais on lui avait dit qu'il avait eu un petit frère, et chaque fois qu'il visitait le cimetière, il se signait pieusement et avec respect devant la tombe, s'inclinait devant elle et la baisait. (CC, 65-66)

Ces souvenirs d'enfance, malgré la relative densité de la description, ont un décor pouvant être réduit au minimum : petite ville provinciale, jour de fête, temps gris et lourd, rue aboutissant à la campagne, ligne d'arbres à l'horizon, cabaret plein de paysans, etc. L'on retiendra, notamment, le cimetière où reposent la grand'mère de Raskolnikov et son petit frère, mort à l'âge de six mois et dont, à sept ans, il ne gardait plus aucun souvenir. La ressemblance entre ces détails fictifs et la situation de Fernandez lui-même qui, avant de devenir orphelin de père, vit mourir sa grand'mère maternelle et, à l'âge de sept ans, son petit frère de six mois, est pour le moins singulière, d'autant plus que ce décor empreint de nostalgie et de piété filiale est un décor enfantin, du passé. Mais justement, par sa place dans le roman comme par sa place dans les souvenirs de Raskolnikov, c'est un décor d'avant la 'catastrophe'. Et si la 'catastrophe' n'était pas la mort du cheval, mais du père?

Mais le pauvre garçon ne se connaît plus. En criant, il se fraye à travers la foule un passage vers la haridelle, enlace sa tête morte et ensanglantée et la baise sur les yeux, sur les lèvres... Puis tout à coup il bondit sur ses pieds et fou de rage sa jette sur Mikolka en serrant ses petits poings. A cet instant, son père, qui depuis/...

depuis longtemps essaie de le rattraper, s'empare enfin de lui et l'emporte hors de la foule.

- Viens! Viens! lui dit-il, rentrons à la maison.

- Mon petit papa! Pourquoi ont-ils ... tué ... le pauvre cheval! dit-il à travers ses sanglots, mais le souffle lui manque et les paroles jaillissent comme des cris de sa poitrine oppressée.

- Ils sont ivres ... ils font des bêtises ... ce n'est pas notre affaire ... viens! dit le père.

Il enlace son père de ses bras, mais sa poitrine est oppressée, tellement oppressée. Il veut reprendre son souffle, pousser un cri ... et se réveille. (CC, 70-71)

Ce texte est évidemment très affectif, la vision atroce du cheval inspirant à Raskolnikov des sentiments bien naturels de colère et de pitié - il voudrait le sauver - et en même temps de peur, qui renforcent le lien avec son père vers lequel il se retourne dans son incompréhension de ce qui arrive (il "ne se connaît plus"). Il est non moins évident, cependant, qu'il est susceptible d'une interprétation plus profonde, conforme non seulement au rôle 'prophétique' de l'épisode, mais aussi au parallélisme de termes employés ici par l'auteur lui-même pour décrire la conduite du garçon : il "enlace" la tête morte et ensanglantée du cheval comme "de ses bras il enlace" le corps de son père, il baise l'animal "sur les yeux, sur les lèvres" comme s'il s'agissait d'un visage humain, d'un être cher qu'il venait de perdre, ses sanglots sont entrecoupés de paroles dont l'ordre et la forme syntaxique créent jusqu'à la fin de la phrase une ambiguïté de sens pouvant facilement s'adapter aux sentiments d'un autre garçon, ayant perdu son père dans les circonstances que l'on sait : "Mon petit papa! pourquoi ont-ils ... tué ... le pauvre cheval!" Ce cri, ce désespoir 'étouffant', n'appartiennent-ils pas, aussi bien qu'à la Russie provinciale, au Mexique du 'rêve' qui tourna au cauchemar?

Voici maintenant une troisième raison pour considérer ces textes dostoïevskiens comme un exemple probant de ce à quoi Fernandez pouvait penser en rapprochant le/...

le romancier russe et Proust : la présence dans le cauchemar de Bergotte du "cocher fou furieux", de l'homme qui "conduisait mal". Cette figure est présente, justement, dans le rêve de Raskolnikov dans la mesure où l'homme qui tue le cheval en l'attelant à un chariot énorme, et ensuite en faisant pleuvoir sur lui des coups meurtriers est un 'mauvais conducteur'. Et ce cocher est présent également dans un deuxième épisode du roman, épisode plus révélateur encore, où le conseiller titulaire Marmeladov est écrasé par une carosse. (CC, 208-217)

Certes, il ne s'agit pas cette fois d'un rêve, mais de ce que suivant Fernandez nous appelons une 'vision dostoïevskienne', une 'chose vue' par Raskolnikov. Survenant tout de suite après l'accident, attiré par la vue d'une "élégante voiture de maître attelée d'une paire de fougueux chevaux gris arrêtée au milieu de la rue" (CC, 208), il se fraye un passage à travers la foule (comme dans l'autre épisode) et, "étonnement ému" (CC, 209), prend une part active aux soins donnés à la victime, "comme s'il s'agissait de son propre père". (ibid) Ces mots paraissent d'autant plus aptes à éveiller une réaction profonde de la part du critique à la lumière d'autres détails de l'épisode : la carosse arrêtée sur la chaussée, le cocher descendu de son siège qui proteste son innocence, le groupe de spectateurs réunis autour du corps, le transport de Marmeladov à son domicile, les blessures atroces faites sur sa poitrine par les sabots, le constat médical désespéré ("on pourrait peut-être lui faire une saignée ... mais ... ce serait inutile"(CC, 215)) l'arrivée du prêtre au chevet de l'agonisant. De même, Dostoïevski parle de "cette étrange sensation de satisfaction intérieure que l'on observe toujours, même chez les intimes, à l'occasion d'un malheur subit qui frappe le prochain et dont n'est exempt nul être humain, quelque sincères que soient les sentiments de compassion et de sympathie que l'on puisse éprouver". (CC, 214) Car/...

Car que voit-on dans ces mots, sinon un exemple des plus aigus de la 'simultanéité des sentiments contraires' si problématique pour Fernandez? Si l'existence d'une réaction de reconnaissance anxiogène devant l'œuvre de Dostoïevski est admise, ces deux épisodes devaient le toucher d'une façon particulièrement marquée.

Pour mieux apprécier l'importance de ces indices, il n'est que de rappeler enfin un texte de Fernandez lui-même que nous avons déjà étudié, à savoir l'épisode du Pari où Robert Pourcieux assiste à l'accident sur la route Paris-Aix et où l'on trouve tous les traits du texte dostoïevskien : même groupe de spectateurs aperçus d'abord de loin, réunis autour d'une 'chose' gisant par terre qui devient reconnaissable à mesure qu'on approche, même atmosphère tendue d'espoir faisant place au constat qu'il n'y a rien à faire pour la victime, même signification 'paternelle' de l'épisode puisque Marmeladov est pour Raskolnikov un homme qui élicite des sentiments quasi-filiaux, alors que dans le roman de Fernandez, la voiture accidentée est une "voiture de père de famille".

Tout aussi important, dans ce contexte, est le fait que Fernandez choisit de souligner l'effet bouleversant de l'accident par le biais du rêve, et que pour sortir du 'dédoublément' insupportable qu'il éprouve Robert doit aller au cœur de la tragédie "en la faisant sienne", en s'identifiant à la victime, processus qui constitue la contrepartie exacte et essentielle de la culpabilité. Mais Pourcieux, à la différence de Raskolnikov, étant conscient de cette culpabilité, le texte de Fernandez va plus loin que celui de Dostoïevski, en articulant un de ses éléments latents. Le rêve de Robert, qui complète en tous points ce texte de Crime et Châtiment comme, d'un autre côté, les propos de Fernandez sur la sensation et sur le dédoublément 'catastrophique' prennent leur sens des associations culpabilisées réunies autour de l'œuvre de Dostoïevski, n'est-ce pas là, enfin, l'expression imaginative/...

imaginative de son drame profond, et de ce qu'il convient d'appeler son 'mythe personnel' inéradicable : s'être imaginé responsable de la mort du père, de l'avoir tué en conduisant comme un 'cocher fou furieux'?

Nous analyses précédentes nous avaient amené à identifier le 'mythe' personnel de Fernandez dans le drame de l'enfant qui vit mourir son père à cause d'un accident, et qui s'imaginait responsable, soit en n'ayant pas le courage d'agir pour le sauver, soit par une 'paralysie' bien plus angoissante au cours de laquelle il aurait pris conscience de sentiments meurtriers à l'égard de la victime. Le dédoublement cruel entre acteur et spectateur, et les autres indices traumatiques et fantasmatiques que nous avons décélés, affectent ces hypothèses d'une certaine vraisemblance. En suggérant maintenant que le dernier élément, et peut-être l'élément essentiel du mythe consiste en ce que l'enfant s'identifia à ce cocher, nous allons plus loin que ces hypothèses, mais en abondant dans leur sens, et en proposant une interprétation qui demeure conforme à ces indices.

Nous dirions même que seule cette dimension supplémentaire rend pleinement compte de certaines expressions significatives du 'drame' du 'demi-barbare'. Rappelons, à titre d'exemple, cette affirmation de Fernandez, parlant de la 'surprise', que "nos sentiments sont de mauvais conducteurs de nos prétentions" (DP, 28), ou que le sentiment de la personnalité "ne se rapporte qu'accidentellement à notre passé" (ibid, p 48). Mentionnons aussi Rousseau, l'homme qui ne s'est pas reconnu dans l'action. Dans le traité de 1928, Rousseau a valeur d'exemple : par sa personnalité inachevée, il est pour Fernandez "le monstre du labyrinthe, notre éponyme" (DP, 75). Reprenant cet exemple dans l'Homme est-il humain? pour parler des méfaits du romantisme et du freudisme, l'échec de Rousseau devient "cet accident de la vanité et de l'ignorance" (H?, 151). Ces mots nous font remonter à/...

à l'exemple du conducteur dont la peur panique, la 'paralysie', démontre la 'vanité' essentielle; ils nous font retrouver aussi le héros du Pari, double de Fernandez lui-même, grand amateur des Bugatti, homme poussé par un besoin irrésistible d'acheter et de conduire des voitures, d'affronter la mort.

C'est encore chez Dostoïevski que l'on trouve les indices les plus probants pour appuyer cette interprétation. A deux reprises, avant le meurtre de l'usurière, et après la mort de Marmeladov, Raskolnikov lui-même faillit se faire écraser sous les roues d'un chariot; de même, à deux reprises, pendant sa visite au commissariat, et de retour chez lui après la mort de Marmeladov, il s'évanouit. Ces conduites sont particulièrement bien choisies pour évoquer la culpabilité du héros précisément parce qu'elles en expriment la nature, en l'identifiant à la victime. Notons aussi l'importance accordée par Dostoïevski à l'ivresse, ivresse sinistre des paysans qui tuent le cheval, ivresse plus abjecte et plus pathétique de Marmeladov qui ruine sa famille et qui cause sa mort. L'alcool devient une des échappatoires de Raskolnikov lui-même : "il eut soudain envie de boire de la bière fraîche" (CC, 11); le lecteur s'avise vite, pourtant, que c'est pour échapper à son angoisse montante, à 'l'attente', qu'il se précipite dans les cabarets. Là encore, il y a un point de convergence frappant entre le roman et le critique.¹⁷

Un dernier détail est plus frappant encore. Nous avons dit que Crime et Châtiment est un 'roman-confession'. En fait, le thème de la culpabilité et de l'expiation est très significatif pour le développement des rapports entre Raskolnikov et la fille de Marmeladov, Sonia, qui en se prostituant, fait vivre ses frères et ses sœurs, jouant un rôle de rédemptrice qui se sacrifie en faveur d'autrui. C'est à elle que Raskolnikov avoue son crime, et celle-ci, comme l'a rappelé Gide, en parlant du caractère 'obsessionnel' de la conduite du héros, lui conseille "comme le seul moyen/...

moyen de soulager son âme, de se prosterner sur la place publique et de crier à tous : "J'ai tué".¹⁸ Ces mots, dont on voit bien comment ils pourraient exprimer le drame du héros du Pari et des Violents, nous les retrouvons dans un autre projet romanesque de Fernandez, un récit jamais réalisé qu'il avait prévu pour 1936-37 et dont il ne subsiste que le titre : Ai-je tué?.¹⁹ A la lumière de tout ce qui vient d'être dit sur 'l'envers de la pensée' de Fernandez, et notamment sur les éléments dostoïevskiens là-dedans, ce projet énigmatique revêt un sens des plus révélateurs.

Si les analyses précédentes sont admises, il faut conclure que Dostoïevski, comme ces icebergs dont les quatre cinquièmes sont invisibles, joue un rôle beaucoup plus important dans la pensée critique et philosophique de Fernandez que les références explicites, déjà significatives, n'inclineraient à croire. Cette œuvre est en effet un carrefour, un point nodal où viennent se rencontrer et s'entrecroiser tous les thèmes et tous les réseaux associatifs qui constituent 'l'envers' de la pensée fernandézienne. C'est à la fois un écrivain romantique, dont les sensations, très anxiogènes et les rêves morbides deviennent des pensées, et un écrivain 'dogmatique' dans deux sens précis : mysticisme religieux de la confession, de l'expiation et de la rédemption, déterminisme psychologique par l'inconscient à nuances freudiennes, explicites ou implicites, (parricide, culpabilité, auto-punition, vues de Gide). C'est enfin un écrivain 'catastrophique', en raison de ces événements - rêvés ou vécus dans l'imagination - qui trouvent leur écho dans l'accident du Pari.

L'importance et la cohérence de ces indices sont telles qu'il paraît légitime de supposer que l'entreprise critique et philosophique de Fernandez, sa recherche de 'messagers' sachant "formuler la loi de l'homme" (M, 128) doit une partie de sa/...

sa spécificité au refus de certains univers 'catastrophiques'. Quant aux dimensions idéologiques et politiques de l'entreprise, les mêmes indices jettent une lumière accrue sur l'aveu qu'une révolution ne serait que 'la projection sociale de nos drames intimes'. L'antagonisme de Fernandez pour le 'dogmatisme marxiste' ne se colore-t-il pas des associations éveillées en lui par cette œuvre dans laquelle Gide encore disait en 1922 que "nous voyons déjà tout le bolchévisme qui se prépare"? (op.cit., p 235) Dostoïevski, auteur russe?

Meredith et les monstres

Si Dostoïevski représente l'expérience 'catastrophique', 'monstrueuse', par excellence dans l'univers imaginaire du critique, c'est à Meredith qu'incombe le rôle principal de 'tueur de monstres', de 'Saint Georges' du romantisme. Qu'on n'aille pas croire, d'ailleurs, que cet épithète, déjà légitimé par le prénom même de l'écrivain anglais, soit venu à notre esprit par pure complaisance. Des mentions explicites montrent que Saint Georges, comme d'ailleurs Saint Michel, cet autre vainqueur de dragons légendaires, lui était parfaitement familier.²⁰ Et l'image est parfaitement conforme à la tonalité, au caractère extravagant de l'hommage dédié par Fernandez à celui qui avait permis "la conquête de la normalité, de l'équilibre, de la sagesse enfin". (M, 121)

Comment Meredith se vit-il attribuer ces pouvoirs? Écoutons à nouveau l'auteur de Messages :

Il est remarquable que les grandes œuvres de la liquidation romantique ne contiennent point de jugements, au sens fort du terme, que la pensée y effleure timidement la vie sans oser jamais l'aborder franchement. Voyez Ibsen : qu'y a-t-il dans ses drames? un cri, puis un grincement, puis un gémissement, puis un silence - jamais une parole. Et Dostoïevski : il cherche bien/...

bien, lui, à formuler la loi de l'homme; toute son œuvre est soulevée comme une poitrine par une forte aspiration à plus d'air, à plus de clarté. Mais la masse de la vie qu'il crée l'étouffe; son intuition est si rapide et si complète qu'il peut se passer de l'analyse et qu'il finit presque toujours par s'en passer. Il produit si miraculeusement de la vie réelle qu'il ne trouve ni le temps ni la force de créer de la vie possible; et quand il s'y efforce, il ne peut penser ce possible que dans le mouvement fatal de la vie réelle qui autour de lui se fait et se défait. Tous les deux semblent croire qu'un individu vivant fait éclater la pensée ou la déforme par le simple jeu de son activité. Meredith, au contraire, nous convainc bientôt que l'exercice de l'intelligence est indispensable, non seulement pour la pleine compréhension, mais encore pour la parfaite réalisation de la vie, que l'on vit plus intensément et mieux à proportion qu'on est plus lucide. D'autre part il démontre par son œuvre que toute connaissance valable de la vie est le résultat d'une réflexion sur l'homme dans le moment où il agit, où il subit l'épreuve de l'expérience. (M, 128; Fernandez souligne)

L'on connaît déjà l'essentiel de ce passage, dont la fonction, dans la perspective de la 'critique philosophique', est de souligner la différence vitale qui existe pour Fernandez entre des œuvres 'utilisables' qui permettent de capter une expérience d'autant plus intensément vécue que l'intelligence demeure présente au cœur de celle-ci (Meredith) et celle de Dostoïevski, qui "produit si miraculeusement de la vie réelle qu'il ne trouve ni le temps ni la force de créer la vie possible". Le 'message' dostoïevskien est donc négatif, ne se prête pas à l'imitation par autrui, car la pensée du romancier ne peut se détacher du "mouvement fatal de la vie réelle qui autour de lui se fait et se défait". Mais ce passage, qui nous montre comment Dostoïevski est un auteur 'catastrophique' sans nous expliquer pourquoi il l'est (aucun détail précis dans cette évaluation très frappante et, par sa densité, très typique de Messages!) a une autre fonction, qui est de confirmer la nature de la réaction, plus profonde, moins rationalisée, du critique devant l'œuvre, et ainsi d'éclairer le rôle de Meredith sur cet autre niveau.

Notons d'abord que si Dostoïevski a rendu la vie 'réelle', cela ne peut être qu'en créant/...

créant des êtres perçus et acceptés comme tels, évidence sur laquelle l'on passe d'autant plus vite ici que Fernandez lui-même n'en dit mot; le terme d' 'individu', d'ailleurs non sans ambiguïté, figure la seule concession à l'existence du personnage dans ce texte où tout pourtant la suppose. La preuve, c'est qu'il est possible, sans déformer la pensée du critique, d'en faire ressortir les éléments latents dont ce jugement^{est}/le condensé, en le re-formulant ainsi : les personnages dostoïevskiens ne sont ni moins réels ni moins lucides que ceux de Meredith. La différence essentielle consiste en le fait que l'être meredithien, même au cœur de l'expérience la plus obscure et la plus trouble ne perd jamais le sens de la raison et d'une réalité plus complète à réaliser, ne cède pas à ses impulsions. Meredith, comme ses créatures, "disperse les miasmes morbides en vertu d'une volonté de vivre, d'une croyance et d'un jugement qui se confondent dans une puissante aspiration morale". (M, 143) Chez Dostoïevski, la lucidité du personnage ne maîtrise pas la 'fatalité', lui permet tout au plus de comprendre qu'il s'enfonce dans une expérience dont on ne saurait tirer la 'vie possible', qu'on ne saurait imiter...

Mais n'est-ce pas pour la très bonne raison que cette fatalité, on l'a déjà imitée, à travers le sentiment de reconnaissance hallucinée qui rapproche le personnage et le lecteur? Cette "aspiration à plus d'air, à plus de clarté", ces sentiments d' "étouffement et d'envoûtement", évocateurs du monde du 'sommeil de la raison' et de la 'nuit dogmatique', nous disent plus sur Fernandez que sur Dostoïevski. Il en va de même de la description singulière de l'œuvre d'Ibsen, référence plus rare encore dans les écrits de Fernandez et presque toujours conjuguée avec celle de l'auteur russe : "qu'y-a-t-il dans ses drames? un cri, puis un grincement, puis un gémissement, puis un silence - jamais une parole". Nous ignorons les liens souterrains entre Ibsen et Dostoïevski, quoiqu'ils soient sans doute encore de caractère/...

caractère freudien;²¹ mais il est probable que ce jugement, remarquablement 'concret' malgré l'absence de toute référence à une œuvre précise, constitue un transfert d'affect de l'un sur l'autre. Car ces paroles qui pourraient tout aussi bien s'appliquer au meurtre de la vieille usurière qu'à l'accident de Marmeladov, expriment à merveille la catastrophe dostoïevskienne par excellence, le 'crime' de Raskolnikov. Ce que Fernandez appelle "les œuvres de la liquidation romantique", expression que nous avons déjà vue dans son article de 1926 sur le déclin de l'Occident et de "la liquidation des valeurs humaines", n'a pas d'autre source.

Si Meredith s'oppose à Dostoïevski, et à travers ce dernier, à Freud, il s'oppose à Proust pour des raisons analogues. L'on sait que le 'message' de 1923 marque une étape sur le chemin qui mène à 'la garantie des sentiments et les intermittences du cœur' d'avril 1924,²² l'expression la mieux connue et la plus développée des réserves de Fernandez sur le morcellement de l'individu proustien, la réduction de la hiérarchie des sensations, des sentiments et des actes au même niveau 'symptomatique'. Plus intéressante, toutefois, parce que moins travaillée, est la lettre suivante de la même époque à Rivière :

Pour moi, Proust appartient à la lignée des analystes romantiques dont le père est J J Rousseau. Ils ont ceci de remarquable et d'incomplet qu'ils ne calculent point leur équation personnelle et qu'ils ne savent pas manœuvrer une ou deux pièces essentielles de notre machine. L'épisode d'Albertine n'est pour moi que l'exagération caricaturale d'un défaut dont le principe est dans Swann. Ce qui ne veut pas dire que je n'admire pas Proust, mais que je l'admire comme j'admire (moins cependant) Rousseau et (plus, cette fois) Senancour, Constant, etc. Je modifierai donc votre jugement ainsi : Proust appartient, non pas à la lignée des moralistes, mais à cette branche des moralistes atteinte de subjectivisme romantique. Nous ne retrouverons le tronc (quelle horreur) que si nous introduisons dans notre représentation de l'homme deux choses : le Jugement comique (réduction de l'écart entre la conscience individuelle et la conscience commune) et la volonté (entendue comme élément donné, naturel, et non construit et artificiel). Alors seulement l'intelligence retrouvera sa position (Montaigne, etc). (Corr, Lettre VII)

Provoquée/...

Provoquée par la parution de la Prisonnière, cette lettre fait partie d'une série qui prennent déjà position contre certains aspects centraux de la psychologie proustienne - déterminisme, absence de hiérarchie, parodie de l'amour véritable. Mais la référence ici au rôle du jugement, à l'esprit comique et à la volonté, considérée comme un élément "donné, naturel", c'est-à-dire au-dessus de tout soupçon symptomatique, et l'image de la branche des moralistes atteinte de "subjectivisme romantique", lui donnent une valeur singulièrement expressive. Car les mots "quelle horreur" n'ont de sens que par rapport à une idée plus profondément anxiogène, à savoir la décapitation meredithienne, présente associativement par la chaîne arbre-branche-tronc.

Quelle conjoncture psychique préside au rassemblement ici de tous ces éléments dans la défense du moralisme classique? Plusieurs indices sont à retenir, et d'abord la référence ici à Rousseau, "père" du romantisme, et ancêtre de Lord Jim, ce 'fantôme' du critique lui-même et comme lui auteur d'un 'acte manqué'. Second indice à retenir, la Prisonnière, nous l'avons dit, est par sa genèse comme par son contenu un livre 'dostoïevskien'. Il contient, entre autres, ce commentaire bien connu que tous les romans de Dostoïevski auraient pu s'intituler "Histoire d'un Crime",²³ avec cette précision : "Non qu'il ait jamais tué quelqu'un, mais parce que, comme tout le monde, il a connu le péché, sous une forme ou sous une autre, et probablement sous une forme que les lois interdisent". (ibid, pp 379-380)

Or, est-il besoin de rappeler ici que de nombreux commentateurs ont rapproché ces mots et l'essai de Proust de 1907 sur "les Sentiments filiaux d'un parricide", dans lequel il est question, justement, de Dostoïevski, de Sophocle et de Shakespeare? Et d'un autre côté, c'est dans la Prisonnière qu'il est question de la mort de Bergotte, précédée des cauchemars du 'cocher fou furieux'? Mais peut-être/...

être qu'un autre détail sera plus révélateur. Dans la Fugitive, volume postérieur à la Prisonnière, le narrateur apprend la mort d'Albertine dans une chute de cheval. Et cet événement lui paraît d'autant plus fatidique que lui-même avait payé le cheval à son amie, et s'en sentait donc responsable. D'autre part, sa culpabilité se rattache dans son esprit au souvenir de la mort de la grand'mère : "ma vie était souillée d'un double assassinat" (ibid, p 496). Et cet événement, ce deuil tardivement éprouvé par le narrateur constitue le fonds de la démonstration proustienne des 'intermittences du cœur' auxquelles Fernandez opposa 'la garantie des sentiments', et la théorie de la hiérarchie. Or, le souvenir de cette mort rappelle la description de la vieille dame à l'agonie, les sangues attachées à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles comme "des petits serpents noirs" qui se tordaient "dans sa chevelure ensanglantée comme dans celle de Méduse".²⁴ Cette image 'monstrueuse', s'associant aux sentiments de culpabilité provoqués par l'accident d'Albertine, apporte un élément de corroboration supplémentaire à l'hypothèse que ces volumes d'A la Recherche du temps perdu constituent un véritable carrefour pour la réflexion du critique. Son affirmation dans 'Humanisme et Action' que les flirts de ses contemporains avec Dostoïevski, ce "temps perdu", l'agacent un peu, est sans doute plus significatif qu'il ne paraît.

L'attitude de Fernandez envers le 'romantisme' proustien comporte un dernier élément dont les manifestations dépassent la Prisonnière, mais qui commence dans ce volume à prendre une forme déjà plus significative. Ce livre marque l'intensification dramatique du 'vice' de Charlus, personnage dont on a souligné les ressemblances dostoïevskiennes.²⁵ Or, l'on sait que Charlus est pour Fernandez un être 'monstrueux', et pourtant s'il est un aspect de l'enseignement freudien qu'il ne met pas en question, c'est le postulat que les pervers et les invertis/...

invertis sont beaucoup plus nombreux que "quelques romantiques et bon nombre de décadents" voulaient prétendre. (M, 206) Il y a ici le signe d'une ambivalence que d'autres indices appuient. Et si, dans d'autres lettres de cette époque, Fernandez dénonce l'anormalité des conceptions proustiennes de l'amour, c'est peut-être parce que Charlus est celui, justement dont le narrateur éprouve dans la rue "la sensation d'être regardé par quelqu'un qui n'était pas loin de moi. Je tournai la tête et j'aperçus un homme d'une quarantaine d'années, très grand et assez gros, avec des moustaches très noires et qui, tout en frappant nerveusement son pantalon avec une badine, fixait sur moi des yeux dilatés par l'attention."²⁶

Ces indices, que nous avons déjà relevés dans le contexte dostoïevskien et freudien, suggèrent qu'aux autres modalités de l'identification fantasmatique opérant entre les personnages de Dostoïevski et de Proust, il se mêlait pour Fernandez un élément homosexuel. A la lumière de cette possibilité, dont nous examinerons plus loin les concomitants imaginatifs, le message de Meredith, qu'un "jugement romantique et décadent est toujours faux" revêt un sens plus profond. S'opposant "trait pour trait" à Proust (M, 122), donc à ses idées sur l'amour aussi bien, Meredith nous mène "loin des intermittences du cœur" (M, 144), montre la voie d'une "tendresse réelle". (ibid) Dans cette perspective, la conquête de la normalité est peut-être plus significative encore.

Doriot et les fantômes

Il reste enfin à caractériser les écrits politiques de Fernandez qui entre 1927 et la fin de sa vie constituent une des principales expressions de son entreprise d'humaniste/...

d'humaniste. Comme nous l'avons vu, dès 'Intellectualisme et Politique', Fernandez signala sa méfiance envers les doctrines révolutionnaires 'catastrophiques' au nom d'un réformisme s'inspirant de Montaigne et de John Wesley. Il reprit ces thèmes en juillet 1933 lorsqu'il refusa de suivre l'exemple de Gide qui avait adhéré au communisme. "Un Gide anglais, affirma-t-il, se fût jeté à corps perdu dans ce non-conformisme si souple et si fécond d'outre-Manche" avant de "recourir à la faucille et au marteau".²⁷ S'il n'y a aucune mention explicite dans ces 'Notes' de la 'catastrophe', elles y font cependant écho par association dostoievskienne dans la mesure où l'image de la faucille et du marteau donne une expression très concrète aux dangers du communisme meurtrier. La vraisemblance de cette interprétation est appuyée par le fait que Fernandez reprend ces mots quelques lignes plus loin, en disant que "le prestige de Moscou est grand sur un cerveau d'artiste. La faucille et le marteau ont un relief scénique extraordinaire" (ibid). Rappelons également que c'est dans cet article que Fernandez parle de Saint Michel et les 'monstres' de l'idéologie, et, dans sa critique du marxisme et du freudisme il affirma qu'on "se décerébrait à coups d'intelligence". (H?, 213)

L'intérêt de ce genre d'indices n'est pas seulement de confirmer que Fernandez, en prenant parti pour les organisations révolutionnaires en 1934, allait à l'encontre de quelques 'résistances' viscérales; ils éclairent la nature même de celles-ci, et donc l'ambivalence de Fernandez envers la gauche. L'angoisse que lui procure le communisme, angoisse provenant d'une culpabilité parricide, l'empêche de consentir pleinement à des impulsions plus généreuses qui l'y attirent : sentiments de solidarité sociale, sympathie pour les travailleurs, désir de participer à une refonte des valeurs de la cité. Il n'est donc pas sans intérêt qu'au moment de rompre avec ses partenaires de 1934, l'auteur de 'Littérature et Politique' se justifia en termes non seulement de son anti-dogmatisme, mais aussi de sa redécouverte/...

redécouverte de la politique pratique que lui léguait son 'hérédité'.

L'allusion dans ce contexte au père dont la nostalgie culpabilisée constitue l'essence du drame paraît plus 'déterminée' encore quand on tient compte du fait qu'à la même époque Fernandez en appelle à la 'renaissance de l'idéalisme' en face des tendances 'catastrophiques' des années 1930 :

L'idéalisme qui sans doute renaît, c'est le brave et naïf idéalisme de nos pères, ce feu dans les idées, cet élan vers l'idéal que l'on proclamait hautement comme une noblesse morale, et que l'on reconnaissait à l'origine de ce qui est proprement humain.²⁸

Formule conventionnelle? Oui, sans doute, mais cela n'empêche pas de porter des couches de signification multiples, et l'on notera que ce genre d'expression devient beaucoup plus abondante à partir de l'année 1934-35, et que quelques-unes d'elles sont assez révélatrices sous leur banalité :

- nos pères ont essayé, sincèrement je crois, de gagner la masse ouvrière au libéralisme. Maintenant, c'est précisément du contraire qu'il s'agit ²⁹

- l'intellectuel séduit par le fascisme oublie cependant qu'on ne peut pas contenter tout le monde et son père à la fois, les pauvres et les riches, les opprimés et les oppresseurs ³⁰

- nous sommes incroyablement attachés à notre passé ... Les querelles de nos pères retentissent dans nos fibres avec autant d'intensité que nos impressions présentes, et souvent avec plus d'intensité encore ³¹

Quand on ajoute que l'autre face de ce passé qui 'retentit dans nos fibres' est l'univers intérieur parcouru de 'fantômes'; et que c'est dans ce contexte de la défense de 'l'humain' et du refus du 'complexe catastrophique' du monde que Fernandez nous livre enfin cet unique souvenir du père dont 'l'accent' l'accompagne toujours, force est bien de conclure que les déboires politiques de Fernandez prennent une partie de leur caractère du même drame paternel.

C'est ce qui rend si intéressantes les suites de l'histoire. Dans un article écrit une/...

une semaine après son adhésion au P.P.F., donc au moment de se ressouvenir de ses 'deux sangs', Fernandez affirme que le parti de Doriot aide les hommes de bonne volonté "à se dépouiller des mauvaises habitudes qui les paralysaient",³² et que "la France se balance stérilement entre un passé momifié et l'avenir obscur et sanglant vers quoi la pousse Moscou". (ibid) Cette observation, particulièrement résonnante, est à rapprocher d'autres que nous avons citées sur la 'catastrophe' communiste, sur la propagande dangereuse du 'sommeil', et sur le P.P.F., cette jeune force qui chasse les derniers 'fantômes' rouges 'au nom de la santé, de la propreté, et de l'espoir'. Et, pour confirmer l'importance 'hygiénique' de cet alignement, il n'est que de citer deux dernières affirmations : "la personnalité de M. Jacques Doriot frappe davantage le jeune homme que les vieilles croyances de ses pères".³³ Doriot 'arrache' les intellectuels "à leurs fantômes intérieurs".³⁴ A la lumière de ces indices, la sur-estimation si naïve de Doriot par Fernandez devient, non point pardonnable, mais du moins plus compréhensible. L'analyse de l'imagerie de la pensée politique corrobore en tous points l'analyse thématique, et les hypothèses 'objectales' que nous avons proposées dans la première partie de cette étude.

On pourrait citer de nombreux autres exemples. Contentons-nous de quelques-uns. Dans les mois avant la guerre, il parlait encore d'un "véritable court-circuit de la démocratie qui décharge les forces de l'homme",³⁵ et, toujours dans la lignée de l'anti-communisme, dénonça "un hégélianisme vulgarisé et calciné où le rationnel et le réel sont confondus".³⁶ Un autre article condamne des "intellectuels égarés" comme Bernanos et Trotsky, qui, s'étant réfugiés en Amérique latine "dans leur poursuite fiévreuse de la vérité, n'on jamais rejoint que leur ombre".³⁷ Quant aux écrits de la période 1940-44, relevons simplement l'important article de décembre 1943 sur 'les Idées et les Forces' où l'appel au 'réveil de la raison' et le/...

le danger de la 'paralyse' s'accompagnent de plusieurs références à la 'catastrophe' : "notre catastrophe nationale, qui n'est qu'un aspect de la catastrophe cosmique, nous avertit assez que dans notre civilisation l'équilibre est rompu entre les idées et les forces, et qu'il faut de toute urgence travailler à le rétablir".³⁸ Et dans un compte rendu d'un livre d'André Siegfried, nous lisons que "les défenses de l'Europe" étant fragiles, "il suffirait de bien peu pour, à nouveau, nous plonger dans la barbarie".³⁹ Or, à cette époque Fernandez, comme d'autres partisans de la Collaboration, avait des raisons bien plus urgentes que par le passé pour redouter la 'catastrophe', puisque les armées allemandes en recul ne barraient plus la route au 'bolchévisme'. Il est évident, toutefois, que ces écrits ultimes peuvent être compris sur plus d'un niveau, et que la conjoncture historique, ici comme ailleurs, reflète exactement ses drames intimes.

TROISIEME PARTIE

L'EXPERIENCE ROMANESQUE

A l'origine mes préoccupations étaient d'ordre romanesque; depuis l'âge de dix-huit ans je songe à écrire des romans, et vous trouverez le titre du 'Pari' sur la page de garde de mes premiers essais. Mais j'ai été amené à faire mes études de philosophie en Sorbonne, et mon esprit s'est orienté vers d'autres problèmes; pourtant, mes études sur Balzac, sur Stendhal, sur la technique du roman, sont celles d'un apprenti romancier.¹

En 1925, Fernandez disait qu'un succès littéraire "facile" ne lui procurerait aucune satisfaction.² Et en 1926, qu'il voulait "d'abord s'essayer dans tous les genres, puis me spécialiser dans celui que l'opinion me désignera."³ Avec la suite d'ouvrages et d'articles publiés depuis Messages, et la parution du Pari (Prix Fémina, 1932), il pouvait croire ses deux promesses tenues. Cependant, comme le montrent les propos que nous avons cités en tête de cette partie, Fernandez lui-même souligna l'ancienneté de ses ambitions romanesques en 1932, nous apprenant même que le titre de son premier roman existait dès sa dix-huitième année. Par ailleurs, en 1924 il donna la nouvelle "Surprises" (NRF, septembre-octobre, 1924), et après la parution des Violents (1935), fit état d'autres projets qui n'ont jamais vu le jour, (Ai-je tué?, l'Ombre et son chef). "Surprises" marquant un étape dans la genèse du Pari, et les Violents s'intégrant à la carrière politique de Fernandez, nous avons consacré l'essentiel de cette partie à l'examen approfondi du Pari, ne retenant du deuxième roman que ces aspects dont l'étude du premier aura mis en position privilégiée. L'on verra, toutefois, que ce choix se justifie amplement par la complexité, par l'importance et par la valeur relative de l'un et de l'autre.

.....

CHAPITRE I

LE PARI : VUE D'ENSEMBLE ET GENESE

Résumé, accueil, problématique

Au dire de Fernandez lui-même, le Pari était "une analyse, aussi dramatique que possible, de certaines situations de 1925 : les actes hasardeux des jeunes gens vers cette année-là, les êtres désaffectés de leurs fonctions et de leurs croyances par le scepticisme de l'après-guerre, mais animés quand même, et pour ainsi dire malgré eux, de passions humaines".⁴ Le héros, Robert Pourcieux, est un jeune bourgeois disponible, très intellectuel - licencié en histoire - très énergique, violent même, mais velléitaire avec cela; sous son cynisme apparent il y a un être plus timide dont la violence ne compense que partiellement la présence d'une insécurité foncière, et une quête de valeurs morales d'une intensité d'autant plus aiguë qu'elle se complique des indices d'une identité sexuelle difficile. Il voudrait "coucher" avec ses amitiés féminines, mais a des scrupules sur ce mot qui sont, c'est l'auteur qui le précise, plus que sémantiques. (121) C'est un homme qui a fait le tour du monde et qui, vivant sur ses rentes avec son vieux serviteur familial, représente une génération de "fils d'officiers, de fonctionnaires, qui demeurent sentimentalement attachés à leur passé, mais ne croient plus à sa valeur."⁵

C'est ce qui explique pourquoi Robert est entouré d'un groupe d'amis qui lui ressemblent par plusieurs côtés : Revaut, expert comptable et journaliste, Savignon, féru d'ambitions mondaines, Boucart, logicien qui, au dire de Robert, "ne croit qu'à la raison, ce qui fait qu'il ne croit à rien", (167) Tommery, avocat communiste qui refusa une grosse fortune, Olga Kaufmann, doctoresse russe "en assez bon termes avec les Soviets." (167) Tous ces êtres sont plus ou moins déclassés, en mal de crédo, tentés les uns et les autres par les/...

les courants idéologique de l'époque, mais sans afficher de programme. Malgré sa sympathie pour leur dépaysement spirituel, l'auteur ne se prive pas de noter qu' "ils appartenaient à cette curieuse jeunesse de l'après-guerre qui réclame le pouvoir de se refuser au pouvoir et qui, au nom d'une liberté inconditionnelle, prépare de nouvelles servitudes". (41) L'observation, à la lumière de l'itinéraire ultérieur de Fernandez, est d'une ironie prophétique.

Ces personnages, pré-existant pour ainsi dire à l'action du roman, représentent 'l'après guerre'. Il est probable que Fernandez songea en les créant non seulement à des modèles qu'il connaissait,⁶ mais aussi à l'Education sentimentale, aux Déracinés, et, d'une inspiration plus contemporaine, aux Faux-Monnayeurs, tous romans de 'groupe'. Leur fonction principale est de nous faire mieux comprendre le héros, en constituant un arrière-plan caractériel qui accentue les traits de Robert, et en discutant entre eux des actions et des attitudes de ce dernier. C'est par ce genre de procédé plutôt théâtral que l'on apprend que Robert n'a pas de maîtresse, et que ses moeurs seraient suspectes. Impuissant? pédéraste ? Sans doute est-ce en raison de ces équivoques que Robert affiche un air "très homme". (58-59)

Ces détails et ces personnages n'interviennent toutefois que progressivement. Au début du roman, Robert est à Aix pour préparer le circuit de Provence. Se promenant dans l'arrière-pays, il surprend une jeune fille inconnue dans une pose un peu compromettante, et sans être vu d'elle, la capte sur un cliché; vivement impressionné par sa 'vision', il revient la nuit et siffle la sérénade de Don Juan devant sa maison. Quelques jours plus tard, il a la chance de la retrouver sur un train, car Pauline - Robert ignore toujours son nom - quitte la/...

la maison paternelle pour faire ses études à Paris. "Héroïne démodée" (19) que plus d'un commentateur du Pari rapprocha des personnages de Bourget et d'Henri Bordeaux,⁷ c'est aussi une jeune femme des années 1920 qui s'irrite de l'effacement docile de sa mère dans un rôle d'épouse conventionnelle, et qui ne peut se résigner aux fiançailles avec Charles Baron, jeune homme un peu plat et plein de bonne volonté qui l'attend. Surtout, elle n'a cure de l'hypocrisie suffisante et complice de son père : "il m'aura, il m'aura toujours, ... et comme ses trucs sont bêtes, et comme je suis bête. Il faut que je parte, je n'en peux plus, il me rend bonne à rien". (30) Robert ne dit rien des événements qui ont précédé leur rencontre et fait tout pour la voir après son installation à Paris. Pauline est flattée par ses attentions, mais demeure longtemps incertaine de ses sentiments à elle; d'une indépendance d'esprit et d'une noblesse personnelle indiscutables, on dirait qu'elle en est encore à trouver sa personnalité : "Elle avait à se refaire elle-même, à se refaire entièrement à pied d'œuvre, à supprimer tous les comforts et toutes les fausses décorations qu'on avait brodées sur sa vie conventionnelle de jeune fille". (82)

Elevée comme l'explique Fernandez, dans "la solitude et la révolte",⁸ Pauline affiche des idées progressives, se croyant affranchie notamment des préjugés bourgeois et chrétiens sur l'amour. Mais le souvenir d'un "soir lamentable" où les mains moites de Charles, demeurées trop longtemps sur ses épaules nues, lui avaient procuré un sentiment de "répugnance" et de "nausée incompréhensible et inavouable", (22) montre que ce n'est pas le cas. Plus tard, la découverte du corps provoque des angoisses ("des fantômes de pensée la traversaient, qui lui faisaient peur" (147)), qu'elle ne surmonte qu'en les acceptant, comme elle acceptera, enfin, pour le bien comme pour le mal, l'amour de Robert.

Manifestement, /...

Manifestement, Robert et Pauline ont bien des traits en commun, et un des thèmes fondamentaux du Pari est justement la renonciation aux pensées égoïstes, la volonté, non de "faire son salut" (324) par l'autre, mais de 'se sauver' ensemble dans une entreprise commune. Si dans son héroïne Fernandez a exploré cette figure qu'il estimait si moderne de la jeune fille,⁹ dans Robert et Pauline, personnages complémentaires, il a essayé d'incarner une autre vérité qui lui était chère, à savoir que le couple constitue le "véritable individu" (326), et même le "vrai penseur".¹⁰

Cette intrigue romanesque, qui s'apparente par bien des égards aux histoires d'amour classiques (vision ineffaçable, sérénade, ignorance des identités, malentendus et réconciliations, se complique d'autres éléments, au point où l'on peut dire que le Pari est construit sur deux fils conducteurs, sur deux intrigues en parallèle qui s'entrecroisent et s'interpénètrent le long du roman. Déçu par ses insuffisances de conducteur (aux essais, il a toujours refusé un virage dangereux), Robert prête sa voiture au comte de la Carouge, aristocrate déclassé qui supplémente ses revenus précaires en spéculant sur les voitures. Ce dernier ne tarde pas de remporter le palmarès, mais traite son bienfaiteur de "riche amateur qui trouve plus facile d'acheter les bagnoles que de les conduire". (34) Robert exige un duel et La Carouge enrôle sa cousine, Nicole de Jaulnies, 'bien' mariée au Vice-Président du Jockey, mais qui mène une vie double de sommité du faubourg Saint-Germain le jour et d'habituée des boîtes du Quartier latin la nuit, pour détourner son adversaire. Elle le fait en introduisant Robert dans un monde exotique qu'il ne connaît guère, et dont la description, comme d'ailleurs celle du milieu des 'as' et des mécaniciens, ajoute considérablement à l'étoffe du roman. Attiré par Nicole aussi bien que par Pauline, Robert est pris entre deux intrigues amoureuses, qui se compliquent/...

compliquent l'une par l'autre dans la mesure où les deux femmes en viennent à se douter de l'existence d'une rivale. Complication supplémentaire, Pauline découvre une 'rivale' autrement plus significative dans la passion de Robert pour les voitures, phénomène que l'auteur rapporte à sa croyance qu'au cours des périodes de "scepticisme radical, la hiérarchie que l'esprit et la société dressent de nos passions est rompue ... Toutes les passions sont également valables. Une automobile peut captiver autant qu'une femme, et une femme peut être jalouse, sans le savoir, d'une automobile".¹¹

Reconnaissons ici, aussi bien que le conducteur, le théoricien de la hiérarchie des valeurs et le moraliste de la plasticité des passions.

Le titre du roman, et l'agencement central de l'intrigue consiste en le fait que Robert parie avec La Carouge qu'il séduira Pauline dans un délai donné. Mais, au fur et à mesure qu'il la connaît mieux, ses sentiments subissent un changement important. C'est d'abord qu'il éprouve un sentiment de culpabilité croissant à cause de la photo compromettante, et parce qu'il n'a jamais dit à Pauline la vérité sur leur rencontre dans le train. Mais c'est aussi parce que Robert, en vertu de son scepticisme, n'a pas pu croire à ses 'bons' sentiments, et, pour faire le bien, à eu besoin jusqu'à présent de "l'illusion qu'il obéissait aux plus mauvais instincts, et qu'il faisait proprement une infamie".¹² Or, les événements du roman l'amenant à une prise de conscience, il voudrait aimer Pauline d'une façon plus désintéressée, et quand il gagne son 'pari', il feint de l'avoir perdu. Ses amis devinent pourtant la vérité, et le dénouement est mené rondement, par une série de 'coups' classiques.

Robert retourne à Aix pour courir sur une voiture qu'il sait notoirement instable : il y a donc un deuxième 'pari', le personnage affrontant la mort pour racheter à la fin du livre le virage manqué au début. Dans les explications réglementaires/...

réglementaires qui suivent, Robert avoue enfin tout ce qu'il avait caché à Pauline, se pose les questions qu'il faut :- "Pourquoi ai-je payé mon pari comme si je l'avais perdu? N'est-ce pas que tout bonnement je vous aimais? Ne vous est-il pas arrivé, en suivant une fausse piste, de rejoindre quand même le lieu que vous cherchiez?" (326) Et Pauline d'appuyer ce constat de la grandeur essentielle de leur expérience commune :- "Depuis que je vous connais, Robert, j'ai bien changé. Je croyais avant vous à une nature immobile, à des êtres, à des sentiments, à des actes fixés une fois pour toutes, avec un haut, un bas, une droite, une gauche. Maintenant, je sais que chacun peut devenir n'importe quoi." (327)

Ces dernières lignes étant manifestement de la plume du théoricien du 'prospectif', et Fernandez avouant lui-même avoir voulu "mettre la matière d'un essai dans un roman",¹³ il n'est pas suprenant que le Pari fût considéré, dès 1932, comme la représentation romanesque de certains aspects de la doctrine de la personnalité, opinion partagée par des critiques plus récents. Selon Alvin Eustis, ce roman "pour un peu se réduirait à une démonstration" (op.cit., p 169); pour Leonardo Fasciati, l'étude du Pari et des Violents permet de cerner les mécanismes du "cogito existentialiste" de Fernandez, et partant, son humanisme critique. (op.cit., p 31)

Ce point de vue n'est pas illégitime; les premières pages du roman sont la reprise, plus développée mais en tous points pareils, d'un passage du traité de la personnalité de 1928 que nous avons étudié dans 'l'envers de la pensée' (cf pp 136-137). Et Pourcieux est de toute évidence un homme à la recherche de/...

de l'identité personnelle, en imitant autrui (as du volants, mondains), en se rabattant sur la vie des instincts, et enfin en 'pariant' sur les bons sentiments à venir. Le défaut de cette approche est cependant d'engager l'analyse du roman dans des voies déjà bien tracées, et donc de confirmer ce que l'on sait déjà, sans permettre des éclaircissements nouveaux. D'autre part, entre la légitimité d'un point de vue et sa valeur d'explication globale, il peut y avoir un écart plus ou moins significatif. Considérer le Pari rien qu'en fonction des schémas de la personnalité (et encore s'agit-il de voir toutes les implications de celle-ci), ou comme une 'démonstration' (et il s'agit, de même, de savoir exactement ce qui fait l'objet de cette démonstration), c'est ne pas tenir compte d'autres critères. Et tout d'abord, du fait que Fernandez lui-même pensait que l'œuvre d'art obéissait à des lois qui lui sont propres, qu'un roman était à juger non seulement en termes de la 'thèse' de l'auteur, mais aussi par la vraisemblance et la présence de ses personnages, par l'agencement de l'intrigue, par la résonance de sa 'poétique, par les 'mythes' dont il dépend ou qu'il crée. Qui plus est, l'aveu que Fernandez avait "voulu mettre la matière d'un essai dans un roman" était sa réponse aux commentateurs qui, trouvant ses personnages trop expliqués ou trop obscurs, le taxaient justement d'être 'plus essayiste que romancier'; il affirmait en même temps voir dans un roman "un genre intermédiaire entre la réflexion abstraite et le rêve",¹⁴ propos qui soulèvent le rôle du facteur imaginatif, pré-rationnel, dans la création de l'œuvre :

Le roman est à mon avis le plus précieux auxiliaire de la vie, je veux dire de la vie réelle, car dans la vie réelle, nous saisissons rarement, pour ne pas dire jamais, l'apparence et la réalité intérieure d'une même vue, tandis que l'imagination romanesque nous permet cette espèce de tour de force.¹⁵

Or, il est évident que ces considérations comportent des implications pour l'esthétique/...

l'esthétique du roman fernandézien, pour sa mise-en-forme, pour ses procédés narratifs et stylistiques. Etant donné ce que nous savons des conceptions fernandéziennes de 'l'intuition dramatique' et de l'autonomie radicale du personnage, autonomie qu'il ré-affirmait en 1932 en la disant valable "pour l'auteur aussi bien que pour le lecteur" (ibid); étant donné le soin qu'il prit à souligner l'élément d'imprévu dans la création romanesque - "le romancier demande à l'intuition des révélations sur ses personnages, sur le sens de leur destin, qu'il n'est pas maître d'arranger à sa guise" (ibid), l'agencement des éléments 'démonstratifs' et expressifs risque de s'avérer plus complexe que l'on a pu croire jusqu'à présent. Nous examinons ces questions, et d'autres aspects de la théorie du roman fernandézien, dans le quatrième chapitre de cette partie de notre étude.

Mais il y a deux autres ordres de données dont il faut tenir compte en étudiant le Pari, et cela avant d'en venir aux modalités que nous venons de mentionner. Le premier, c'est la présence dans ce roman de la nostalgie chez le héros de son père décédé, nostalgie évoquée à plusieurs reprises et qui, puisqu'elle colore les réflexions de Pourcieux, fait de ce roman sur la personnalité un roman sur le père, un roman 'paternel'. Nous verrons comment cette nostalgie paternelle et le drame de la personnalité se complètent l'une l'autre.

Le second ordre de données qu'on ne saurait négliger, c'est ce que nous savons de la genèse du roman. Aucune œuvre d'imagination littéraire ne sort, déjà achevée, comme d'un néant; en même temps qu'elle raconte une histoire, elle a une histoire et même une pré-histoire. C'est en retraçant les étapes majeures de celle-ci que nous allons commencer l'analyse du Pari et montrer comment/...

comment ce roman répond à des exigences qui, sans être en contradiction avec ce que nous savons déjà de sa signification existentielle, lui donnent une portée différente.

Philippe Sauveur

Les indications données sur la dernière page du Pari :- "Lou Couffin (maison estivale des Fernandez en Provence), septembre 1930 - septembre 1932", (328) confirment sa part d'inspiration méridionale et laissent supposer qu'une partie de la rédaction coïncida avec l'André Gide, ouvrage conçu et achevé, semble-t-il, dans un délai assez rapide, pour paraître mi-1931. Cette conjoncture est significative pour trois raisons différentes mais complémentaires.

Notons d'abord qu'avec l'étude sur Gide nous sommes dans le contexte dostoïevskien dont nous avons vu les caractéristiques significatives. Le lecteur se souviendra que le Pari est un roman 'catastrophique', et qu'il existe quelques ressemblances entre l'histoire de Raskolnikov et les drames de Robert Pourcieux. Rappelons donc simplement que dans Crime et Châtiment comme dans le roman de Fernandez, il y a cet élément commun du pari comme, sur un autre niveau, le par(r)ri-cide.

Notons ensuite que les idées de Fernandez sur la 'liberté' du personnage et l'imprévu dans le déroulement de l'intrigue sont d'une coloration assez gidienne. Il est vrai que Fernandez reprocha à l'auteur des Faux-Monnayeurs d'avoir refusé à ses créatures une 'durée' authentique (AG, 152-156); il n'en est pas moins vraisemblable, étant donné la proximité entre l'étude critique/...

critique de 1931 et le Pari, que l'exemple de son aîné n'était pas très loin de l'esprit de Fernandez quand il fit la réflexion suivante :

Il me semble qu'un roman est vraiment 'en train' quand l'auteur ne sait plus très bien où il va. C'est du moins ce que j'ai cru constater pour le Pari. Jusqu'aux scènes du chapitre intitulé 'le pari', je ne savais pas quand ni comment ces scènes auraient lieu. Elles m'ont soudain apparu inévitables, et inévitables d'une certaine façon; pourtant, j'en étais déjà à la page 196 et ces scènes donnent leur sens au titre et au roman tout entier. ¹⁶

Le dernier élément à noter, c'est l'importance accordée par Fernandez à la défense de l'homosexualité gidiennne dans l'ouvrage de 1931, d'une vigueur polémique qui créa des remous et dont on retrouve l'écho, très discret, dans les drames de Robert Pourcieux, homme d'une identité sexuelle énigmatique.

Or, ces indices conjoints : esthétique de la liberté des personnages, problème de la sexualité, thème du parricide, nous font remonter plus loin dans le temps, à "Surprises" (1924), et à une autre œuvre plus ancienne, consacrée au double thème de la pédérastie et de la révolution sociale! Voici, dans son examen des "valeurs gidiennes", comment Fernandez s'explique :

Je demande permission, ici d'apporter, sur cette question un témoignage personnel. Aux environs de ma vingtième année, préoccupé par ce délicat problème de la pédérastie, et curieux de voir si un hétérosexuel y pouvait comprendre goutte, j'avais écrit un gros et maladroit roman où tout à la fois j'analysais l'inversion et j'y proposais des remèdes. J'imaginai qu'une révolution sociale, en portant au pouvoir la classe populaire que je croyais alors préservée de la contagion, déracinerait le mal. C'est assez dire que je voyais dans l'inversion une maladie, et que je ne pouvais me représenter mon héros que sous un jour tragique. Le remède était ridicule, mais la description de mœurs et l'analyse des sentiments n'étaient pas uniformément détestables. Et puis, en 1917, le sujet, traité de la sorte, pouvait passer pour neuf. Je soumis mon manuscrit à Proust qui m'en écrivit à plusieurs reprises; nous eûmes aussi quelques entretiens sur ce sujet. Il convenait que la pédérastie, ou l'inversion - il n'opposait point ces termes, comme fait Gide - était aujourd'hui une maladie. Mais/...

Mais il niait - et c'était là, justement, une des critiques qu'il adressait à mon livre - que cette maladie fût réservée à la société oisive, à la bourgeoisie corrompue. Aggravée par le snobisme (Proust me citait la remarque de La Bruyère sur le courtisan dévôt qui sous un prince athée serait athée), l'inversion, selon lui, était répandue dans toutes les classes de la société. C'est pourquoi, je pense, il accordait une signification symbolique à la rencontre de Charlus et de Jupien. Il se reconnaissait inapte à peindre autre chose que la maladie, il avait misé sur elle dans tous les sens du mot, un retour possible du monde moderne à la santé rencontrait en lui peu d'espoir, et pour tout dire ne l'intéressait que médiocrement. Mais surtout - et je souligne ce point qui me paraît capital - il établissait une différence considérable, presque de nature, entre l'amour grec et l'inversion moderne. Je crois que nul plus nettement que lui n'eût nié la possibilité d'une éthique pareille à celle que nous propose Corydon. (AG, 184-185)

Nous n'avons retrouvé aucune trace écrite de ce roman. Mais l'existence même du projet est très significative, et non seulement parce qu'il concerne deux auteurs centraux aux réflexions ultérieures du critique. En fait, si Fernandez laisse entendre ici qu'il l'abandonna après avis défavorable de Proust, nous savons maintenant par sa correspondance avec Jacques Rivière qu'il continua de travailler là-dessus jusqu'en 1924, année de la parution de Corydon. C'est mesurer l'importance qu'il attachait à cette œuvre de jeunesse, qui éclaire sa vocation romanesque et, partant, ces années obscures de sa vie.

Notons d'abord que Fernandez se disant "curieux de savoir si un hétérosexuel pouvait y comprendre goutte", ce roman sur l'inversion avait un but quasi-scientifique, ostensiblement auto-éducatif, qui revêt une importance plus considérable à la lumière de ce que nous avons dit dans un chapitre antérieur sur la plasticité viscérale du 'demi-barbare' et sur le problème instinctuel dans le drame de la personnalité. L'étude de l'homosexualité gidienne rappelant exactement la problématique de l'apprentissage et de l'acquisition des valeurs qui/...

qui est inhérente au conflit entre "la vie intérieure et l'ordre que la société nous impose", et Fernandez insistant volontiers sur le "retour à la sante" qui devait comporter la révolution qu'il imaginait, il est bien à croire que sous l'apparence 'scientifique' du projet, ce "délicat problème" le touchait de plus près qu'il ne voulait admettre.

Notons aussi que Fernandez lui-même souligne l'importance de ce premier roman dans l'étude qu'il consacra à Proust, une dizaine d'années plus tard, demandant "au lecteur la permission de me citer moi-même, ayant épuisé ce sujet (dans les limites de ma compétence) dans mon livre sur André Gide". (Pr., 61) Décidément, c'est faire grand cas d'une œuvre éphémère de ses vingt ans... Mais le lecteur sait que cette œuvre était encore celle de ses trente ans! Et étant donné le contexte de ce rappel - le problème de l'inversion et des 'Charlus', peut-être n'est-il pas surprenant que Fernandez se soit exprimé par des propos d'une allure si défensive. Car qui dit Charlus dit le fantasme de séduction homosexuelle que nous avons vu dans la section précédente de cette étude, et qui dit Charlus dit Jupien, la preuve pour Proust, que l'inversion était répandue dans toutes les classes sociales.

Or, n'oublions pas que Fernandez, d'ascendance aristocratique par son père, et qui avait connu Robert de Montesquiou (un des modèles de Charlus), Lucien Daudet, et Proust lui-même, devait se croire quelques solides raisons pour les conclusions qu'il tirait sur le milieu bourgeois corrompu. Quant à l'autre idée affichée par le romancier débutant, celle d'une "classe populaire préservée de la contagion", si celle-ci pouvait être attribuée à la naïveté ou à l'ignorance, elle pourrait tout aussi bien comporter un élément fantasmatique. Car imaginer une classe préservée du vice, n'est-ce pas l'imaginer préservée des/...

des "mauvaises pensées", innocente, et donc, par le biais du scénario envisagé, s'innocenter soi-même, se sauver? Et n'est-ce pas là le drame de Robert Pourcieux, tenté, égoïstement, de "faire son salut" par l'autre?

Il est vrai que Fernandez n'explique qu'en des termes très généraux les modalités de la révolution sociale et sexuelle qu'il envisageait, et qu'à bien regarder le Pari, les quelques indices politiques précis que l'on y trouve suggèrent que Pourcieux se laisserait plus facilement tenté par la droite que par la gauche :- "Ce qui manque au monde, c'est un fascisme qui tiendrait compte de certaines vérités, de certaines charités, un fascisme de la maturité".

(226) "Pour la première fois, il songea à la politique. Il se ferait député. Il fonderait un groupe de droite énergique, audacieux". (297) Cela dit, notons la fascination de Robert pour les mécanos, peu susceptibles aux "tracas" qui l'obsèdent, (42) sa nostalgie d'une camaraderie virile qui le rapprocherait des ouvriers ("il se sentait devenir socialiste" (276)), l'attraction flottante des idéologies révolutionnaires dont il est question dans les discussions entre Robert et ses amis, et enfin, les ambiguïtés sexuelles prêtées à ce dernier: tous ces détails parlent incontestablement en faveur d'une filiation lointaine et souterraine entre le projet du 1917 et le roman de 1932.

Filiation lointaine, parce que l'élément politique dans le Pari est marginal et résiduel; souterraine parce que quand Fernandez affirme qu'"en 1917, le sujet traité de la sorte, pouvait passer pour neuf", il établit une liaison dont il n'était peut-être pas conscient en 1917, mais qui ne pouvait pas lui échapper par la suite, entre sa révolution 'populaire' et la révolution russe, fondatrice du communisme qui allait revêtir la signification 'catastrophique' que l'on sait. Si donc, comme Proust l'avait affirmé, les ouvriers n'étaient pas préservés de/...

de la contagion, et si au surplus, ils allaient s'identifier au communisme, l'on voit bien pourquoi, d'autres influences aidant, le projet primitif a pu, a dû, changer d'orientation.

Considérons maintenant un autre indice, fourni par Proust lui-même. Dans une lettre à Fernandez de 1919, nous lisons la question suivante :— "Que devient Philippe Sauveur?"¹⁷ Que ce nom désigne, non une personne réelle, mais bien un personnage fictif, c'est ce que révèle une autre lettre, de l'année précédente, où Proust s'exprime ainsi :—

Cher ami, mes yeux se brouillent un peu et comme disent les gens, 'je vous quitte'. Quitter n'est d'ailleurs pas exact. Car je continue à penser à l'armée gratinoise, à Philippe Sauveur, à la comparaison entre la littérature des grands maîtres et Meredith..." (Pr., 206)

Philippe Sauveur... Peut-on considérer ce personnage énigmatique comme un des ancêtres de Robert Pourcieux, homme à la recherche du salut et d'un héroïsme personnel, si nécessaire en s'exposant à la mort? Trois indices spécifiques corroborent cette hypothèse, et tout d'abord cette référence à "l'armée gratinoise". Car bien des pages du Pari, et notamment celles, sans doute parmi les plus anciennes, que Fernandez disait centrales au "sens du roman tout entier", évoquent ce monde du 'gratin' dont l'auteur gardait la nostalgie.¹⁸ Notons ensuite les ressemblances qu'il y a entre ces noms de personnage : Pourcieux, nom d'un village en Provence (Eustis, op.cit., p 170) mais empreint comme le premier d'une tonalité religieuse passablement adolescente ('Sauveur', 'Pour-cieux') qui en dit long sur l'attitude envers ses créatures de l'amateur du picaresque et l'ennemi des 'monstres' de la pensée qui n'étaient pas tous philosophiques. L'importance de cette attitude est confirmée par le dernier projet de Fernandez, celui qui en 1943 devait avoir/...

avoir pour héros Tullio 'Saintis'.¹⁹

Notre troisième raison pour supposer une parenté mentale entre Philippe Sauveur et Robert Pourcieux est l'existence, dès 1918, de ce que Proust appelle "la comparaison entre la littérature des grands maîtres et Meredith". Certes, nous ignorons le contenu de cette étude, sans doute la première version du 'message' que Fernandez fit paraître en 1923. Mais le fait que Fernandez lui-même relie le maître du pessimisme vaincu et de la tendresse réelle aux "heures noires de la guerre" (M, 120) donne déjà au nom de 'Sauveur' un sens plus prophétique.

Voici maintenant un dernier détail que permet de donner aux considérations précédentes tout leur sens : l'histoire de Philippe Sauveur et le "gros et maladroit" roman de 1917 ne font qu'un seul et même livre, comme le montrent maintenant d'autres lettres, beaucoup plus importantes, envoyées par Fernandez à Jacques Rivière à partir du mois de janvier 1923. L'intérêt de cette correspondance est de montrer comment la pensée de Fernandez s'est formée à travers le 'dialogue' avec un homme qui, tout en lui ressemblant par certains côtés significatifs, avait des positions différentes, notamment sur les rapports de la personnalité avec l'inconscient. Rivière acceptait l'enseignement freudien sur le déterminisme, et sur la valeur 'symptomatique' de certains phénomènes affectifs, sensibles et sentimentaux. Fernandez, au nom de sa conception de la 'hiérarchie' existentielle et morale, et de l'irréductibilité des 'faits' psychiques à des causes, rejetait "l'antinomie" entre conscience et inconscient. Il s'agissait plutôt, disait-il, d'un problème "d'actes philosophiques" dont on viendrait à bout par la création de soi. (op.cit., Lettre I). Il est donc particulièrement significatif que la première mention du roman de Fernandez se trouve/...

trouve dans ce contexte précis :-

je crois que le drame d'un homme moderne, qui veut vivre en profondeur et quelques (sic) soient les circonstances particulières de ce drame, ressemble beaucoup aux crises que traversent tous les hommes dont la sensibilité est de même qualité que la sienne. C'est une question de degré. Dans mon roman, j'ai voulu traiter un cas-limite qui lui n'est plus dramatique, mais tragique, en ce sens qu'il est insoluble. J'ai peut-être eu tort de commencer par là, car bien des lecteurs se méprendront sur le modeste message que je leur adresse. Heureusement que, dans la vie, les invertis ne voient jamais le problème de leur destinée sous cet angle-là, qu'ils se nourrissent de dérivations et de sublimations, sans quoi il ne leur resterait plus qu'à "fuir dans le désert l'approche des humains". Tout dépend en somme de l'idée qu'on se fait de la vérité. (ibid, Lettre III; Fernandez souligne)

Ces propos sont très importants. D'une part, Fernandez insiste sur le caractère "tragique" de l'inversion, ce qui rappelle un aspect essentiel du "gros et maladroit roman" évoqué dans l'André Gide. De l'autre, il passe sous silence la dimension idéologique et sociale du problème, le situant plutôt dans le contexte du "drame de l'homme moderne", et de la pensée prospective, ce qui suggère l'amorce d'un développement intéressant sa pensée ultérieure. La tournure, enfin, et la tonalité de cette lettre appuient l'idée que nous sommes en présence de questions à résonance personnelle,²⁰ dont l'œuvre romanesque constitue une des dimensions privilégiées. Peut-on concevoir, en effet, de manifestation plus dramatique de l'inadaptation des sentiments et des actes, de l'affectivité et la volonté, de la continuité et de la discontinuité protéennes, que celle de l'orientation sexuelle? Quand on se rappelle le fait que Pourcieux avait dû suivre une "fausse piste" avant de découvrir l'amour de Pauline, et que pour 'vivre' ses bons sentiments, il avait dû d'abord suivre ses plus mauvais, force est bien de conclure qu'avec ce roman sur le drame de l'homme moderne, conçu sous une forme particulièrement extrême (l'on notera que Fernandez croit le cas/...

cas des invertis "insoluble") nous sommes déjà sur le chemin que mène au Pari. Ne l'a-t-il peut-être pas suggéré lui-même, mais d'une façon très discrète, lorsqu'il avoua, pour commenter l'ancienneté de ses ambitions romanesques, que "vous trouverez le titre du 'Pari' sur la page de garde de mes premiers essais"?

Une lettre ultérieure à Rivière marque une autre étape dans cette évolution :-

Il faudra que nous parlions longuement, puisque vous êtes si bon de m'écouter, de Philippe Sauveur. J'ai beau faire et je suis dans les meilleures conditions pour travailler, je ne sens pas ce roman dans mes doigts. Je le vois sous la forme d'une nouvelle assez courte, formant tryptique ou trilogie deux autres histoires, peut-être, entre autres, avec le 'Journal de Dominique'? Je suis assez en veine de trilogies, je ne sais pas pourquoi : il me semble que je m'exprime mieux ainsi. (ibid, Lettre VIII)

Peut-on croire que les difficultés éprouvées par Fernandez à trouver une forme satisfaisante pour Philippe Sauveur provenaient en partie de ce qu'il était trop près des problèmes personnels dont cette œuvre constitue vraisemblablement le reflet? Deux références énigmatiques dans d'autres lettres de la même époque appuient cette hypothèse, sans permettre des éclaircissements plus précis. Dénonçant "l'anormalité" de l'amour proustien, Fernandez avoue traverser "une crise singulière" (op.cit., Lettre VI); oubliant d'envoyer le manuscrit de Philippe Sauveur à Rivière, il parle d'un "oubli freudien". (ibid, Lettre XVI) Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est qu'avec le 'Journal de Dominique' dont il est également question ci-dessus, Fernandez avait trouvé une voie pour sortir de l'impasse. Car ce 'journal' n'est autre que la nouvelle que nous connaissons sous le titre de "Surprises"²¹, paru quelques mois plus tard dans la NRF. Et le personnage de Dominique est bel et bien la préfiguration de Pauline, héroïne du Pari et moitié complémentaire de Robert Pourcieux.

Dominique/...

Dominique

Comme les personnages du Pari, Dominique a des observations et des aphorismes d'une trempe toute fernandézienne, entre autres, sur les romans de Bourget, ou sur l'artificialité des jeunes filles à la Marcel Prévost, et sur le "caractère passif de la volonté". (S, 433) Elle parle des "permissionnaires" de la vie qu'elle trouve autour d'elle, de la "barricade" qu'elle se croit obligée de maintenir (S, 437), des "catastrophes" du jazz (S, 446); comme Pauline elle prépare sa licence, fort contre le gré de son père, et comme Fernandez lui-même, nostalgique de ses années estudiantines, imagine ses expériences successives sous forme de 'sujets de dissertation'. De même, elle a peur de 'prendre les virages', et à un moment donné, se retrouve "assise en lapin" sur la banquette d'une voiture entre deux hommes qu'elle admire pour des raisons différentes (S, 444), épisodes repris sous les traits de Pauline ou de Robert.

D'autres ressemblances sont plus parlantes. Comme Pauline et Robert, Dominique a des "réveils difficiles"; tantôt passive, tantôt cédant à des impulsions 'aveugles', c'est un "fantôme" (S, 324) qui a peur de sa médiocrité, de son impuissance, de l'idée de vieillir. Surtout, elle n'arrive pas toujours à joindre ses sentiments et ses actes : "Ma conduite est sans rapport avec ma volonté : je veux, et puis je bronche, et puis je veux encore, et puis je ne sais plus si je dois regretter d'avoir voulu ou d'avoir bronché". (S, 436) C'est que, consciente de son état de jeune fille, mais se voulant libre, Dominique a décidé de ne dépendre que d'elle-même, et croit refuser Dieu aussi bien que les conventions d'une société dominée par les hommes. Mais cette attitude repose sur une certaine ambivalence devant sa sexualité, puisque d'un côté elle avoue avoir "si peur de l'amour" (S, 437), et de l'autre, subit l'attraction physique des hommes et des femmes qui l'entourent : "on dirait un appel magique qui réveille en moi quelque démon caché". (S, 321). Notons aussi que Dominique est troublée par la contradiction qu'il/...

qu'il y a à "marier le passé de quelqu'un quand le bonheur dépend de l'avenir" (S, 322), et finit par découvrir l'amour véritable, né d'un sentiment qui était déjà en elle comme à son insu. Tous ces traits annoncent le roman ultérieur.

Mais l'importance de "Surprises" est plus grande encore, car Fernandez a trouvé là-dedans non seulement des traits de Pauline et de Robert, mais l'esquisse d'autres personnages du Pari, et non seulement des personnages, mais des éléments thématiques et narratifs qu'il allait reprendre, en les développant. Ainsi, nous retrouverons Charles de Brillon, ex-prétendant de Dominique, dans celui de Pauline, Charles Baron, alors qu'un autre constituant de nom primitif est attribué à l'aristocrate falot, M. de Brion. De même, Marie de Jaulnies, une 'affreuse' selon la terminologie affectonnée par Dominique, prendra une ampleur plus considérable avec Nicole, tout comme Marie-Camille de la Carouge fournit le nom du personnage masculin du Pari, dont les ancêtres véritables sont la fille Carmen pour sa débrouillardise au volant, et Jacques de Beynac pour la physionomie. Mentionnons aussi Sophie Dufour, commère et génie bienveillant du Pari qui, vivant parasitairement en marge du gratin, lui rend d'indispensables services d'entremetteuse. Souhaitant que tout le monde s'amuse, mais ayant l'habitude d'arriver aux moments les plus inopportuns, Sophie marque un revanche sur deux personnages esquissés seulement dans "Surprises", la "somnolente" Bessy, dont Dominique déjoue facilement la vigilance pour sortir avec son amant, et la plus sévère Miss Bosch.

C'est pourtant du côté thématique et narratif que le 'Journal de Dominique' est le plus riche en indices pour l'œuvre romanesque. Les épisodes où Dominique, 'surprise' par des actions imprévues, prend conscience de sentiments ou de pensées inavoués, /...

inavoués, montrent amplement, ainsi que le titre définitif de la nouvelle, que Fernandez avait mis le doigt sur une des modalités essentielles de sa conception de l'agencement romanesque. Qui plus est, quelques-unes de ces 'surprises', qui sont quelquefois d'un caractère sexuel, sont reprises sous forme transposée dans le Pari. Ainsi, l'épisode où Dominique, qui écoute une histoire pornographique, est 'surprise' par son propre rire, à la fois strident et gêné, et devient consciente ainsi de sentiments personnels plus troublés, est rappelé dans la scène du roman où Robert, feignant d'avoir perdu son 'pari', est brusquement 'paralysé' par le rire soudain de Nicole, qui sait, elle, qu'il l'a gagné. De même, quand Dominique, ayant repoussé les sollicitations nocturnes d'un de ses amis, se rend à l'improviste et comme involontairement dans la chambre d'un autre, et lui dit des choses qu'elle n'avait pas consciemment préparées, nous voyons l'embryon de deux événements concernant Robert et Pauline. Un troisième exemple est plus révélateur encore. Invitée à se baigner par un jeune athlète "à fort accent espagnol", invitation qu'elle interprète, non sans raison, comme ayant un caractère plus intime, Dominique s'en esquivé par le mensonge qu'elle ne sait pas nager, alors que c'est une nageuse expérimentée. (S, 329-330) Cet épisode, retourné, se retrouve dans le Pari quand Robert, qui ne sait pas danser, est invité à le faire par Nicole; les ressemblances stylistiques entre ces scènes, et un commentaire explicite sur ce "sport" : "vous voulez dire que tous ces gens feraient mieux de coucher tout de suite ensemble?" (P, 128) donnent à la danse une signification sexuelle dont on verra plus loin l'importance.

Mentionnons enfin, pour leur donner toute la place qu'elles méritent, deux ressemblances particulièrement révélatrices de la motivation des personnages. Entre Dominique, qui perdit sa mère, "morte de chagrin", à l'âge de six ans, et son père, les rapports sont marqués d'une ambivalence caractérisée :

Est-ce/...

Est-ce que je l'aime? Oui et non. Je l'aime parce que c'est comme ça. Voilà : je ne le respecte pas. C'est un faible avec des prétentions, ses coups de force sont comme des notes fausses. Et lâche, très lâche, oui.
(S. 320)

Pourquoi ces sentiments mélangés? Parce que depuis longtemps déjà Dominique est au courant de l'hypocrisie de son père, de ses nombreuses 'affaires', se sent complice dans le jeu des apparences dont il fait parade; situation d'autant plus complexe qu'elle se croit obligée de cacher ses propres aventures sexuelles à un homme qui n'étend pas aux autres les permissions qu'il octroie à lui-même, et ne cherche qu'à caser sa fille dans le premier mariage convenable qui se présentera. Or, Dominique n'entend se marier "qu'après avoir fait le tour des hommes et des choses". (S, 319) Heureusement donc, pense-t-elle, qu'elle bénéficie de la fortune laissée par sa mère. Sinon... :

Cette indépendance même doit vous rassurer. Allez, soyez bien sûr de mon affection, et songez que je suis une des rares filles de notre monde qui ne souhaite pas, dans les profondeurs de son inconscient, la mort de son cher papa. (S, 319)

Malgré son contexte 'justificateur' (problème de la situation de la jeune fille), cette mention on ne peut plus explicite du parricide, est curieuse, et à plus d'un titre. D'une part, elle se veut une distanciation de toute pensée 'criminelle' par l'héroïne : cette pensée, ce désir, inconscients, ne m'appartiennent pas. Mais par son ambiguïté même, elle peut être interprétée comme un aveu des plus compromettants : cette pensée qui ne m'appartient pas n'est pas inconsciente, mais consciente! Car, par définition, en bonne logique comme dirait Fernandez lui-même, pour être appréhendée et rejetée, cette pensée a dû passer dans la conscience du personnage. D'un autre côté, l'idée que (presque) toutes les filles souhaitent la mort de leur père constitue un curieux renversement du schéma conventionnel de l'Oedipe, à moins d'y voir, en le ramenant au psychisme du personnage, une résolution œdipienne dite négative, donc à tendance homosexuelle, ou, en le ramenant à l'auteur/...

l'auteur, le signe d'une transposition féminine de Fernandez lui-même. L'hypothèse d'une transposition féminine est appuyée par un détail apporté par Dominique elle-même, quand elle nous informe que la vieille Madame de Saintis passe sa vie à "ruminer le souvenir de son époux, tué dans je ne sais quelle révolution du Vénézuéla".

(S, 327) Ce détail est d'autant plus significatif pour qui sait la biographie de Fernandez qu'elle précise aussitôt : "il paraît que ce mari était l'ami intime de papa".

(ibid) Dans la perspective du thème parricide, ce renseignement se passe de tout commentaire. Quant à l'interprétation homosexuelle, celle-ci est appuyée par l'ambiguïté du plaisir éprouvé par Dominique, consciente qu'il y a là-dedans un élément plus trouble et plus obscur sur lequel son amant ne saurait l'éclairer.

(S, 321-322) Et elle est conforme, au-delà de "Surprises", à un des éléments de base de l'histoire de Philippe Sauveur, roman de l'inversion. Rappelons, à ce propos, que si Robert et Pauline sont des personnages complémentaires, préfigurés dans Dominique, il paraît légitime de supposer une parenté semblable entre celle-ci et Sauveur. Dans cette perspective, le nom même de Dominique, d'une valeur masculine-féminine indifférenciée, n'est peut-être pas accidentel.

En fait, ces hypothèses ne sont pas exclusives mais complémentaires, puisque c'est le même individu qui tantôt se déguise dans ses personnages par un jeu de renversements et de changements voulus, et tantôt prête sa propre vie psychique aux mêmes créatures. Et comme nous l'avons suggéré, le drame de la personnalité fernandézienne, que l'on en privilégie les origines 'objectales' ou les concomitants œdipiens, a très vraisemblablement comporté une disposition homosexuelle plus ou moins significative.

Ainsi, de quelque point de vue qu'on considère "Surprises", nous nous trouvons devant un matériel cohérent : sexualité, ambivalence, problème paternel, dont le Pari/...

Pari va marquer la reprise et le développement arrondi, développement comportant un certain nombre de modifications et d'aménagements romanesques significatifs. De Dominique, Pauline gardera l'ambivalence devant le père, mais elle aura toujours ses deux parents, et n'a rien d'une parricide, destin qui incombe à Pourcieux, orphelin de sa mère depuis son enfance, et en proie à un sentiment de culpabilité paternelle aiguë. Par une répartition analogue, Pauline, malgré ses velléités physiques, est un être plus franchement féminin que Dominique, et d'une sexualité moins équivoque que Robert, dont l'autre ancêtre est Sauveur. Schématiquement, donc, le roman définitif marque une 'triangulation' plus conventionnelle.

C'est ce qui rend si intéressante la scène du Pari où Robert et ses amis parlent des problèmes politiques de 1925, du déclin des valeurs occidentales, et de l'attraction, insidieuse, du communisme : "Vous voyez, nous courons à la catastrophe". (P, 175) Pauline, un peu à l'écart des autres, est bien placée pour observer Robert quand il se retourne abruptement vers elle, "les mains ouvertes", et demande :

- Qu'allez-vous faire de moi?

On sentait, sous son air plaisant, une angoisse réelle, comme si le jeu réveillait une interrogation au fond de lui-même que rien n'avait pu effacer. Son visage brun, sec, mobile, l'attitude offerte de toute sa personne, symbolisaient son destin de façon si émouvante que Pauline eut une certitude : 'Cet homme est à sauver', se dit-elle. Seule une femme y réussirait'. Ce fut une révélation, sans raisonnement, sans pensée. (P, 171-172)

Cette 'révélation', cette réponse de Pauline à une "interrogation" provenant du fond de Robert et que "rien n'avait pu effacer", relie le Pari discrètement mais directement au roman de 1917, et montre non seulement le chemin parcouru mais la transformation effectuée dans la problématique : si la révolution ne peut pas 'sauver' le héros, peut-être qu'une femme... D'emblée, la possibilité envisagée comme/...

comme passagèrement par Fernandez de conjuguer l'histoire de Sauveur et le 'Journal de Dominique' redevient significative : ne l'a-t-il pas fait, justement, dans le Pari?

Décidément, avec ces lettres à Rivière et avec "Surprises", nous avons la preuve qu'au milieu de la première partie de sa carrière, consacrée surtout à la critique, la réflexion romanesque de Fernandez poursuivait encore son chemin. Et que déjà il avait réuni bien des éléments qu'il allait reprendre, à partir de 1930, autour des deux derniers morceaux du 'puzzle' qui manquaient encore et qui lui donnent tout son sens : la théorie de la personnalité 'prospective' dont nous avons montré l'envers 'catastrophique', et la figure du père absent.

CHAPITRE II

LA FIGURE DU PERE ROMANESQUE

Une nostalgie tragique

Le héros du Pari apparaît au lecteur comme un homme en proie à des angoisses incompréhensibles et qui paraissent d'autant plus gratuites qu'elles vont de pair avec un style de vie de jeune mondain quelquefois assez cynique. Pris de peur devant un virage au circuit de Provence, l'inquiétude et l'impatience qu'il éprouve sont hors de proportion avec leur cause réelle; vivement irrité par La Carouge, il se sauve d'un sentiment qui ne tient pas seulement de la colère par la décision d'exiger un duel : "sa colère le sauvait du dépit en détournant son attention de l'homme qu'il était vers l'homme qu'il allait être". (35). Cette conduite assez exorbitante - nous sommes, après tout en 1925! - dessine un être en porte-à-faux vis-à-vis des valeurs de son époque. A tel point que l'auteur croit nécessaire d'expliquer que :-

sans ces angoisses, Robert eût été un aimable et intelligent jeune homme auquel son caractère difficile et sa grande richesse eussent conféré un peu plus de relief qu'il n'en eût mérité. Mais sous cette apparence se dissimulait, ignorée de la plupart de ses amis, une nostalgie assez étrange, assez tragique. (36-37)

Cette nostalgie secrète, c'est le souvenir de son père décédé :-

Les Pourcieux venaient de Provence. Alliés, puis associés à des soyeux lyonnais, ils s'étaient acquis une des plus grosses situations entre Rhône et Saône. Le père de notre ami avait interrompu la carrière industrielle de sa branche. Son goût le portait vers les armes. Il avait pris part, faute de mieux, à diverses campagnes coloniales de la République. Marié tardivement, sa femme était morte à la naissance de Robert. M. Pourcieux était de ce petit nombre d'officiers qui cherchent à l'armée une discipline morale et comme une sorte de religion. Ses idées sur l'héroïsme paraîtraient aujourd'hui si ridicules qu'on les passera sous silence. C'était un homme qui faisait toujours plus qu'il ne disait, et qui vers la fin de sa vie eut la vertu de se taire sur ses déceptions.

Sauf/...

Sauf une fois cependant. Dans les premiers mois de 1916, Robert observa des changements chez son père qu'il attribua aux blessures déjà nombreuses de celui-ci. Le dos de M. Pourcieux se voûtait, son visage prenait une teinte grisâtre, un tic secouait sa joue droite. Il parlait peu et précipitamment comme si les mots lui pesaient trop lourd. On le voyait errer dans sa demeure, le regard terne et distrait, ramassant un papier, déplaçant un bibelot, fredonnant des chansons dépareillées. Vers la fin de la même année, M. Pourcieux revint à Paris pour faire opérer son bras droit que les chirurgiens n'avaient jamais le temps de guérir. L'affaiblissement augmentait, et Robert crut que son père n'avait plus pour longtemps à vivre. Le jour de ses dix-sept ans, il vint lui demander la permission de s'engager.

Au bout de la grande pièce recouverte d'un tapis où les pieds enfonçaient, au-dessous du portrait de Vauvenargues, M. Pourcieux était penché sur son bureau. La lumière religieuse d'une lampe à l'huile éclairait ses cheveux gris traversés d'une mèche encore toute noire. Son bras droit, pris dans du plâtre, enveloppé d'épais pansements, reposait sur la table à côté de lui comme un objet qui n'eût pas fait partie de son corps. De sa main gauche il tâchait d'écrire une lettre. Ses sourcils étaient contractés, un bout de langue passait sous sa moustache.

Robert lui présenta sa requête.

M. Pourcieux se rejeta en arrière, comme réveillé en sursaut. Il fut longtemps avant de répondre. Il donnait de petits coups sur sa moustache avec son porte-plume, regardant son fils sous ses paupières lourdes qui lui fermaient presque les yeux. Il rêvait.

- Tu veux partir, dit-il enfin, sur ce ton particulier qui indique que l'on s'interroge soi-même plutôt que la personne à qui on s'adresse.

- Oui, mon père, s'il vous plaît.

De sa main gauche, M. Pourcieux ramena brusquement son bras malade jusqu'au bord de la table et se pencha en avant. Son regard était interrogatif et tendre. Puis, soudain :-

- Non, dit-il simplement, sans intonation, comme si son fils lui eût demandé s'il avait la monnaie de cent francs.

Son teint se colora légèrement, sa voix se fit plus animée :-

- Non, mon ami, va, ne t'engage pas.

Il eut un rire d'excuse, un peu trop appuyé peut-être :-

- Etudie tes livres d'histoire. Tu t'y battras mieux qu'au front. Mais oui, ajouta-t-il dans un effort pour prendre un air gaillard.

Il/...

Il continua quelque temps de regarder son fils étonné. Soudain, ses traits se crispèrent. Il parut agité d'une émotion vive. Robert crut qu'il allait pleurer. Ses yeux en effet se remplissaient de larmes; mais ce n'était pas des larmes de douleur : la main sur la bouche, les yeux agrandis, la mâchoire tordue, M. Pourcieux laissait échapper un long bâillement.

M. Pourcieux avait peut-être faim, mais ce bâillement, survenant ainsi, apportait à Robert une révélation précise et bouleversante. Il comprenait à quel point un homme qui s'ennuie peut ressembler à un mourant.

Le colonel Pourcieux eut la chance, un mois plus tard, de recevoir une balle entre les yeux. Robert révèrait son père, qui représentait pour lui tout ce qu'un homme peut souhaiter. Le "non, mon ami, va, ne t'engage pas" demeura fixé dans sa mémoire comme une devise, non comme un ordre. Mais les déceptions que M. Pourcieux avait dû subir pour tenir des propos si contraires aux principes de sa vie demeurèrent inconnus de Robert. Il prit la guerre en haine sans essayer même de la comprendre : elle devait receler un secret désespérant puisque elle avait découragé un homme incomparable; il suffisait.

Plus tard, après l'armistice, la réaction violente qui suivit, les protestations, les scepticismes, les désespoirs fournirent à Robert des motifs qu'il accepta hâtivement et pêle-mêle, parce qu'ils donnaient raison à son père en soulignant par contraste le silence de celui-ci. Supportant mal les compromis, il se désintéressa de la vie publique au point d'ignorer, non seulement les négociations politiques, mais les événements les plus populaires. Il puisait dans cette ignorance un plaisir mélancolique et quelquefois poignant. Quand il lui arrivait de dire : "Non, je ne lis pas les journaux, ça n'en vaut pas la peine", il lui semblait que les lèvres de son père formaient les mots qu'il prononçait.

Mais notre cœur a plus de mémoire et d'entêtement que notre esprit. Décide-t-on que l'amour ou que la haine est sotte, ce n'est pas ce qui l'empêchera d'aimer ou de haïr. A nous d'inventer des prétextes pour justifier cette persévérance inopportune. Robert avait beau penser que l'héroïsme est chose vaine, il avait eu beau se faire réformer, après la guerre, par complaisance, il restait un soldat, un soldat honteux. Tout son être, malgré lui, souhaitait le service dangereux d'une grande cause; la vie pour lui ne valait d'être vécue que dans le voisinage de la mort. Les particularités de sa nature se rattachaient à ce vœu essentiel. (37-39)

Ces pages sont d'une importance considérable, car elles montrent que la 'nostalgie/...

'nostalgie assez étrange, assez tragique' du père absent chez Robert est centrale à sa motivation et donc à notre compréhension de ses angoisses, et de sa quête d'un héroïsme et d'une morale authentiques. C'est ce que souligne l'auteur en donnant de nombreux exemples des activités et des attitudes de Robert depuis la mort de son père jusqu'au présent fictif de l'action romanesque : sa passion pour le monde de l'auto, dépaysement aigu et violent qui semblent anesthésier le présent douloureux, l'attraction des mécaniciens, chez lesquels il trouve une camaraderie virile dans l'affrontement commun du danger, ses voyages de jeune intellectuel cosmopolite autour du monde, son cynisme et sa disponibilité gratuite d'homme de 'l'après-guerre'.

Ces traits sont confirmés et développés par le portrait caractériel suivant :

Quelqu'un qui eût bien connu Robert au moment où nous le rencontrons l'aurait pu prendre pour un déséquilibré. Cette susceptibilité aux agissements de La Carouge, ces tourments excessifs pour un virage manqué, ces lectures passionnées d'une feuille sportive pouvaient passer pour des sottises un peu folles. Et pourtant. Les gens supérieurs qui méprisent les jeux récusent des témoignages souvent plus sévères que les leurs propres. On peut se croire un grand esprit sans en être un le moins du monde; il est impossible de se croire un homme qui saute quatre mètres à la perche si on ne les saute pas. Qu'un jeune homme, quelque peu désuni par des réflexions trop lourdes pour son âge, fasse une fois cette observation, et le voilà incapable d'accorder la moindre importance aux évaluations des vieillards graves. C'est ainsi qu'entre les générations se creusent les abîmes. Les essais sportifs de Robert, l'avaient surpris très péniblement. Il avait dû constater, non pas précisément qu'il avait peur, mais qu'il refusait de s'aventurer jusqu'aux limites extrêmes du risque. Il n'avait pas tenu les promesses qu'il s'était faites; il n'avait pas le courage de vivre la vie qui seule valait à ses yeux; le contre-coup avait été dur. Le regret de la vie militaire lui avait offert jusque-là un secret refuge où il pouvait se détendre et se refaire quand la réalité le décourageait par trop. Maintenant, le soupçon qu'il n'aurait peut-être pas pu être un soldat héroïque le privait de son dernier secours. Les jugements qu'il avait portés naguère contre ses camarades, contre tous ceux qu'il accusait secrètement de manquer de "race", revenaient le frapper avec une précision impitoyable. De tous les sentiments pénibles qui l'agitaient, le plus pénible était l'incertitude, d'où naissaient une vive impatience et une attention passionnée aux moindres signes de son destin. (42-43)

La fonction de ce passage, que nous n'allons pas commenter en détail, mais où l'on relèvera en passant l'aveu que sans ces renseignements, Robert aurait pu être pris "pour un déséquilibré", est de ré-itérer le lien causal déjà postulé par l'auteur entre la hantise de Robert de 'l'acte manqué' et le regret de la vie militaire, ce dernier associé au souvenir du père décédé et dont l'on trouvera les traces tout au long du Pari, dans des contextes différents.

Or, dans ces pages comme partout ailleurs dans le roman, nous voyons bien des traits de Fernandez lui-même. Tout ce que nous savons de l'homme par ses autres écrits, par l'étude de sa vie, par nos entretiens avec des gens l'ayant connu, est corroboré par ce personnage imaginé mais non imaginaire. Quand nous apprenons, par exemple, que "l'orgueil de Robert avait pour contrepartie une extraordinaire et presque malade humilité", (35) ou que "préoccupé par une chose qui lui paraissait irréaliste, il trouvait peu réelles les choses qui l'entouraient" (14), il s'agit d'indices dont De la Personnalité nous a déjà livré d'abondants exemples. De même, les angoisses soudaines et viscérales de Robert, sa violence latente, son besoin d'héroïsme, et même des traits plus superficiels ou plus biographiques, sont ceux de son créateur. Comme Fernandez lui-même, Robert fréquente les milieux mondains, mais voudrait se rapprocher des ouvriers; comme Fernandez, il a des ambitions de conducteur et une véritable passion de l'automobile, ce qui ne l'empêche pas d'être, toujours comme son créateur, "plutôt nerveux en taxi" (265).

Certes, la transposition n'est pas toujours aussi directe, Fernandez incarnant des parties de lui-même dans plusieurs personnages, et ayant changé volontairement un certain nombre de détails. Pourcieux ne sait pas danser (126-127)/...

(126-127), alors que Fernandez était un danseur très doué; le fait n'est toutefois pas perdu, puisque ce talent est attribué à Pauline. Autre exemple : Pourcieux fit des études d'histoire, et fut même reçu premier à la licence, détail fictif aberrant, alors que son créateur fit une licence de philosophie d'ailleurs rien que 'passable'. Détail beaucoup plus significatif, toutefois, c'est que le personnage romanesque, à la différence de l'original, est orphelin de sa mère, et a connu son père jusqu'à l'âge de dix-sept ans, et ce père, industriel avant d'être militaire, est d'une ascendance rigoureusement française.

Mais ce retournement fictif de la situation réelle de l'auteur est en lui-même très intéressant, d'autant plus que les autres traits du personnage que nous venons d'énumérer font croire à l'identité profonde entre eux, et que Fernandez relie ce père fictif à un problème qui fut le sien, à savoir son attitude envers la guerre de 1914-18. Voilà pourquoi il est indispensable de considérer non seulement l'élément causal qu'établit l'auteur entre la nostalgie de son héros et sa motivation, mais aussi la nature de l'image du père qui nous est présentée dans ce passage, et la qualité du rapport fictif vécu par le père et le fils. Nous verrons qu'au-dessous des différences voulues il existe un certain nombre de ressemblances parlantes.

Le père de Pourcieux, marié sur le tard, veuf depuis la naissance de son fils, qu'il ne voit qu'au cours de ses rares permissions, est un homme mourant. Ses blessures, et l'observation curieuse qu'un homme qui s'ennuie ressemble à un mourant, soulignent son aspect funèbre et annoncent sa mort à l'ennemi peu de temps après ce dernier entretien avec son fils. Les détails physiques qui l'évoquent sont particulièrement importants; en suggérant le délabrement du/...

du vieux soldat, délabrement mental autant que physique et empreint d'une nuance assez sinistre, ils donnent une justification particulièrement frappante à cette nostalgie douloureuse du fils (ce bras qui ne semble plus faire partie du corps, ces traits de vieil homme essayant d'écrire, ce bout de langue passant sous sa moustache, qui le rapproche de l'enfant, la mèche noire restée au milieu des cheveux gris, qui accentue son vieillissement, cette chanson dépareillée). D'autres, cependant - le décor concret, ce bureau feutré et silencieux, la table de travail, la lampe qui jette "une lumière religieuse", et le portrait de Vauvenargues - ont été choisis pour créer une ambiance de méditation et une image de penseur; ceux-ci contribuent puissamment à la valeur évocative du passage dans la mesure où ils renforcent la présence du souvenir chez Robert tout en adoucissant un peu le côté sinistre. Nous reverrons tous ces détails plus loin; soulignons dès maintenant leur importance.

Ce père militaire est présenté aussi comme un homme profondément déçu, lucidement désabusé. Son exemple est celui d'un stoïcisme sévère mais modeste : "c'était un homme qui faisait toujours plus qu'il ne disait, et qui vers la fin de sa vie eut la vertu de se taire sur ses déceptions". Lesquelles? L'auteur ne nous l'explique point en clair, mais un certain nombre d'indices, entre autres l'observation au début du passage que ses idées sur le courage sont démodées, et le refus qu'il oppose à la demande de son fils de s'engager, portent à croire que le vieux soldat a été déçu par ses expériences aux armées. C'est ce que devine Robert lui-même, puisque l'attitude de son père le fait "prendre la guerre en haine, sans essayer même de la comprendre : elle devait receler un secret désespérant puisqu'elle avait découragé un homme incomparable". Et c'est ce que confirme un autre passage que nous verrons sous/...

sous peu dans lequel Robert avoue amèrement que son père appartient à une époque révolue, que ses valeurs sont 'inutilisables' (120). Ceci dit, la nature de l'amertume paternelle est suggérée plutôt qu'affirmée, et l'auteur insiste également sur le fait que Robert demeure un 'soldat honteux', qu'il n'arrive point à accepter affectivement la leçon de son père, et qu'il continue à "souhaiter le service dangereux d'une grande cause; la vie pour lui ne valait d'être vécue que dans le voisinage de la mort".

Cette ambivalence de Robert envers la dernière volonté de son père se voit même dans la nature du rapport entre père et fils évoqué dans le passage. Car si Robert 'révère' son père, trouvant en lui 'tout ce que l'on peut souhaiter', leurs rapports ne semblent pas avoir été marqués d'une chaleur particulière; au contraire, ce passage suggère que les deux hommes communiquaient assez peu, et les quelques rares mots exprimés par le père dessinent un être 'distrain', presque absent pour l'adolescent timide, et préoccupé par ses propres pensées.

Or, nous avons dit que Fernandez met en scène ici un retournement fictif de sa situation réelle, puisqu'il fut élevé par sa mère, ayant perdu son père à l'âge de onze ans. Et cette mort, qu'elle survint longtemps ou quelques mois seulement après l'accident, il est tout à fait probable que l'enfant en eut retenu l'image douloureuse d'un père blessé, et même mourant, et que l'on en voit ici le souvenir transposé dans un cadre fictif. Il est concevable, également, d'après ce que nous croyons pouvoir établir sur les personnalités des membres de la famille immédiate, que les traits prêtés à ce père romanesque reflètent dans une certaine mesure ceux du père réel, que l'on devine homme d'une certaine réticence et d'une tendresse réelle mais un peu distante. Que cette/...

cette déduction soit probante ou non - l'on verra que Fernandez insiste plus longuement sur ces traits dans le passage suivant - il serait entièrement compréhensible au point de vue psychologique que Fernandez en vint, le temps aidant, à leur donner plus de consistance ou de fixité qu'ils n'avaient réellement, et même à les idéaler un peu. Ce père n'est donc ni une création purement imaginaire, ni une reconstruction tout à fait biographique. Plutôt faut-il croire qu'il est issu d'une convergence de l'imagination et du vécu, du rappelé et du souhaité.

C'est dans cette perspective qu'il convient de considérer ce fait assurément intrigant que la hantise chez Robert du "service dangereux d'une grande cause" provient du refus de son père de permettre son engagement dans la guerre, alors que, comme nous l'avons vu dans un chapitre antérieur de cette étude, l'on peut croire que Fernandez fut dissuadé de son projet de s'engager par sa mère. Or, nous ne saurons sans doute jamais la vérité sur ses sentiments profonds à cette époque de sa vie; mais il n'est pas invraisemblable que cette "absence" aggrava son sentiment de disponibilité inutile, et même lui procura un sentiment de lâcheté intermittente mais tenace dont les transpositions romanesques - hantise de l'acte manqué, recherche de la mort, quête d'un héroïsme, fascination de duels, figurent peut-être parmi les éléments les moins transposés, et les plus véridiques, de sa personnalité réelle.

Ceci étant, l'entretien que nous voyons dans ce passage peut être considéré à la fois comme une expression de quelques sentiments personnels authentiques de l'auteur, et comme une reconstruction imaginative de la situation qu'il aurait voulu vivre en 1914 : à défaut de pouvoir s'engager, il aurait sans doute mieux souhaité céder devant les conseils d'un père soldat et blessé, que devant celles d'une/...

d'une mère dont il reconnaissait la sollicitude en même temps qu'il devait vouloir s'affirmer contre celle-ci. Le retournement dont nous avons parlé n'est point un retournement total; Fernandez demeure près de la vérité en empêchant son héros de s'engager; mais il le fait par l'entremise du père militaire. C'est alors que l'un des problèmes du romancier se pose, puisque si l'établissement des rôles est facile, celui de la motivation du père l'est moins. Car celui-ci doit interdire l'engagement de son fils - autrement il n'y aurait plus de hantise ambivalente pour motiver Robert, et donc plus d'histoire, mais il doit avoir des raisons impérieuses, honorables, et secrètes, pour refuser à son fils un engagement que toutes ses propres valeurs et sa situation professionnelle auraient dû au contraire encourager. D'où, au moins en partie, l'accent mis sur les 'déceptions' du père, sur sa discrétion volontaire, et sur ses qualités de penseur lucide. Pour céder devant son père, Robert doit pouvoir non seulement l'aimer, mais aussi l'admirer.

Il semble donc que l'on puisse voir en ce passage la représentation fictive d'un rapport entre père et fils qui renvoie au-delà du roman à la vie de Fernandez lui-même, représentation qui tire une partie de sa spécificité des souvenirs de Fernandez, tout en figurant aussi la projection imaginative dans le temps du rapport qu'il aurait souhaité avec un père qui ne fût pas prématurément enlevé. Certes, les situations ne sont pas exactement semblables, mais les 'déguisements' de la fiction sont révélateurs; ainsi, le fait de donner au personnage de Pourcieux une ascendance purement française, précaution élémentaire, appuie d'une façon indirecte mais probante le point de vue exprimé dans l'introduction de cette thèse que dans le 'drame' fernandézien, la disparition du père importe sans doute beaucoup plus que sa nationalité; et le fait qu'au père diplomate se substitue, dans le roman, le père militaire, corrobore les autres transpositions/...

transpositions que nous avons décelées.

Dans cette perspective, la référence à Vauvenargues prend une ampleur très considérable. Car si l'on conçoit comment son 'message' devait plaire à Fernandez¹ : stoïcisme, indifférence au surnaturel, goût de l'action, ce dernier n'était pas moins sensible à la présence de l'homme, à sa "gravité pathétique"², à sa lucidité tragique, à sa sagesse modeste et désabusée. Voici, dans son 'Retour à Vauvenargues' de 1940, le portrait que Fernandez nous en donne :

Si vous le lisez sans le connaître, vous pouvez le confondre avec ces officiers retraités qui courtisent la muse et traduisent Horace afin d'ajouter à leurs galons militaires un galon civil. Quand, par contre, on le connaît, on voit qu'il possède la "volonté de dire quelque chose de grand avec des moyens faibles", et que son œuvre est "un vœu plutôt qu'une force, un murmure promptement étouffé", dans lequel quelque chose se délite et se défait, et quelque chose commence.³

La remarquable cohérence de cette évaluation – portrait de l'officier retraité, murmure promptement étouffé, volonté de faire quelque chose de grand avec des moyens faibles – avec la description du père de Pourcieux montre que la présence du portrait de Vauvenargues dans cette scène capitale du Pari est loin donc de constituer un simple effet décoratif, mais possède une valeur symbolique significative. Or, est-il besoin de rappeler ici que Vauvenargues non seulement fit la carrière d'armes, carrière marquée par la désillusion et interrompue par des blessures qui aggravaient une santé sans doute déjà précaire, mais aussi qu'il songea un instant à devenir diplomate avant de se consacrer à la pensée, et mourir à l'âge de trente-deux ans? ... Ces détails biographiques montrent que le symbolisme du portrait est plus profond encore, puisqu'il sert non seulement à dessiner le père de Robert, mais aussi à figurer une projection idéalisée/...

idéalisée et plus éloignée dans le temps (donc moins associée à la douleur) du père de Fernandez lui-même. La preuve, s'il en fallait d'autres, c'est l'importance accordée par le critique à ce trait commun aux deux hommes, ce "murmure promptement étouffé", la voix de Vauvenargues, 'l'accent perdu' du diplomate.

C'est par ce genre de détail que la nostalgie paternelle de Robert Pourcieux prend un élément important de son sens, et mérite l'attention du commentateur tout autant que d'autres aspects de l'œuvre romanesque dont on a pu tenir compte dans l'examen de sa pensée de 'demi-barbare'. Par la nature du rapport que l'on y voit, par ces détails choisis pour leur valeur évocative et pour leur symbolisme, il est à croire que le scénario ici décrit possède une coloration d'authenticité et un élément de vécu qui dépassent le contexte du roman et nous laissent entrevoir une dimension de la vie psychique de l'auteur. Certes, des échos et peut-être même des influences littéraires ne sont sans doute point à exclure; l'on songe, par exemple, à la scène de Si le grain ne meurt où Gide évoque le bureau paternel, scène que Fernandez devait certainement connaître.⁴ Mais si influence il y avait, il est probable que celle-ci était due à la rencontre des lectures de Fernandez avec les traits d'une expérience pré-existante.

Nostalgie et culpabilité

Malgré l'élément causal affiché dans ces pages, il est difficile, cependant, de rapporter toutes les angoisses de Robert au souvenir du père, à moins de voir dans cette nostalgie quelque chose de plus complexe et de plus significatif, opérant sur d'autres niveaux et pouvant s'exprimer par des moyens plus détournés./...

détournés. Ses angoisses de conducteur, à la différence de son sentiment de conducteur manqué, pour prendre un exemple seulement, sont suffisamment accentuées pour suggérer qu'il pourrait s'agir d'un phénomène plus autonome. Par ailleurs, l'ambivalence de Robert envers l'attitude paternelle suggère qu'au souvenir nostalgique se mêle un élément plus trouble, impression appuyée par la description du père mourant, "distrain" au point de ressembler à un "somnambule errant dans sa demeure", le regard terne et vieilli, comme s'il rêvait, avant d'être "réveillé en sursaut" par la demande du fils.

Ces traits sont curieux. S'ils renforcent l'aspect funèbre, mortuaire du père, ils semblent souligner également une certaine irréalité dans l'image de ce dernier retenue par Robert, et portent même l'empreinte d'une douleur plus subjective et plus équivoque. Or, ces traits de 'somnambule' qui promène un regard trouble sur les choses qui l'entourent et qui est comme 'réveillé en sursaut' sont non seulement caractéristiques de tous personnages du Pari.⁵ Ce qui est beaucoup plus important, c'est que nous en avons relevé d'abondants exemples dans le registre non-romanesque, où il désigne symboliquement l'effort de l'homme rationnel pour sortir du monde du sommeil, monde nocturne des 'mauvaises pensées'. Autrement dit, la présence de ce motif répond sans doute à deux exigences complémentaires. La première, c'est de souligner l'élément d'identification qui existe entre Fernandez et Pourcieux, et Pourcieux et le père décédé, identification dont la phrase "il lui semblait que les lèvres de son père formaient les mots qu'il prononçait", constitue une manifestation des plus explicites. La seconde, c'est d'ajouter à la douleur et à l'ambivalence de Robert un élément idéatif, encore invisible, mais qui, conjugué avec cette identification, serait parfaitement conforme à l'existence d'une culpabilité dépressive, d'un deuil pathologique. Or, voici qu'au milieu de ces pages si importantes/...

importantes sur la nostalgie paternelle de Robert, Fernandez nous donne une évocation de son instabilité psychologique et affective qui revêt dans ce contexte précis, une valeur tout à fait probante :

Sous son besoin d'ordre et de dévouement, sous son courage et son renoncement sommeillait une foule d'inclinations confuses qu'il ne se reconnaissait plus maintenant le droit de brider. Tantôt il se laissait emporter par ses passions, à hue et à dia, comme un aveugle tiré par de jeunes chiens; tantôt il tombait dans un morne abattement, perdait le goût de vivre, et plus encore le goût de mourir. Dans ces moments de dépression, la réflexion lui revenait, il se jugeait victime des circonstances. Son "époque", comme il disait, lui inspirait une amertume haineuse. Ses traits fins jaunissaient, il promenait autour de lui des regards vieillissés. Puis il oubliait ses peines pour un sifflement d'oiseau, pour un reflet sur un métal, pour un chant, pour n'importe quoi, et redevenait alors un enfant plein d'exubérance. Ne pouvant prévoir la cause de ses rajeunissements, il avait pris l'habitude de ne préférer rien à rien, de n'ajouter aucune foi à la morale courante. Les choses les plus futiles ou les plus méprisables éveillaient en lui une espérance qui n'était pas toujours vaine. (40)

Ce passage est extrêmement révélateur. Par l'accent mis sur cette "foule d'inclinations confuses", symptomatiques du chaos affectif et instinctuel, par la discontinuité créée par les rajeunissements et les vieillissements imprévisibles de Robert - et notons qu'en vieillissant, il se rapproche à nouveau du père mourant avec ses "regards vieillissés" -, par l'importance accordée aux mécanismes d'un scepticisme et d'un amoralisme volontaires, donc défensifs, stoïcisme hygiénique, Fernandez dessine un ensemble caractériel d'une singulière cohérence. D'autre part, à côté de ces éléments relevés par d'autres commentateurs comme représentatifs du drame de la personnalité fernandézienne, la référence explicite aux "moments de dépression" de Robert, ces réflexions amères teintées de morbidité ("il perdait le goût de vivre et plus encore le goût de mourir"), et une périodicité à caractère franchement cyclothymique ("tantôt il/...

il se laissait emporter ... tantôt il tombait ...") portent décidément à croire que Fernandez a essayé dans ces pages de rendre un 'diagnostic' d'une spécificité psychiatrique autant que romanesque. C'est ce que confirme amplement un deuxième passage où l'élément idéatif, à savoir la culpabilité parricide, devient aussi explicite.

Dans ce passage, Robert, réconcilié avec La Carouge, dîne seul avant d'aller le rejoindre dans une boîte de nuit. Le passage est préfacé par une 'promenade' de Robert dans les rues de Paris, au cours de laquelle il se livre à des méditations sur les problèmes de la société actuelle, méditations un peu distraites et assez obscures, mais empreintes d'impression d'attente, "attente d'il ne savait quoi, de lui-même, de quelque chose, qui provoquait ses angoisses et ses espoirs".

(119) Le passage continue comme suit :

Malgré l'attrait des restaurants à la mode qui projetaient leurs lumières crues sur la chaussée, Robert se dirigea vers un temple gastronomique de la rue Royale où les sièges saumon, les murs blancs rehaussés d'or, le silence des garçons, semblent garantir qu'une tradition respectable est respectée. Sans doute les sauces, depuis cinq ans, avaient-elles été un peu gâtées par les Américains, mais le vieux maître d'hôtel saluait en Robert la mémoire du colonel Pourcieux. Celui-ci, en effet, venait souvent s'asseoir avec son fils sous ces vieux lambris, soit après un examen, soit lors d'une permission du colonel, et toujours dans l'espoir timide d'approcher d'un peu plus près cet adolescent ombrageux. Nombreux avaient été les entretiens dont la mémoire de Robert lui conservait, tout vifs de tendresse, les souvenirs. Questions indirectes, conseils voilés, si voilés que parfois, sur une réticence du jeune homme, ils s'effaçaient dans un sourire, dans un grognement cordial, dans une remarque hâtive sur la caille rôtie ou sur le crû qui arrosait la sole au vin blanc. Robert ne s'asseyait jamais sur le siège de peluche amolli, devant la nappe blanche, sans se reprocher les silences qui avaient refusé à son père un bonheur qu'il ne pourrait jamais plus lui donner. Il aimait cette amertume. Depuis quelques années il sentait son père lui échapper. Souvent il ne retrouvait plus, dans les profondeurs de sa mémoire et de sa piété, qu'une pauvre idée toute sèche qui lui faisait peur, comme un cadavre calciné.

Il/...

Il commanda un dîner léger, une bouteille de champagne. Les dîneurs observaient ce joli jeune homme solitaire, élégant, qui buvait avec nonchalance, et dont les lèvres, par moments, remuaient. "C'est sans doute un Anglais", disaient-ils.

"Mon père avait tant de foi en la vie, songeait Robert, tant de foi en l'homme! A quoi servaient sa bonne volonté, sa délicatesse ombrageuse, sa sollicitude, ses conseils? Faut-il que le meilleur homme du monde ait été le moins adapté, le moins utilisable (il n'osait dire : le plus vain)? Ce La Carouge ne me plaît-il pas surtout par son cynisme? Cynisme? Même pas. Non, sa simplicité. Mon père a reconnu, à la fin de sa vie, la vanité de ses dieux... Il a fallu cette guerre, qui a foutu par terre toutes les croyances. Avant la guerre, La Carouge n'aurait pas osé refuser de se battre, et moi, au nom de principes plus élevés, je ne l'aurais pas provoqué. Voilà, oui, on ne sait plus ce qui est noble, ce qui ne l'est pas. Nous n'avons plus de mots de passe."

Il se rappelait ce que son père lui avait dit, un jour qu'il se plaignait à lui d'un camarade : "Laisse donc, mon ami, ne te tracasse pas. Sais-tu bien que c'est un honneur d'être déçu?" "Voilà, se dit-il, ce qu'il faudrait répondre à La Carouge, à Révaut, à Gardot, à tous." Il vida sa bouteille d'une main tremblante et rageuse. Il voyait bien que son enthousiasme était verbal. On ne pouvait plus, aujourd'hui, penser sérieusement que la déception est un honneur. Il n'y avait plus moyen. On ne le croirait pas, il ne trouverait pas de voix pour le dire. Cette fois, Robert ne se sentait même plus la force de communier avec le désespoir de son père. Il sentait venir la révolte comme une ingratitude irrésistible. "Si je ne crois pas ce qu'il croyait, je le tue une seconde fois." Cette phrase sonnait à son oreille, amplifiée par l'ivresse. Il comprenait bien ce qu'elle avait de faux, de sentimental, d'à-côté, mais un accord faux n'en est pas moins insupportable. Cette phrase le chassa du restaurant avant le dessert, sous l'œil étonné du chef de rang que ces messieurs Pourcieux avaient accoutumé à de meilleures façons. (119-121)

Au premier abord ce passage est assez différent du précédent. Le cadre n'est évidemment plus le même, puisqu'il s'agit du restaurant et non plus du bureau paternel; et il ne s'agit pas non plus du souvenir d'un événement particulier (la conversation entre père et fils sur l'engagement de Robert) mais de la remémoration d'une partie de leur vie en commun, des rapports vécus au cours d'une période d'années. Ceci dit, la nature du rapport imaginé, et les traits stylistiques/...

stylistiques et thématiques les plus caractéristiques du passage, montrent clairement que nous sommes en présence d'une expérience romanesque tout à fait cohérente avec celle que nous venons de voir.

Relevons d'abord quelques éléments familiers : l'interrogation du père par le fils, l'image du père timidement tendre et réticent, les ressemblances entre père et fils, l'un et l'autre 'ombrageux', le dialogue tragiquement interrompu, et, dans le deuxième volet du passage, l'image du père désabusé.

La perception du rapport par Robert est donc exactement semblable au passage précédent :

Nombreux avaient été les entretiens dont la mémoire de Robert lui conservait, tout vifs de tendresse, les souvenirs. Questions indirectes, conseils voilés, si voilés que parfois, sur une réticence du jeune homme, ils s'effaçaient dans un sourire, dans un grognement cordial, dans une remarque hâtive sur la caille rôtie ou sur le crû qui arrosait la sole au vin blanc. Robert ne s'asseyait jamais sur le siège de peluche amolli, devant la nappe blanche, sans se reprocher les silences qui avaient refusé à son père un bonheur qu'il ne pourrait jamais plus lui donner. (120)

Cette intimité discrète, trop discrète même à l'occasion, mais empreinte d'une tendresse réelle et qu'augmente la nostalgie du souvenir, a beau avoir un cadre tout autre que le bureau du père; car l'ambiance créée et le ton du passage sont dûs à des détails qui, comme le bureau feutré, la table de travail, la lampe, et le portrait du penseur, ont été choisis pour leur valeur symbolique, et ne sont réalistes qu'accessoirement. La qualité spéciale du lieu, ce 'temple' gastronomique volontairement resté dans l'ancien style, à la différence des restaurants plus modernes aux 'lumières crues', ayant gardé son décor désuet et même délabré ('ces vieux lambris') et plein du silence respectueux des garçons/...

garçons, constitue un décor qui répond exactement au premier.

Quant aux différences les plus manifestes, même celles-ci s'avèrent conformes à la signification profonde des deux passages, dans la mesure où le second rend plus explicite, ou développe, des éléments présents en puissance dans le premier. Ainsi, nous voyons une expression discrète encore, mais plus visible quand même, du sentiment de culpabilité de Robert, qui "ne s'asseyait jamais sur le siège de peluche amolli, devant la nappe blanche, sans se reprocher les silences qui avaient refusé à son père un bonheur qu'il ne pourrait jamais plus lui donner". De même, son ambivalence envers les valeurs paternelles devient plus marquée : "faut-il que le meilleur homme du monde ait été le moins adapté, le moins utilisable (il n'osait dire : le plus vain)? ... Il sentait venir la révolte comme une ingratitude irrésistible".

Voici maintenant un indice plus important encore, puisque nous ne voyons plus le père mourant, mais le père mort, dont le souvenir revêt une forme plus sinistre dans la mémoire du fils :

Depuis quelques années il sentait son père lui échapper.
Souvent il ne retrouvait plus, dans les profondeurs de
sa mémoire et de sa piété, qu'une pauvre idée toute
sèche qui lui faisait peur, comme un cadavre calciné. (120)

Ce souvenir est d'une tonalité et d'une valeur évocatrices très singulières, que l'on peut attribuer d'abord à la qualité mi-sensorielle, mi-onirique des métaphores utilisées, et à la présence d'un coefficient anxiogène évident. Puisqu'il prolonge, en le précisant, le sentiment de culpabilité du fils qui ne retrouve souvent de son père que cette "pauvre idée toute sèche qui lui faisait peur", il constitue l'expression la plus frappante et la plus actuelle de l'expérience du personnage. Autrement dit, quelle que soit la spécificité de cette/...

cette phrase, elle doit une partie de sa puissance à sa position à la fin du paragraphe, qui fait d'elle le dernier terme dans un processus réductif : de la figure du colonel Pourcieux revu par le fils, l'on passe au souvenir de plus en plus éloigné dans les 'profondeurs' de la mémoire de celui-ci, pour aboutir à cette "pauvre idée toute sèche", à ce "cadavre calciné". Dans cette perspective, l'emploi de la formule très concrète pour évoquer l'éloignement progressif du souvenir - "depuis quelques années il sentait son père lui échapper", suggère une durée très réelle et presque charnelle qui ajoute à l'effet cumulatif du passage, tout comme les 'silences' de Robert, repris, peut-être, dans l'idée des 'profondeurs', ajoutent à sa sonorité.

Or, nous avons déjà vu ce motif 'calciné' dans notre étude de 'l'envers de la pensée' fernandézienne, où il fait partie du réseau associatif des "fantômes" et des "dieux". Et le rapprochement créé ici par l'image des "profondeurs de sa mémoire et de sa piété", ainsi que l'accent curieux et presque enfantin des mots "pauvre idée toute sèche", sont profondément vrais l'un et l'autre au point de vue psychologique, puisqu'ils situent le souvenir du père et la vénération quasi-religieuse du fils dans un passé commun et co-extensif qui ne peut être que l'enfance.

La cohérence thématique et associative de ces détails, ainsi que le cadre global de l'évocation, la tonalité singulière et presque oratoire du passage, et le fait que ce passage reprend, en les précisant, bien des traits du premier, portent incontestablement à croire que Fernandez a su rendre dans le personnage de Robert les signes d'une culpabilité parricide aigüe. Comment interpréter autrement l'insistance, dans le premier passage, sur les détails sinistres et même mortuaires, qui dessinent la figure du père? Comment interpréter autrement/...

autrement cette fidélité ambivalente du fils envers le souvenir d'un père dont les valeurs morales sont reconnues comme 'inutilisables'? Et cette nostalgie de 'soldat honteux' qui cherche dans le duel ou dans la mort un moyen de s'affirmer, de se montrer digne du père, et aussi d'exorciser la hantise de la lâcheté, de l'acte manqué? C'est ce que renforce le deuxième volet du passage, dans lequel Robert, méditant encore sur la leçon de son père, n'arrive pourtant point à suivre les enseignements de l'analyse logique et lucide, et à se libérer de l'emprise du souvenir : "Cette fois, Robert ne se sentait même plus la force de communier avec le désespoir de son père. Il sentait venir la révolte comme une ingratitude irrésistible. 'Si je ne crois pas ce qu'il croyait, je le tue une seconde fois'." Ici, la résonance culpabilisée des pensées de Robert s'exprime en clair, et, trait psychologique probant, s'accompagne non seulement d'une émotion très tangible, annoncée déjà dans l'indication qu'il "vida sa bouteille d'une main tremblante et rageuse", mais aussi de la reconnaissance de la nature irrationnelle des sentiments éprouvés : "Cette phrase sonnait à son oreille, amplifiée par l'ivresse. Il comprenait bien ce qu'elle avait de faux, de sentimental, d'à-côté, mais un accord faux n'en est pas moins insupportable". L'observation est banale, mais la vérité psychologique qu'elle recèle est capitale; nous verrons d'autres exemples de sentiments et de pensées 'faux', mais qui n'en sont pas moins 'insupportables'. Et nous verrons d'autres exemples du trait qui clôt le passage, de cette fuite dans l'action, vers le monde extérieur, par laquelle l'auteur sauve son personnage d'une angoisse trop aiguë : "Cette phrase le chassa du restaurant avant le dessert, sous l'œil étonné du chef de rang que ces messieurs Pourcieux avaient accoutûmé à de meilleures façons".

Si nous avons insisté assez longuement sur ces traits, c'est parce qu'il nous paraît/...

paraît indispensable de souligner l'extrême cohérence et la validité psychologiques que l'on voit dans ce passage. Tout – thèmes, images, tonalité, témoigne en faveur d'une réelle maîtrise de la création romanesque... et de la psychologie. Cette maîtrise se voit jusque dans des détails stylistiques mineurs. A titre d'exemple, le paradoxe curieux mais parfaitement compréhensible au point de vue psychologique, de l'expression utilisée pour évoquer l'éloignement du père : "il sentait son père lui échapper", alors que le souvenir du père demeure très actuel, ce qui porte à croire que c'est Robert qui est le prisonnier d'un souvenir à coloration obsessive qui le maintient dans le passé. D'où son appel, dans un autre passage, à ses amis qui ne comprennent pas son inaptitude à la vie : "Songe au passé que je porte en moi, à ces envies déraisonnables de me battre, de souffrir, de me dévouer, d'obéir surtout ... je ne suis jamais présent". (172) Si l'être fernandézien est toujours 'absent', c'est qu'il vit dans un passé dont il n'arrive pas à se libérer, à se 'distraire'.

C'est la présence de ce même souvenir qui ajoute une dimension plus complexe et plus ambiguë à cette autre formule apparemment anodine, "le maître d'hôtel saluait en Robert la mémoire du colonel Pourcieux", et, peut-être, à celle qui rappelle "ces messieurs Pourcieux". Car, dans la mesure où Robert est hanté par le souvenir de son père, il est son père; aux sentiments bien naturels de nostalgie qui veulent qu'il se modèle sur un père aimé, aux ressemblances caractérielles entre les deux hommes (ombrageux, réticents), s'ajoute cette autre forme d'identification plus viscérale, ce sentiment de culpabilité obscure mais tenace.

Un phénomène de cette ampleur ne saurait relever de la seule coïncidence : – il s'agit, manifestement, de l'emploi délibéré d'un matériel enrichi par les connaissances/...

connaissances de Fernandez en psychiatrie, - ni attribué aux seules révélations de l'intuition. A moins, toutefois, que celles-ci ne soient tout bonnement la reproduction de traits psychiques du romancier lui-même, possibilité dont Fernandez, dans ses écrits théoriques et critiques, fut pleinement conscient et devant laquelle il croyait être sur ses gardes. Mais entre la critique d'autrui et la création de ses propres romans, il y a un écart évident; et malgré le soin pris par Fernandez pour souligner 'l'autonomie' du personnage littéraire, tout porte à croire que dans le Pari nous voyons la mise-en-scène de quelques-uns de ses propres drames intimes.

Or, le 'demi-barbare' ayant expliqué qu'une des conséquences de sa "disponibilité protéenne" était de vouloir "imaginer ce que nous n'avons pas la place de vivre",⁶ et le théoricien du roman que "le romancier éprouve le besoin de 'reprendre' la vie par l'imagination et la mémoire",⁷ n'est-il pas à croire que dans le Pari Fernandez a re-vécu un rapport d'adolescent avec le père qu'il avait perdu à l'âge de onze ans, reproduisant en même temps, car la vie psychique est une, les schèmes de culpabilité parricide dont il reconnaissait la nature irrationnelle sans pouvoir pour autant s'en délivrer?

Terminons ce premier chapitre sur 'la figure du père absent' en proposant une vue du travail de romancier tel qu'il répond à la fois aux exigences du roman et à des exigences plus profondes. Notons d'abord que le fait de faire mourir le père à l'ennemi plutôt qu'à la suite de ses blessures ressemble non seulement à la psychologie de l'enfant qui imagine une version différente de l'histoire douloureuse, mais au mécanisme dépressif du 'déli' de la réalité. Défense complémentaire, la remémoration et l'idéalisation de l'absent par Robert, et ses tentatives de s'identifier à lui en faisant siennes ses valeurs, symptomatiques/...

symptomatiques d'un effort de récréation et à proprement parler une 'réparation' de 'l'objet' perdu. Et puisque le deuil comporte un élément ambivalentiel aussi bien qu'une dynamique d'identification, les sentiments mélangés de Robert, autrement problématiques, sont donc tout à fait conformes aux autres traits que nous avons relevés.

Rappelons enfin cette autre forme d'identification qui est la projection sur 'l'objet' de ses propres sentiments et de ses propres pensées, et qui de ce fait peut opérer en même temps comme une distanciation, comme un autre déni (ce sentiment ne m'appartenant pas, je n'en suis donc pas coupable). Exemple : le désabusement et la déception du père, nécessaires pour l'intrigue puisque ce dernier doit avoir des raisons pour refuser la demande du fils, d'où la hantise de la vie militaire chez Robert, revêtent un sens plus éloquent si l'on considère que c'est bien Robert lui-même qui est déçu, désabusé, c'est même lui qui a déçu son père par ses sentiments inavoués et ses pensées coupables. Autre exemple, la projection sur le père de l'image du 'réveil' qui, symbolisant le refus des 'mauvaises pensées', marque le passage chez le fils du fantasme meurtrier.

Car, il faut rappeler que l'angoisse dépressive comporte un élément idéatif aussi bien qu'affectif, est affaire de pensées qui, omnipotentes, deviennent automatiquement des réalisations; la culpabilité de Robert, explicite dans cet aveu curieux où il envisage une deuxième mort du père ("si je ne crois pas ce qu'il croyait, je le tue une seconde fois"), n'a de sens que s'il imagine avoir souhaité, voulu, la première. Cela dit, les termes mêmes de cette phrase capitale suggèrent une possibilité plus radicale encore mais qui va dans le même sens que toutes les considérations précédentes : en faisant ainsi re-vivre et re-mourir le père absent, Fernandez reproduit le schéma essentiel du processus/...

processus du 'travail du deuil' dont on a dit qu'il consiste à "tuer le mort".⁸ Est-il possible, dans ces pages essentielles à la compréhension du roman tout entier, que Fernandez se soit livré à un 'pari' existentiel beaucoup plus significatif, et même à ce qu'on pourrait considérer comme une tentative d'auto-analyse? Etant donné ce que nous savons de la genèse du roman, et en particulier de l'interaction des schémas parricides et sexuels dans "Surprises", cette possibilité paraît très fondée. Que l'ensemble du Pari l'appuie, c'est ce que montre l'examen d'autres manifestations du complexe paternel de Robert, et en particulier, ses concomitants sentimentaux et instinctuels. L'on verra sous peu comment les différentes dimensions du phénomène se rejoignent.

CHAPITRE III

LE PERE DÉCÈDE : DECORS, SYMBOLISME, SEXUALITÉ

Rejoignons Robert là où nous l'avons laissé dans le chapitre précédent, au moment de sa sortie hâtive du restaurant d'où ses réflexions sur son père l'ont chassé. Poursuivant son chemin à travers Paris, il est abordé dans la rue par une fille qui ressemble à Pauline, hasard qui l'amène à songer à la nature de son attitude envers cette jeune fille, dont il ignore encore le nom, et avec laquelle il n'a pas été d'une entière franchise. Cependant, comme le montre la suite du passage, la pensée du père ne s'éloigne pas pour autant :

Il fallait à tout prix voir clair! Non, toutes ces histoires de mensonge et de véracité, c'était de la littérature! Certes, cela lui faisait du bien de mentir, et il était content d'avoir fait cette découverte dont il remettait à plus tard d'étudier les conséquences. En fait il s'amusait avec une jeune fille naïve, et voilà tout. Et s'il avait craint tout à l'heure de la perdre, n'était-ce pas qu'il avait craint surtout de ne pouvoir aller à Aix? Docile à la curieuse humilité qui lui faisait attribuer ses sentiments aux causes les plus futiles, il vit dans son inquiétude un déguisement de l'envie que la huit-cylindres lui avait inspirée. Cette idée l'apaisa. Ses rêveries sur les autres, et même sur son père, l'épuisaient, l'obligeant à se hausser au-dessus de soi-même comme à bout de bras. A quoi bon? A quoi bon détourner les yeux des passions faciles, matérielles, vraies, qui mènent l'homme et dont l'homme depuis des siècles tâche de se distraire en regardant le ciel? A quoi bon ces crampes? Ce fut avec une satisfaction sereine - à quoi l'ivresse n'était peut-être pas étrangère - que Robert vit rayonner au centre de sa mémoire, à la place du regard ardent et timide de son père, à la place du sourire émouvant de Mlle Bordier, l'ovale parfait et brillant d'un compteur américain. (122-123)

Ce passage, très caractéristique du Pari, est riche en aperçus sur la vie mentale du héros. En proie à l'angoisse, Robert se livre à une introspection qui lui permet, la fatigue et l'alcool aidant, d'aboutir à des conclusions qui, provisoirement, l'apaisent, à une "satisfaction sereine". Que son analyse soit ou non probante : en effet, il a bien vu une magnifique huit cylindres qui a/...

a excité en lui "une de ces passions de morphinomane qui dépouillent de tout respect humain" (108), il a bien dit à Pauline qu'il devait aller à Aix, mensonge dont il ne sait comment se libérer, cela est moins important pour l'instant que son effort pour "voir clair" et les mécanismes qu'il nous révèle de sa pensée. Ses 'rêveries sur son père', si intenses qu'elles provoquent des 'crampes', l'épuisent, l'"obligent à se hausser au-dessus de soi (sic) - même à bout de bras", sont tout à fait conformes à l'état dépressif dont nous avons vu d'autres manifestations. Caractéristique également, le fait que s'étant déjà 'sauvé dans la fuite ou dans l'alcool, Robert prend maintenant la voie de la résignation (l' 'à quoi bon?', trait dépressif par excellence) et de la rationalisation; il renonce à ses réflexions en faveur d'autres passions plus immédiates, plus matérielles et plus 'vraies', telles qu'une voiture ou une femme.

Notons enfin que les images qui se succèdent dans sa mémoire : regard ardent et timide du père, sourire émouvant de Pauline, ovale parfait et brillant du compteur américain, possèdent une valeur symbolique plus globale. En fait, la nostalgie culpabilisée du père, le désir sexuel et les ambitions de conducteur de Robert constituent trois pôles de l'univers intime de Robert et qui, repris tout au long du Pari, suggèrent que le roman peut être considéré comme la recherche d'une solution psychologique permettant d'intégrer ces trois éléments dans une synthèse existentielle viable. Nous avons déjà montré dans notre étude de 'l'envers de la pensée', comment les angoisses de conducteur et la culpabilité parricide renvoient à la même source. Et l'auteur d'"Humanisme et Action" ayant privilégié parmi les symptômes du 'demi-barbare', la "perpétuelle superposition d'images", manifestation impérieuse de sa sensibilité, cette "chaudière de fantasmes", il est à croire qu'il existe entre ces pôles des liens associatifs que l'agencement romanesque suppose, /...

suppose, ou articule; c'est ce que nous allons essayer de démontrer en examinant, tour à tour, quelques éléments symboliques, fantasmatiques, et formels du roman.

La Maison Paternelle

Depuis la mort de son père, Robert a continué à habiter la maison paternelle, évoquée ici par un ami :

Revaut, toutes les fois qu'il entrait chez Pourcieux, éprouvait une irritation qu'il attribuait à la sollicitude. A la porte, le domestique âgé, respectueux, familier; la vaste anti-chambre aux sièges de cuir et les cuivres sombres ornant les murs; la salon carré dont l'épais tapis éteignait le bruit des pas; les meubles bruns et luisants; les quelques portraits encadrés d'abat-jour de cuivre; les hautes fenêtres Empire ouvrant sur le jardin clos de murs; le silence, qui donnait à ces objets un air de distraction et de recueillement : Revaut croyait voir dans tout cela les signes d'une servitude dont il souhaitait que son camarade s'affranchît. Il ne croyait pas qu'on pût rester en contact avec notre époque dans un pareil cadre. Mais en même temps il sentait cette demeure qui l'enveloppait lui-même, l'habillait aussi exactement que son veston noir. Il s'y coulait, s'y mouvait avec trop d'aisance pour que son irritation ne se compliquât pas d'une inquiétude personnelle. Ces sentiments l'empêchaient de reconnaître la jalousie secrète qui les nourrissait tous les deux. Il n'avait conscience que de l'amitié irritée qui lui faisait souhaiter d'arracher Pourcieux à ce passé encombrant, de le "moderniser", comme il disait. (60)

Cette maison sombre et silencieuse, empreinte d'un "air de distraction et de recueillement", ainsi que l'ambivalence curieuse de Revaut, irrité et envoûté à la fois par un décor qu'il aime tout en se persuadant qu'il symbolise le passé encombrant, la servitude de Robert, n'exigent guère de commentaire à la lumière de ce qui vient d'être dit sur les souvenirs du héros. Le fait de l'évoquer par un tiers dont les réveils difficiles (54), les contours flottants de "magistrat fantôme" (55), et le nom assez curieux - Revaut - suggèrent qu'il s'agit/...

s'agit d'un 'double' de Robert, et donc de Fernandez lui-même, paraîtra plus ou moins réussi au point de vue technique. Mais sa signification est claire, et Fernandez saura exploiter cette continuité de domicile.

Plus intéressant, toutefois, est ce "domestique âgé, respectueux, familier". Car le vieux Joseph est l'ancienne ordonnance du colonel Pourcieux, et se trouve donc tout à fait à sa place dans ce décor ancré dans le passé. D'autre part si le personnage ne dépasse guère les limites bien tracées du stéréotype - son nom est toujours précédé d'un qualificatif : "bon", "excellent", "remarquable", et son rôle est d'approuver les amis de son maître : "Pourvu que Joseph ne se moque pas de moi. Pour la première fois qu'il recevait une femme à dîner..." (187), l'on notera que Fernandez insiste plus que de coutume sur sa présence quasi-paternelle. Ainsi, songeant à une soirée qu'il va donner, Robert se pose la question suivante : "Que va dire mon bon Joseph? Ce sera la première fois qu'on aura dansé dans mon austère demeure..." Il s'arrêta, saisi : il venait de comprendre qu'en questionnant Joseph il avait interrogé son père". (185)

Situation répétée plus loin, à la fin de cette soirée qui a tourné à l'orgie, d'où l'emoi un peu comique du vieux serviteur :

- Oh, Monsieur Robert! Monsieur me croira si je lui dis que j'ai vu, moi, de mes propres yeux, la grande Américaine aux cheveux comme Monsieur enfoncer une langue comme mon bras dans la bouche de M. Savignon.

- Sois tranquille, mon vieux, dit Robert, qui retrouva inconsciemment le tutoiement de son enfance, c'est la dernière fois que nous permettons ça. (211-212)

Dans ce deuxième exemple, la référence 'paternelle' est moins explicite, mais sa signification est la même - Robert, parlant à Joseph, retrouve une posture d'enfance; Joseph est perçu comme une figure paternelle, et l'intention du romancier est donc de souligner la présence du souvenir du père disparu chez son/...

son personnage et de montrer comment il cherche "inconsciemment" à retrouver un rapport filial perdu. L'on notera, d'ailleurs, que la première référence que nous avons donnée ici est suivie sur la même page par un 'souvenir' explicite du père de Robert. (187) L'on peut même se demander si Fernandez était conscient des résonances bibliques du nom choisi pour ce personnage dont le prototype, moins l'investissement paternel, est le domestique Gallier de "Surprises", (S, 320), mais on ne saurait être catégorique là-dessus.

Or, en tant que figure paternelle, Joseph représente une instance morale. Ainsi, quand Robert retrouve sa posture filiale avant une soirée dont il redoute les conséquences ("Que va dire mon Joseph? Ce sera la première fois qu'on aura dansé dans mon austère demeure"), et après la réalisation de celles-ci, cela est d'une cohérence psychologique d'autant plus significative, que le héros, dégoûté par la conduite de ses invités, est dégoûté de la sienne propre :

- Je l'ai voulu, songeait-il. Ceci est le couronnement de la vie que je mène depuis trois mois. J'ai renoncé à ma solitude, je me suis jeté à la tête de ces idiots. J'ai cru qu'ils m'amuseraient. Avais-je bien le droit de mépriser Savignon? Tout ça, parce que j'ai eu peur de prendre un virage à quatre-vingts! Que suis-je pour La Carouge, pour Gardot, pour Sophie, pour Nicole même? Un riche à tout faire qui les engraisse. Cette demeure que mon père aimait, que j'aimais à cause de lui, ils en ont fait leur caverne. Le pire est qu'ils sont d'une franchise parfaite... Oui, Sophie fait des manières, mais c'est pour la forme, une habitude de province que personne, pas même elle, ne prend plus au sérieux... Bien plus francs que moi! Si seulement j'avais le génie de me distraire. Voilà, ceci est clair, au moins, définitif : je n'aime pas m'amuser, même là ma fortune ne me sert à rien... Mais bon sang de bon sang, il n'y a donc plus rien à faire en ce monde?

Il s'était levé, marchait à grands pas les mains dans les poches, comme s'il eût été seul. L'excès de son découragement l'avait jeté dans une agitation fébrile et sans but. Il aurait donné sa fortune pour une aventure à tenter. Des projets bizarres lui venaient en tête, il jetait autour de lui des regards de joueur. Mais toujours les nègres l'étourdisaient de leur tonnerre. Toujours la ronde molle des danseurs se refermait sur lui. (205-206)

Ce passage met en relief le dépaysement moral de Robert, montre comment ses colères de conducteur et de duelliste manqués, et son désir de revanche sur La Carouge, symbole d'un monde qui l'attire et qui le dégoûte à la fois, l'ont mené à l'impasse. A son état surexcité se mêle la reconnaissance amère qu'il ne sait pas s'amuser comme les autres dont il envie la franchise tout en réprouvant la conduite, ambivalence qui reflète exactement sa culpabilité devant ce qu'il ressent comme une profanation de la maison paternelle : "Je l'ai voulu, songeait-il ... cette demeure que mon père aimait, que j'aimais à cause de lui, ils en ont fait leur caverne".

Ces mots, dans leur contexte spécifique (l'orgie), et conjugués avec les références à Joseph, confirment qu'au souvenir du père s'associe une culpabilité sexuelle, interprétation appuyée par d'autres indices dans le même chapitre. A noter, les propos prêtés à Savignon pour décrire la soirée : "En somme, c'est un dépuclage" (198), la juxtaposition du terme "demeure" avec la danse, référence sexuelle dans le Pari, ("c'est la première fois qu'on aura dansé dans mon austère demeure"), et surtout, ces curieux sentiments de Robert envers Pauline :

Le succès de la jeune fille l'avait ranimé. Cela donnait un sens humain à cette ménagerie. Tout n'était pas perdu, peut-être, si la jeunesse et la santé faisaient encore valoir leurs droits. Il sentait à la fois jaloux et paternel. Il avait envie d'agir, d'accomplir un acte sensationnel pour se prouver qu'il vivait toujours. Il en venait à souhaiter qu'un danseur manquât de respect à Pauline afin de lui infliger, devant tous, une correction exemplaire. (208)

Ce texte est très révélateur, et non seulement de l'instabilité foncière de Robert, de son agressivité latente. Car l'acte 'sensationnel' qu'il imagine pour s'affirmer en 'sauvant l'honneur' de Pauline, va le permettre de se sauver, d'être sauvé par elle. Ce retournement, qui rappelle le projet de 1917, et dont l'écho/...

l'écho est présent aussi dans les mots "tout n'était pas perdu, peut-être, si la jeunesse et la santé faisaient encore valoir leurs droits", a un sens plus précis pour la psychanalyse : sauver une femme, être sauvé par elle, c'est être initié par elle, expression fantasmatique d'un désir à caractère incestueux.¹ Dans cette perspective, les propos de Savignon : "c'est un dépucelage", revêtent un sens plus éloquent, amplement corroboré par les sentiments de Robert, qui, se sentant "à la fois jaloux et paternel", est à la fois le rival et le père, dualité oedipienne caractéristique.

Comme dans le chapitre précédent, nous sommes donc en présence de deux ordres de matériel différent mais étroitement complémentaires : d'un côté, un héros romanesque présenté comme l'homme d'une identité sexuelle problématique et d'une culpabilité parricide aigue; de l'autre, la théorie psychanalytique et psychiatrique qui rapporte ce genre d'indices à des causes psycho-affectives, à des situations conflictuelles telles que la dépression (rapports objectaux ambivalents), ou, perspective plus classique, à l'Oedipe (désir incestueux, peur du 'chatiment' paternel). La cohérence de ces indices est telle qu'une fois de plus il faut croire que dans ce roman, Fernandez s'est livré à une entreprise proprement psychologique, à un 'pari' plus vital : reprendre le drame dans ses concomitants sexuels aussi bien que parricides, revivre l'Oedipe, ou plutôt, revivre le conflit objectal en l' 'oedipifiant'. L'étude d'un autre aspect symbolique du Pari apporte un premier élément d'éclaircissement à ce phénomène.

Décors

Nous avons vu dans l'étude du dernier entretien de Robert avec son père que le/...

le décor, repris dans la description de la maison par Revaut, joue un rôle considérable dans la création de l'ambiance qui fait une partie de la spécificité du souvenir. Or, les trois objets les plus caractéristiques du décor - la table de travail du père, la lampe à l'huile qui jette une "lumière religieuse", et le portrait de Vauvenargues qui symbolise le penseur, sont repris dans des contextes qui concernent les sentiments les plus profonds, les plus troublés, et les plus impérieux des personnages. Au point où il semble que l'intention du romancier soit d'exploiter leur valeur d'objets qui font partie d'un passé toujours proche pour Robert. En fait, associés au souvenir du père décédé, ils constituent des fragments de 'passé-dans-le-présent', ayant chacun une indéniable puissance symbolique.

Considérons l'extrait suivant, qui nous montre Robert et Nicole au retour chez lui après leur première rencontre au 'Congo' :

Une force obscure, primitive, poussa Robert en avant. Il marcha droit à Mme de Jaulnies, et touchant du doigt le petit sac qu'elle tenait à la main :

- Je voudrais vous montrer quelque chose.

Sans dire un mot ni à Savignon, ni aux autres, il l'entraîna dans son bureau.

Il alluma la lampe à l'huile de son père, toujours prête sur la grande table Empire.

- Comme c'est agréable, dit Mme de Jaulnies.

Dans la pénombre, elle se dressait droite et svelte en sa robe noire, avec son air d'être partout à son aise et à sa place, et ses yeux étranges qui semblaient poussés hors de leurs orbites par un effort intense pour comprendre les autres. Quand elle portait le fume-cigarette à ses lèvres, on entendait le choc de ses bracelets.

- Pourquoi, dit Robert, vous êtes-vous arrêtée, tout à l'heure, quand nous dansions? Excusez-moi, c'est idiot, mais je voudrais tant savoir? Oui, c'est entendu, je suis ivre, mais je vous assure que ça marchait bien, nous étions très bons amis, et vous aviez envie de continuer avant l'intervention de Mme Dufour!

Sa/...

Sa voix et ses paroles, pleines de politesses et d'excuses, étaient démenties par son piétinement et le tremblement de ses lèvres, qui étaient d'un homme en colère. (132)

Dans ce passage, Robert, fâché par la conduite de Nicole, 'poussé par une force obscure et primitive', lui demande l'accompagner dans son bureau, apparemment pour lui montrer quelque chose; il allume la lampe à l'huile de son père, "toujours prête"; Nicole trouve l'effet agréable. Dans la suite du passage, elle avoue que Sophie Dufour l'a en effet agacée, mais ajoute qu'elle est consciente de l'équivoque à laquelle pourrait se prêter son amitié pour Robert aux yeux d'autrui, et semble vouloir étaler les obstacles à une intimité que le jeune homme voudrait plus complète. Attitude à laquelle l'arrivée inopportune, mais prévisible, de Sophie ("je ne vous dérange pas? Ah! Dieux, quelle lumière émerveillante" (113) paraît apporter une semblance de justification.

L'épisode serait plutôt banal s'il n'y avait l'importance très délibérément accordée à la lampe, phénomène répété dans des circonstances analogues plus tard, et si l'épisode ne concernait pas les obstacles à l'intimité de Robert et de Nicole, obstacles personnifiés dans la figure de Sophie, qui se fait un devoir d'épier la vie privée des personnages, et qui elle-même remarque la lumière. Ces détails ne sont sûrement pas accidentels.

Voici un autre exemple. Pauline dîne chez Robert, et comme dans l'extrait précédent pour Robert et Nicole, c'est la première fois qu'ils se voient seuls :

- Venez dans mon bureau, dit-il.

Tenant la tasse à pleine main, elle vida son café d'un trait, le visage en avant comme une enfant sur son bol de lait.

Elle ne fit pas de remarque sur la lampe d'huile. Elle dit seulement :

- C'est/...

- C'est ici que vous travaillez?

- Que je travaille! fit Robert avec amertume, les mains dans ses poches derrière son bureau. Que je pourrais travailler...

Il jetait des coups d'œil sur le divan de cuir, entre les deux fenêtres. "Là-dessus, tout s'arrangerait si bien, ou tout serait fini une bonne fois..."

- Asseyez-vous là, dit-il, en appuyant sa main sur le divan. Mais pas au bout, laissez-vous aller, voyons.

Pauline imitait le laisser-aller avec une raideur touchante. Ses escarpins, par exemple, dégageaient admirablement ses chevilles! Robert plia son corps comme pour s'asseoir à côté d'elle, puis se redressa brusquement. Il prit une clef sur son bureau, ouvrit un tiroir, en tira une photographie qu'il posa contre la lampe, mais de façon que du divan on ne pût la voir. C'était un agrandissement de l'instantané de Pauline, que La Carouge avait fait faire. "Si elle vient voir, nous nous expliquerons" se dit-il.

Une idée bizarre s'implantait dans l'esprit de Pauline, s'y muait, en certitude. "C'est le portrait de la femme qu'il aime. C'est un avertissement. C'est tout à fait ridicule. Serait-il bête?"

Robert revint près d'elle d'une démarche délicate et gênée. Elle se recula, quoiqu'il se fût assis assez loin d'elle. Il suivait son regard : "Ira-t-elle voir? Si dans dix minutes elle n'y est pas allée, je l'y conduirai" (...)

Elle s'était levée, dans l'animation du récit, et s'était rapprochée du bureau. De l'angle où elle était elle ne pouvait voir que le dos de la photographie, mais il lui suffisait d'avancer d'un pas, de se pencher un peu... Elle s'arrêta. Non, elle ne lui ferait pas ce plaisir! En quelques bonds, Robert s'était placé de l'autre côté du bureau, lui faisant face. Un instant ils se mesurèrent du regard, et il y avait dans les yeux de Pauline une lueur qui combla Robert d'espérance. Presque aussitôt il comprit, à une indéfinissable expression de la jeune fille, que cette lueur était inconsciente. Une peur honteuse le saisit. Il happa la photographie et la fit disparaître dans le tiroir.

- C'est un jeu? dit Pauline.

- Non, une sottise ... Je ne me sens pas moi-même, ce soir.

- Il me semble, en effet...

Elle regarda sa montre :

- Je n'ai pas fini mon déménagement. Merci... Oui, je l'espère, à bientôt. (188-191)

Ici, Robert obéit à nouveau à une de ses impulsions subites. Son geste de sortir la photo de Pauline du tiroir et de la poser afin qu'elle ne la voie point ne semble pas prémédité, ("il se redressa brusquement"), quoiqu'il l'explique à lui-même ("nous nous expliquerons"). Pauline, dont la confusion est plus compréhensible, refuse d'entrer dans le 'jeu' et l'épisode se termine aussi brusquement qu'il avait commencé. Notons que l'auteur souligne le dépaysement et la nervosité des personnages (Pauline est évoquée quelques lignes plus haut comme presque somnambule, Robert comme en proie à des émotions aiguës), et qu'au moment de les faire, leurs actions demeurent obscures aux personnages eux-mêmes.

La seule explication romanesque tant soit peu probante de cette conduite, c'est que Robert, incertain de ses sentiments envers Pauline, conscient aussi du fait qu'il n'a pas été franc avec elle - (la photo en est la preuve) - essaie par un geste très gauche de forcer l'intimité, en lui apprenant, si toutefois elle veut bien aller la regarder, qu'il l'avait connue avant leur rencontre dans le train. Sa "peur honteuse" exprime sa reconnaissance tardive qu'il a été trop loin et trop brutal en essayant de brûler les étapes de cette façon, et traduit aussi, sans doute, l'angoisse à coloration sexuelle dont nous avons vu d'autres expressions. De même, la 'lueur' "inconsciente" qui le comble d'espérance avant de lui faire peur, exprime chez Pauline la présence du désir dont le roman montre l'éveil progressif.

Ceci étant, notons qu'au geste de Robert se mêle une fois de plus la lampe à l'huile du père. Que cette lampe, autant que la photo, soit au centre de son action, la curieuse observation que Pauline, en entrant dans le bureau, "ne fit pas de remarque sur la lampe à l'huile" le prouve d'une façon singulière. Pourquoi/...

Pourquoi, en effet, l'aurait-elle remarquée? Parce que cette lampe, comme l'a montré Sophie, est si remarquable qu'un commentaire s'impose? Sûrement pas. Si Fernandez éprouva la nécessité de relever l'inattention de son héroïne, c'est qu'il faut y voir un moyen de rappeler au lecteur que la lampe a déjà son importance, et qu'elle sera importante dans ce qui va suivre. Autrement dit, nous y verrons un moyen de suggérer que le geste de Robert est en fait déjà déterminé, fait partie d'une conduite rituelle, prend son sens par rapport à un objet dont nous connaissons la résonance symbolique.

Or, dans cet extrait comme dans le précédent, la conduite des personnages exprime l'intimité difficile, et la lampe, symbole du souvenir du père de Robert, est au centre de ses tentatives de rapport avec autrui, et notamment avec les femmes. La lampe, dont l'importance est rappelée plus tard par Nicole (180) et par Pauline (237), est en quelque sorte l'intimité à la fois permise et interdite, le symbole, autrement dit, de l'ambivalence et de l'inhibition sexuelle. Nous verrons cela plus clairement dans la suite immédiate de ce passage, où le symbolisme de la lampe est conjugué avec celui de Vauvenargues.

L'on sait que cette figure fait partie du décor nostalgique des souvenirs de Robert. Il est temps de noter qu'il fait partie également de l'univers de Pauline. Quand nous rencontrons l'héroïne pour la première fois, au moment de faire ses valises pour se rendre à Paris, elle décroche du mur de sa chambre "une gravure assez médiocre qui représentait le château de Vauvenargues" (19), château auquel Fernandez fit allusion dans l'article de 1940,² et qu'il connaissait sans doute depuis ses séjours d'enfant en Provence. C'est la médiocrité même de la gravure qui souligne son importance pour Pauline, et nous/...

nous donne une idée du caractère de cette jeune fille qui, quittant le foyer, prend avec elle comme le morceau le plus précieux de son passé non point un jouet d'enfant, ni même un keepsake familial ou sentimental, mais une gravure de château. Plus tard, après un retour précipité à Aix, fuite motivée par son besoin de voir clair dans son attitude envers Robert, elle retrouve son pays aixois et la leçon de Vauvenargues (219-220). Vauvenargues est donc un modèle que les deux personnages ont en commun, qui se mêle à leur expérience intime :

Un quart d'heure plus tard, Robert venait de passer sa robe de chambre lorsqu'il entendit un coup de sonnette, très faible. Joseph était monté depuis longtemps. Il ouvrit la porte, aperçut une silhouette qui descendait l'escalier. La minuterie s'éteignit. La silhouette s'immobilisa. La lumière revint, éclairant une Pauline si différente de celle qu'il venait de quitter qu'il la reconnut à peine : les yeux agrandis, noircis, brillants, elle s'appuyait d'une main à la rampe et ramenait de l'autre les revers de son manteau.

- Qu'y a-t-il? Vous avez oublié quelque chose? Entrez, je vous en prie.

Une voix sourde lui répondit :

- Ce n'est pas la peine. Je m'en vais... Je suis... je suis consternée. Je vous dérange. Cela ne se fait pas...

- Ah! par exemple, non. Venez!

Robert se penchait sur elle. Elle arrêta ses yeux, dans la pénombre, sur la large échancrure qui découvrait le cou du jeune homme, et les détourna. Elle porta son mouchoir à ses narines pour ne plus respirer l'eau de Cologne fraîche dont il venait de s'inonder. Elle aurait voulu n'être plus qu'une voix, qu'une oreille. "Je vais lui téléphoner." Elle descendit une marche, mais il lui saisit le bras, la conduisait sans la lâcher jusqu'au divan de cuir. Après un regard farouche sur la lampe à l'huile maintenant éteinte elle se leva, passa dans le grand salon sans trop savoir où elle allait. Elle marchait d'un pas errant, promenant sur les meubles, sur les tentures, un regard tâtonnant et lointain, regard d'adieu ou de réveil. Ses yeux s'arrêtèrent sur le portrait de Vauvenargues, et l'expression de son visage devint plus précise, plus douce.

- Vous aussi, vous l'aimez, dit-elle en étendant la main.

- C'était/...

- C'était le maître de mon père.

La main de Pauline revint vers sa poitrine, puis le geste se perdit en un vague mouvement découragé. Elle dit :

- Un homme s'est approché de moi, en bas. J'ai eu peur, j'ai sonné. J'étais honteuse de vous déranger...

Elle mettait la honte au passé. Une intimité de fantôme naissait entre eux.

- En bas? Mais quand?

- Il y a un instant.

- Vous êtes restée en bas tout le temps?

Elle inclina la tête.

Ce geste inachevé devant le portrait de Vauvenargues, ces paroles, ce fut un éclair. Robert savait maintenant pourquoi elle était là :

- Vous avez bien fait de revenir. Nous ne pouvions pas rester comme ça. L'atmosphère ce soir était irrespirable. (191-192)

L'intérêt de ce passage, qui reprend un épisode esquissé seulement dans "Surprises", consiste en ses ambiguïtés et en sa complexité symbolique, qui exprime et qui explique la conduite des personnages. Notons que c'est Pauline, ici, qui cède à une impulsion impérieuse, en revenant, honteuse et hésitante, chez Robert; et l'auteur, en soulignant son état d'angoisse, cette marche titubante de somnambule, ses yeux exorbités (cf Nicole, dans l'épisode précédent), ce "regard d'adieu ou de réveil", rappelle discrètement mais directement la lampe à l'huile, "maintenant éteinte". Il souligne également le fait que l'angoisse de Pauline s'exprime en fonction de la présence physique de Robert, par ce parfum d'homme qui l'étourdit. Ces détails sont nécessaires pour que le lecteur apprécie l'effet du changement qui a lieu quand les deux personnages reconnaissent leur amour commun pour Vauvenargues, intercesseur privilégié qui adoucit leurs émotions surexcitées et permet, par une intervention toute/...

toute symbolique, la naissance entre eux de cette "intimité de fantôme".

Si donc la lampe s'associe aux obstacles à l'intimité, symbolise l'intimité difficile ou impossible, la figure de Vauvenargues, lié explicitement et d'une façon remarquablement ambiguë ("vous aussi, vous l'aimez") au souvenir du père de Robert, semble exorciser l'obstacle, dissiper les angoisses et permettre une franchise plus sereine. Peut-on croire qu'alors que le symbolisme de la lampe, qui fait partie d'un rituel curieusement ambivalent, représente le souvenir culpabilisé du père, celui de Vauvenargues, libre de cet élément anxigène, représenterait le souvenir du 'bon' père qui, aimé par Robert et par Pauline, autorise une intimité nouvelle en mettant "la honte au passé"?

Cette interprétation est conforme aux processus de dissociation psychique qui constitue une des défenses les plus importantes dans certaines pathologies dépressives; l'enfant, ne pouvant s'accommoder de l'ambivalence qu'il éprouve pour le parent, opère une scission fantasmatique, rejette le 'mauvais objet' pour s'identifier avec le 'bon', à l'abri de ses pulsions agressives. Elle est appuyée ici, au niveau du roman, par l'emploi de la formule "intimité de fantôme", motif d'une puissance métaphorique multiple (illusion, spectre, fantasme, double), qui revêt ici une résonance particulièrement significative, car il désigne non seulement le père de Robert, et la figure de Vauvenargues qui le symbolise, mais aussi cette autre présence invoquée par Pauline pour expliquer son retour chez Robert : "un homme s'est approché de moi". Ce mensonge n'en a pas moins sa part de vérité profonde dans l'expérience du personnage (elle a peur de sa sexualité) et dans la signification du passage, puisque c'est la présence d'autrui entre Robert et Pauline qui permet, paradoxalement, leur intimité.

C'est/...

C'est ce qui confirme la suite de l'histoire, puisque les deux personnages finiront par s'accepter l'un et l'autre, et en s'acceptant, semblent se réconcilier avec une partie d'eux-mêmes qu'ils avaient perdue et qu'ils cherchaient à leur insu :

- Mon père a eu bien raison d'acheter cette maison banale, à quelques lieues de sa plus affreuse garnison. Cette campagne sans caractère, qui n'est que campagne, c'est bien, n'est-ce pas? Imagine Biarritz ou la Riviera!

Il s'efforçait, le pauvre. Pauliné débordait de tendresse. Elle courut, l'entraînant jusqu'à la maison.

Les volets du salon, au rez-de-chaussée, étaient déjà clos. Un feu claquait, jetant des sursauts de clarté dans la pièce encombrée de meubles disparates, d'où montait un relent de fruit trop mûr. La lampe à pétrole, âcre et jaune, le parfum fumeux du bois humide, les taches au mur, les toiles de Jouy qui donnaient froid les ramenaient à leur enfance, où ils se confondaient étrangement. Les souvenirs communs qu'ils n'avaient pas vécus ensemble allongeaient leur intimité à l'infini. (249)

Robert et Pauline font un voyage d'amoureux dans le Berry. Leur intimité est consacrée par la présence du souvenir du père, dans cette ancienne maison éclairée par une lampe à pétrole à la lumière de laquelle se tisse un amour qui semble remonter jusqu'à l'enfance...

Au niveau de la signification romanesque, ce passage préfigure la réconciliation définitive de Pauline et Robert à la fin du Pari. Au niveau de la signification existentielle qui est implicite dans le roman, et qu'il appartient au symbolisme de traduire et d'articuler, il peut être considéré comme marquant la réconciliation imaginative de deux parties de la personnalité de Robert, double de son créateur, dissociée en tendances masculines et féminines. Retrouver l'enfance, c'est retrouver l'unité perdue, avant la séparation avec l'objet et la prise de conscience de l'identité personnelle, qui fait, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, de/...

de 'l'individu' un être divisé.

Cela étant, deux autres possibilités sont également à considérer. La première, c'est que la nostalgie du retour à l'enfance pourrait exprimer le désir incestueux : Robert peut aimer Pauline quand ils se retrouvent dans le passé du père, quand la présence du père, auquel le fils s'identifie, le permet. Indice corroborateur, ce décor rustique est loin d'évoquer l'idylle : claquement du feu, froideur, sur-sauts de clarté, meubles disparates, fruit trop mûr, fumée âcre et jaune, autant de signes de la présence continue de l'angoisse. L'autre possibilité, c'est que ces mêmes traits pourraient exprimer un fantasme à caractère homosexuel, dans la mesure où Robert aime en Pauline un double, se confond avec un autre 'moi', identifié lui aussi au père. Si c'est en s'identifiant au père qu'il peut aimer Pauline, c'est en s'identifiant à Pauline qu'il peut aimer le père.

Ces possibilités, dont nous nous gardons de faire des positions absolues, ne sont pas incompatibles, puisqu'elles dessinent des tendances du psychisme de l'auteur tel qu'il apparaît à travers le texte littéraire. Le fantasme homosexuel peut être l'expression du drame incestueux aussi bien que désir du retour à l'unité primordiale, fondamentalement a-sexuée, et moyen d'identifier à l' 'objet' perdu. Sans doute serait-il donc plus juste de considérer cette scène comme le produit d'une certaine sur-détermination où sont présents des éléments moins consciemment formulés que d'autres.

Nous verrons l'importance de ce genre de matériel plus régressif, ces fantasmes plus archaïques, dans un chapitre ultérieur. Nous allons terminer ce chapitre sur le symbolisme en examinant un dernier élément de corroboration des vues proposées./...

proposées, et qu'il faut compter parmi, les influences littéraires qui ont concouru à l'inspiration du Pari, l'épisode 'sadique' de Montjouvain dans le premier volume d'A la Recherche du Temps perdu.

Mademoiselle Vinteuil

Les pages de 'Combray' où le 'narrateur' assiste insoupçonné à la scène lesbienne entre la fille du compositeur Vinteuil et sa gouvernante sont bien connues. Néanmoins, il nous a paru souhaitable d'en reprendre certains traits essentiels ici, afin de souligner les ressemblances avec le texte fernandézien. Rappelons pour contexte que Mlle Vinteuil est en grand deuil de son père, dont elle se sent responsable de la mort; le narrateur parle de son "chagrin amer, tout mêlé du remords d'avoir à peu près tué son père"³.

Voici le début de l'épisode :

Au fond du salon de Mlle Vinteuil, sur la cheminée, était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé, et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents. Bientôt son amie entra. Mlle Vinteuil l'accueillit sans se lever, ses deux mains derrière la tête et se recula sur le bord opposé du sofa comme pour lui faire une place. Mais aussitôt elle sentit qu'elle semblait ainsi lui imposer une attitude qui lui était peut-être importune. (ibid, 160)

Ces gestes du personnage proustien avec le portrait du père, sa gêne, sa position à la fois suggestive et réticente sur le sofa, sa peur d'imposer à son partenaire "une attitude qui lui était peut-être importune", tous ces traits correspondent singulièrement à la conduite de Pourcieux dans le premier épisode/...

épisode avec Pauline, à cette différence près que le portrait (la photo) n'est pas celui du père, présent, toutefois, dans la lampe symbolique, mais de l'héroïne. Ces différences n'enlèvent rien, cependant, aux ressemblances qui existent entre la conduite des personnages respectifs. En effet, il s'agit dans chaque cas d'un rituel concernant le père absent en ce qu'il se réfère aux rapports avec autrui, comme le montre le geste de Mlle Vinteuil qui, craignant que son amie ne remarque pas le portrait, attire son attention là-dessus, tout comme Robert décide que si Pauline, "dans dix minutes, n'y est pas allée voir, je l'y conduirai". (P, 18)

Or, Proust nous apprend que Mlle Vinteuil, plus vertueuse et plus sentimentale que l'on ne croit, et "paralysée"⁴ par sa timidité, a besoin de l'idée qu'elle profane la mémoire de son père afin d'entrer dans le "monde inhumain du plaisir" (ibid, p 164), profanation qui prend la forme, désormais notoire, du crachat de son amie sur le portrait. Et si rien ne permet d'affirmer que Robert, dans l'épisode avec la photo, essaie aussi délibérément de profaner son père, son angoisse provient très vraisemblablement de ce qu'il a l'impression obscure de le faire, ce qui au niveau de la conduite névrotique, du désir, revient au même.⁵ Dans cette perspective, ses ambiguïtés sexuelles, et le besoin qu'il éprouve de commettre une "infamie", sont encore plus parlants.

Notons aussi qu'avec Mlle Vinteuil comme avec Robert, nous avons affaire à des êtres profondément ambivalents, ambivalence qui renvoie peut-être à des sources analogues. Comme l'a noté plus d'un commentateur de Proust, la culpabilité qui se dresse entre l'homosexuel et ses parents est senti à la fois comme un obstacle qu'il voudrait franchir en se confessant (parce qu'il ne cesse de les aimer), et comme un mode de vie qu'il souhaiterait afficher comme par défi (parce/...

(parce qu'il éprouve l'amertume d'une situation dépendante).⁶ Si la sexualité semble mettre une barrière entre Robert et son père, le symbolisme de la lampe constitue aussi une tentative de s'identifier à lui. De même, ce qui frappe le narrateur de 'Combray', en Mlle Vinteuil, "au moment où elle se voulait si différente de son père, ... c'était les façons de penser, de dire, du vieux professeur de piano".⁷

Certes, aucun indice formel ne prouve que Fernandez ait songé à ces pages en créant les scènes analogues du Pari. Mais en dehors du fait qu'en proustien chevronné, cet épisode lui était parfaitement familier, et qu'il en avait parlé aussi récemment que 1931 dans le contexte de l'homosexualité de Gide (AG, 186), deux autres détails appuient l'hypothèse d'une inspiration moins consciente. Le premier, c'est la défense que prend Proust lui-même de son personnage, au cours de laquelle il admet le caractère problématique, même invraisemblable du moyen de profanation auquel Mlle Vinteuil a recours, plus adapté, dit-il, "à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard" qu'à "la lampe d'une maison de campagne véritable". (163) Et il poursuit :

Dans la réalité, en dehors des cas de sadisme, une fille aurait peut-être des manquements aussi cruels que ceux de Mlle Vinteuil envers la mémoire et les volontés de son père mort, mais elle ne les résumerait pas expressément en un acte d'un symbolisme aussi rudimentaire et aussi naïf; ce que sa conduite aurait de criminel serait plus voilé aux yeux des autres et même à ses yeux à elle qui ferait le mal sans se l'avouer. (ibid)

Mais Robert non plus n'est un vrai sadique, et si quelquefois son sentiment de culpabilité parricide est explicite, le plus souvent il semble appartenir de cette catégorie de ceux qui "font le mal sans se l'avouer". Ne pourrait-on donc pas croire que Fernandez, s'autorisant des distinctions établies par Proust, et encaissant ses réserves sur le "symbolisme rudimentaire et naïf", lui a substitué dans son propre roman un autre symbolisme plus subtil qui garde non seulement/...

seulement le sens de l'original, mais aussi cet élément que Proust lui-même avait privilégié, 'la lampe' (et non 'la rampe')? Cette possibilité paraît plus sérieuse quand on considère que Fernandez, étudiant en 1942 les "tristes quiproquos de l'amour" proustien, entre autres l'inversion et le sadisme, rappelait que tous les thèmes sentimentaux d'A la Recherche du Temps perdu étaient déjà dans les chansons et le théâtre boulevardier de l'époque et que le drame de l'amour était "comme une sorte de pièce à tiroirs où les principaux acteurs ne sont jamais ensemble sur la scène". (Pr, 81) Or, où Robert cache-t-il la photo de Pauline, sinon justement 'dans le tiroir' du bureau paternel? et dans ces épisodes du Pari, comme dans celui de 'Combray', n'est-ce pas qu'un des 'principaux acteurs' n'est présent sur la scène que d'une façon toute symbolique?

Voici un dernier indice. Proust, pour souligner le fait que Mlle Vinteuil ne peut être 'sadique' que par procuration, par personne interposée, dit qu' "elle pouvait s'imaginer un instant qu'elle jouerait vraiment les jeux qu'eût joués, avec une complice aussi dénaturée, une fille qui aurait ressenti en effet ces sentiments barbares à l'égard de la mémoire de son père". (op.cit., p 165) Soyons sûrs que ces mots, dans ce contexte précis, devaient trouver un écho chez celui qui, par un retour sans doute de la conscience qui marque à la fois l'aveu et la défense, se disait 'demi-barbare'.

CHAPITRE IV

LA CONSCIENCE ROMANESQUE

Théorie du roman fernandézien

Jusqu'à présent, nous avons étudié l'image du père absent telle qu'elle apparaît dans le souvenir de Robert, ou dans les objets symboliques; autrement dit, nous en avons vu des manifestations surtout statiques et rétrospectives. Ces plongées dans le passé ne sont pas inhabituelles dans le romanesque fernandézien, mais elles sont un peu suprenantes quand on songe aux impératifs les plus connus de son esthétique et de sa théorie du 'prospectif'. Il est temps de voir comment l'auteur du Pari essaie d'exprimer le complexe paternel de son héros d'une façon plus indirecte et plus dynamique, et il faut donc rappeler, brièvement, certaines conceptions théoriques.

Pour Fernandez, la création imaginative joue un rôle révélateur et unificateur. Révélateur, parce que "c'est au roman que nous devons l'idée que l'art n'est pas seulement expression ou signification, mais tentative de ressaisir par la pensée le contenu de l'action qui nous fuit dans la vie réelle".¹ Unificateur, parce que le roman est "une évocation de la vie humaine sur deux plans à la fois - le plan apparente, perceptible, physique pour tout dire, et le plan intérieur où se déroulement les sentiments et où s'ébauchent les actions".² Cette double fonction qui actualise les virtualités psychiques de l'auteur, est remplie par l'intuition, "conversion imaginative par lequel le dramaturge ou le romancier pose le personnage et l'explique dans un même acte mental".³ Simultanéité capitale, qui reflète la distinction établie dans Messages entre le récit, dont les événements, reposant sur des procédés conceptuels, ont été 'pensés' par l'auteur avant d'être vécus par les personnages et le roman, où ceux-ci vivent d'abord dans/...

dans leur individualité propre, et ne sont analysés qu'après. Ce sont les intuitions du romancier, à la fois libres (parce qu'aucun appareil explicatif ne les précède) et nécessaires (parce que les actes du personnage s'imposent à l'auteur dans leur irréfutable réalité, comme des certitudes) qui garantissent l'autonomie du personnage et donc sa liberté essentielle : "l'auteur demande à l'intuition des révélations sur ses personnages, sur le sens de leur destin, qu'il n'est pas maître d'arranger à sa guise".⁴ Les actes du personnages doivent être "imprévisibles, pour l'auteur autant que pour le lecteur". D'où, entre autres, cette affirmation de 1935 :

quand je commence un roman, je ne pars ni d'un fait, ni d'une idée, je suis des personnages qui me conduisent eux-mêmes jusqu'au dénouement. Je les écoute, je les laisse faire, je n'interviens jamais. Ils agissent. Bien. Je note leur action, je décris leurs gestes, leurs attitudes. Et puis j'attends, car je ne sais pas encore ce qu'ils feront après. Je ne reprends la plume que quand j'ai vu et compris la suite de leur action...⁵

Notons cependant que le caractère 'imprévisible' de la création n'exclut ni les soucis de composition légitime mais fondamentalement insincères du romancier – "une scène romanesque est vraisemblable lorsque le lecteur oublie l'intérêt qu'a pu avoir le romancier à la placer",⁶ ni la relative ancienneté du matériel qu'il incorpore. Comme nous avons vu dans un autre passage, cité pour montrer la coloration gidienne de cette 'liberté' romanesque, Fernandez avoue que "jusqu'aux scènes du chapitre intitulé 'le pari', je ne savais pas quand ni comment ces scènes auraient lieu".⁷ Plus significative encore est la suite : "elles m'ont soudain paru inévitables, et inévitables d'une certaine façon" (ibid), car nous retrouvons ainsi au niveau de l'agencement global les caractéristiques de la série de perceptions 'libres' et 'nécessaires' qui créent les actes et les pensées successifs du personnage. La tâche du commentateur est/...

est de voir comment l'œuvre répond à ces impératifs.

L'affaire est cependant loin d'être simple. Car Fernandez, notant que sa conception du roman implique une "certaine indétermination" de la forme aussi bien que du contenu, ajoute : "tout ce qui peut donner l'impression d'avoir été écrit avant d'être lu est nuisible à l'effet romanesque, et la meilleure façon de l'éviter est de donner au lecteur l'impression plus subtile, que l'auteur écrit au moment de la lecture". (ibid - Fernandez souligne).

Que veut dire cette simultanéité d'impressions? Que l'œuvre d'art n'existe que dans la subjectivité du lecteur? Peut-être, car cette vue est conforme à l'idéalisme de Fernandez. Que le lecteur, absorbé par l'univers imaginaire, pris dans un présent fictif qui l'isole du monde, prend le personnage pour une personne réelle, au point d'éprouver avec lui ses sentiments et ses actes dans leur spontanéité première? Sans doute, car Fernandez souscrivait volontiers à cet "envoûtement" romanesque. (Bal, II). Mais à côté de ces possibilités, qui disent trop ou trop peu, il y a une autre interprétation à tirer de ces propos, plus près de leur sens littéral, et plus précis : pour avoir l'impression que l'auteur écrit au moment de la lecture, le lecteur doit avoir l'impression de participer lui-même au processus créateur. Autrement dit, les manifestations de la vie mentale du personnage telles qu'elles sont transcrites par l'auteur doivent l'être sous une forme qui invite le lecteur à en faire la synthèse intuitive, à en découvrir ou à en compléter le sens.

Cette idée, analogue à la théorie critique de Fernandez suivant laquelle l'on s'identifie à l'œuvre pour refaire de l'intérieur le chemin de la création, suggère que le problème de la simultanéité concerne non seulement le point de vue narratif/...

narratif, mais aussi, et surtout, la conscience romanesque. Si le lecteur a l'impression, à partir du matériel que lui livre l'auteur, d'appréhender pour lui-même le sens d'épisodes ou d'actions apparemment obscurs, si à plus forte raison, il a l'impression de prolonger et de compléter le travail que le romancier a volontairement ou involontairement livré sous une forme 'immanente', alors "la conscience de l'écrivain semble ne faire qu'une avec celle du lecteur".⁸ C'est cette conscience, qui est à l'origine, croyons-nous, de certains reproches concernant l'obscurité du Pari que nous allons examiner maintenant sous la forme la plus cristalline, les 'surprises'.

Surprises

Quand Fernandez affirme que les personnages sont libres, il veut dire surtout qu'ils accomplissent des actes ou expriment des pensées que ni l'auteur ni eux-mêmes n'avaient prémédités, et qu'ils deviennent conscients ainsi d'attitudes ou de sentiments inavoués. Nous avons déjà vu ce phénomène dans la partie précédente de cette étude, consacrée à 'l'envers de la pensée' fernandézienne; dans ces pages-là, nous analysions les 'surprise' comme des indications 'symptomatiques' du drame du 'demi-barbare'. Dans les pages qui suivent, nous les étudions dans une perspective plus dynamique, comme des modalités de l'agencement narratif.

Disons au départ que toutes les manifestations du phénomène n'ont pas la même importance fonctionnelle ou thématique. Certains exemples ne portent pas la mention explicite de 'surprise', alors que d'autres se rapprochent de procédés de narration plus classiques. Quelques-uns sont très brefs, épisodiques, d'autres/...

d'autres s'intègrent dans des morceaux romanesques plus développés et plus chargés, tirent leur signification d'un contexte plus ou moins étendu, et qu'ils illuminent à leur tour. Afin de préciser le plus possible la nature du phénomène, voyons d'abord quelques exemples des plus évidents et des plus circonscrits, avant de voir des passages plus complexes.

Il y a un grand nombre de 'surprises' au sens conventionnel dans l'œuvre romanesque fernandézienne. Celles-ci servent à évoquer la perception d'un phénomène inattendu - attitude d'autrui, surgissement d'idées, état physique ou affectif - qui peut être plus ou moins important. Considérons, par exemple, l'épisode du Pari où La Carouge commente l'échec de la tentative de séduction de Pauline par Robert : "Il s'arrêta, surpris, les autres s'étonnaient avec lui".(286) Cette réaction est provoquée par le rire strident et cynique de Nicole qui sait, elle, que Robert a en fait réussi son 'pari' et feint seulement de l'avoir perdu. Et cet autre, où Robert revoit Pauline dans le train : "Comme il rejoignait son compartiment, la vue d'un profil féminin, à la fenêtre d'une voiture de deuxième classe, l'arrêta net". (44) Ici, l'action du personnage exprime sa perception d'un état de choses; nous ne savons pas encore l'attitude que celui-ci lui inspire. Dans ces deux cas, le personnage est 'surpris' par un élément extérieur à lui-même, auquel il doit réagir par une conduite appropriée.

Considérons maintenant cet épisode du Pari où Robert se demande quelle serait l'attitude de son vieux serviteur familial envers une soirée qu'il compte donner à la maison : "Il s'arrêta, saisi : il venait de comprendre qu'en questionnant Joseph il avait interrogé son père". (185) Ici, la 'surprise' est d'un tout autre ordre, désigne le surgissement d'un phénomène intérieur, la prise de conscience d'une pensée ou d'une attitude auparavant inconsciente : dans ses rapports avec Joseph/...

Joseph, Robert cherche sans le savoir, une posture filiale. Autre exemple : cet aveu de Robert, ambitionnant d'être conducteur de voitures de course et fréquentant les circuits et les garages, qu'il "n'aime pas le monde de l'auto", paroles que Fernandez fait suivre en observant qu'il "fut surpris de cet aveu, qui formulait un sentiment dont il n'avait jamais eu conscience". (116) L'aveu de Robert est curieux, en effet, révèle une ambivalence significative que d'autres indices dans le Pari confirment, et qui ajoute une dimension importante à son épaisseur romanesque.

Voici un autre exemple qui montre ce fait d'une façon particulièrement explicite. Robert achète une Sancta, voiture qu'il sait pourtant notoirement instable. La tournure de la phrase : "il s'aperçut alors de la décision qu'il venait de prendre. Sa réaction fut vive" (162) révèle qu'il a cédé à une impulsion qui n'exprime pas sa pensée rationnelle, et qui est même en contradiction avec elle. Cette supposition est confirmée par l'étude du contexte, car la 'décision' intervient au retour du voyage en auto au cours duquel il a été témoin de l'accident qui lui inspire des angoisses profondes : au réveil, "ses pensées les plus diverses trouvaient moyen de lui désigner, souvent par surprise" (161), les détails les plus frappants et les plus troubles. Nous avons déjà vu ce passage dans un autre contexte; notons simplement ici que le motif de la "surprise" désigne les méandres associatives du psychisme de Robert, suggère à nouveau le jeu d'intérêts complexes qui le motivent.

Voici un autre exemple, moins original, mais dont on verra qu'il fait partie d'un 'contexte' plus étendu et plus complexe qu'il ne paraît. Robert, sortant du restaurant où il avait réfléchi amèrement sur son père décédé, est abordé dans la rue par une fille qui ressemble à Pauline, et se dégage en disant "Merci ... j'ai/...

j'ai mieux dans le même genre. La phrase lui avait échappé. Drôle de réponse. Curieuse, cette croyance qu'il avait un droit de propriété sur cette jeune fille dont il ignorait même le prénom". (121) Cette révélation, moins 'surprenante' pour le lecteur qui sait que Robert est épris de Pauline, et de toute évidence assez banale, amène Robert à des réflexions sur l'héroïne et à une découverte importante : "Robert, tout d'un coup, comprit : il ne lui avait jamais dit la vérité". (122) Or, le lecteur sait bien que Robert a caché bien des choses à Pauline, et suppose qu'il le fait de propos délibéré. Voici, cependant, que le personnage devient lui-même conscient de sa conduite 'mensongère', sa 'surprise' lui révélant ainsi une attitude qu'il n'aurait pas consciemment adoptée. L'emploi de la 'surprise' sert à l'énoncé du thème du mensonge et donc, indirectement, à l'idée que le personnage trouve le bien en cédant à ses instincts mauvais.

Ce n'est qu'une centaine de pages plus loin que, Robert, de plus en plus troublé par son 'pari', décide enfin d'être franc avec Pauline, de mettre les choses au clair entre eux. En lui expliquant son amour et ses vues sur le mariage, il fait une déclaration dont il avait préparé le début, mais dont :

le reste était venu tout seul, le surprenant parfois. 'J'ai dit cela, pensait-il, ces mots sont sortis de ma bouche', et il se redressa avec une calme fierté. (235)

Le procédé ici est banal, la 'surprise' du personnage n'est guère accentuée tout en s'avérant conforme aux modalités 'révélatrices' que l'on sait (Robert prend conscience de choses qu'il n'avait pas encore formulées clairement). Par contre, Pauline est 'surprise' à son tour par les paroles de Robert, au point d'être plongée dans un état d'angoisse et de 'somnambulisme' :

Elle avait écouté immobile, les yeux fixés sur le mur en face d'elle. Elle essayait maintenant d'avalser. Un tremblement la secouait tout entière, qu'elle tenta de maîtriser, auquel elle s'abandonna enfin, en haussant les épaules. Robert éprouva la compassion la plus vive. Il voulut en finir au plus vite et dit :

- Eh/...

- Eh bien?

Elle se leva toute droite, les coudes au corps, comme rappelée à son devoir. Sa toux, les mouvements de ses mains et de sa bouche rappelaient si exactement un candidat troublé que Robert sentit son ardeur faiblir. Il allait lui dire : "Ne vous pressez pas de répondre, je vous laisse, lorsqu'elle rejeta sa tête en arrière, porta ses mains à son front, sur ses yeux, puis, les croisant sur ses reins, se mit à marcher à travers la pièce. Elle se heurta à l'angle d'une commode, si durement que Robert s'avança, mais elle poursuivait sa marche, insensible. Son émotion l'isolait. Il eut le sentiment aigu de son absence. (235)

Ce passage, très typique de nombreux autres dans le roman qui nous montrent l'amour de Pauline et de Robert comme l'histoire de deux aveugles qui se réveillent, ne nous révèle ni ce que Robert a pu dire à son amie, ni en quoi consiste précisément la nature de la réaction de celle-ci; nous voyons le passage d'une émotion, évoquée par la description de ses traits et par sa conduite involontaire. C'est au lecteur, qui a déjà vu ces manifestations de la vie intérieure de Pauline dans les épisodes de la lampe, à trouver le sens de cette conduite, symptomatique de l'acceptation difficile chez Pauline de sa sexualité. Robert devient l'amant de Pauline, mais il devient aussi l'amant de Nicole. C'est à Nicole, qui fait figure de confidente autant que de maîtresse, qu'il se tourne quand ses angoisses de conducteur, ou ses problèmes avec Pauline, deviennent trop aigus. Dans le quinzième chapitre du Pari, Robert passe la voir à l'improviste :

Les doigts de Robert, en une pression lente, remontèrent le long de sa nuque, s'enforcèrent dans son chignon.
- Ecoute, dit-elle, regarde ce que tu fais... tu es agaçant, tout de même... Elle s'abandonnait à une irritation qui la délivrait, lorsqu'elle s'arrêta court. Les doigts de Robert, d'un mouvement surpris et craintif, avaient lâché le chignon, qui se dénoua : Pauline aimait cette caresse qui relevait ses cheveux courts. Nicole eut l'impression qu'elle était de trop.

Robert sortit, après les démonstrations d'une tendresse qui ne rassurait pas Nicole. Seule, elle avait enlevée ses épingles et commençait à se recoiffer, lorsque ses joues se couvrirent de larmes./...

larmes. C'était si soudain qu'elle n'eut pas le temps d'être surprise, mais suspendit ses mouvements, les mains en l'air dans ses cheveux à moitié relevés. Les larmes coulaient abondamment bien qu'elle ne se sentît pas pleurer. Bientôt ce furent des sanglots. Elle courut fermer sa porte à clé, éteignit la lumière, s'étendit sur sa chaise-longue.

- Allons bon, se dit-elle, il ne manquait plus que ça. (280)

Dans cette scène, chaque personnage est 'surpris'. Robert l'est par sa reconnaissance du fait qu'en dénouant le chignon de Nicole de ce "mouvement surpris et craintif" il a confondu celle-ci et Pauline, avec laquelle il vient de passer un mois dans le Berry, et dont le souvenir lui a déjà traversé plusieurs fois l'esprit depuis le début du chapitre. Son geste involontaire est donc d'une réelle vraisemblance psychologique, et puisque l'auteur explique que "Pauline aimait cette caresse", la signification de son action pour le lecteur est évidente. Nicole est 'surprise' à son tour, d'abord par le geste de Robert ("elle s'arrêta court"), ensuite par l'irruption soudaine des larmes, celles-ci s'accompagnant également d'une immobilisation physique (elle suspend ses mouvements). Double surprise donc, l'une et l'autre constituant des réactions involontaires exprimant les émotions qu'elle éprouve.

Mais son bouleversement n'a de sens qu'à deux conditions : si elle est en fait amoureuse de Robert elle aussi, ce que la suite de l'histoire confirme amplement - sa réaction constitue donc une prise de conscience - et si elle aussi comprend la signification précise du geste de Robert, ce qui est pour le moins beaucoup plus problématique. Certes, Nicole elle aussi a pensé à Pauline, et même "se souvint de certains gestes qui ne lui semblaient pas destinés". (279) Elle en arrive même à la conclusion que Robert "couche avec quelqu'un" (ibid), ce qui souligne l'acuité de son observation. Mais à aucun moment/...

moment elle ne fait de liaison consciente entre la première de ces constatations et la seconde. Elle croit comme les autres que Robert n'a pas encore gagné son 'pari'; et ce n'est que plusieurs pages plus loin que la vérité lui sera révélée.

Et pourtant, telle doit être la signification de cet épisode, qui par la profusion de 'surprises' ainsi que par la discrétion volontaire des derniers mots : "allons bon, se dit-elle, il ne manquait plus que ça", est d'une singulière ambiguïté romanesque. Car la formule "Nicole s'arrêta net", signe habituel d'une perception, mais non pas d'une compréhension, immédiate, est suivie de cette autre, plus révélatrice : "Nicole eut l'impression qu'elle était de trop", où l'emploi du passé simple ('historique') à la place de l'imparfait, suggère une prise de conscience et une évaluation exacte de la situation.

Or, il sera évident, à partir des exemples que nous avons étudiés jusqu'à présent, que la 'surprise', le surgissement d'idées dans la conscience, se fait par la voie de l'association. L'attitude de Robert devant le vieux Joseph, sa réaction devant la fille qui ressemble à Pauline, et son geste avec le chignon de Nicole, témoignent de la présence de liens associatifs explicites, alors que les rêves de Robert après l'accident, ou son 'discours' "suprenant" à Pauline, reposent sur d'autres réseaux, mais sans que cette fois le lecteur reçoive des indications précises sur ceux-ci. Et ces liens, qu'ils soient visibles ou invisibles au personnage, qu'ils soient compris ou qu'ils lui demeurent énigmatiques, doivent d'abord passer dans l'esprit du romancier lui-même. Après tout, c'est lui qui crée le personnage, par la prise intuitive sur sa 'durée', par sa perception d'actes, de sentiments ou de pensées à la fois libres et nécessaires, et dont on voit bien maintenant comment cette 'nécessité' pourrait/...

pourrait n'être autre chose qu'une forme de déterminisme psychique provenant d'associations sous-jacentes. Ainsi, si Nicole comprend le geste de Robert, alors qu'elle est seule à ne pas posséder le renseignement indispensable pour le déchiffrer ("Pauline aimait cette caresse"), n'est-ce pas parce que l'auteur lui-même et avec lui, le lecteur, l'a déjà compris pour elle, le comprend à sa place? Autrement dit, la difficulté de l'épisode tiendrait en partie au peu de distanciation psychique qui existe ici entre auteur et personnage, moins distincts l'un de l'autre au niveau de la conscience que le théoricien du roman voudrait faire croire. Dans les pages qui suivent, nous allons examiner d'autres 'surprises', d'autres manifestations beaucoup plus révélatrices de ce phénomène.

Don Juan

Dans le premier chapitre du roman, Robert surprend une jeune fille (c'est Pauline) dans une pose un peu suggestive, qu'il capte sur un cliché; au bruit du dé clic de l'appareil, la fille se sauve. Et Fernandez, pour bien marquer l'importance de l'épisode pour son héros, de préciser :

Robert était timide. L'état d'intrus lui enlevait tout droit à un orgueil auquel il tenait beaucoup. Il se reprocha sincèrement d'avoir troublé si brutalement cette sauvage intimité. Mais certaines visions, certaines atmosphères nous imposent de mystérieuses certitudes. Robert sentit nettement qu'il laissait dans cette clairière quelque chose de lui-même qu'il ne retrouverait jamais ailleurs. (14)

Le soir, Pauline entend - est 'surprise' d'entendre, dira-t-on, quelqu'un siffler la sérénade de Don Juan devant sa maison, expérience qui produit sur elle une émotion très intense. Le lecteur devine que le promeneur nocturne est Robert, épris de son inconnue. Son choix de sérénade est cependant plus apte qu'il ne pense, dans la mesure où elle exprime non seulement l'intrusion du chanteur/...

chanteur dans l'univers de l'aimée, mais aussi l'idée de l'amour-mensonge.

Car Don Juan veut se faire passer pour un autre, ne pouvant convoiter qu'une femme ayant déjà un amant légitime.⁹ Or, Robert ne sait pas encore que Pauline a déjà un 'fiancé', tout comme plus tard Nicole, autre objet de ses désirs, aura un mari. Le symbolisme de la sérénade est donc tout à fait conforme au thème des obstacles à l'intimité et de l'amour difficile. Peut-être est-il plus apte encore, s'il est vrai que le secret inavoué de Don Juan, est l'homosexualité.

Quelques jours plus tard, Robert revoit Pauline dans un train, et, vérifiant son identité en regardant la photographie, décide de la rejoindre dans son compartiment : "Comme il s'engageait dans le couloir, un sac accroché à chaque main, il se surprit sifflant la sérénade de Don Juan." (44) Ici, la 'surprise' de Robert confirme nos suppositions précédentes et, ce qui est plus important, constitue un moyen d'indiquer l'allégresse du personnage, moyen d'autant plus acceptable au point de vue romanesque qu'il témoigne de la présence d'une association évidente et vraisemblable au point de vue psychologique entre le souvenir de Pauline et la sérénade, que l'auteur saura exploiter.

La suite immédiate du passage montre toutefois que le phénomène associatif est plus profond :

Il se mit à rire tout haut. L'idée venait de lui traverser l'esprit que siffler était la seule chose qu'il sût faire vraiment. Le train avait repris sa marche. Robert avançait en titubant, rejeté d'une vitre à l'autre. Il composait son épitaphe : "Ci-git Pourcieux, qui sut siffler", et le rire se changeant en fou rire, il faillit embrasser une grosse dame qui cherchait à s'aplatir pour le laisser passer. (44-45)

Après la première perception du personnage - (il se surprit sifflant), perception qui/...

qui révèle une association entre la sérénade et le souvenir de Pauline, voici qu'une autre idée surgit dans l'esprit de Robert – celle de la mort (il compose son épitaphe). Et cette deuxième 'surprise' s'exprime par une réaction quelque peu volontaire et curieusement bouffonne – Robert se met à rire tout haut, il faillit embrasser la grosse dame. Or, pour le lecteur qui sait déjà que Robert est quelque peu velléitaire, préoccupé de sa nullité, à la recherche d'une raison d'être, cette idée de mourir, et même cette conduite paraîtront peut-être plausibles. Cependant, dans la mesure où le phénomène des 'surprises' exprime les ruses de la vie psychique du personnage, et en particulier ses associations d'idées, il est à croire que ce passage possède une signification plus grande. Pourquoi en effet ce surgissement de l'idée de mourir? Quelle est la nécessité qui sous-tend ici 'l'imprévu'?

Essayons de rétablir d'abord le processus associatif manifeste : vue de Pauline dans le train, coup d'œil vérificateur sur le cliché, souvenir de la première rencontre, donc de la sérénade nocturne, sifflement involontaire, idée de mourir. Rappelons ensuite que le souvenir de Pauline se rattache à cette première vision, captée sur cliché :

d'une jeune fille assise en tailleur sur un des tronçons de balustrade. Les coudes aux cuisses, la tête penchée en avant, elle suçait une grosse figue.

Sa jupe relevée découvrait ses jambes. Le jus de fruit rejaillissait sur sa robe sans qu'elle parût s'en soucier. Robert eut la vision de cheveux noirs en désordre, de pommettes saillantes dans un visage pâle, de lèvres grossies par le fruit qui les éclaboussait. (14)

Or, cette "sauvage intimité" est d'une coloration nettement érotique, ce que confirment peu de temps plus tard les propos de La Carouge, à qui Robert parle, 'entre hommes', de la photo : "elle a l'air d'une belle petite gosse... Regardez-moi/...

moi ces jambes - un peu plus haut et on voyait tout". (17) L'on peut même dire que la description ressemble à un fantasme sexuel assez caractérisé. Il est donc particulièrement significatif de constater que ses traits essentiels sont repris dans deux épisodes ultérieurs. Le premier intervient tout de suite après la 'surprise' de Robert dans le train (sérénade, idée de mourir), au moment de rejoindre la jeune fille dans son compartiment :

Pauline Bordier accueillit l'intrus avec des sentiments divers. Elle était fâchée qu'on la surprît en train de sucer l'aile de poulet qui composait avec un œuf dur son déjeuner tardif. Cette occupation lui paraissait de l'ordre intime, elle éprouvait de la honte à l'exposer aux yeux d'un tiers. (45)

Ici, la reprise des motifs de 'l'intrus' et de 'l'intimité', ainsi que l'emploi, non dénué d'ambiguïté dans ce contexte, de "l'exposer aux yeux d'un tiers", appuient indiscutablement le rapprochement voulu par l'auteur entre deux textes déjà reliés par leur proximité relative et la sérénade, tout en appuyant l'élément sensuel de l'ensemble. Qui plus est, que cette scène repose sur la présence d'associations sexuelles à l'esprit de Fernandez lui-même, c'est ce que suggère une référence, curieuse mais explicite, dans "Surprises", où un des personnages observe à propos d'un partenaire possible : "pas de ce compartiment-là dans mon train". (S, 440)

Dans l'épisode suivant, les traits caractéristiques de la première vision sont plus réduits encore, et s'intègrent à un contexte différent. Robert et Pauline, devenus amoureux, passent quelques jours à la campagne :

Ils mangèrent avec avidité, avec force, les dents claquantes, les yeux graves, avec des étouffements et de petits rires. Ils avaient si grand soif que, les thermos épuisés, Robert alla chercher de l'eau à la ferme. Quand il revint, Pauline, adossée à l'arbre, mangeait une pomme. Sa jupe retroussée découvrait un genou. Pauline, qui l'entendait venir, eut soudain la sensation poignante de son absence. L'eau du thermos s'égouttait sur la terre à petit bruit.

Jetant/...

Jetant son fruit, d'un bond elle fut à ses côtés :

- Qu'y a-t-il? Qu'est-ce qu'il y a?

Puis poussée par un avertissement obscur -

- Qu'est-ce que je t'ai fait?

Cette voix trébuchante, l'angoisse de cette voix, totale, démesurée, ranima Robert. Son corps s'assouplit, il sourit sans effort, et, lui prenant l'épaule, l'attira contre lui :

- Mais rien du tout, chérie, rien du tout. Quelle idée! Il sentait battre son cœur, et contre son cœur, dessinée à l'intérieur de son portefeuille, comme une radiographie l'image noire et blanche de Pauline, l'image dont il venait de voir le modèle vivant, ressuscité. Ce rectangle sournois lui brûlait la peau. (246)

Les mots que nous avons soulignés, pris avec la référence explicite à la photo, montrent clairement la continuité que Fernandez cherche à créer entre cet épisode et les précédents. Mais si la vision est la même, la réaction de Robert est toute autre, car le voici frappé d'immobilité et d'angoisse, traits caractéristiques non seulement de la 'surprise' fantasmagorique mais de la 'paralysie' (cf, 1.14 du passage, "son corps s'assouplit"). L'angoisse semble même aller plus loin, car comme le montre cette eau du thermos qui s'égoutte, Robert est proprement 'absent', dédoublé. La raison de cet état de choses, c'est qu'il n'a pas encore dit la vérité à Pauline sur les circonstances de leur rencontre, et son angoisse est concentrée de plus en plus sur la photo, symbole puissant :

L'aube réveilla Robert en sursaut. Son front ruisselait. Un cauchemar l'avait persuadé que Pauline allait découvrir la photographie. La masse inerte de cheveux que ses lèvres effleuraient ne le rassura qu'à demi. Là-bas, sur la table, le portefeuille s'étalait. Maintenant ou jamais. "Hier, je ne me suis pas trouvé seul un instant pour la détruire. Voilà ma liberté, à présent."

Dehors, un vent du nord-est faisait craquer les branches. Frissonnant sous son averse glacée, il courut jusqu'à la grille. Là, dans un coin, sur un petit lit de cailloux, il brûla la photographie, en dispersa les cendres. Aussitôt, et pour la première fois, il se rappela l'agrandissement, dans le tiroir de/...

de son bureau de Paris, puis le cliché, entre les mains de La Carouge. Tant qu'il avait gardé l'image dans son portefeuille, Pauline avait été l'ennemie qu'on cherche à dépister. N'ayant plus rien à craindre d'elle, il la voyait livrée à tant de regards impies, trahie, abandonnée. Qu'importait qu'il crût se découvrir pour elle, par moments, beaucoup plus d'attachement qu'il n'avait prévu, puisque le sort de leur liaison était réglé d'avance, comme un contrat devant témoins? La malheureuse comparaison le bouleversa. Un vieux passé commercial, toujours vivant au fond de lui, lui fit voir sa situation avec horreur. Il n'avait plus froid. Ses tempes battaient. Il sentit qu'il avait perdu Pauline, fait atroce, alors que celle-ci ne le savait pas encore. Il se mit à courir et s'arrêta, essoufflé. Dans l'antichambre, devant le calendrier, un retour de pitié, l'attendrit sur lui-même. Des pensées nostalgiques se fondirent en une exaltation douce, larmoyante. Il se mit à siffler.

Au même moment, Pauline se penchait, à travers les branches retombantes du grand micocoulier, sur l'espace lunaire où tremblait la sérénade de Don Juan. La fumée d'olivier s'insinuait en elle, l'étouffait délicieusement, quand elle sursauta. Dressée sur le lit, elle pressa son front de ses mains. "Ce n'est pas possible", dit-elle à voix haute. Mais oui, le chant se rapprochait, fidèle à son souvenir, intact, le même ... La porte s'ouvrit.

- C'était toi, murmura-t-elle, toi ...

- Mais bien sûr, chérie, qui veux-tu que ce soit, à cette heure? (254-255)

L'état d'esprit du personnage est assez complexe ici, mais suit une évolution distincte. A côté de l'angoisse de Robert, l'on voit les signes de sa noblesse personnelle, de son désir d'être juste envers Pauline et de l'aimer désormais d'un amour véritable, amour qui risque d'être faussé par l'interprétation que l'on pourrait mettre sur le cliché. Car si la destruction du cliché ne lui procure qu'un soulagement partiel, c'est apparemment parce que le secret coupable est connu par autrui. Aussi, il a le sentiment d'avoir "trahi" Pauline, de l'avoir "abandonnée", "perdue"; l'ambiguïté de ce dernier mot au cours d'une série de transitifs vaut d'être relevée, car l'on voit bien comment pourraient s'y attacher non seulement l'idée de la perte de l'être aimé, de ne pas avoir su le garder, mais bien aussi celle d'avoir voulu cette perte, dualité dépressive des plus caractéristiques/...

caractéristiques. Seule la vue du calendrier, déjà évoqué au début du chapitre, et devant lequel Robert et Pauline avaient songé ensemble à leur bonheur, lui permet de retrouver une nostalgie moins culpabilisée et de siffler ... la sérénade.

Il est vrai que celle-ci n'est pas une 'surprise' au sens fort, puisqu'elle n'accompagne pas une prise de conscience par Robert lui-même (elle en est tout au plus la conséquence), ne lui révèle rien; il n'est même pas certain qu'il s'agisse d'une action involontaire due à la présence d'associations encore invisibles. Mais elle est manifestement une action entreprise par Robert sans y penser, c'est-à-dire sans songer aux conséquences; car c'est à cette condition seulement que la sérénade puisse remplir sa fonction narrative qui est de révéler enfin à Pauline l'identité de celui qui avait sifflé devant sa fenêtre d'Aix.

Mais ces épisodes n'en sont pas moins semblables, et même profondément complémentaires, puisqu'à l'ensemble associatif dans le train (souvenir de Pauline - idée de la mort, cette dernière dénuée pourtant de toute tonalité affective, ou affectée plutôt d'un côté volontairement burlesque), la 'surprise' que nous venons de voir apporte l'élément manquant, l'élément essentiel : une culpabilité consciente, la notion de faute. Et puisque la culpabilité est concentrée sur la possession du cliché, il paraît légitime d'inférer que celui-ci symbolise des pensées défendues, sexuelles essentiellement, mais colorées d'associations sous-jacentes d'une autre nature, créatrice d'angoisse dont l'acte de siffler constitue à la fois le signe et la défense.

Mais il ne s'agit pas que de siffler; il s'agit de siffler cette sérénade de Don Juan dont nous avons déjà relevé l'à-propos pour ce qui est du thème de l'amour-mensonge/...

mensonge et des obstacles à l'intimité, et auxquels il est temps maintenant de donner un sens plus profond. Car la tradition de Don Juan est dominée par la présence du "motif tragique de la culpabilité et du châtiement"¹⁰, et les trois éléments dans le drame du héros légendaire : amour interdit, sentiments parricides, peur du 'Commandeur', dessinent les schèmes essentiels d'une situation 'œdipienne'. Don Juan, c'est le "Fils criminel". N'est-ce pas en fonction de ces données, de ces associations, qu'il convient d'interpréter l'épisode du train, où la culpabilité est apparemment absente et où il y a pourtant surgissement de l'idée de la mort? Car entre le souvenir, sexualisé, de Pauline, et le fantasme morbide, la sérénade est tout à fait à sa place, c'est elle qui assure la liaison invisible. L'angoisse sexuelle du héros est donc tout à fait conforme à la nostalgie parricide dont nous avons vu d'autres manifestations (symbole de la lampe, Vauvenargues).

Mais avant de pousser plus loin l'analyse, notons que ces considérations soulèvent à nouveau le problème de la conscience romanesque, de l'absence de distanciation psychique entre le personnage, l'auteur qui le crée, (et dans l'esprit duquel les pensées qui passent dans la conscience de Robert doivent également passer) et le lecteur qui, lui aussi, associe sur le matériel qu'on lui donne. Ainsi, Fernandez s'assure la complicité de ce dernier dans l'articulation des éléments latents, implicites dans la motivation de son personnage, donnant au 'pari' une dimension proprement révélatrice.

Fernandez était-il conscient de la spécificité du matériel qu'il nous livre dans ces trois épisodes? Sa connaissance en matière de psychanalyse, et sa très grande familiarité avec l'œuvre de Molière, qui occupe la position que l'on sait dans l'histoire du 'Don Juan' littéraire, nous inclinent bien à le croire. D'ailleurs, de/...

de deux choses l'une : si l'auteur était conscient du sens de la conduite de Robert, cela confirmerait l'intentionnalité existentielle et esthétique du Pari; en retenant l'hypothèse contraire, nous n'en apprendrions pas moins quelque chose sur ses associations inconscientes. A la condition, bien entendu, que le lecteur soit en mesure, en relevant des échantillons suffisamment abondants, de ne pas prendre pour celles-ci les siennes propres! Or, qu'il existe cette abondance de matériel, nous croyons l'avoir montré dans les chapitres précédents; nous allons continuer de le montrer dans les pages qui suivent, consacrées à l'expression la plus concrète des 'surprises', aux épisodes où celles-ci ont pour cadre des paysages romanesques.

CHAPITRE V

LE PAYSAGE ROMANESQUE

Surprises et Paysage

Au début du Pari, Robert aborde un virage qu'il sait faisable à quatre-vingt-dix à l'heure; une peur panique le fait freiner. Au "bruit ignoble" des essieux, au sentiment honteux de sa lâcheté, s'ajoutent les reproches, en l'occurrence imaginaires, qu'il prête à son mécanicien Marcel :

- J'expose sa vie pour rien et il a deux enfants.

Le désir de faire un travail digne de ce brave homme l'emporta chez Pourcieux sur la crainte de mettre à mal un père de famille. Pour sa conscience chatouilleuse, cette crainte rejoignait trop aisément un sentiment tout personnel. (8)

Il essaie donc à nouveau; une deuxième fois il aborde le virage, fait tout pour maintenir la vitesse, subit une deuxième fois l'angoisse de l'attente et le dédoublement de l'action (9), et une deuxième fois il ne peut rien contre la peur aveugle qui le paralyse : "cette fois il sortit du virage sur le frein, secouant le volant comme un cheval sans bouche". (9) Après une crise de fureur, et d'indignation, il quitte la voiture, et décide d'un saut d'humeur dépité de rentrer à pied :

L'impuissance de Robert s'aggravait des motifs qu'il imaginait afin de la justifier. L'idée lui vint tout d'un coup que savoir prendre un virage à quatre-vingt-dix est une simple question d'habitude. Mais alors, où donc en était-il avec ses angoisses? Robert fut effrayé de sa nullité. De tempérament foncièrement actif et tiraillé entre tous ces possibles il était sans cesse ramené vers l'acte qu'il avait manqué. Le virage l'attirait physiquement, excluait tous les autres actes. Il tremblait de fureur en songeant à la folie qu'il avait commise en renvoyant sa voiture, idiotement, pour faire bonne contenance. Les blancs kilomètres devant lui lui parurent infranchissables. Il aurait donné n'importe quoi, sauté dans n'importe quelle voiture pour recommencer. Il aurait accepté avec joie la mort, si la mort lui eût permis de surmonter une faiblesse dont il n'osait prononcer le nom.

L'impression/...

L'impression fut si pénible qu'il se surprit immobile.
 Pour essayer de chasser cette angoisse insupportable
 et stupide, il promena ses regards autour de lui. (12)

Retenons rapidement trois aspects significatifs de ce texte : le remords du virage 'manqué'; l'émotion très intense éprouvée par le personnage - pour "recommencer", pour "surmonter une faiblesse dont il n'osait prononcer le nom", Robert aurait accepté même la mort; sa 'surprise', enfin, son immobilisation par une impression troublante dont il se sauve par le recours à quelque élément extérieur, en l'occurrence le paysage qui l'entoure.

Ce mécanisme de l'évasion du personnage de sa disponibilité et de sa passivité troublantes a été bien mis en évidence par Leonardo Fasciati, qui n'a pas tort d'y voir une des caractéristiques majeures de l'être fernandézien saisi dans la pénombre vitale qui précède l'affirmation de soi et la conquête de la personnalité unitaire. (op.cit., 14) Et la présence dans le passage dont il est question ici de l'évocation de Robert, "de tempérament foncièrement actif et tirillé entre tous ces possibles", avec la substitution que l'on pourrait envisager du qualificatif "ses" pour celui, plus apte dans le contexte, de "ces", apporte un élément de corroboration à cette évaluation. Cela dit, et nous aurons à reprendre l'observation plus loin, ce même commentateur passe sous silence les conduites précises sur lesquelles débouchent les personnages, ou les rapporte à 'l'espace intérieur' de Fernandez sans tenir compte de la spécificité totale de l'expérience romanesque, y compris ses constituants thématiques et stylistiques.

Or, en tenant bien compte de ces facteurs, ainsi que du ton du passage que nous venons de voir, nous dirions que l'émotion du personnage paraît trop vive pour correspondre/...

correspondre à l'incident (le virage) qui l'a provoquée, et que son angoisse semble revêtir une importance plus générale : "il était sans cesse ramené vers l'acte qu'il avait manqué"; et ce phénomène est renforcé par l'ambiguïté, par la discrétion volontaire dont fait preuve ici l'auteur ("une faiblesse dont il n'osait prononcer le nom"). Une disproportion semblable entre les sentiments du personnage et sa conduite se voit dans le fait qu'il en vient à regretter le renvoi de sa voiture, "tremblant de fureur", et qu'il se sert des mots "idiotement" et "folie" pour exprimer son amertume, tout comme il qualifie son sentiment d'angoisse de "stupide".

L'auteur nous invite-t-il à voir dans la "faiblesse" inavouable de Robert rien que le sentiment de la peur? Cela ne serait pas hors de propos dans ce contexte, mais en va-t-il de même de "cette angoisse insupportable et stupide"? Et quelle est "l'impression si pénible" qui l'immobilise, ou lui fait prendre conscience de son étrange immobilité? Car il y a dans ces trois lignes, promues à la dignité d'un paragraphe, une ambiguïté chronologique s'exprimant par l'emploi du verbe "fut" : ("l'impression fut si pénible qu'il se surprit immobile") qui porte à croire qu'il s'agit d'une impression inattendue, soudaine, éprouvée d'un coup, et non plus de l'état plus continu dans le temps du paragraphe précédent, et dont la prolongation aurait exigé l'emploi plus habituel de l'imparfait. L'on objectera, peut-être, qu'il s'agit d'un paragraphe destiné à amorcer le développement suivant, à interrompre, justement, le train de réflexions de Robert, afin de le tourner (et nous avec) au paysage qui l'entoure... Mais le mélange un peu contradictoire d'éléments dans cette tournure, et ce que nous savons d'autres 'surprises' fernandésiennes, suggèrent que celle-ci serait l'expression d'une association, encore invisible, et vraisemblablement anxiogène.

Retenons donc simplement pour l'instant que le personnage semble en proie à des/...

des sentiments assez complexes, que l'évolution de ses pensées demeure un peu obscure, et voyons la suite du passage pour essayer d'en arriver à une évaluation plus nuancée.

Cette année-là, le Circuit de Provence passait par la route de Trets à Gardanne, tournait à angle droit sur le chemin de Toulon, puis empruntait, à une lieue d'Aix, la route d'Italie. Parcours perfide, sur un sol luisant et gondolé qui se dérobaît, se cassait aux tournants. Le chemin qu'avait suivi Robert coupait à travers des champs en terrasse et des morceaux de collines pelées pour déboucher sur la grande route de Paris, à l'endroit où une forteresse naturelle, flanquée de bastions rocheux, défend la Haute-Provence contre les molleses d'en bas.

Le paysage immobile et dense, d'une immobilité et d'une densité de clair de lune, trempait dans une lumière sèche, qui jaunissait les verdure, les durcissait. Chaque objet, sans rompre l'harmonie de l'ensemble, paraissait isolé de tous les autres. L'énorme vague pétrifiée de Sainte-Victoire étalait les plis rugueux de sa peau d'éléphant, et de sa crête aiguisée par le soleil désignait le recul des cieux. Au-dessous, un vaste mur se couvrait, comme d'une tapisserie effilochée, d'une courte végétation poussiéreuse. Vers le fond de la vallée, la campagne, nourrie d'une eau inattendue, offrait des contrastes au rempart africain qui la dominait : un tapis d'herbes fraîches auprès des marches pierreuses d'un champ clairsemé d'oliviers, un bouquet d'arbres de Touraine non loin d'un village espagnol dont les cubes roux s'accrochaient au rectangle du clocher. Le faite pâlisant des oliviers se noyait dans l'atmosphère diaphane, tandis qu'arrêtées dans leur ligne mince, séparées et comme abstraites du paysage, seules à éteindre la lumière, les lames sombres des cyprès piquaient l'azur. (12-13)

Dans le premier paragraphe, l'auteur nous fait voir le paysage sur lequel Robert, pour sortir de son angoisse, promène son regard. La route du circuit est évoquée d'abord en termes des points de repère géographiques qui la jalonnent; l'on passe ensuite aux détails plus précis et plus proches de ce "parcours perfide" dont les attributs menaçants ("sol luisant et gondolé qui se dérobaît, se cassait aux tournants") semblent apporter un élément de justification à la panique de Robert, et relier son état d'âme au paysage, mais sans qu'il prenne directement la relève du narrateur lui-même; enfin, l'oeil du spectateur suit le déroulement de la route à travers le paysage provençal, pour se/...

se perdre dans les contours montagneux au loin. C'est donc un décor concret qui, dans la mesure où la description du paysage est calquée sur la route du circuit, possède un certain coefficient réaliste, encore que l'élément métaphorique ne soit pas tout à fait absent. Mais son importance est de nous préparer pour le paragraphe qui suit, pour l'évocation de ce paysage "immobile et dense" qui constitue l'un des extraits fondamentaux de ce premier chapitre du roman, et qui est également, notons-le, l'une des descriptions les plus complètes dans toute l'œuvre fernandézienne.

Notons, avant de la commenter, que les paysages sont assez rares dans les écrits de Fernandez mais qu'ils n'en sont pas moins importants. Si le 'pittoresque' semble l'avoir intéressé assez peu, et s'il manque à ses personnages l'enracinement local si caractéristique de ceux d'un Mauriac ou d'un Giono, ses paysages sont toutefois le lieu d'émotions intenses ou d'expériences significatives. Alvin Eustis, dont nous connaissons les réserves sur ce roman, alla jusqu'à affirmer que "ce qui donne au Pari une épaisseur romanesque somme toute suffisante, ce sont de belles descriptions du paysage aixois". (op.cit., 169) Rappelons aussi que Fernandez connaissait bien cette région dont sa mère était originaire et où il passa presque tous ses étés d'adolescent et d'adulte, et qu'en 1936, parlant des sources de son patriotisme, il s'exprima comme suit :

J'ai le goût de la Méditerranée, mais je sais bien que je ne m'y reconnais tout à fait qu'en Provence, où règnent ces nuances que la France ajoute au commun patrimoine méditerranéen, et celles aussi qu'elle en retranche. (H?, 166)

Ainsi, quand Robert retrouve dans ce passage "un pays qui était le sien" (13), il se rapproche de son créateur.

La première impression qui s'en dégage est celle d'un paysage frappé d'une immobilité/...

immobilité étrange, c'est un décor 'pétrifié', figé dans des formes lunaires, baigné d'une lumière jaunissante. La vie paraît suspendue, et tout revêt un caractère insolite : "chaque objet, sans rompre l'harmonie de l'ensemble, paraissait isolé de tous les autres". Ce paysage possède donc sa nécessité, son harmonie propre, mais c'est une nécessité faite d'éléments discordants, dont l'étrangeté un peu sinistre est renforcée par les images et les motifs utilisés. Ainsi, les plis du terrain pétrifié figurent une peau d'éléphant, et cette image fait écho sans doute à celle, plus discrète, du paragraphe précédent qui évoque la montagne (flanc, molleses d'en bas), et est reprise, en sourdine, dans la référence au 'rempart africain' plus loin. Notons aussi la présence d'un réseau très stylisé de motifs verticaux (crête aiguisée, clocher, faite pâissant des oliviers, lames des cyprès qui piquaient l'azur), et horizontaux (paysage immobile, lumière, vague pétrifiée, étaler, tapisserie, atmosphère diaphane, azur) qui s'interpénètrent et qui suggèrent la fuite (le recul des cieux), la menace (image du flanc, allusion aux lames des cyprès), et un monde où les choses se désagrègent ou sont prises dans une cristallisation inquiétante (pétrifier, jaunir, effilochée, poussiéreuse, durcir, arrêtées). C'est donc un paysage complexe, qui offre des contrastes et des surprises (une eau inattendue), mais où la présence de la verdure, de la cultivation, du village espagnol avec son clocher, signes de l'activité humaine, ne suffisent point à dissiper une note de désolation et d'abandon.

Ce passage est donc d'une écriture soignée et d'une construction touffue et complexe. Son coefficient de renseignements détaillés est très élevé, il évoque un décor tangible, frappant. Mais, en tant qu'évocation de paysage, il paraît en quelque sorte plus écrit qu'observé, et sa fonction descriptive est visiblement subordonnée à son importance subjective pour le personnage lui-même. D'autre/...

D'autre part, malgré la présence d'éléments hétérogènes, cette description possède une unité de ton, une mélancolie assez soulignée dont on perçoit l'écho dans la sinuosité musicale et syntactique de la dernière phrase "tandis qu'arrêtées dans leur ligne mince, séparées et comme abstraites du paysage, seules à éteindre la lumière, les lames sombres des cyprès piquaient l'azur". De même, elle a une unité intellectuelle, puisque le réseau d'images et de motifs semble se coaliser autour de l'idée d'un paysage pris au moment d'une désagrégation, d'une chute.

Or, c'est ici que l'on s'achoppe sur le problème du lien entre l'état d'âme du personnage et le paysage évoqué, car ici, à la différence du paragraphe précédent, tous les indices narratifs suggèrent que nous voyons ce paysage par les yeux de Robert, et il est donc normal d'y voir l'empreinte et la réflexion de son angoisse. Mais de même que l'angoisse première, provoquée par un incident bien précis (le virage manqué) semblait d'une part s'absorber dans un état plus général et plus obscur ("dont il n'osait prononcer le nom"), et de l'autre, être perçue comme une impression soudaine qui l'immobilisait, il semble qu'ici ces sentiments subissent un autre changement; ils s'expriment par une mélancolie plus distante, et par un réseau d'associations intellectuelles précises dont l'on ne voit pas au premier abord le rapport avec l'état antérieur.

Il semble même que l'émotion du personnage se transforme, que l'auteur nous invite à croire que la contemplation du paysage sert non seulement à exprimer l'état d'âme de celui-ci, mais aussi à le faire évoluer, comme dans la suite immédiate du passage :

Robert oublia d'un coup ses inquiétudes. Repris par ce pays qui était le sien, il se laissa dériver dans la lumière. Il cherchait des comparaisons qui lui paraissaient ensuite infidèles. "On dirait les montagnes de la lune, songeait-il ... mais c'est qu'aussi on dirait une/...

une construction humaine. Ce pays est séparé du reste du monde, en suspens dans l'azur comme un mirage. C'est surtout, je ne sais pourquoi, à une statue qu'il fait penser... Oui, il en a l'immobile netteté, le détachement, le silence." Mais Robert détestait les métaphores, qu'il tenait pour de la fausse monnaie. Un tel spectacle, où chaque objet s'arrêtait à sa forme fût-elle inachevée, et s'y reposait éternellement, suggérait la vanité de tout effort. (13)

Dans ces lignes, le personnage, tout en demeurant passif ("repris par ce pays qui était le sien, il se laissa dériver dans la lumière") s'exprime directement, nous révèle ses pensées et ses réactions devant ce paysage qui a joué un rôle proprement thérapeutique : "Robert oublia d'un coup ses inquiétudes". Délivré de son angoisse, il devient comme le spectateur lucide de cette angoisse métamorphosée maintenant en idées; conscient du fait qu'il éprouve quelque chose, il est conscient surtout des difficultés qu'il a pour expliquer l'effet que lui fait la vue du paysage, et des pièges que lui proposent les métaphores faciles. Mais l'important, c'est que ses métaphores à lui sont celles que nous avons déjà vues, il y a continuité intellectuelle avec la description précédente : "on dirait les montagnes de la lune, songeait-il... mais c'est qu'aussi on dirait une construction humaine. Ce pays est séparé du reste du monde, en suspens dans l'azur comme un mirage." Il semble donc que Robert se mette à commenter le paysage, en reprenant pour son propre compte les images précédentes et en tâchant de les interpréter. Et voici, en ajoutant - par association - un élément absent du paragraphe précédent, qu'il semble en donner une clef : "C'est surtout, je ne sais pourquoi, à une statue qu'il fait penser... Oui, il en a l'immobile netteté, le détachement, le silence". Mais cette association surgie, il renonce tout de suite à poursuivre son exploration, s'esquive par une phrase curieusement justificatrice qui montre pourtant, par ses termes mêmes, la cohérence intellectuelle de l'expérience romanesque. Car c'est justement à cause de la spécificité/...

spécificité de ce paysage – "où chaque objet s'arrêtait à sa forme, fût-elle inachevée, et s'y reposait éternellement" qui lui suggère "la vanité de tout effort", qu'il peut justifier le fait de s'en détourner...

Cette dernière phrase constitue un élégant tour de main, et pour tout dire une rationalisation : c'est à cause de la signification symbolique même du paysage – "la vanité de tout effort", que Robert peut renoncer à chercher sa signification. Mais celle-ci est toutefois très claire, et ce n'est pas l'incompréhension que Fernandez prête à son héros ("je ne sais pas pourquoi"), qui puisse l'empêcher de ressortir. Cette statue qui surgit, momentanément, dans ce paysage désolé, est étrangement à sa place, s'intègre parfaitement au réseau de motifs qui le composent, à cette idée d'une vie figée, cristallisée dans une chute; elle la complète même en y ajoutant, symboliquement, la figure de l'absent.

Autrement dit, les aperçus que l'auteur permet à son personnage dans ces premières pages du roman sont entièrement cohérents avec la 'nostalgie tragique' qui est le souvenir du père disparu dont le lecteur ignore encore absolument l'existence! ... Il est évident, toutefois, que cette interprétation rend pleinement compte des caractéristiques de l'état d'âme du personnage, notamment de la disproportion entre l'intensité des sentiments de Robert et leur cause apparente, le virage manqué. En fait, l'angoisse de Robert, résultat du surgissement d'une pensée coupable (la surprise) qui le fait glisser "faute de mieux, vers l'indignation morale" (12) et qui rejoint "un sentiment trop personnel", provient du fait qu'en manquant le virage, Robert a failli tuer son mécanicien, le 'père de famille'. Ce paysage pétrifié, saisi au moment d'une désagrégation et d'une chute, est à proprement parler un paysage 'catastrophique', qui renvoie au-delà de l'expérience du personnage à la conscience de l'auteur lui-même/...

lui-même, au traumatisme de l'accident du père.

C'est ce que confirme d'une façon particulièrement révélatrice la phrase qui clôt le paragraphe :

... tandis qu'arrêtées dans leur ligne mince, séparées et comme abstraites du paysage, seules à éteindre la lumière, les lames sombres des cyprès piquaient l'azur.

Car cette phrase, d'une singularité syntactique et métaphorique très marquée, et privilégiée à la fin du paragraphe, se retrouve dans une position identique, et sous une forme très semblable, mais autrement plus révélatrice, dans un article de 1935, 'La Vieille Provence sur une moto neuve' :

... alors que la plaine d'Arles me rappelait tout à l'heure, avec sa nudité, son vent, et les grandes orgues de ses cyprès coupe-mistral, les haciendas du Mexique.¹

Ce souvenir du Mexique, un des deux seulement, que nous avons repérés dans les écrits de Fernandez, est complexe. A côté de l'élément de 'chose vue', de vision retenue et rappelée, il y a un élément que l'on dirait 'travaillé'. Certes, la forme de la phrase semble se mouler sur les étapes normales du processus d'association et de la remémoration : la plaine d'Arles, sa nudité, son vent, ses cyprès, le Mexique, et dans la série progressive, l'élément mexicain vient dans une position importante. Mais on ne peut pas dire qu'il occupe une place plus importante que celle des cyprès qui le précèdent immédiatement, et qui jouissent d'une présence vraiment remarquable dans la phrase prise comme un tout.

Sa prééminence est due, d'abord, à sa densité métaphorique, puisqu'il s'agit d'une image multiple : la forme physique des cyprès en alignement suggère l'image des orgues, et celle de la lame; la sonorité de l'image composite est renforcée par/...

par les associations créées entre vent-orgue-mistral, associations qui sont pour une part intellectuelles, mais aussi sensibles; les arbres possèdent, enfin, une double valeur, puisque leurs lames menaçantes, en coupant le vent, constituent un écran protecteur. Tout comme elles dominent le paysage, les cyprès dominant les autres éléments dans la phrase, puisqu'elles sont précédées - et annoncées - par deux unités très courtes (sa nudité, son vent) et puisque la phrase entière a déjà été privilégiée par l'emploi de cet "alors que" qui met en valeur ce qui suivra par rapport à ce qui a déjà été dit.

Ces détails portent à croire que cette image complexe possédait pour Fernandez une valeur affective ou tonale considérable. Et le fait que l'on en trouve deux manifestations coulées dans une forme syntaxique semblable et ayant des résonances métaphoriques, d'une ressemblance extraordinaire, confirme son importance. Il est vrai que le premier exemple, tiré d'un roman et non pas d'un article de reportage, figure dans un contexte plus développé, mais on ne peut qu'être frappé par les rapprochements entre les deux : leur position privilégiée à la fin d'une phrase et d'un paragraphe, la consistance des équivalents métaphoriques (nous n'avons plus les orgues ni le vent, mais nous avons toujours l'image de la lame, toujours l'idée que les arbres constituent un écran (qui tamise la lumière, non plus le vent), toujours l'effet de majoration obtenue par la syntaxe, toujours l'impression que les cyprès dominant le paysage comme ils dominant la phrase - l'idée de leur 'abstraction' dans le décor est ici plus en évidence - et il y a enfin la note mélancolique, plus lointaine, moins musicale dans ce deuxième exemple, mais toujours tangible.

Il faut donc rapprocher ces deux textes, considérer le fait que dans l'un, Fernandez nous donne l'exemple d'un paysage qui lui rappelle le Mexique, et que/...

que dans l'autre, le même paysage (le même ensemble des cyprès) figure dans une description de paysage provençal. En d'autres termes, la super-position des textes permet de situer l'image des cyprès coupe-mistral/souvenir du Mexique dans un réseau intellectuel et affectif plus significatif, et qui prend son sens dans l'idée d'une vie suspendue et d'une absence.

Ces deux 'textes' se complètent donc parfaitement, le 'souvenir' mexicain fournissant la clef du scénario romanesque, qui à son tour donne au souvenir un contexte élargi, et cette lecture est corroborée par d'autres détails que nous relèverons rapidement : la présence, discrète, du village espagnol, qui renforce l'identité entre le paysage méridional et mexicain; les cyprès, arbre traditionnellement 'funéraire' que l'on retrouve autour des cimetières du midi; les ressemblances thématiques aussi bien que stylistiques entre le roman et l'article de 1935, où Fernandez parle des risques du conducteur, son goût de défier la mort et de se prouver: "à cent-dix je lâche les mains. Messieurs des autos, faites-en autant!" (op.cit., 658), un paysage provençal dans lequel il se sent chez lui, une route dangereuse jalonnée de croix marquant les accidents...

N'est-ce pas là la raison d'être profonde de ces textes, n'est-ce pas ce souvenir douloureux qui donne sa tonalité au décor, comme il la donne au suivant, également du Pari, mais vu cette fois par Pauline :

Marche rapide, sur le chemin du col, pour éviter les autos de la grand'route. Je me sens mieux, non moralement certes, mais plus solide devant moi-même. Je rends grâce à cette robustesse qui me permet de ne pas succomber tout à fait. Ce pays me vient en aide, ce pays que je croyais ne pas aimer. Campagne dure, dont la pureté compense la dureté. Les fumées dégagent d'un coup tout leur parfum, les corps projettent devant eux leurs ombres sans secrets. Ici, il faut voir clairement et complètement, ou fermer les yeux, et savoir qu'on les ferme. Les grandes masses dressées partout semblent construites par l'homme, et dans le vent de décembre les verdure éternelles ont un air de décor; mais le sol poudré de blanc et de rouge remonte si/...

si loin dans les âges qu'on n'ose plus souffrir. Ici, on comprend que la volonté est à la fois sublime et vaine, et, je ne sais pourquoi, cela fait plaisir. Devant Sainte-Victoire, j'ai songé que, contre l'autre versant, sur sa terrasse accrochée à la roche nue, Vauvenargues enfant, après avoir lu Plutarque, courait d'une haleine jusqu'à tomber évanoui. (219-220)

Pauline étant la moitié féminine de Robert, ne nous étonnons point de voir dans ce paysage provençal des motifs qui nous sont déjà familiers : ces grandes masses qui paraissent construites par l'homme, et qui pourtant ont un air de 'décor'; le qualificatif 'éternel'; l'idée de la 'vanité' de l'effort, avec cet aveu, autrement curieux, que "je ne sais pas pourquoi, cela fait plaisir", cette 'roche nue', et même ce retournement curieux par lequel l'héroïne, à la différence de Robert, voit un paysage où "les fumées dégagent d'un coup tout leur parfum, les corps projettent devant eux leurs ombres sans secrets". Le surgissement de Vauvenargues au milieu de ce paysage à la fois beau et désolé, est tout à fait compréhensible, et même nécessaire. Le fait même qu'il s'agit de Vauvenargues enfant est révélateur, puisque le drame du personnage fernandézien est le drame de l'enfance, un drame qui remonte à l'enfance; que l'enfant, autrement innocent, s'évanouisse dans ce texte, cela signifie sans doute la mort symbolique, réparatrice.

De même, l'on appréciera la résonance de cette évocation du paysage autour du château de Vauvenargues comme "un de ces déserts africains dont le Provence et l'Espagne détiennent le secret européen".² L'on reconnaîtra aussi la nécessité de l'autre souvenir mexicain que nous avons relevé, ce rappel autrement banal, dans un reportage sur l'Afrique du nord, d'une "posada mexicaine".³ Car ce souvenir suit un éloge du militaire marocain, qui, par ses qualités de chef, est "un représentant modèle de l'officier brave, généreux, cultivé, réfléchi, dont Vauvenargues et Vigny ont tracé l'idéal". (ibid) Tout se tient dans le psychisme, la/...

la vue du pays rappelant le Mexique et le souvenir du père qui, appelle à son tour, Vauvenargues, le 'bon objet' paternel; la réaction anxiogène et la défense. Peut-être sera-t-il digne d'intérêt de savoir que dans le même article, Fernandez dénonce la politique coloniale du Front Populaire comme "immorale (et idiote)", et dans l'article précédant dans la série, parle de "l'alliance des deux sangs qui coulent en moi".⁴

Soulignons le fait que cette interprétation, pour être valable, n'exige point que l'accident du père et les souvenirs mexicains du fils aient été 'contemporains', quoique que la suggestion que l'accident remontait à une époque avant la naissance de Fernandez nous paraisse des plus douteuses. Il n'est pas nécessaire non plus que le paysage romanesque corresponde dans tel ou tel de ses détails à un décor réel retenu par la mémoire, ce qui n'est pourtant point invraisemblable. Il faudrait seulement que le Mexique fût associé à l'idée de l'accident et de la mort. De même, l'interprétation demeure valable en dépit de la postériorité chronologique entre le texte de 1935 et le scénario romanesque. Car même si l'auteur, en 1935, se souvenait, consciemment ou inconsciemment, de ce qu'il avait écrit trois ans plus tôt, la référence 'Mexique' n'en demeure pas moins significative, la psychanalyse ayant montré qu'il existe, plutôt que des souvenirs de l'enfance, "des souvenirs se rapportant à l'enfance" qui sont "en partie formés postérieurement avec des éléments fantasmatiques".⁵ Dans cette perspective, le paysage du Pari peut être considéré comme l'expression travaillée d'un ensemble dont le 'souvenir' de 1935 serait comme le condensé.

Or, un certain nombre de détails portent bien à croire qu'un élément fantasmatique non-négligeable est présent là-dedans. Retenons d'abord cette caractéristique/...

caractéristique des deux versions du paysage, l'image de la lame (i) des cyprès coupe-mistral (ii), image d'une certaine ambiguïté puisque ce sont les arbres qui protègent le pays du vent, et pourtant c'est un paysage nu, pelé, vide. Cette polyvalence, indice d'une sur-détermination, s'explique dans la mesure où la lame, d'une portée symbolique évidente, renvoie à la fois à la suppression du père, et au fantasme de la vengeance paternelle, la castration; contre-épreuve, la statue qui, surgissant dans le décor, rappelle le 'Festin du pierre' du Don Juan, le 'Commandeur'. Autre indice à caractère sexuel plus marqué, la présence dans ce paysage d'une "eau inattendue", 'surprise' dont on voit comment, étant donné le contexte, elle peut renvoyer à un désir culpabilisé, à une pollution.

Certes, l'élément fantasmatique qui s'exprime à travers ce paysage, et qui, si l'on accepte la problématique freudienne, préside même à sa création imaginative, n'est pas très original. Mais en dehors du fait que l'intérêt de ce genre de matériel consiste moins en sa spécificité propre qu'en la façon dont le sujet les exprime, leur donne une forme 'satisfaisante' au sens strict du terme, notons que cette interprétation paraît conforme à deux indices d'ordre différent, mais compatibles. Rappelons d'abord la possibilité d'un départ du Mexique par Fernandez et sa mère, après l'accident du père, possibilité dont nous avons fait état dans un chapitre antérieur : si déjà l'accident de ce dernier s'associait à un sentiment de culpabilité plus ou moins important, ce départ, quoiqu'il fût annulé par la suite, pourrait y ajouter un élément de culpabilité complémentaire, et d'autant plus problématique s'il recouvrait le schème du désir incestueux. Notons ensuite, et c'est plus important, parce que moins dépendant de détails biographiques, à caractère anecdotique et en tout cas conjecturaux, que nous trouvons dans le texte du Pari lui-même des indices d'une expérience fantasmatique de ce genre.

Paysage/...

Paysage et Fantasme

Le lecteur se souviendra de la vision de Pauline, captée sur cliché par Robert au début du Pari et qui, rappelée dans des épisodes ultérieurs, symbolise une pensée coupable. Nous n'avons pas révélé jusqu'à présent que deux de ses visions s'intègrent étroitement à des paysages et même que le premier épisode constitue la suite immédiate du paysage que nous venons d'étudier :

Manger une olive noire sous un platane jaune lui parut un état supérieur à tous les autres. Pour mettre le comble à son extase en lui rendant, par bouffées, son enfance, la montagnère qui se levait lui apporta l'odeur de l'olivier brûlé. Ce parfum l'écarta de sa route. Comme il en cherchait la source, il vit que la fumée sortait d'un groupe d'arbres auquel menait un sentier. Parvenu à la lisière du bosquet, il se trouva sur un terre-plein ombragé au milieu duquel s'élevait une sorte de gentilhommière. L'architecture en était bizarre. Des tourelles, de celles qu'on voit dans le Nord aux fermes fortifiées, encadraient une petite colonnade à l'italienne que surmontaient deux étages fort bas. Partout régnait un grand abandon. Au bord du terre-plein, on apercevait par endroits des morceaux de balustrade. Quelques buissons épars avaient dû faire partie d'un motif en buis taillé. Un reste de fontaine, d'où l'eau jaillissait encore à profusion par la bouche d'un enfant joufflu qui avait perdu la moitié du visage, se dressait à côté d'un tronc de femme renversé sur l'herbe folle. (13-14)

Relevons rapidement deux aspects de ce 'décor étrange'. D'abord, il s'agit d'un décor mystérieux, le personnage quittant son chemin pour pénétrer à travers les arbres et déboucher sur un domaine à l'écart, sur cette 'gentilhommière' composée de traits hétérogènes (tours du nord, colonnade à l'italienne) qui accentuent son caractère insolite, et hors du temps, et nous préparent pour l'expérience privilégiée de Robert, sa vision de Pauline. Ces traits suggèrent donc l'irréalité de la scène, ils évoquent, comme dans la littérature d'aventures qui est aussi la littérature de l'enfance, une évasion hors/...

hors du présent qui présente des ressemblances avec le monde du rêve éveillé, du fantasme. Notons ensuite l'abandon de ce décor, fait de morceaux de balustrade, de morceaux de buisson, fragments 'épars' d'un ensemble jadis plus grand, un reste de fontaine, un visage d'enfant brisé, un tronc de femme. C'est donc un paysage fantastique, paysage tronqué, éclaté, et l'homogénéité de motifs est ici, au contraire, très frappante.

Or, ce décor est toutefois analogue au paysage précédent qu'il prolonge (la cohérence métaphorique le prouve); le paysage n'est pas seulement fantastique, mais fantasmatique. Les motifs qui les dessinent sont sur-déterminés, dans la mesure où l'on voit, à côté de la métaphore de l'abandon caractéristique du décor précédent, des motifs indiquant un 'abandon' différent, abandon sensuel symbolisé par ce "tronc de femme renversé sur l'herbe folle", qui annonce la vision de Pauline, nettement érotisée. Le caractère fantasmatique de l'ensemble est souligné par le parallélisme établi entre cette eau qui jaillit de la fontaine et le jus de fruit qui rejaillit sur la robe de la fille, ainsi que par ce visage éclaté de l'enfant, signe de l'autre face du fantasme, le châtiment œdipien. (Rappelons que le déplacement de l'angoisse de castration sur une autre partie du corps, souvent des parties du visage, les yeux, est un trait clinique connu.) Et si la tonalité est ici très différente, puisqu'il s'agit maintenant de l'extase de Robert, distrait de ses angoisses par le monde extérieur (l'odeur de l'olivier brûlé), par l'invitation au rêve qu'elle lui procure, cette évasion, ce retour à l'enfance, est tout de même parlante; car l'hédonisme de Robert, ce recours aux sensations purement matérielles, immédiates, "vraies", constitue, nous l'avons vu ailleurs, l'autre face de la culpabilité. Et le fait que le romancier le sauve par cette curieuse aventure qui débouche sur la vision de Pauline, autrement dit sur le fantasme sexuel, confirme l'analyse précédente en dessinant un/...

un processus associatif cohérent; la photo constitue une 'pensée défendue' surgie après le parricide fantasmatique. Robert, certes, n'est pas encore conscient du fait que la vision de Pauline s'associe dans son esprit au souvenir de son père (qu'il le devienne par la suite, les chapitres antérieurs de cette thèse l'ont montré), quoique la dernière phrase du passage - "Robert sentit nettement qu'il laissait dans cette clairière quelque chose de lui-même qu'il ne retrouverait jamais ailleurs" (14) - soit remarquable par son ambiguïté. Mais cela est moins important que le fait que nous voyons ici, de façon encore discrète, une première juxtaposition d'idées que le romancier va privilégier par la suite, et notamment dans le deuxième épisode de la "surprise" de la sérénade, justement, auquel il est temps de donner son cadre concret.

Rappelons que Robert et Pauline passent un mois dans une ancienne propriété du père du Robert; un jour ils prennent le déjeuner sur l'herbe :

C'était un lieu plat, semé d'herbes jaunâtres, coupé d'une route bosselée et poudreuse qu'amollissaient des fientes d'animaux. Quand on avait contourné une vieille ferme basse et crevée et sa cour suintante, d'où partaient des cris et des clapotements, on découvrait, derrière trois gros chênes, un amas de pierres grisâtres qui ébauchaient encore la forme d'une maison. Au delà, une vallée soudaine, profonde, couverte de branches violacées, tremblait de fumées et de lumière. A droite, quand on tournait le dos à cette vallée, on apercevait non loin, à ras du terrain, des cimes d'arbres, un espace d'où montaient des rumeurs. Pauline et Robert s'asseyaient au pied du plus gros chêne, à égale distance des deux vallées dont les profondeurs balancées se devinaient aux coupures brusques de l'horizon. Quand ils s'étendaient sur le sol, ils croyaient sentir la terre s'évider, osciller sous eux. (245-246)

Ce paysage diffère de celui que nous venons de voir, n'étant pas le paysage méridional, mais une latitude plus au nord, et un décor plus typiquement rural. Il y manque tout détail géographique précis qui nous aide à le situer, la description est beaucoup moins développée et l'auteur ne semble pas nous inviter/...

inviter à le voir par les yeux de ses personnages; le paysage n'exprime donc pas les sentiments de ceux-ci. Cela dit, l'on retiendra les détails stylistiques soulignés, qui dessinent comme auparavant un décor étrange, portant les signes d'une désagrégation ou d'un vieillessement (jaunâtres, bosselées, poudreuses, vieille ferme basse et crevée, amas de pierres, etc.). L'on notera en particulier la présence de ces vallées soudaines, des failles dans le paysage, couronnées par des 'cimes d'arbres', et d'où montent des rumeurs. Ce détail, pris avec le motif des 'cimes d'arbre' qui rappelle 'l'écran' des cyprès 'coupe-mistral', suggère qu'au fantasma primitif se mêlerait un élément auditif : le paysage est-il le lieu d'un cri? Si le soleil se signale par le tremblement lumineux de la fumée, ce n'est tout de même pas un décor idyllique, mais un paysage plus sinistre dans lequel les personnages croient "sentir la terre s'évider, osciller sous eux".

Considéré à l'exclusion de tout élément thématique, contextuel, structural, ce paysage n'est peut-être rien que curieux. Par contre, quand l'on tient compte de ces éléments, du fait, par exemple, que ce décor étrange constitue la mise-en-scène du drame qui va se passer chez Robert, cette remémoration soudaine de la première vision de Pauline, et l'irruption de l'angoisse culpabilisée, soulignée par l'eau du thermos qui s'égoutte, il acquiert une importance autrement plus considérable. Sa spécificité symbolique est certes plus faible que dans le paysage provençal, étant esquissée plutôt qu'énoncée à grand renfort de motifs, mais sa signification est la même : c'est un scénario qui exprime, par le biais de la fiction, les besoins impérieux mais mystérieux de l'auteur. A ce niveau plus existentiel qu'artistique, le paysage provençal et le paysage berrichon ne se distinguent point, mais forment le paysage fernandézien.

Voici/...

Voici, quelques pages plus loin, le retour du couple à la maison, maison dans laquelle, nous l'avons vu dans un chapitre antérieur, les souvenirs de Pauline et de Robert remontent jusqu'à l'enfance :

Ils longèrent un mur bas, hérissé de tessons, qui se déroulait parallèle à un rideau de saules maigres. Au tournant, face à une large prairie, se dressait une grille peinte en gris. Elle s'ouvrait sur un fouillis d'arbres que coupait une allée fruste couverte de petites pierres saillantes. Au bout, assez loin, les marches d'un perron.

- Mon père a eu bien raison d'acheter cette maison banale, à quelques lieues de sa plus affreuse garnison. Cette campagne sans caractère, qui n'est que campagne, c'est bien, n'est-ce pas? Imagine Biarritz ou la Riviera!

Il s'efforçait, le pauvre. Pauline débordait de tendresse. Elle courut, l'entraînant jusqu'à la maison. (249)

Ce décor rappelle le pays berrichon fruste et gris que nous venons de voir; mais il rappelle aussi (dans ses grandes lignes) le décor de la première vision de Pauline (fouillis d'arbres, marches d'un perron), ce dernier détail ayant peut-être une valeur associative à cause de sa sonorité, puisque il est suivi tout de suite par la mention du 'père' de Robert. Plus significatif encore, ce "mur bas, hérissé de tessons qui se déroulait parallèle à un rideau de saules maigres", composé de motifs identiques à l'image de la lame-écran des cyprès du paysage mexicain-provençal. Et que ce détail ne soit guère accidentel, la mention de ce "fouillis d'arbres que coupait une allée fruste, couverte de petites pierres saillantes", le montre d'une façon incontestable. L'insistance même de Robert sur le caractère 'ordinaire' de cette campagne est d'une mauvaise foi transparente, car le souvenir du père est partout présent dans ces paysages comme dans la maison où l'intimité du couple est consacrée par la lampe à pétrole. Cet épisode, en apparence banal, est d'une réelle densité psychique.

Voici, /...

Voici, pour corroborer ces conclusions, un autre extrait du Pari dont l'importance n'échappera pas au lecteur; c'est la description de la voiture accidentée :

C'était une conduite intérieure coincée entre un arbre et un petit mur. L'avant et le côté gauche étaient aplatis, bosselés avec une telle violence qu'on eût dit du fer blanc. Cela donnait un air de joujou à cette ferraille, mais le pare-brise éclaté, dont les pointes aiguës, brillantes au soleil comme des stalactites, blessaient la vue, rendait à la voiture son poids, à l'accident sa gravité! (157)

Où avons-nous vu ces motifs, sinon dans le paysage fantasmagique, dans l'évocation de la maison de campagne paternelle, sise près de ce "mur bas, hérissé de tessons, qui se déroulait parallèle à un rideau de saules maigres", et derrière ce "fouillis d'arbres que coupait une allée fruste couverte de petites pierres saillantes"? La ressemblance entre les deux décors (murs bas, arbres), et la cohérence métaphorique des deux textes (image de la lame/écran, soulignée dans l'épisode de l'accident par la mention d'un participant qui s'est coupé sur les éclats de verre!), confirme amplement la nécessité profonde de l'expérience romanesque; l'accident et le décor, comme le décor et le souvenir du père, sont étroitement complémentaires.

Pour montrer enfin que ces paysages sont centraux à la vision imaginative de l'auteur, vision dont le Pari ne constitue qu'une des expressions, acceptons l'invitation de Robert d'imaginer, non la Riviera, c'est déjà fait, mais cet autre paysage qu'il affirme si 'différent' du Berry, le pays Basque. Voyons Biarritz, tel qu'il ressort non du Pari, mais de "Surprises". Le passage suivant vient du 'Journal de Dominique', au moment où, dans une excursion en voiture, "la vie s'étend devant elle, immense et cachée" :

28 juillet. Biarritz, drôle d'endroit. Hier et avant hier, délicieux voyage en automobile avec de braves Bordelais amis de papa. Les doux pays de l'Oeust, polis aux pierres blanches et dorées, comme ils vous cachent en souriant la tragédie des choses! Sous un noyer du Poitou imagine-t-on l'abîme/...

l'abîme de Pascal? Et Bordeaux créole et parlementaire, esprit du vin, esprit des lois... Et le mirage des landes où la plaine s'étend, comme par un jeu de miroirs, dans l'ombre légère de la Forêt... Et puis soudain Biarritz - ô contraste! - Biarritz indéfinissable peut-être parce qu'elle est innommable! Imaginez une sorte de Magic-City, ou plutôt de Tragic-City, sans forme et sans couleur. Dans les rues qui respectent le tracé des anciens chemins de mules, les Hispanos emboutissent les chars-à-boeufs. Le souffle court du klaxon des villes se mêle au cri rauque du klaxon des champs. L'allonge héréditaire du Basque règle l'allonge étudiée d'un jeune animal à sweater jaune qui révèle sous son feutre enfoncé le hâle chimique de la crème n° 10. Des jeunes gens casqués de brillantine balancent leurs corps bleus et blancs : pourquoi ébauchent-ils tout le temps des coups de poings avec leurs épaules? Nous avons croisé en entrant dans la ville une voiturette ferrailante qui jouait au tonnerre; le chauffeur étique était vêtu de blanc, comme à bord d'une Rolls. Derrière, un homme et une femme jouaient au monsieur et à la dame : des guêtres et pas de chapeau, un sweater et beaucoup de rouge, il n'en faut pas plus aujourd'hui. Croyaient-ils vraiment qu'ils donnaient le change? Drôle d'endroit, Biarritz. (S, 325-326)

Situé près du début de la nouvelle, ce passage marque la transition entre l'évocation des rapports difficiles entre Dominique et son père, et son séjour dans la maison des Saintis, dont on sait l'importance pour le thème parricide. Le paysage qu'il esquisse, paysage composite fait de décors différents (l'Ouest, le Poitou, les Landes) et à associations littéraires, annonce déjà le paysage du Pari par ses détails caractéristiques : pierres blanches, arbres, ombre légère de la Forêt, mirage à l'horizon. Et sous leurs apparences, ces décors de "Surprises" comme ceux du roman, cachent quelque chose qui, pour être "innommable", est profondément significatif (le ton soutenu, exclamatoire du passage en témoigne) et même "tragique". 'L'envers du décor', l'autre face de cette 'souriante immobilité' des choses, de ce paysage indifférent, c'est la tragédie qu'on n'ose avouer. Et pourtant, la référence à Pascal, ce cri (des klaxons) qui traverse le décor, et qui rappelle le surgissement soudain de Biarritz sous les yeux de Dominique, et la présence discrète de l'idée paternelle/...

paternelle ("des amis de papa") sont bien à leur place, donnent au texte sa véritable signification.

Notons aussi, s'il fallait d'autre corroboration, que ce paysage de Biarritz est légèrement sexualisé, dans la mesure où l'auteur privilégie, à travers les yeux de Dominique, l'image du "jeune animal à sweater jaune". Car ce personnage féminin devient, tant par l'ambiguïté de la description que par son insertion entre deux références masculines (allonge héréditaire du Basque, jeunes gens casqués de brillantine), une figure sexuellement beaucoup plus équivoque, typique de Dominique elle-même : elle a reçu de son père un "jeu de sweaters multicolores" (S, 318), et typique aussi des hommes et des femmes dont elle subit, non sans ambivalence, la fascination. Et ces hommes et ces femmes, comme ce couple dans l'extrait qui joue le jeu de la mode et du luxe, ont des gestes forcés, symbolisent la 'vanité' des apparences et le thème du mensonge, déjà présent dans le jeu de miroirs.

Le contre-épreuve, qui confirme que ce genre de détails constituent comme des traits fixes de la vision imaginative de Fernandez, cette autre évocation de Biarritz tirée d'une lettre à Jean Paulhan en 1928 :

Ici, chaleur de plomb, nuages de fer, sweaters multicolores, hommes nu-têtes, Hispanos et Rolls, coins mystérieux de vies extraordinaires cachées sous l'uniforme et l'uniformité. Passages de frontières le soir, aux sons de guitares voilées. Voitures de la cour d'Espagne, sans numéro, tous feux éteints, déposant au coin d'un chemin de mule des femmes raides et amoureuses qui déchirent leurs bas à chaque sortie. ⁶

Vignette de touriste féru des voitures de grande catégorie, et observateur de la Monarchie espagnole en ces années avant sa chute? Oui, certes. Exemple, avant la lettre, de ce que le connaisseur de l'Espagne allait rappeler quelques mois/...

mois plus tard à Jacques de Lacretelle, à savoir qu'il "faut séjourner longtemps en Espagne ou avoir l'Espagne dans le sang, pour reconnaître que l'étrangeté, l'exotisme, et presque tout le pittoresque de la nation se sont enfouis dans l'âme de ses habitants"⁷ Sans doute. Mais ce n'est pas tout, ce n'est même pas l'essentiel. Ce paysage stéréotypé, ce décor d'aventures sentimentales et sexuelles, avec ses "coins mystérieux de vies extraordinaires cachées sous l'uniforme et l'uniformité", avec sa chaleur accablante et ses nuages qui pèsent, recouvre des secrets. C'est la preuve que les touristes, quand ils sont hommes de lettres, voient ce qu'ils veulent voir, retiennent des détails qui répondent, au-delà de tout élément 'géographique' localisable, à des impératifs plus profonds. Il ne serait guère étonnant que Fernandez n'ait retrouvé à Biarritz, avec ses juxtapositions si évidentes entre des modes de vie différents, sa splendeur et son luxe contrastant avec la vie paysanne traditionnelle, et sa situation sur le littoral frontalier, bien des échos du Mexique qu'il avait connu à l'âge de dix ans. Notons enfin que la date de cette lettre - 5 août 1928, c'est-à-dire huit jours avant l'anniversaire de la mort du père, corrobore sa part d'inspiration plus profonde.

Ces paysages confirment amplement les conclusions que nous avons tirées d'autres aspects du Pari sur l'importance du parricide dans l'univers imaginaire de l'auteur. Que sa hantise de 'l'acte manqué' renvoie à un événement réel concernant l'accident du père, ou au contraire, un acte fantasmatique, purement imaginaire, l'angoisse dont de roman porte l'empreinte découle très vraisemblablement du sentiment culpabilisé de l'avoir voulu, perspective dans laquelle les traces du fantasme sexuel que nous trouvons dans ces paysages comme dans la photo, sont une corroboration significative. Notons enfin que la spécificité de ces paysages permet d'envisager deux façons différentes/...

différentes mais complémentaires de résumer l'expérience psychique ici décrite, et partant, le travail de romancier.

La première, c'est que c'est la vue du paysage, associée au traumatisme de l'accident, (aussi bien que les insuffisances de conducteur), qui déclenche le processus anxiogène. Dans cette perspective, le début du Pari, comme le reste du roman, peut être considéré comme la mise-en-œuvre romanesque de matériel permettant à l'auteur de rapporter l'angoisse culpabilisée à l'expérience du personnage, du 'double', et en l'exprimant ainsi, à l'exorciser. L'idée que la vue du paysage joue pour le personnage un rôle quasi-thérapeutique - ("Robert oublia ses inquiétudes") constituerait donc un retournement de la situation réelle, et pour rétablir la vérité il convient de donner au verbe 'oublier' une valeur active : si le personnage oublie, c'est que l'auteur veut l'oubli, afin de ne plus éprouver une angoisse "insupportable et stupide". L'échec du refoulement se voit pourtant dans le fait qu'en se sauvant de l'angoisse par l'examen du paysage, il n'en vient pas moins à retrouver là-dedans, par l'autre défense de la projection, l'image de la statue. Et il renonce à examiner celle-ci en ayant recours, l'indice est psychiquement probant, à une rationalisation empreinte de l'affectivité spécifique ("la vanité de tout effort").

Notons ensuite que la dualité de l'image des cyprès (écran qui protège en cachant/en coupant) autorise un rapprochement tentatif avec les phénomènes freudiens bien connus du souvenir-écran et du 'déjà-vu'. Il est en effet possible que le paysage dont cette image constitue le comprimé possédât un coefficient anxiogène moins spécifique et plus 'autonome' et que Fernandez, n'arrivant pas à se l'expliquer, essayât d'éclaircir en l'intégrant à l'expérience romanesque. En vue des autres détails que nous avons relevés dans ces pages, cette/...

cette possibilité paraît bien moins à retenir, et en tout cas importe peu, puisque dans les deux cas, la signification du matériel révélé est la même. Cela dit, si l'on privilégie l'élément érotique de la photo, intrusion de Robert dans l'intimité de Pauline qui pourrait symboliser l'éveil de la curiosité sexuelle de l'enfant, l'idée d'un souvenir-écran masquant un événement plus significatif n'est pas dénuée de plausibilité. La présence dans le Pari d'épisodes où un des personnages épie ou écoute subrepticement les autres, n'y est peut-être pas étrangère non plus.

Or, quelquefois c'est Robert, et quelquefois c'est Pauline qui joue ce rôle, mais il incombe le plus souvent à Sophie Dufour, dont on sait qu'elle représente un des moyens de l'intimité entre les personnages du Pari, et un des obstacles à cette intimité. Qui plus est, pour mieux manipuler les autres, elle note ses réactions envers eux par des '+' et des '-' dans un petit agenda, ce qui la rapproche du narrateur, dont elle est en quelque sorte le complice à l'intérieur du roman, et c'est ce qui rend son état-civil particulièrement intrigant. Car Sophie est "l'authentique veuve d'un colonel authentique", et d'origine berrichonne! (177-178) Ces détails portent à croire que Sophie fait parallèle au vieux Joseph en ce qu'elle est à la fois une figure maternelle (indulgente, puissante, encombrante) et une sorte de 'surmoi', d'instance morale fonctionnant comme un censeur. Etant donné l'aversion bien connue de Fernandez pour les 'sophismes', de l'inconscient, entre autres, ce nom revêt peut-être un caractère plus nécessaire. Mais nous verrons l'importance du rôle des personnages du Pari dans le chapitre suivant.

CHAPITRE VI

PERSONNAGES SECONDAIRES, STRUCTURE TRIANGULAIRE

Dans un chapitre précédent, nous avons suggéré que le désir, la nostalgie du père décédé, et les angoisses de conducteur Robert représentent trois pôles de sa vie psychique et affective entre lesquels il importe de trouver un équilibre, une synthèse viable. Nous venons de voir, à travers le phénomène des 'surprises', considérées d'abord dans leur spécificité idéologique, et ensuite ancrées dans des paysages, comment la nostalgie culpabilisée du père et le désir sexuel renvoient à un centre commun dans l'expérience de l'auteur, à l'accident fantasmatique. Dans les pages qui suivent, nous allons montrer enfin comment le Pari, considéré dans son caractère de fiction, c'est-à-dire, de création imaginaire d'une 'histoire' ayant des personnages et une structure épisodique, répond aux mêmes impératifs, et comment l'organisation de ces éléments permet leur expression satisfaisante. Or, si l'on excepte le groupe des amis de Robert et de Pauline, représentatifs de 'l'après-guerre' surtout, et les figures plus symboliques de Joseph et de Sophie dont il a déjà été question, deux autres personnages peuvent être considérés comme essentiels, tant à l'agencement de l'intrigue, comme à sa signification thématique et existentielle : La Carouge et Nicole.

La Carouge

Dans les premières pages du Pari, il se passe chez Robert, vivement dépité par son 'virage manqué', le phénomène suivant : "deux silhouettes d'hommes se succédaient dans sa mémoire, puis se superposaient, à la façon d'un film détraqué". (10); celle d'abord de Boucard, qui ne sait pas conduire, celle ensuite de Robert lui-même, qui a joué pour son ami le rôle de mentor et de grand conducteur ("à la fois roi du volant et licencié d'histoire" (II)). Cette perception/...

perception successive, puis simultanée, doit être distinguée de l'autre forme de "superposition d'images incompatibles" qu'est la 'surprise'; ici, pour être 'imprévu', il s'agit bien de surgissement d'images, de représentations visuelles et non pas de perceptions idéatives. S'il y a une attitude subjective envers l'objet de la représentation, le phénomène est cependant libre de toute tonalité affective spécifique. Comme dans l'exemple déjà cité, Robert est ici comme le spectateur d'un film qui se déroule. Ce processus est abruptement interrompu par le surgissement d'une troisième image, empreinte d'une charge affective au contraire très marquée, puisqu'il s'agit du souvenir de La Carouge qui, prenant le virage avec aplomb, sans ralentir, vient d'infliger à Robert une humiliation qui le fait rougir de colère et de honte. Ce genre de superposition, avec ou sans affectivité, paraît donc importante pour la vie mentale de Robert, comme le montrent deux exemples ultérieurs. Et puisque ceux-ci touchent La Carouge également, il faut croire que son emploi ici constitue un moyen de privilégier, dès le début du roman, le rôle de ce personnage tel qu'il apparaît aux yeux de Robert.

Détestant sa famille, et les traditions de sa caste, mais sachant s'en prévaloir pour en tirer le maximum de profit personnel, La Carouge est un vrai 'corsaire' social. Dans un roman où les échos balzaciens et même des références explicites ne manquent pas¹, son cynisme et sa gaillardise lui assurent la présence d'un sous-Vautrin :

Ce marquis de La Carouge! C'était un de ces hommes dont la voix haute, la moustache blonde, l'œil militaire semblent des armes habilement maniées plutôt que l'expression spontanée de leur nature; dont la grande taille paraît uniquement destinée à leur permettre de se pencher cordialement sur la victime qu'ils vont rouler. Robert le détestait comme un bourgeois riche peut détester un noble pauvre qui se débrouille. (11)

Pourquoi/...

Pourquoi Robert le déteste-t-il? Parce que La Carouge est tutoyé par les mécaniciens, et sait faire ce que Robert, lui, ne sait pas faire ... prendre un virage à quatre-vingts sans être pris d'une panique aveugle qui le fait freiner. Autant dire, cependant, que les sentiments de Robert, qui ambitionne lui-même d'être un as de la course, ne peuvent être qu'ambivalents : en effet, La Carouge bénéficie d'un prestige très particulier, étant à la fois détesté parce qu'il réussit et envié pour la même raison, phénomène d'une entière véracité psychologique et qui contribue d'une façon significative à bander les ressorts de l'intrigue romanesque. Car Robert, ayant prêté sa voiture au marquis, a pour toute récompense de se voir traité de "riche amateur qui trouve plus facile d'acheter les bagnoles que de les conduire", injure qui provoque le défi au duel, avec les complications et les conséquences que l'on sait. Cependant, à l'antipathie de rival déçu de Robert se mêle une aversion différente :

L'autre jour, dans un café d'Aix où les coureurs de l'équipe s'étaient réunis après l'entraînement, La Carouge avait tenu des propos grossiers sur une de leurs amies. Robert, excité par deux pernod blancs, avait répondu sur un ton vif, et bientôt trouvé des paroles insultantes. (11)

Ainsi, la rivalité sportive de Robert avec La Carouge se complique d'une rivalité masculine plus classique, dans laquelle les rôles de défenseur de la femme et de tombeur cynique sont distribués bien par avance. Rappelons cependant en passant la signification que peut avoir cette 'défense' de la femme chez Robert; et retenons aussi que son excitation se doit en partie à l'alcool, dont nous avons vu d'autres exemples. Ces deux détails, passagers encore, confirment que l'attitude de Robert est complexe, se colore d'idées et d'impulsions dont il n'est sans doute pas encore pleinement conscient.

Les rapports entre les deux hommes ne tardent pas à prendre un caractère plus cordial, toutefois, puisque La Carouge n'a lui-même aucune raison de détester/...

détester Robert - il a même intérêt à le ménager, ayant besoin de sa 'bagnole' et voyant en lui un client possible; et puisque Robert, de son côté, est sensible malgré lui au prestige de son rival et subit son charme indéniable :

A ce moment, Robert sentit un bras qui se glissait sous le sien et vit, penché sur lui, la tête blonde de La Carouge.

- Venez donc chez moi, mon cher, vous devez avoir chaud.

Le "chez-moi" de La Carouge consistait en une tente individuelle, dressée un peu à l'écart du camp. Sur une table on avait placé du whisky, un siphon et des verres.

Robert avait choisi sa ligne de conduite, et comptait s'y tenir avec la plus grande simplicité.

- Je ne peux rien faire, en ce moment, inutile d'insister. Si ça continue, je ne courrai pas.

- Quand on est comme cela, en effet, il n'y a rien à faire, dit La Carouge, avec la décision rapide d'un homme qui sait par expérience de quoi il s'agit.

Il avait parlé trop promptement pour que Robert le soupçonnât de jouer la comédie. Cette réponse le réconforta. Il ne trouvait presque plus rien de honteux à son échec de tout à l'heure. (15)

Et quand, le whisky aidant, Robert se laisse persuader par l'offre de La Carouge de faire développer la photo de Pauline qu'il vient de faire, son aversion devient plus nuancée et plus complexe encore :

Il détestait toujours La Carouge, mais de loin pour ainsi dire, et le charme du jeune homme opérait sur lui de plus en plus. Cette influence, il ne l'eût sans doute pas reconnue. Elle ne se traduisait que par le soin qu'il avait de ne choquer en rien les manières et les habitudes de son interlocuteur.

Le façon de conduire de La Carouge l'émerveilla. La voiture frôlait les obstacles sans jamais ralentir. Elle s'imposait de loin et jusqu'au bout maintenait ses droits, laissant les autres se débrouiller. Elle paraissait fondue dans une seule pièce de métal. Le mélange d'alcool et de soleil acheva de disperser Robert. De l'influence à l'imitation, il n'y a pas loin. Une femme s'éveille dans l'âme de tout homme qui en admire un autre pour des qualités que lui-même ne possède point. (16)

Ce passage rappelle un épisode de "Surprises" où Dominique, avait connu l'émerveillement/...

l'émerveillement devant l'habileté au volant de Carmen, un des ancêtres de La Carouge. Cette filiation est reconnue, peut-être, dans l'observation qu'"une femme s'éveille...", puisque Dominique est un des prototypes de Robert. Mais l'importance du passage dépasse le contexte romanesque en raison du caractère même de ce recours à l'observation générale, et de la présence de deux thèmes fernandéziens importants, la politesse qui se plie à autrui, et l'influence qu'on imite. Car ceux-ci, autre face de l'agressivité, montrent que l'identification entre auteur et personnage est très forte. D'autre part, l'attribution 'féminine' pour traduire la susceptibilité de Robert envers l'influence de La Carouge complique la présence, déjà équivoque, dont bénéficie ce dernier en l'investissant d'un élément homosexuel implicite.

Ainsi, quand à la fin du premier chapitre du roman, au moment où l'amitié naissante entre les deux hommes se voit sanctionnée par la photo et l'alcool, et par l'approbation des autres coureurs, il est question de l'ébauche d'une "sorte de compagnonnage entre eux, comme des gens qui auraient longtemps vécu l'un près de l'autre", (17) sachons à quoi nous en tenir : avec ce compagnonnage idéalisé, projeté dans un passé indéterminé, nous nous retrouvons sur le chemin de l'autre identification dont nous avons déjà vu certaines manifestations fondamentales. A la fois un 'double' en puissance, et 'l'autre', l'aristocrate est une figure 'paternelle', ce qui donne à l'ambivalence de Robert, et au duel, tout leur sens, et qui nous fait retrouver l'équation triangulaire symbolisée par la sérénade dans les rapports de Robert avec Pauline, et par la lampe dans ses rapports avec Pauline et Nicole.

Il n'en est donc que plus intéressant de constater que le développement du rapport entre les deux hommes est marqué par une deuxième 'superposition' particulièrement/...

particulièrement révélatrice. Robert est allé rejoindre La Carouge et ses amis au 'Congo'. Enivré par l'ambiance intime et excitante, par l'alcool, et par la présence de Nicole, il perd contact avec la réalité immédiate :

A partir de ce moment-là ses souvenirs s'égrenèrent dans une sorte de rêve. Non que ses impressions ne fussent vives, et même d'une extraordinaire précision; mais elles étaient sans lien entre elles et surgissaient de l'absolu. Ses sens, comme ceux des fiévreux, amplifiaient tout. Il vit Savignon les bras levés, imitant la colère avec des yeux pétillants de joie. Un énorme athlète au masque asiatique l'accompagnait. Puis il vit La Carouge, debout à côté de lui - comment était-il venu là? - appuyé des cuisses à la table, avec de drôles d'épaules effacées qui esquissaient le garde-à-vous. Il parlait à un vieillard aux moustaches longues, qui répondait d'une voix grasse et brève, et La Carouge disait tout le temps 'mon colonel'. Robert ne reconnaissait plus son compagnon : le corsaire aux dents de loup s'était métamorphosé en un jeune homme bien élevé, à l'œil enthousiaste et respectueux; avec ces cheveux légèrement frisés, une vraie carte postale du temps de guerre... Ensuite, ce fut une question de La Carouge, qui retentit dans son oreille avec un son de cloche : "Seriez-vous parent du colonel Pourcieux?" Après sa réponse hâtive, La Carouge l'avait regardé avec beaucoup d'attention, l'œil du connaisseur chez l'antiquaire, puis avait fait entendre un long sifflement. Et Robert avait tourné la tête afin de dissimuler ses yeux." (129)

Nous assistons ici, plutôt qu'à une 'superposition' proprement dite, à une transformation curieuse des traits de visage de La Carouge. Il semble que l'intention de l'auteur soit d'évoquer ainsi, de façon indirecte, le souvenir, et peut-être même la figure, du père disparu, et ainsi de renforcer chez Robert le sentiment de sa propre insuffisance, sinon de sa culpabilité. Car l'attitude respectueuse de La Carouge devant ce mystérieux colonel (réel ou imaginé dans l'ivresse?) à la voix grasse et brève, son sifflement admiratif en apprenant que Robert est le fils du colonel Pourcieux, et le fait que Robert tourne la tête afin de dissimuler ses yeux, confirment le prestige et la noblesse du militaire décédé, justifient la nostalgie douloureuse du fils. Ceci dit, le passage n'emporte pas une conviction entière car la métamorphose de La Carouge/...

Carouge, ce 'corsaire aux dents de loup en un jeune homme bien élevé' demeure curieuse, même si l'on tient compte du dépaysement de l'ivresse chez Robert, et l'insistance de l'auteur au début du passage sur la netteté de ses perceptions...

Voici cependant un second exemple qui concerne les mêmes personnages, et qui reprenant ces traits, révèle leur intentionalité profonde. Robert et La Carouge ont voyagé ensemble à Aix dans la huit cylindres. Témoins, sur le chemin du retour, de l'accident sanglant dont nous avons vu l'importance dans une partie antérieure de cette étude (cf. pp 150-153), ils se mettent à discuter des périls du métier de conducteur. Interrogé par Robert sur le courage, La Carouge répond comme suit :

- Tiens, pendant la guerre, j'ai connu...

Il s'arrêta brusquement. L'image du colonel Pourcieux avait surgi. Quelque chose au fond de lui-même l'empêchait de parler. Robert reconnut l'image sur les traits adoucis de son compagnon. Pour la deuxième fois il voyait se dessiner comme en filigrane, à travers ce masque de pirate éclatant, un visage de novice illuminé de zèle et privé de pensée, et dont le trait le plus frappant n'était pas la pureté héroïque, mais cet ensemble de qualités sûres, bornées, propres, gentilles, qu'on désigne sous le nom de "comme il faut". (160-161)

La fonction de ce passage consiste encore en le renforcement de l'idée du courage et de la noblesse du père disparu, exprimé par le surgissement dans l'esprit de La Carouge de cette image qui l'empêche de parler. Certes, l'élément comparatif que nous avons vu dans l'extrait précédent - souvenir nostalgique et admiratif chez l'un, souvenir douloureux chez l'autre, est moins évident; par contre, l'auteur insiste plus sur la métamorphose des traits de La Carouge vue par Robert, métamorphose très accentuée qui témoigne chez ce dernier de la présence d'une expérience subjective intense. Or, /...

Or, à bien regarder cette transformation, si évidente dans les deux extraits dont il est question ici, et que nous estimons plutôt critiquable au point de vue de la vraisemblance esthétique, l'on voit que le surgissement du souvenir du colonel Pourcieux adoucissait ses traits menaçants de "corsaire aux dents de loup", son "masque de pirate éclatant"; il devient inoffensif, un "novice" au visage "illuminé de zèle et privé de pensée".

Faut-il croire que La Carouge représente pour Robert le modèle du fils admirateur, respectueux, et innocent qu'il aurait souhaité être lui-même? Car l'intention de l'auteur semble bien être d'évoquer un autre modèle de conduite, un personnage chez lequel le surgissement du souvenir du père mort, loin d'être accompagné d'associations douloureuses, a pour conséquence le phénomène contraire, mais corollaire, de l'innocenter de toute intention meurtrière en le 'privant de pensée'. Car, pour le parricide, ce sont les pensées, les 'mauvaises pensées' qui tuent, et qu'il faut exorciser en les remplaçant par des qualités "propres et gentilles". Dans cette perspective, La Carouge devient le modèle idéalisé d'un autre moi, non-coupable.

Cette interprétation est corroborée par une autre que l'on peut tirer du même passage, et qui, en la complétant, donne à l'épisode une signification plus grande. Rappelons la tournure syntactique utilisée pour présenter le surgissement du souvenir :

Il s'arrêta brusquement de parler. L'image du colonel Pourcieux avait surgi. Quelque chose au fond de lui-même l'empêchait de parler. Robert reconnut l'image sur les traits adoucis de son compagnon. Pour la deuxième fois il voyait se dessiner comme en filigrane, à travers ce masque de pirate éclatant, ...".

Le sens de ces phrases semble clair : le surgissement de l'image (du souvenir) du colonel chez La Carouge provoque la transformation de ses traits de visage, transformation/...

transformation à laquelle Robert se rend compte de ce qui se passe, puisqu'il a déjà vu ce phénomène au 'Congo'. L'on retiendra cependant l'ambiguïté curieuse à laquelle se prête la répétition du mot 'image', suffisamment accentuée pour autoriser la conclusion qu'il ne puisse s'agir du hasard, ou d'une scorie de composition. Or, que l'ambiguïté soit volontaire ou inconsciente, l'effet est le même, on a l'impression que dans cette transformation il y a une superposition multiple, qu'aux traits habituels de La Carouge se succèdent, avant ceux du jeune homme bien élevé, ceux du père disparu. Cette superposition ne paraît pas incompatible avec les mécanismes de la perception - faut-il croire que Robert se rend compte de la présence de l'image, du souvenir, de son père chez La Carouge sans que la même image surgisse dans son esprit à lui? Mais il est beaucoup plus conforme au phénomène proprement psychique de la projection qui constitue un des moyens de l'identification. Projeter sur La Carouge les traits idéalisés de l'aîné qui sont en même temps des traits idéalisés de Robert lui-même, c'est faire du rival d'abord émulé et détesté une figure qui n'inspire plus l'ambivalence et la culpabilité chez Robert, un 'bon objet' paternel.

En fait, comme nous verrons sous peu, La Carouge ne perd pas tout à fait son prestige équivoque pour Robert; la dynamique que nous venons d'analyser est à mettre en rapport avec d'autres, pour que son sens soit plus complet. Mais sa validité est appuyée par la façon dont Fernandez a intégré au déroulement de l'intrigue et au développement progressif des rapports de Robert et La Carouge des mentions de plus en plus explicites du père décédé. C'est ainsi que la première superposition d'images intervient tout de suite après l'échec de Robert au virage, et tout de suite avant l'évocation du paysage fantasmatique, alors que le long passage où Robert se souvient du dernier entretien avec son père/...

père est préfacé et terminé par ses réflexions sur le duel que l'article de La Carouge vient de provoquer. De même, c'est après l'invitation que lui fait La Carouge de voyager à Aix sur la huit cylindres, et avant la série de superpositions multiples (visage du père décédé - compteur de voitures - sourire de Pauline), que Robert rejoint La Carouge au 'Congo', et assiste à la métamorphose que l'on sait. Mais la juxtaposition la plus significative est celle qui fait intervenir la dernière superposition que nous venons d'examiner au milieu de l'accident qui constitue l'événement pivotale du roman, la 'catastrophe' autour de laquelle se cristallisent les angoisses de Robert, et les thèmes de la 'surprise' et de la paralysie. En effet, le visage du père décédé surgit sur les traits de La Carouge après la première description de l'accident, qui "dédouble" Robert, qui le plonge, et à travers lui, Fernandez lui-même, au cœur d'une tragédie qu'il essaie de comprendre en faisant sienne, et avant la reprise de l'accident dans les rêves de Robert. Le souvenir du père décédé est aussi nécessaire dans ce contexte que le paysage fantasmagique. Conduisant la voiture de La Carouge, Robert conduit la figure paternelle à l'accident, mais cet accident arrivant à autrui, lui permet de le (re)vivre comme s'il le concernait lui-même, et ainsi d'exorciser une partie de l'angoisse primitive.

Une partie seulement, toutefois, puisque l'autre fonction de cet épisode est de confirmer les réserves de Robert sur la Sancta, voiture qu'il décide par une impulsion irréfléchie de piloter à Aix pour racheter son virage manqué au début. Avant d'y parvenir, toutefois, nous devons analyser maintenant ses rapports avec l'autre personnage secondaire important du Pari, Nicole. L'on verra que son rôle corrobore amplement ce que nous venons de dire de La Carouge et de la dynamique triangulaire de l'intrigue.

Nicole/...

Nicole

Le lendemain de l'accident, Robert est plongé

dans un état de grande confusion ... Le sentiment d'être inemployé, toujours latent chez lui, s'exaspérait jusqu'à l'idée fixe. Un creux à l'estomac, l'attente identifiée à l'angoisse. L'envie de se jeter, tête baissée, n'importe où!

Il appela Mme de Jaulnies au téléphone par une suite de gestes machinaux, sans l'avoir prévu, presque sans le vouloir. (162)

Pourquoi ces gestes machinaux, pourquoi cette conduite de somnambule?

Léonardo Fasciati dirait que nous voyons ici l'être fernandézien saisi dans le chaos initial, dans la discontinuité et la passivité angoissantes, d'où l'on sort par "l'évasion impérieuse vers l'inconnu" :

Le héros fernandézien, tourmenté par son état initial, n'a ni le temps ni l'envie de choisir le chemin de sa fuite : "tout lui est bon, et bon pareillement". En face du besoin de libération, le choix n'a aucune importance pour le moment. A ce propos la comparaison dont Fernandez se sert ici, est très significative. La femme de la rue, dans les bras de laquelle se jette le désespéré de l'amour, est précisément ce lieu inconnu, cet endroit sans nom, cette fenêtre quelconque, ce n'importe quoi vers lequel se jette le héros fernandézien. Il ne s'agit pas d'un objet qu'on choisit, il s'agit plutôt d'un objet qui nous choisit ou que le hasard choisit et met sur le chemin où le mouvement impérieux de notre élan nous emporte. Une passion omnivore prend n'importe quoi, tout ce que le hasard lui présente, sans choisir. Ainsi notre moi n'est pas sujet agissant, mais plutôt objet agité : il est pris au lieu de prendre; il est pris par son propre élan et emporté dans une direction qu'il ne prévoit pas, ne la choisissant pas. (op.cit., 14)

Loin de nous, qui avons nous-mêmes proposé une interprétation 'objectale' du drame de la personnalité fernandézienne, de contester à ces vues leur part de valeur suggestive; décidément, nous parlons un langage assez voisin de celui de M. Fasciati. Le problème, c'est que ses vues, rapportées à l'expérience romanesque, disent trop, ou trop peu, exigent d'être complétées par des conduites et des contextes romanesques spécifiques.

Si/...

Si donc Robert est "emporté dans une direction qu'il ne prévoit pas, ne la choisissant pas", l'épisode est répété plus loin, et dans des circonstances très semblables, qui suggèrent que son impétuosité 'omnivore' recouvre une plus grande fixité que l'on ne croit. De même, s'il cherche manifestement à s'évader d'un état insupportable, il est évident que cet état consiste en l'attente, c'est-à-dire en une posture d'anticipation anxiogène provoquée, semble-t-il, par la décision qu'il vient de prendre, elle-même conséquence imprévue de l'accident. Et puisque cette décision constitue très clairement l'issue d'un conflit mental dans lequel l'auteur a mis le doigt sur l'élément pré-rationnel, ne serait-il donc pas légitime de voir dans la fuite 'aveugle' vers Nicole l'expression du même phénomène?

Nicole, dont la voix a des inflexions qui rappellent celle de La Carouge (128), est la cousine et l'ancienne maîtresse de ce dernier, parenté dont Robert est très conscient quand, au cours du même retour d'Aix, il avoue à La Carouge l'attraction qu'il ressent pour elle :

- Moi aussi. Robert fixait un coin du comptoir. Il sentait sur lui le regard de son compagnon. "Pourquoi pas?" se disait-il. - Oui, répéta-t-il, mais en soulignant les mots, moi aussi.

- Bon, alors, ça fait deux lièvres. Tu sais, je ne me choque pas. Chacun est libre de son corps. J'ai fini de me bourrer le crâne sur les choses. Au fond, avoir envie d'une femme c'est la même chose que d'avoir envie d'une auto. Je vends des autos, je crois que je saurais vendre des femmes." (156)

La Carouge se montre donc très compréhensif, et veut bien encourager les dessins de Robert, ne semblant pas vouloir se prévaloir des droits de primauté ou d'exclusivité qu'auraient pu lui procurer son intimité précédente avec Nicole.

Mais un épisode ultérieur, où La Carouge passe à l'improviste chez Nicole, "par/...

"par l'escalier de service - comme au bon temps" (183), montre qu'il n'y a pas renoncé pour de bon et que leur liaison pourrait reprendre si Nicole le voulait bien. Si donc la rivalité entre les deux hommes à l'égard de Nicole semble virtuelle plus que réelle, l'auteur tient manifestement à rappeler l'existence d'un lien qui n'est pas tout à fait mort. Plus significative toutefois, est la perception par Robert de ce rapport, comme le montre la suite aux propos déjà cités :

'Il a couché avec elle', pensa Robert, qui s'habitua au mot. L'idée ne lui était pas pénible. Il enveloppait les deux cousins dans une même tendresse piquante et vague. C'est sans doute Pauline que j'aime, se dit-il. Les Bordier lui avaient appris le prénom de leur fille. Il avait l'impression de l'avoir volé. (157)

L'aveu est curieux, l'attitude affichée ici par Robert un peu trop transparente et volontaire pour cacher l'élément de doute et même d'inquiétude contenu dans cette "tendresse" piquante et vague" qui enveloppe les deux cousins, rationalisation d'une réaction plus trouble dont l'on voit sans doute l'écho transposé sur l'observation sur le nom de Pauline. D'autre part, l'épisode de la lampe a déjà montré que les sentiments de Robert sont assez complexes; et quand Nicole, en réponse au coup de téléphone entrepris dans cette "suite de gestes machinaux, sans l'avoir prévu, presque sans le vouloir", accepte de le rejoindre, il constate que "ce n'était pas tant le désir qui l'attachait à cette voix, à ce parfum, à ces yeux exorbités, qu'un obscur besoin de protection, de confiance". (164)

Nicole est donc un refuge contre l'angoisse, angoisse de conducteur que vient d'aggraver le cauchemar de l'accident, mais angoisse plus obscure et plus viscérale, où se mêle la sexualité, mais qui dépasse celle-ci. Autrement dit, Nicole est investie par Robert de caractéristiques quasi-maternelles, et le sens profond de sa parenté avec La Carouge devient évident. Cet investissement est/...

est confirmé plus loin, dans des circonstances analogues, quand Robert reconnaît dans sa tendresse pour Nicole, "quelque chose de filial" (279), et du point de vue de Nicole elle-même, vers la fin du roman: "elle éprouvait alors des sentiments maternels" (298). Comme dans le cas de La Carouge, Fernandez a laissé la spécificité du rapport ressortir peu à peu, à partir d'épisodes obscurs, tel celui de la lampe à l'huile, dont seul le symbolisme permet au lecteur attentif de saisir la signification profonde, jusqu'aux manifestations ultérieures qui sont beaucoup plus explicites.

Nicole refuse les premières avances de Robert, mais le laisse encore espérer, promettant que 'le jour où il serait malheureux'... (213). Cette promesse crée un lien puissant entre les personnages (rappelée explicitement dans les Violents, elle signalera une reprise d'intimité qui contribue au drame conjugal de Robert et de Pauline), et elle exprime exactement la nature des sentiments qu'ils éprouvent. Car Nicole accepte enfin de coucher avec Robert, mais demeure consciente de l'équivoque de leurs rapports, alors que Robert trouve dans leur liaison la satisfaction d'exigences multiples. L'intéressant, toutefois, c'est que Robert demande que cette promesse soit tenue au moment où il feint d'avoir perdu son 'pari' avec Pauline; et le fait qu'il téléphone à Nicole avant de tromper ses amis suggère que son geste était moins irréfléchi que l'on ne pouvait croire. Nicole accepte qu'il se rende pour la première fois chez elle, et le fait monter par l'escalier de service utilisé par La Carouge :

Une main saisit la main de Robert, le conduit le long d'un couloir obscur, interminable, jusque dans une chambre très meublée. Une atmosphère ouatée, hors du temps, pénétrée du merveilleux parfum.

- Je suis bête, dit Nicole, ça me fait peur.

Elle se penchait en avant avec un rire d'excuse. Elle était vêtue d'un déshabillé de soie grise qu'elle maintenait fermé en croisant les bras. L'absence de fard, les replis de sa coiffure lui donnaient de la pâleur et une sorte d'austérité. Robert/...

Robert aperçut alors le lit préparé, le pan de drap rabattu sur la courte-pointe. Troublé, son regard s'attarda sur une lithographie accrochée au mur : un monsieur 1875, pourvu d'une barbe et d'une chevelure.

- Tiens, Gambetta, dit-il, pour dire quelque chose.

- Vous êtes fou, mon cher, c'est le comte de Chambord! (241-242)

Le symbolisme sexuel du premier paragraphe est particulièrement évident, (couloir obscur, qui rappelle l'escalier de service, chambre très meublée, atmosphère hors du temps). D'autres détails soulignent 'l'irréalité' de la situation: l'éloignement de Nicole pour Robert, son aspect austère (trait tout à fait caractéristique), ce lit troublant qui fait dévier le regard, l'image de ce "monsieur 1875" sur l'identité duquel Robert se méprend gauchement. Ce détail, ajouté sans doute pour rendre plus vivant et plus vraisemblable l'état d'esprit du héros qui s'introduit la nuit chez une femme mariée, est toutefois d'un symbolisme plus profond; il exprime à merveille la source même du trouble de Robert, le sentiment obscur de la présence d'autrui entre Nicole et lui-même, la présence du père (ou du mari) figuré dans les traits de ce "monsieur 1875", qui n'est pas Gambetta, mais le prétendant! (rappelons en passant la liaison symbolique décelée par les psychiatres entre les 'rois' et les pères...).

Leur rencontre suivante se fait dans des circonstances que nous reconnaissons; Robert, qui vient d'essayer la Sancta, est à nouveau saisi d'une angoisse profonde dont il ne sait se libérer qu'en passant à l'improviste et comme malgré lui, chez Nicole :

Il se fit déposer sur l'Esplanade des Invalides, après avoir mis un gros pourboire dans la main de Dugay et pris rendez-vous pour le lendemain. A peine se retrouva-t-il sur le sol que la vue de la chaussée glacée de pluie lui serra la cœur. "Elle fout le camp sur le mouillé qu'on dirait du beurre." Il fallait être dément pour risquer de grandes vitesses sur un terrain pareil! Il fit glisser sa semelle sur l'asphalte et faillit perdre l'équilibre. Son angoisse se changea en impatience : il/...

il aurait voulu essayer immédiatement un dérapage sur ce vaste espace. Pourrait-il attendre jusqu'au lendemain? Et s'il ne pleuvait pas, demain, ce serait terrible... Ses doigts, dans la poche de son veston, touchèrent rapidement son fume-cigarette de bois. "J'irai jusqu'au troisième arbre, décida-t-il, et je tournerai autour avant de continuer mon chemin. Sinon..." D'affreuses images se pressaient devant ses yeux.

Pour gagner la rue de Babylone il devait passer devant la maison de Nicole. Il s'y arrêta. Depuis huit jours qu'il était rentré, il ne lui avait pas fait signe. Il lui avait écrit du Berry, qu'il était en train de régler une succession. Près d'un mois et demi! "Si j'essayais de la voir?" Tout plutôt que d'attendre sans rien faire ce dérapage du lendemain! (276)

Dans cet extrait, nous voyons une fois de plus certains mécanismes-clé de la vie mentale du personnage. D'angoissé, il devient superstitieux; pour se libérer d'un état d'attente insupportable, il se sauve chez Nicole, devant la maison de laquelle, c'est le privilège de l'auteur, Robert doit à tout hasard passer. C'est à ce moment qu'il éprouve "quelque chose de filial", et c'est au cours du même entretien, par le geste qui le 'surprend' avec le chignon, qu'il confond Nicole et Pauline, découvrant une identification dont il n'était pas conscient. Et puisque par la suite il confond les deux femmes dans l'érotisme, fait reproduire par l'une les mots et les gestes qu'il vient de connaître avec l'autre, il faut croire que l'intimité de Robert avec Nicole devient plus facile quand celle-ci se confond avec Pauline, quand l'interdiction paternelle est dissipée. Petit détail révélateur, Robert voit en Nicole, au moment de leur première rencontre "un coffret précieux dont je n'ai fichtre pas la clef" (128). Cette formule, d'un symbolisme freudien classique², a déjà été employée par La Carouge lui-même pour décrire l'appareil photographique de Robert qui contient le cliché de Pauline. (15) Autre détail révélateur, la prudence de Nicole quand, après ses visites d'amoureuses chez Robert, elle remet le lit en ordre afin "que Joseph ne remarque rien" (281).

L'investissement maternel de Nicole, et l'investissement paternel de La Carouge, l'un et l'autre complémentaires, sont particulièrement importants pour comprendre la signification profonde du Pari. La nature du rapport entre Robert et ces deux personnages devenant progressivement plus explicite, l'on peut croire que Fernandez a tenté de donner dans ce roman l'analyse 'dramatique', et comme vécue, d'une situation psychique précise, le drame de la culpabilité parricide. Ce drame, figuré explicitement dans la nostalgie paternelle de Robert ("si je ne crois pas ce qu'il croyait, je le tue une seconde fois"), et moins directement dans ses angoisses de conducteur, coupable au début du roman d'avoir failli tuer son mécanicien, "père de deux enfants", est évoqué avec un maximum de résonance dans le bouleversement provoqué par l'accident de cette "voiture de père de famille". Le fait que La Carouge, progressivement identifié au père décédé, est rapproché à nouveau de ce dernier tout de suite avant l'accident, tandis que la présence de Nicole devient indispensable pour Robert tout de suite après, peuvent être considérés comme des indices probants, la conduite 'involontaire' de Robert répondant à des exigences psychiques évidentes. C'est la mort du père, traumatisme primordial vécu ou revécu sur un mode fantasmatique, qui provoque l'angoisse du personnage et sa fuite vers le refuge, la figure maternelle; mais la mort du père étant liée au drame incestueux, celle-ci est perçue sous les signes d'austérité et d'irréalité symptomatiques d'une ambivalence éloquente.

Mais la structure de l'intrigue du Pari n'est pas seulement 'réactive'. La spécificité thématique, idéologique et métaphorique du roman, et le rôle dynamique des 'surprises' montrent qu'il ne s'agissait pas seulement de re-vivre le drame, mais de le liquider, pour repartir sur les bases d'un nouvel équilibre affectif, processus qui se fait par deux modes de 'triangulation' complémentaires : celui/...

celui qui structure les rapports de Robert avec La Carouge, Nicole et Pauline, les investissant de signification 'œdipienne', et l'autre qui, par le moyen des 'surprises', assure la complicité active du lecteur dans les rapports de Robert avec chacun des autres, et fait de celui-là, à plus d'un sens, 'l'analyste' du roman.

Le dénouement du Pari, qui comme le début, a lieu à Aix, est donc particulièrement significatif. Ayant fini par accepter le défi que représente la Sancta, la motivation la plus puissante de Robert devient de "dépasser La Carouge" (315-316). Et ces mots sont comme un refrain qu'il fredonne au volant quand, conduisant à toute vitesse, il surmonte, enfin, les faiblesses qui lui avaient fait manquer 'l'acte' primitif. Du dérapage inévitable qui suit, il sort, la mort affrontée et l'honneur sauf, pour retrouver Pauline, et pour lui livrer ce qu'il faut bien considérer comme la 'confession' la plus explicite du 'crime' fantasmatique dont son créateur lui-même se sentait coupable :

- Cette voiture, reprit-il frappant son genou de son poing fermé, cette voiture était vouée à l'accident entre des mains novices. Marcel le savait. Moi aussi. Je le cherchais, cet accident, je le cherche depuis des mois, depuis ce virage manqué! J'y ai conduit Marcel comme un Monsieur emmène ses domestiques en voyage, pour ses petites commodités personnelles. Et quand je me suis retrouvé debout sur la route, je n'ai pas plus pensé à lui qu'à la ferraille sous laquelle il gisait...

Elle apercevait de petits filets rouges dans les yeux fixés sur elle, qui ne la voyaient pas. La peur l'encouragea :

- Calmez-vous, maintenant, laissez-vous un peu vivre. (324)

Fin de roman symbolique, puisque la reconnaissance mutuelle par Robert et par Pauline de leur amour marque la réconciliation avec 'l'autre', la découverte du couple dont ils constituent chacun un fragment essentiel mais incomplet; mais plus que symbolique, puisque cette réconciliation se fait autour de la mort cherchée/...

cherchée et surmontée, à laquelle la présence de La Carouge est profondément nécessaire. Car en acceptant la mort vécue symboliquement dans le dérapage, (Robert s'évanouit après l'accident, le mécanicien est blessé, n'est que blessé...), Robert exorcise enfin l'interdiction paternelle, dont les échos sont présents jusqu'aux dernières pages du livre. Ainsi, l'on relèvera ce petit détail qu'avant la course, Robert est "comme en rêve. Il se croyait au matin d'un duel" (313), motif dont nous connaissons la résonance; et l'on notera également ce rappel discret du rival quand, après l'accident, "on entendait, dans la direction des tribunes, de vifs applaudissements. (On sut plus tard qu'il s'agissait d'un ravitaillement particulièrement rapide de La Carouge)" (322). Cette présence plus lointaine marque la disparition de La Carouge du roman, l'auteur ne nous apprenant même point qui a gagné la course; quant à Nicole, elle aussi s'efface, pour re-vivre dans les Violents. Acceptant le rôle d'amie serviable, et renonçant à son propre bonheur, elle ramène Pauline auprès de Robert, et les conduit loin du circuit pour les déposer ensemble sur la route :

Une auto gravissait la côte. Ils se levèrent en même temps et se trouvèrent face à face, assez distants l'un de l'autre. Il y avait entre eux comme une place libre. (328)

Conclusions sur le Pari

Interrogé sur l'élément autobiographique qu'il pouvait y avoir dans son roman, Fernandez donna la réponse suivante :

Certes, j'ai la même expérience de l'auto que Robert Pourcieux, et aucune de ses réactions ne m'est étrangère. Il se peut aussi que j'aie utilisé dans mon livre les rapports que j'ai pu avoir avec certaines personnes, mais je ne me vois pas moi-même dans le roman, et d'abord parce qu'il m'est impossible de coïncider exactement avec un jeune Français de 1925 comme Pourcieux. Je suis né au Mexique. Au lieu de devenir Français, il aurait pu se faire que j'opte pour la nationalité anglaise ou pour une autre. J'écrirai, un jour, un roman picaresque - les aventures d'un Sud-Américain en Europe, qui sera beaucoup plus autobiographique.³

Ces propos se veulent pesés, mais demeurent curieux. D'une part, Fernandez avoue qu'aucune des réactions de son personnage ne lui est étrangère – et tout ce que nous savons maintenant du Pari appuie cette affirmation; de l'autre, qu'il ne saurait "coincider avec un jeune Français de 1925", étant né au Mexique, mensonge ou lapsus très frappant et symptomatique d'une pensée trouble ou d'une mauvaise foi que ses explications sur ses plusieurs 'options' nationales, dont nous connaissons les contradictions, ne font que souligner. Mais ce mensonge, ou ce lapsus, n'en est pas moins significatif à la lumière de tout ce que nous venons de démontrer, car le Pari est en un sens très précis une œuvre mexicaine, qui s'inspire des expériences personnelles de l'auteur, du drame parricide. Qui plus est, en se disant 'né au Mexique', Fernandez ne fait que confirmer la dynamique de l'identification avec le père dont ce roman constitue l'expression développée; né au Mexique, il est son père. Quant à l'autre roman promis par Fernandez, l'autobiographie 'véritable', cette histoire picaresque d'un jeune Sud-Américain débarqué en Europe ne sera jamais écrite, sans doute parce que le projet est tout à fait mythique.

Ce mythe n'en a pas moins un sens, dans ce contexte précis, puisque le picaresque, incarnation de l'héroïsme déculpabilisé s'associe dans l'esprit de Fernandez au décor espagnol et méridional dont le Pari constitue une des expressions les plus significatives. C'est dans la même lettre à Paulhan que nous avons citée plus haut que Fernandez, en villégiature à Biarritz, parle de la Vie de Molière qu'il était en train de rédiger à cette époque, et c'est dans cet ouvrage que nous retrouvons l'évocation des aventures 'picaresques' de Molière, directeur de troupe dans le Midi, dans lesquelles le vagabondage héroïque accompagne les "frôlements des corps" dans des décors mystérieux et sexualisés. (VM, 25-26, 31).

D'autre/...

D'autre part, n'est-ce pas la présence d'un paysage secret qui, comme un élément qu'on retrouve en filigrane dans les écrits critiques, donne aux analyses de Fernandez une partie mineure mais non-négligeable de leur spécificité? Considérons l'exemple suivant :

Nul n'a ressenti ce glissement de la réalité plus intensément que Proust devant les clochers de Martinville. Il se peut que dans ces pages célèbres on doive discerner, avec Charles du Bos, l'amorce d'un platonisme que l'auteur n'a point développé par la suite, mais je crois qu'à partir de ce moment de suspens où il ne reconnaissait plus dans les traits des choses ce qu'il devinait d'elles confusément, Proust s'est laissé guider par un sûr instinct : son lieu des idées c'est bien cette zone mêlée de l'être où les fantômes du monde affectif se succèdent. Quoiqu'il en soit, l'effort essentiel de Proust a consisté à transporter dans le plan de la conscience claire et distincte ces formations impressionnistes (sic) que j'ai nommé équivalents psychiques de l'objet, à les transformer en équivalents intellectuels. De là l'extrême originalité de son analyse : car elle porte non point sur les choses en tant qu'elles seraient prétendument indépendantes de nous mais sur nous-mêmes en tant que nous intégrons nos réactions devant les choses; elle élève au plein jour de la conscience ce qui semblait lui échapper par définition. (M, 48)

Toute la théorie fernandézienne de l'impressionnisme et de l'analyse se retrouve dans ce remarquable passage. Mais il révèle aussi une sensibilité analogue à celle de Proust lui-même devant les clochers de Martinville, et la prescience de ce qui fait la spécificité du paysage romanesque : un sens caché, perçu aux confins de la mémoire, de l'affectivité et de l'intuition, et qu'il faut élucider, traduire en équivalents psychiques. On voit la même chose encore chez Conrad, qui, pour "penser l'impensable", crée des paysages maritimes où l'impression et l'expression se confondent mystérieusement, où le réel et l'imaginaire se rencontrent en un 'souvenir personnel', chargé d'affectivité. (M, 111-112). La présence dans le texte de Fernandez sur Lord Jim, comme dans celui sur Proust, du motif du 'fantôme' répond ainsi avant la lettre au 'fantôme' paternel dans les paysages romanesques.

Les/...

Les exemples ne manquent pas. Citons, toujours dans Messages, la place accordée au problème de la remémoration affective chez Stendhal, pour montrer comment le souvenir d'un décor et le souvenir de sa représentation visuelle peuvent se confondre (M, 96-97), ou les observations sur Pater et le plaisir que procure la contemplation d'un paysage. (M, 214). Citons enfin, dans l'étude sur Newman, un passage qui nous est déjà familier, mais qui acquiert maintenant un sens plus considérable :

Qu'est-ce qu'une révélation? C'est l'élucidation partielle de quelque chose. Les réalités spirituelles forment un tout, un système de réalités que nous ne pouvons embrasser d'une vue. Nous n'en connaissons que des morceaux, comme d'un message chiffré dont nous ne comprendrions que quelques lignes : "Thus Religious Truth is neither light nor darkness, but both together; it is like the dim view of a country seen in twilight, with forms half-extricated from the darkness, with broken lines and isolated masses." (M, 175)

Ici, le 'mystère' de l'être qu'il faut élucider et qui est déjà à l'intérieur de l'individu, est conçu en termes d'un paysage familier et obscur, et conçu ainsi par Newman lui-même. Mais que la poétique newmanienne coïncide avec le 'paysage' personnel de l'auteur, c'est ce que suggère la correspondance avec Rivière. Dans une lettre du mois de juillet 1924, l'on trouve les mots suivants : "Je marine dans le soleil et le Mistral et dans Newman. Je suis allé l'autre jour contempler l'Italie d'un rocher derrière Monaco." (op.cit., Lettre XV). Ces paroles sont doublement importantes car elles relient la figure de Newman, du 'messager' au paysage provençal du Pari (Mistral, rocher, route d'Italie) et cela à une époque où Fernandez travaillait encore sur Sauveur, et allait terminer "Surprises"... Détail corroborateur : bloqué à Aix pendant quelques jours par un petit accident de voiture⁴, Fernandez complète la rédaction du 'Newman' le 13 août, 1924 - jour anniversaire de la mort du père.⁵

Cette/...

Cette conjoncture, invisible au lecteur jusqu'à présent, confirme l'importance de la genèse du Pari, tout en appuyant notre opinion que l'œuvre romanesque constitue l'autre volet de l'entreprise critique, et cela dans un sens plus significatif que l'on pense. Si la figure de l'écrivain était présente dans le paysage critique comme l'est la figure paternelle dans le paysage romanesque, cela donnerait un sens plus significatif au "surgissement hors de l'ombre" de Gide, de Proust, de Giraudoux, au moment du 'retour' par Fernandez à quelques intercesseurs de sa jeunesse, en 1940, à ses 'fantômes'. Du point de vue de l'évolution de l'inspiration romanesque, le fait de situer l'action du Pari, "vers 1925" constitue sans doute un choix plus déterminé qu'il ne paraît. Quand on ajoute que cette année vit la mort de Rivière ("sa mort a peut-être retardé ma carrière de romancier"⁶) et qu'elle se situe également deux ans après ses débuts à la NRF, et un an avant son mariage, il paraît légitime, quand tout a été dit sur les limites de l'état-civil là-dedans, d'y voir un reflet de l'itinéraire de Fernandez de la disponibilité mondaine vers son métier de critique et la création d'un foyer.

Or, par une de ces ironies de l'histoire, il est à croire que le succès même du Pari, en 1932, fut un des facteurs qui contribuèrent aux difficultés conjugales de Fernandez, difficultés qui allaient s'intégrer par la suite dans la crise des années 1930. Car ce succès, qui n'eut rien du succès 'facile' que Fernandez disait abhorrer en 1925, était un événement presque aussi mondain que littéraire. Citons, entre autres, la publicité que lui valut l'attribution du 'Fémina', la place accordée dans le roman au monde de l'auto, et les réserves exprimées sur le côté 'moral' du livre, qui permirent à Fernandez de battre le tambour des valeurs nouvelles : "on a jugé ce livre immoral. La question est de savoir s'il est moral de défendre une moralité morte, et s'il est immoral de chercher/...

chercher la clef d'une moralité nouvelle".⁷ Tout cela fit de Fernandez un auteur aussi coté auprès du grand public que des milieux littéraires, et contribua à sa redécouverte d'un style de vie qu'il avait pendant quelques années mis derrière lui. Sa situation domestique ne pouvait pas ne pas en souffrir.⁸

Deux derniers indices. Avec la parution du Pari, et les débuts de Fernandez dans le journalisme à 'Marianne' (octobre 1932), Fernandez abandonna son poste de professeur au Collège de Montcel. Il perdit ainsi un élément stabilisateur puisque ses cours ayant lieu le matin, il avait consacré ses après-midi à ses autres activités littéraires; chez un homme capable de grandes poussées de travail, mais resté assez velléitaire, cette contrainte avait dû être féconde. Par la même occasion, il perdait aussi une source de revenus, modestes, certes, et au départ sans doute largement compensés par le tirage du Pari et ses articles hebdomadaires à 'Marianne', mais qui devait se faire ressentir plus tard, quand il se donnait de façon plus systématique au 'poétique quotidien à tant la bouteille'. En ceci, les personnages du Pari, qui y ont recours avec une singulière intensité (pas moins de quinze épisodes) sont tristement prophétiques.

Le Pari marque une étape, décisive peut-être, dans la carrière de Ramon Fernandez. Coïncidant avec son entrée dans le journalisme, et préfigurant l'engagement plus marqué de Fernandez dans les débats idéologiques de l'époque, il constitue un tournant vers l'avenir. Par ce que nous savons de ses origines, il marque la consolidation et l'expression d'un certain nombre de préoccupations centrales à la réflexion du critique depuis les années 1920. Œuvre pivotale dans plus d'un sens, carrefour entre la critique et la théorie de la personnalité prospective, il exprime les données du drame personnel de l'auteur tout en en marquant le dépassement. Cependant, les suites de l'histoire autorisent à croire qu'il représentait un équilibre intrapsychique plus fragile que les bénéfices primaires (expression fantasmagorique du drame) et secondaires (renforcement de sa réputation d'homme/

d'homme de lettres) n'auraient laissé supposer. Les Violents prend une partie de son importance de cet état de choses.

CHAPITRE VII

LES VIOLENTS

Politique et roman

Fernandez avait prévu une suite au Pari dès 1932 (328), et précisa qu'elle raconterait le "drame conjugal" de ses héros.¹ L'idée centrale étant déjà à l'ordre du jour, la rédaction semble avoir été amorcée assez promptement, une lettre du 5 août 1933 révélant que "le roman marche bien. J'aurai sans doute fini la première partie vers le 15 août."² Fin décembre, Gallimard annonçait le 'nouveau Fernandez' pour paraître au début de 1934, sous le titre des Danaïdes.³ En fait, le roman ne vit le jour qu'au mois de juillet 1935, et sous le titre que nous lui connaissons actuellement. Dans l'intervalle, il s'était produit l'engagement de son auteur dans les rangs des 'porte-monnaies vides' au lendemain de la crise du 6 février 1934, et son éloignement controversé une année plus tard, avec l'article sur 'les trains qui partent'. Cette conjoncture ne fut pas étrangère à l'accueil que l'on fit au roman.

Dans les Violents, Robert et Pauline ont un fils de quatre ans et Robert est propriétaire d'usine de motocyclettes en Lorraine. D'idées progressives, il veut mettre fin aux luttes sociales et améliorer le sort des ouvriers par un projet de participation aux bénéfices. Il rencontre, cependant, une opposition totale, de la part non seulement de son associé Haury et des autres industriels de la région, aux yeux desquels ses idées sont naïves ou carrément dangereuses, mais aussi des ouvriers eux-mêmes. Car ceux-ci sont persuadés par la propagande communiste qu'un 'bon patron' est pire qu'un mauvais, politique qui inspire à Robert des réflexions dont l'amertume donne le ton du livre tout entier :

Que dis-tu de Rosinfosse et du lotissement? J'étais parvenu à secouer l'inertie des industriels de la région. Nous avons intenté un procès aux canailles qui ont entrepris ce lotissement après la guerre : pas d'eau, des toits de papier, des fosses puantes./...

puantes. Et voilà ce Rosinfosse, un gaillard qui gagne gros, et qui pourrait se payer une bonne chambre au village, non, il va s'installer dans ce cloaque où il barbote avec les mécontents. Sous prétexte qu'il est communiste. Je ne serais pas étonné si le rayon de Nancy payait un avocat de Paris aux entrepreneurs! (23)

Mais Robert doit compter aussi avec Pauline, dont les réserves sont telles qu'il est enclin à lui attribuer quelques sympathies communistes. En fait, Pauline est assez lucide pour apprécier les périls d'un altruisme qui risque de passer pour un moyen de "faire son salut par les autres, non de faire le salut des autres par soi". (21) Cette observation, qui rappelle presque mot pour mot la prise de conscience de Robert à la fin du Pari, montre qu'il s'agit encore du problème moral de l'individu et de sa personnalité privée et sociale.

L'attitude de Pauline est toutefois plus complexe, car le livre s'ouvre sous le signe d'un désaccord conjugal, esquissé d'abord dans les vues différentes du couple sur l'éducation du petit Paul, et dans le malaise que Pauline éprouve à propos des négociations de Robert, certains aspects desquelles - des lettres échangées par Robert et l'industriel Varville - lui ont été cachés. Et Robert lui-même ressent des doutes, une angoisse trop profonde pour provenir tout simplement de l'affaire de la participation. Ainsi, au moment de "dresser le bilan" (l'action du roman commence en 1929, troisième anniversaire de sa gestion de l'usine), il s'exprime en termes qui présagent une crise prochaine :

- Je vivais à l'envers, tu m'as remis à l'endroit. Depuis trois ans, tu vois, j'arrive, je crois, à faire un peu de bien dans ce pays, à me rendre utile. Dis, crois-tu (il lui secouait les doigts) que je serve à quelque chose? (18-19)

Quant à Pauline, si elle n'a rien perdu de son acuité critique ni de son sens moral, elle semble moins ouverte sur l'avenir, plus crispée et travaillée elle aussi par la perplexité. En répondant à la question de Robert, elle se laisse aller/...

aller à une impulsion plus viscérale, moins honnête :

Alors, une idée assez diabolique lui vint, lui échappa avant qu'elle eût pu la retenir :

- Utile, mais chéri certainement, voyons...

La tendresse appuyée de sa voix soulignait un doute volontaire. Le regard de Robert chavira. Elle ne pouvait plus s'y méprendre : il était inquiet pour lui-même, non seulement pour elle, d'une angoisse trop aisée pour qu'elle fût nouvelle. (19)

Devenue mère, Pauline se comprend mieux, a mieux compris son mari et l'enjeu de leur entreprise. Mais ni le fait d'avoir reporté sur son fils son sens de l'amour et du devoir désintéressés, ni ses vues sur la politique, n'expliquent sa méfiance de Robert. Son souci de connaître les causes de l'angoisse de celui-ci se complique d'une force contre laquelle elle ne peut rien :

Le remords étouffait Pauline. Un chef responsable, un homme harcelé par ces mille et maigres tracasseries quotidiens : voilà ce qu'était devenu l'oisif, le coureur d'autos et de femmes, le fantôme charmant qui lui avait révélé à la fois l'humiliation et l'amour. Mais en même temps le démon de la sincérité ne la lâchait pas. A mesure que Robert parlait, l'envers de ce qu'il disait se déroulait dans sa conscience. C'était comme une machine détraquée. Elle voulut parler, par scrupule de tromper Robert en lui dissimulant la méchante femme, un peu vicieuse et possédée, qu'elle était devenue. (23-24)

Angoisse, dissimulation mutuelle, 'détraquement' de part et d'autre : le 'pari' héroïque engagé à la fin du premier roman semble tourner à l'échec, moins à cause de la situation de Robert et de Pauline, mais du fait de l'évolution intérieure des personnages eux-mêmes. Se sentant distincts l'un de l'autre, ils s'enfoncent dans des trajectoires différentes dont ils ne comprennent pas toujours le sens, dans un conflit dont les étapes successives marquent l'intensification dramatique. Riquet, militant communiste dont les propos révolutionnaires recouvrent la désillusion et le goût des femmes "à dessous de soi" (78), est surpris par Pauline au moment où il vole la correspondance Robert-Varville; celle-ci/...

celle-ci le laisse faire, pourtant, et c'est le début d'une complicité équivoque entre l'héroïne et l'ouvrier devant une partie, sans doute, de son inspiration à la nouvelle de D H Lawrence parue vers la même époque.⁴ Cette complicité, qu'une visite imprévue de Pauline à l'usine ne fait rien pour dissiper, porte Robert à croire que les idées politiques de sa femme se colorent d'un élément plus sentimental. Quant à Robert lui-même, de plus en plus à la dérive entre l'opposition respective des ouvriers et des patrons, l'arrivée inopportune de Nicole de Jaulnies lui fait retrouver une liaison ancienne, alors que Pauline cherche une issue au drame dans le lit de Riquet, 'coucherie' atroce dont bon nombre de commentateurs relevèrent en 1935 l'outrage. La désagrégation des projets de Robert étant complète, et Riquet menaçant de se servir des lettres comme moyen de chantage, il ne lui reste qu'à s'effacer pour de bon. Un épilogue sous forme d'une lettre de Nicole⁵ nous apprend le suicide de Robert, et émet des jugements définitifs sur les acteurs d'un drame qui "déplaisait à tous les partis" (247). De Pauline, Nicole estime qu'elle était "trop forte pour les autres, et trop faible pour elle-même". (251) De Robert, elle souligne l'héroïsme, qui faisait contraste avec la lâcheté de ses contemporains : "Lui, il s'est lancé, il s'est risqué, surtout, il s'est engagé. Sa mort a quelque chose de symbolique, par son inutilité". (251-252)

Du point de vue formel, ce deuxième roman, composé de deux parties de longueur plus ou moins égale correspondant aux deux temps de l'intrigue, marque un certain progrès sur le Pari. C'est un livre moins touffu, moins labyrinthin, plus comprimé dans le temps et dans l'espace, comme il convenait au récit linéaire d'un drame domestique et politique. Marcel Arland pensait qu'il "fallait féliciter M. Fernandez d'avoir résolument cherché un intérêt, une émotion toute différente de ceux de son premier livre, d'avoir changé d'atmosphère, de problème, /...

problème, et même de composition".⁶ De l'avis général, cependant, l'exploit était moins réussi. Certes, la plupart des commentateurs demeuraient sensibles à la présence de Robert et de Pauline, à l'accent de 'vécu' dégagé par une œuvre dont Nizan disait que certains traits "portaient amèrement"⁷ et que Bernanos louait comme "un livre de demain et après-demain".⁸ Mais les réserves étaient nombreuses, et pour la plupart, familières : l'emploi de recettes éprouvées, la fabrication par trop intellectuelle des personnages, les coïncidences nécessitées par l'intrigue, des scènes trop stéréotypées (un grand dîner d'affaires) ou trop détaillées (la 'coucherie' Riquet-Pauline), un roman, enfin, qui mettaient en scène des êtres dont la motivation était d'autant plus obscure que la thèse idéologique de l'auteur paraissait on ne pouvait plus explicite.

L'on comprend mieux maintenant pourquoi les circonstances de la rédaction des Violents sont toutefois significatives. Car, si le roman était terminé au début de 1934, et publié en 1935 sous sa forme plus ou moins originale, il faudrait conclure que l'attitude de Fernandez avant son ralliement à la gauche ressemblait déjà à celle qu'il allait afficher après son éloignement. Si, par contre, il restait encore une partie importante à écrire, ou s'il subit entre février 1934 et juillet 1935 des remaniements significatifs, il est difficile d'éviter la conclusion qu'il reflète les expériences politiques récentes de son auteur. L'absence de tout 'dossier' des Violents (fragments manuscrits, variantes, etc) ne permet pas d'éclairer ces questions. Mais sur le sens idéologique du roman, comme sur son inspiration tant circonstancielle que lointaine, un certain nombre d'indices textuels sont assez révélateurs. Ainsi, nous apprenons au début du roman que le projet de participation envisagé par Robert est imité "d'une célèbre organisation de quakers anglais" (14). Quoique passagère, cette référence fait écho/...

écho aux propos de juillet 1933 qu'avant de devenir communiste, "un Gide anglais se fût jeté dans ce non-conformisme si souple et si fécond d'outre-Manche"⁹, affirmation qui remonte à son tour à l'article de 1927 sur Wesley et le 'catastrophisme' révolutionnaire. (cf. pp 123-124) Par contre, certains traits du communiste Riquet - "il avait eu la foi, il l'avait perdue, ou plutôt il l'avait usée, comme ses semelles, à force de marquer le pas devant le Mur des Fédérés, comme sa voix, à gueuler en chœur 'l'Internationale'" (77) - paraissent s'inspirer d'une actualité plus brûlante et plus personnelle que des événements fictifs de 1929.

Il est vrai que Fernandez se défendit d'avoir écrit un 'roman à thèse'. Il expliqua, sans doute en réponse aux critiques qui avait relevé les obscurités du livre, qu'entre Robert et Pauline :

leur différence est d'idées et non d'ordre sentimental.
 Un ménage où la jeune femme a des idées violemment
 opposées à celles de son mari ne sera pas heureux.
 Dans un ménage, un conflit grave finit toujours par
 avoir des répercussions sur le plan sentimental.¹⁰

Mais il ajouta tout de suite la précision suivante :

Mais ces réflexions, bien entendu, ne me sont venues qu'une fois le roman achevé. Quand j'ai écrit les Violents, je n'ai songé qu'à créer des êtres vivants, à tracer des caractères vrais. Je crois que l'héroïne, par exemple, représente assez bien une jeune femme moderne... (ibid)

Défense caractéristique, mais outre les ambiguïtés inhérentes à ce genre de justification, Fernandez lui-même dut convenir que Robert, ignorant les conditions de l'industrie à l'époque, "ne se rend pas compte qu'il ne pourra faire autre chose que ce que font les autres patrons". (ibid) L'avortement du projet de participation, l'autorité prêtée aux vues réactionnaires de Varville, le suicide de Robert, constituaient autant d'indices de l'échec du 'pari' social. De/...

De là, à l'interprétation que Fernandez lui-même se résignait au maintien du statu quo socio-économique n'était qu'un pas que la plupart des critiques, et non seulement les plus militants, ne tardèrent pas de franchir.

Pour Thibaudet, le motif central du roman consistait en la "répugnance" physique et spirituelle entre des modes de vie différents. Observant que les opinions de Robert, "qui flottent à la surface, ne coïncident pas avec ce qui est profond chez lui : le genre de vie"¹¹, et relevant l'épisode Riquet-Pauline comme un exemple de cette 'répugnance', il affirmait que "le pari de Pourcieux pour la gauche est raconté sous la forme, sinon d'un pari, du moins d'une conclusion en faveur de la droite". (ibid) Le même critique voyait des ressemblances entre le technicien Lerond des Violents et Arthur Fontaine: Pontigny, membre du BIT, homme de gauche favorable à la législation ouvrière, mais qui croyait qu'il n'était "ni souhaitable ni faisable qu'en France les classes disparaissent". Et, rappelant le goût maintenant notoire de Fernandez pour "les trains qui partent à l'heure", Thibaudet conclut que celui-ci semblait se résigner "à ce que ces trains aient des classes". (ibid)

D'autres commentateurs, moins enclins à privilégier le message idéologique du roman, trouvaient que le problème surgissait à travers la peinture des personnages secondaires. Arland, soucieux de donner des vues nuancées mais sans doute un peu gêné devant la notoriété d'un collègue, croyait que ceux-ci étaient traités équitablement (art.cit., 264), opinion partagée, sur un ton plus acerbe, par André Lang, pour qui les "infâmes capitalistes" et les "pâles communistes" de Fernandez étaient également méprisables.¹² Thibaudet lui-même (art.cit.), affirmait que les industriels étaient présentés comme "des égoïstes inintelligents" et les communistes comme "de vaseux mandarins", alors que Henri Bidou, qui regrettait l'élément volontairement/...

volontairement politique du livre, inscrivait tout de même à l'actif de son auteur de n'avoir point "donné toutes les vertus à l'amant sorti du peuple".¹³ Quant à savoir si ces traits témoignaient chez leur créateur du détachement, ou du "vif désir de ne pas se compromettre"...¹⁴

Mais les critiques les plus radicales vinrent, bien sûr, de la gauche. Georges Sadoul identifia carrément Riquet et Fernandez ("Riquet est précisément le jeune homme dans le train") et s'éleva contre la partialité idéologique qui rangeait "d'un côté, les porte-monnaies et les têtes pleines, de l'autre les porte-monnaies et les têtes vides. D'un côté, les nobles tourments, les passions violentes, de l'autre l'abrutissement, la canaillerie, la sottise".¹⁵ Et en même temps qu'il dénonça la médiocrité du livre, il fustigea l'auteur pour s'être cru autorisé, après un si court passage dans leurs rangs, à créer des personnages ouvriers :

Cet agrégé de grammaire dont les métaphores et le français sont également incertains et trébuchants, et dont les ouvriers parlent comment des étudiants de Passy ... n'a même pas appris de Mistinguette l'emploi correct de l'expression 'en avoir marre'. (ibid)

C'est la même critique, exprimée avec un souci de perspectives plus évident qui fait l'essentiel du compte rendu de Nizan qui, tout en accordant à Fernandez "quelques moyens de romancier" et soulignant l'importance du sujet du livre, lui reprocha de n'avoir écrit qu'un roman "par oui-dire". (art.cit., 8) Du double drame des Violents, drame sexuel, drame politique, seul le premier porte quelque conviction, car :

Fernandez ne se meut pas aisément dans un univers politique : les idées s'incarnent mal pour lui dans des hommes. Un grand romancier est celui qui sait commander à l'incarnation des problèmes dans des personnages de chair. Les héros de Fernandez demeurent des êtres de raison : ni le grand industriel, maître de la presse française, ni l'artisan communiste, ni le grand ingénieur ne sont des hommes réels. Robert vit : être incertain, en qui Fernandez démasque un trait puissant du bourgeois qui est le besoin de justification éthique. Pauline vit, pour la même raison. Mais Fernandez reste loin du héros capitaliste, /...

capitaliste, loin du héros prolétarien. Il est bien un auteur bourgeois en ceci qu'il ne sait voir vraiment dans le prolétariat que le voyou que le prolétariat rejette. Ce ne sont que les idées; le ton des paroles est incroyablement faux. (ibid)

Il est vrai que Nizan, comme d'autres commentateurs de gauche, n'allait pas manquer une si belle occasion de flétrir l'éloignement de Fernandez : "c'est un des hommes encore aujourd'hui incertains qui cherchent où sera la victoire (et après tout ce souci n'est pas nécessairement bas : il lui arrive de se confondre avec la crainte de l'erreur)". (ibid) Mais l'élément d'opportunisme politique dans cette attitude mis à part, il faut convenir qu'il y a une part considérable de vérité dans ce jugement. Certes, Fernandez s'était mis en route prévenu contre les dangers; car l'ignorance sociale des hommes de lettres bourgeois ne lui était guère inconnue, si l'on en juge par les nombreuses affirmations qu'il fit là-dessus dans ses écrits journalistiques à cette époque.¹⁶ Cela dit, on voit mal comment son alignement si passager avec les organisations antifascistes put lui procurer autre chose que les débuts d'une familiarité avec la classe ouvrière, alors que sa conception foncièrement idéaliste du roman (malgré le fait qu'un commentateur trouvait dans les Violents un relent de Zola)¹⁷ ne pouvait qu'accentuer le peu d'épaisseur des personnages. D'autre part, si Fernandez affirmait avoir fréquenté, bien avant 1934, des gens de condition modeste, il faut bien croire que ces derniers, comme la plupart des personnages ouvriers du Pari et des Violents, ressortissaient de l'artisanat plutôt que du prolétariat industriel proprement dit. Ceux d'entre eux qui sont tant soit peu réussis (les 'mécanos' du Pari sont plus convaincants que Riquet ou Rosinfosse) venaient du seul milieu qu'il avait pu connaître de première main.

Ignorance, donc; conception du roman également. Mais en retenant ces raisons de l'échec/...

l'échec des Violents, n'oublions pas que nous incriminons une œuvre qui avait pour fonction non seulement d'être représentatrice de réalités sociales, mais aussi d'être révélatrice de vérités, vérités subjectives dans lesquelles le réalisme des personnages importe décidément moins :

Pourquoi ai-je conservé mes anciens personnages? Par paresse? par scrupule? Je n'en sais rien. Répondez vous-même. Ce qui est certain, c'est que ces personnages avaient encore à vivre et à me parler. Quand je commence un roman, je ne pars pas d'un fait, d'une idée, je suis des personnages qui me conduisent eux-mêmes jusqu'au dénouement. ¹⁸

Certes, ce ne sont Robert et Pauline qu'on a taxés de leur peu de réalisme. Mais c'est dans leur 'dialogue' avec les personnages secondaires, ouvriers en l'occurrence, que la puissance révélatrice du roman fernandézien est censée opérer. N'oublions pas non plus, comme le fait Nizan, lorsqu'il sépare le drame sexuel et le drame politique, les liens qu'il peut y avoir entre la motivation des personnages - quelquefois très obscure - et l'agencement de l'intrigue, parcouru de coïncidences et de contradictions.

Pourquoi, par exemple, Robert cache-t-il ses négociations avec Varville à Pauline? Parce qu'il sait déjà que celle-ci, suivant la formule de Fernandez lui-même, "a des idées violemment opposées à celles de son mari"? Mais Pauline n'a des idées aussi opposées à celles de Robert qu'après bien des péripéties d'une intrigue sentimentale dont ces idées sont censées être la cause. De même, pour les lettres volées : si l'on comprend bien pourquoi les communistes tiennent à connaître le jeu des patrons (ils ont déjà mis le facteur, qui surveille le courrier de Robert, dans le coup), pourquoi Pauline laisse-t-elle partir Riquet au moment du vol? Parce qu'il a eu, lui, le courage de faire ce qu'elle n'osait faire? (136) Sans doute, mais l'épisode demeure énigmatique, et c'est tout de même une critique qu'énonce Henri Bidou lorsqu'il affirme que "pour produire le drame, Fernandez est/...

est obligé d'introduire une hypothèse hardie, la rencontre de Pauline et de Riquet" (art.cit.). Pourquoi, enfin, couche-t-elle avec ce dernier? Réaction à l'attitude suffisante de Haury : "Je ne pourrais jamais coucher avec cet homme-là" (148)? Ou, parce que, suivant l'hypothèse de Nicole, elle n'avait pas "voulu renoncer, par amour, à des passions qui n'avaient rien à voir avec l'amour?" (252) Réponse au défi de Robert, qui l'a trompée avec Nicole, comme à celui de Riquet lui-même, qui affirmé que jamais elle ne songerait à coucher avec un ouvrier? (222) Toutes ces raisons sont admissibles, et pourtant aucune ne correspond tout à fait à la portée d'un épisode que Thibaudet, commentant "le mouvement qui jette cette riche bourgeoise, cette Lady Chatterley cérébrale dans une chambre d'ouvrier", trouvait "dénue de crédibilité" (art.cit.) Vue assez représentative qu'Arland, défendant Fernandez contre l'accusation de s'être livré dans ces pages inattendues à la "grivoiserie" et l'obscénité gratuite, reprit avec une réserve conditionnelle :

On a l'impression que M. Fernandez ne les avait pas prévues, qu'il s'y est lancé par un coup d'audace. Il est fort possible, au reste, que passée la première surprise, la première réaction, elles reprennent leur rang, leur subordination dans l'ensemble. (art.cit.)

Arland n'a pas tout à fait tort; et il semble même appuyer ici l'élément de découverte 'après-coup' affiché par l'auteur lui-même. Mais de deux choses l'une : si Fernandez n'avait pas prévu ces pages, elles n'en sont pas moins conformes à cette idée de 'répugnance' sexuelle, symbole de la répugnance sociale, relevée par d'autres commentateurs moins enclins à accorder à l'auteur les bénéfices du doute. D'autre part l'analyse du Pari nous a appris à distinguer la signification d'un épisode de la nécessité que l'inspire. Aux lettres cachées, à l'attitude complexe de Pauline, à l'enchevêtrement confus des thèmes politiques et sentimentaux, correspond, peut-être, une autre intentionalité, une nécessité plus significative.

Nostalgie paternelle/...

Nostalgie paternelle

Dans la lettre à Paulhan que nous avons citée plus haut, Fernandez révèle que "dans le nouveau premier chapitre, suivant vos conseils, je fais paraître le petit Paul". Conseils qu'il faut croire très heureux, puisque la présence de l'enfant dès le début contribue à donner aux Violents cette allure si différente dont parlait Arland, et symbolise le succès, combien provisoire, du 'pari' sentimental de Pauline et Robert. Mais Fernandez a tiré d'autres avantages de ce remaniement, et l'un des premiers est d'amorcer le thème de la nostalgie paternelle.

Quand nous rencontrons l'enfant, il est en train de jouer avec son père, et répète "sans cause apparente: 'Monsieur le colonel' ". (11) La fonction des mots "sans cause apparente" ne peut être que d'éviter que le lecteur ne se méprenne sur l'identité de ce colonel mystérieux – ce n'est pas Robert – et donc de marquer un point de continuité avec le passé de Robert, avec le Pari. De qui pourrait-il s'agir, sinon du père de ce dernier, du colonel Pourcieux? En effet, Robert lui-même nous apprend quelques pages plus loin que le seul élément de son ancien 'décor' qu'il ait gardé en venant faire "peau neuve" en Lorraine, c'est "le bureau de son père" (15), meuble dont l'importance symbolique est à nouveau soulignée à la fin du chapitre par Pauline, qui contemple "la lourde table d'Empire où le colonel Pourcieux, pendant ses brèves convalescences, s'essayait à écrire de la main gauche". (26)

Une des fonctions du petit Paul est donc de montrer que le souvenir du (grand)-père est toujours vif, puisque l'enfant n'a pu le connaître que par les personnes interposées de ses propres parents. Et que Robert soit toujours aussi viscéralement attaché au passé, au souvenir culpabilisé du père décédé, c'est ce que montrent de/...

de nombreux indices dans les Violents, entre autres l'épisode suivant :

Robert ne pouvait pas plus supporter le scepticisme stoïque de M. Lerond qu'il n'avait pu supporter la déception de son père, quand le colonel Pourcieux avait vu s'anéantir la religion des armes dont il avait vécu. Car Robert était un fantôme, condamné à vouloir imaginairement ce que d'autres avaient voulu réellement et efficacement dans des temps plus anciens. Et comme il arrive aux fantômes, il était orgueilleux, c'est-à-dire que chez lui la volonté d'être remplaçait l'existence réelle. Mais ce jour-là, ses craintes auprès de Varville sur la route, les propos de M. Lerond, ajoutés à la pression morale que lui faisait subir son double conflit avec Varville et avec Pauline, l'avaient déraï. Il retrouvait cette délectation morose, cette jouissance du néant qu'il avait éprouvée à Saint-Benoît le jour où, enfermant à clef son tiroir, il s'était pour la première fois dérobé à Pauline. (171-172)

Ce passage rattache les rapports de Robert avec un personnage des Violents (Lerond) à un autre 'entretien pénible', celui qu'il eut avec le colonel Pourcieux dans le Pari; et, puisqu'il concerne le thème de la lâcheté de Robert, ses divers 'actes manqués' sa "délectation morose", il montre que sa tentative de se faire 'nouvel homme' est voué irrémédiablement à l'échec. C'est la preuve, au milieu du roman de 1935, que Robert, pas plus que son créateur lui-même, n'a tenu le 'pari' existentiel vital : "pour inventer un peu, il faut beaucoup oublier". (DP, 49). Mais qui, en Fernandez-Pourcieux, ne peut pas oublier, sinon justement, l'enfant? Dans cette perspective, la création du personnage de Paul revêt une signification plus profonde, car dans la mesure où l'enfant et son père se souviennent de la même personne, se rapprochent dans le souvenir et dans la mémoire, ils se confondent l'un avec l'autre.

C'est ce que confirme Pauline, qui, réfléchissant amèrement sur la situation de leur enfant, symbole de tous les enfants, le considère comme "victime d'un abus de confiance assez ignoble, comme si on faisait signer des traites à un homme endormi". (13) Cette image, que nous avons vue dans 'l'envers de la pensée', rapproche/...

rapproche l'homme et l'enfant; son sens est rendu tout à fait explicite quelques pages plus loin dans une autre observation de Pauline, sur Robert lui-même : "un homme est un enfant qui n'oublie pas" (21). On ne saurait mieux exprimer l'essence du drame de Robert, et de son créateur; Robert est l'enfant qui n'oublie pas, en quoi il se rapproche du petit Paul, mais il est aussi, en vertu de l'identification pathologique, le père qu'il ne peut oublier, dualité psychique tout à fait probante. Dans cette perspective, le refrain de Paul, : "Monsieur le colonel", pourrait donc s'appliquer à Robert lui-même, et la phrase "sans cause apparente" serait d'une intentionalité plus considérable.

La confirmation, singulière, de cette hypothèse, c'est la présence à la fin des Violents d'une scène où Robert imagine un entretien avec Paul autour de la 'table d'Empire' :

Robert allongeait ses bras sur le bureau, c'était la position exacte de son père quand il était venu, il y avait douze ans, lui demander la permission de s'engager. Douze ans ... et dans douze ans si cette vie continuait, que viendrait lui demander Paul? Le jeune homme se dresserait devant lui, brûlant d'un feu timide, tendu vers quelque mission qu'il se serait donnée... Le colonel Pourcieux avait baillé. Sa main gauche traçait des lettres d'enfant sur un papier. Son bras droit pourrissant rongea sa vie ... Mais lui, Robert, par quelle douleur pourrait-il compenser le mortel ennui que son fils lirait sur son visage? (244-245)

Avec cette scène, dont tous les détails sont repris du premier roman, et jusqu'à ce "mortel ennui" si révélateur dans son ambiguïté, Robert se met à la place de son propre père, et à la place de son enfant; il se rend compte que l'histoire ne pourra que se reproduire, qu'il ne peut changer le cours des événements, et qu'il n'a qu'à s'effacer. Son suicide à l'arme à feu le rapproche définitivement du défunt.

Fantasmes/...

Fantasmes

Ce n'est toutefois qu'une partie de la signification des Violents. Roman 'paternel', roman de l'identification nostalgique, qu'en est-il du drame parricide?

Considérons le passage suivant, évocation de l'état d'esprit de Robert après son geste de cacher les lettres à Pauline :

Robert grimpait le raidillon boisé qui menait au plateau où s'élevait l'usine. Il sifflait. Son corps lui paraissait délesté d'un grand poids. L'allégresse qu'il n'avait pu cacher à Pauline éclatait dans ses yeux mobiles. Mais la cause de cette allégresse eût bien étonné Pauline : elle surprenait en lui cette partie de nous-mêmes qui résiste au courant de la vie spontanée. Au moment où ses doigts tournaient la clef dans la serrure du tiroir, il avait eu soudain une pensée inattendue, excitante : là, devant ce tiroir, il s'était dit que ce serait plutôt amusant de mourir. La mort humaine, avec sa pompe et sa glace funèbres, et plus encore la mort en esprit, l'anéantissement. Il s'était effacé, supprimé, et, du coup, un vertige de liberté l'avait étourdi. Il n'aurait pu dire quel rapport existait entre le souci de dérober à Pauline la correspondance de Varville, et cette révélation, mais le fait était là. Au reste, son acte avait été moins dissimulation que défi indirect. Il savait que Pauline tenterait bientôt d'ouvrir le tiroir, et c'est justement comme il pensait à cela qu'il avait découvert la facilité, la joie qu'il aurait à mourir. (47-48)

Il y a peu de 'surprises' dans les Violents. Et ce passage, particulièrement riche en aperçus sur la vie mentale du héros, diffère des autres exemples que nous avons vus jusqu'à présent en ceci : Fernandez y propose une définition de la prise de conscience fantasmagique, qui "surprenait en lui cette partie de nous-mêmes qui résiste au courant de la vie spontanée". Et quelle est cette partie de l'être profond, sinon le sentiment irréductible de la spécificité personnelle, ce 'refus d'être ceci ou cela' que Fernandez appelle la résistance, la "première pierre dure de la personnalité"? (DP, 25). Dans ce contexte romanesque précis, cette référence ne confirme-t-elle pas l'hypothèse que nous avons formulée au début de cette étude, à savoir que la dépersonnalisation pourrait être due à l'irruption dans la conscience d'un matériel anxiogène?

Certes/...

Certes, c'est "l'allégresse" du personnage que Fernandez privilégie ici, et dans la suite du passage, méditation curieusement burlesque sur la mort dans laquelle l'indifférence domine les autres sentiments de Robert, qui ne semblent pas empreints d'une tonalité affective très marquée. Mais retenons le fait que Robert siffle, signe distinctif de la 'surprise' qui, si elle suit, précède, ou accompagne l'angoisse, exprime toujours le surgissement du fantasme : "Au moment où ses doigts tournaient la clef dans la serrure du tiroir, il avait eu soudain une pensée inattendue, excitante (...) ce serait plutôt amusant de mourir".

Ces détails suggèrent que nous voyons ici, comme dans le roman précédent, une conduite de culpabilité dont nous connaissons un des termes 'manifestes' (les lettres cachées), mais dont l'importance doit être plus obscure. Car, par un processus associatif sur lequel l'auteur répugne à l'éclairer ("il n'aurait pu dire quel rapport existait..."), c'est l'idée de la mort qui surgit, accompagnée comme dans le train, par des réactions d'un comique volontaire. Cette conduite, qui rappelle un épisode du Pari (vision de Pauline dans le train) répond très vraisemblablement au même type d'impératif.

Il est vrai qu'à la différence de ce qui se passe dans le Pari, Fernandez évite de multiplier les rappels de l'épisode, et de lui donner des concomitants associatifs spécifiques (Don Juan). L'importance des lettres est soulignée plutôt au niveau dramatique, puisque c'est leur vol par Riquet, compliqué par l'arrivée inopportune de Pauline, qui constitue le principe de l'agencement de l'intrigue. Cela dit, outre le fait que dans les deux cas nous avons affaire à la dissimulation et au mensonge, d'autres indices autorisent la conclusion que le geste de Robert concerne toujours le complexe parricide.

Notons/...

Notons d'abord que c'est dans le tiroir du bureau paternel que Robert cache les lettres, ce qui rappelle sa conduite avec la photo de Pauline dans le Pari. Deuxième indice à retenir, la présence dans deux de ces épisodes d'un élément auditif. C'est "au moment où ses doigts tournaient la clef dans la serrure" que Robert est 'surpris' par le fantasma morbide, et c'est le déclic du tiroir, entendu simultanément par Pauline, qui éveille les soupçons de celle-ci (26), comme, dans le Pari, le déclic de l'appareil photographique lui fit prendre conscience de 'l'intrus'. Le tiroir du bureau, comme l'appareil, est en quelque sorte un "coffret précieux" (P, 15), lieu symbolique où sont déposées les pensées secrètes des personnages. Rappelons enfin que ces fameuses lettres sont de l'industriel Varville, grand capitaliste et principal fournisseur de Robert, qui dépend donc de lui pour le succès de son projet. Or, Varville nous est présenté par un des personnages ouvriers des Violents comme "goinfre", avec la précision que "le type mythologique qu'à bouffé son gosse, c'était rien à côté de lui, pas?" (43) Passons sur la vraisemblance, dans ce contexte, d'une telle érudition et retenons l'ambiguïté à laquelle se prête l'emploi du pronom relatif tronqué pour rendre le parler 'populaire'. Celle-ci est intrigante à la lumière des sentiments, forcément ambivalents, de Robert envers l'industriel, et surtout à la lumière d'un voyage qu'il fait en voiture avec Varville, conducteur très mauvais :

Le destin, depuis la veille, l'avait fortement bousculé en accumulant ces sortes d'événements qui révèlent fatalement un homme à lui-même. D'abord (petite cause, non pas petit effet), à peine était-il assis dans l'auto à côté de Varville, qu'il se repentait de sa folie. Varville se passait de chauffeur, par affectation de jeunesse, sans rien entendre à sa machine. Il aimait la vitesse et la vitesse ne l'aimait pas. La voiture, mal dirigée, faisait des embardées légères soulevant poussière et cailloux. Bientôt, elle bondissait d'un bord de la route à l'autre, grinçant, bronchant comme un cheval lardé de coups d'éperons. Les craintes de Robert prirent une couleur morale. La peur en auto est comme le mal de mer : elle vous enlève l'âme. Un bon pilote conduit par un mauvais subit un supplice insupportable. C'est comme s'il obstinait à chanter juste l'air qu'on s'obstine à lui chanter faux. Robert multipliait en vain des coups de frein qui ne freinaient rien, des coups de/...

de volant imaginaires. Il se sentait si lâche que lorsque Varville - un gros cigare tressautant entre ses dents - lui dit qu'il fallait trouver un moyen pour débarrasser l'usine de Rosinfosse, il répondit qu'en effet, si l'on trouvait un moyen ... ("Attention, Varville, aux vaches, là-bas, sur la droite ... Elles ont des déplacements très rapides...") Varville affirmait que ces moyens-là se trouvent toujours ... ("C'est dans votre intérêt, mon cher ... Eh oui! que diable, j'ai vu la charrette...") Robert aurait tout donné pour qu'on s'arrêtât, pour descendre. Mais l'orgueil, qui survit à l'âme, lui imposait silence. Il avait vu dans sa lâcheté, dans son impuissance, un symbole amer : petit riche trébuché par un gros riche, il se voyait mené par Varville à la mort brutale et stupide de ses espérances. (162-163)

D'un point de vue global, cet épisode n'est pas parmi les plus dramatiques du roman, et l'auteur lui-même, par la réflexion prêtée à Robert ("petite cause, non pas petit effet") semble vouloir le ramener à sa juste importance dans l'ensemble de ces événements qui "révèlent fatalement l'homme à lui-même". A cause de ces mêmes mots, pourtant, il n'en demeure pas moins significatif, et entre les premières lignes, où Robert se repent de sa "folie", et les dernières, où il est question d'une mort "stupide" et brutale, bien des éléments rappellent le début du Pari : ces coups de frein imaginaires, ce supplice fait d'un mélange de la peur et d'un sentiment plus obscur, d'une couleur morale ("il aurait tout donné pour qu'on s'arrêtât, pour descendre"), cette auto bronchant "comme un cheval", et Robert qui retrouve, "dans sa lâcheté, dans son impuissance, un symbole amer : petit riche trébuché par un gros riche, il se voyait mené par Varville à la mort brutale et stupide de ses espérances". Ce dernier mot rappelant l'angoisse provoquée par la vue de l'accident dans le Pari, et l'auteur nous informant que Varville conduisait "par affectation de jeunesse", c'est-à-dire par vanité, il faut bien conclure que cet épisode marque un retournement de la situation primitive : ce n'est pas Robert qui conduit, c'est la figure paternelle. Or, l'on sait à quoi s'en tenir sur ce genre de retournement, sur ce 'déli', d'ailleurs conforme à l'identification père-enfant dont nous avons vu d'autres manifestations./...

manifestations. Ainsi, quand Robert, à l'agonie, délire et répète sans cesse "Attention nous dérapons!" (249), c'est au Pari aussi bien qu'il se réfère, et au-delà de l'expérience du personnage, aux drames intimes de l'auteur lui-même, au mythe du 'mauvais conducteur'.

Paysage

Voyons ensuite l'expérience de Pauline. Devant le bureau "au long tiroir dont les cuivres étincelaient", elle s'est rendu compte de la mauvaise foi de Robert.

Déseparée, elle quitte la maison pour réfléchir :

C'était la première fois depuis son mariage (en dehors de leurs conflits à propos de l'éducation de Paul) qu'elle se sentait distincte de Robert. Quelque chose venait de casser en elle. Elle eut presque peur et se mit à fuir. Elle atteignit en courant le sommet d'une côte d'où la route dévalait vers un horizon large et déchiré. C'était un pays béant sur lequel sa vision tournoyait, étourdie, un pays qui perdait sa forme dans de grands étirements, dans des fuites obliques vers le ciel. Les champs, les bosquets grêles, les étangs n'avaient point de couleurs franches : tout glissait, bougeait vers autre chose, vers des heures plus effacées, plus sombres. Une voix qui ne venait de nulle part poussa un cri de travail, éclatant. Les yeux de Pauline se posèrent un instant sur un monument commémoratif, d'une blancheur hurlante, dont le soleil faisait étinceler les lettres d'or, puis sur le monument gris sale, qui, à quelques centaines de mètres, lui donnait la réplique : d'une guerre à l'autre ils se répondaient. Entre les deux, au creux d'un vallonement, gisait le cimetière militaire. Ces croix blanches à l'alignement, non jetées en désordre autour d'une église, donnaient enfin au paysage une raison d'être, de même que la vue d'une certaine culture éclaire, explique une terre inconnue. Au nord, à flanc de colline, les briques mécaniques de Saint-Benoît rompaient cette sérénité funèbre, reflétant gauchement le jour, singeant la vie comme des membres artificiels. (31-32)

La fonction de ce texte est de souligner l'importance du bouleversement de Pauline, et, par ce paysage "glissant vers autre chose, vers des heures plus effacées, plus sombres", d'exprimer sa prémonition de la crise conjugale qui s'amorce. Cela dit, l'épisode ne laisse pas d'être problématique à cause même de/...

de cette idée d'heures "plus effacées", dont l'ambiguïté semble renvoyer au passé aussi bien qu'annoncer l'avenir, comme pour des raisons qui nous sont plus familières. Car si on ne peut douter de l'intensité de l'émotion de Pauline, il n'en va pas de même de sa spécificité. Comme ailleurs dans ces romans, nous avons l'impression de connaître le personnage un peu mieux, mais sans faire un progrès semblable dans la compréhension de ce qui le motive. Si par ce choix de détails concrets (le paysage), l'auteur essaie d'exprimer les sentiments de Pauline, ou bien il y a concordance entre les uns et les autres, en quel cas son émotion paraît démesurée par rapport à l'incident qui la provoque, ou bien c'est la vue même du paysage qui opère une évolution dans son état intérieur. Notons d'autre part, l'élément d'ambiguïté narrative qui existe dans ces lignes (faut-il croire que les observations sur le rôle explicatif d'une "certaine culture" sont de Pauline?) et qui donne l'impression que le personnage est en quelque sorte le spectateur d'émotions projetées à travers elle et provenant d'une autre source. Qui plus est, l'opacité de l'expérience est soulignée de façon structurale, le romancier y mettant une fin abrupte par l'introduction de nouveaux personnages et d'un nouvel épisode, sans liens apparents avec ce qui précède.

Discontinuité de l'être fernandézien? Inaptitude du romancier, relevée à l'époque et plus récemment par Leonardo Fasciati, à tenir l'équilibre entre des personnages trop expliqués ou trop obscurs, et à rendre la vie individuelle? Peut-être. Mais c'est passer sous silence un aspect important de la motivation du personnage, et ainsi un élément d'éclaircissement de la signification tant existentielle qu'esthétique des Violents. Car, le sens du vertige de Pauline nous échappera tant que l'on aura manqué de constater qu'il s'agit ici du même décor vital qu'au début du Pari et qu'au fond l'expérience des deux personnages est pareille. Comme Robert devant le paysage aixois, Pauline éprouve une émotion penible ("quelque chose venait de casser/...

casser en elle"), et, dans sa course, débouche sur paysage qui 'l'étourdit'. Et c'est un paysage fait de motifs de 'fuite' et de 'déchirure', un paysage vaguement menaçant, à la fois 'glissant vers autre chose' et comme suspendu au moment d'une chute, empreint d'une unité intellectuelle et tonale mélancolique. Il y a, bien sûr, quelques différences de détail, entre autres la plus grande homogénéité de motifs dans ce passage-ci, choisis pour suggérer une latitude plus au nord que la Provence (horizon large, absence de couleurs vives, monuments aux morts, présence d'une vie industrielle); mais ceux-ci ne sont réalistes, géographiques, que très accessoirement. Répondant à une nécessité plus fondamentale, à cette même idée d'une vie en suspens, marquée d'une "sérénité funèbre" où les signes de l'activité humaine (la fabrique) ne compensent qu'en partie ("singant la vie comme des membres artificiels") l'absence et l'abandon, ils nous remettent devant le décor 'catastrophique'.

D'autres détails renforcent la ressemblance profonde. D'abord, il s'agit encore du thème de 'la vanité de tout effort', à cette différence capitale qu'ici la statue imaginaire qui surgit dans l'esprit de Robert est à sa place, symbolisée par le monument aux morts, et qu'ici l'on voit l'addition du cri : la "blancheur hurlante" de la pierre renvoie à cette "voix qui ne venait de nulle part"; motif est repris par l'idée, peu originale, mais non sans un certain effet, des monuments qui "se répondent" à travers le temps et l'espace. L'on voit aussi l'idée si évidente dans le Pari que le paysage doit posséder un sens, quoiqu'elle soit énoncée d'une façon plus directe et qu'elle ne soit plus liée à l'interrogation du personnage : "ces croix blanches à l'alignement, non jetées en désordre autour d'une église, donnaient enfin au paysage une raison d'être, de même que la vue d'une certaine culture éclaire, explique la terre inconnue". Et ces croix qui donnent leur sens au paysage rappellent les croix marquant les accidents dans le comprimé du paysage romanesque/...

romanesque du Pari, qu'est l'article de 1935 sur la Provence, tandis que les monuments aux morts, "dont le soleil faisait étinceler les lettres d'or", font écho au bureau paternel, précédemment vu par Pauline, et "dont les cuivres étincelaient".

Ainsi, si le paysage descriptif est différent, le paysage psychique est le même, possède déjà un sens qui non seulement renforce l'identité entre Robert et Pauline, mais qui, existant antérieurement à l'expérience du personnage qui a pour tâche de l'incarner, renvoie à l'expérience de Fernandez lui-même. Dans cette perspective, l'interruption des réflexions de Pauline correspond peut-être, au niveau formel, à l'oubli volontaire opéré par Robert dans le texte équivalent du Pari, à une censure.

Virgile Lamirault

La vraisemblance de cette interprétation est confirmée par le rôle et les attributs des personnages secondaires des Violents, et tout d'abord par Claire Gaston, femme d'un artisan socialiste fabricant de motos et concurrent de Robert. D'une certaine indépendance d'esprit, Claire a eu le courage d'aller à l'encontre des volontés de son père et d'épouser un ouvrier. Déçue par le mariage - son époux la trompe, elle n'a pu surmonter sa répugnance sexuelle ("il y a des jours où on voudrait être plus garce..." (199)), c'est un 'double' à certains égards de Pauline, un modèle de ce que celle-ci aurait souhaité, ou avait failli, devenir elle-même. Qui plus est, le père de son amie, un certain Virgile Lamirault, bénéficie auprès de sa fille d'une ambivalence analogue à celle qu'avait éprouvée Pauline, et son ancêtre Dominique, pour les siens propres.

Mais/...

Mais ce vieux Virgile, personnage stéréotypé avec son allure excentrique, ses vêtements anciens, ses manies, et sa nostalgie de l'aristocratie en déclin, a une autre caractéristique plus révélatrice. Par le "Pauvre France" (35) qu'il articule pour exprimer son amertume envers sa fille, et le triste état du monde en général, il rejoint le grand-père maternel de Fernandez, Alfred Gabrié. Cette filiation est confirmée par Pauline elle-même, à qui le romancier prête l'observation que "papa aurait ressemblé à Virgile Lamirault s'il avait découvert les avantages de la folie" (36), ainsi que par le nom même du personnage. Car la référence virgilienne est tout à fait adaptée aux préoccupations classiques du vieil homme de lettres, et 'Lamirault' aux origines toulonnaises d'une famille dont une des branches fit carrière dans la marine de guerre! Ce détail est d'autant plus à retenir que le père de Pauline, affirmant que "dans une famille, il y avait toujours une des ascendances, la paternelle ou la maternelle, oubliée, sacrifiée" (53-54), fait allusion à un parent marin. Si, suivant Freud, l'imagination littéraire permet aux auteurs de mettre en scène, de re-créeer les traits, superposés ou déformés, des intercesseurs de leur enfance, ce personnage en témoigne de façon non-négligeable.

Telle est bien l'importance du vieillard, dont on retiendra les traits irréels, le refrain mécanique qu'il fredonne, la jambe infirme, le regard tour à tour absent et réveillé, "brusque, farouche, mécontent, surpris" (35), et la voix, enfin, "sonore avec des brisures et des changements d'octave" (34). Ces détails font de lui un amalgame du grand-père de Fernandez et du père fictif de Pourcieux, vieux soldat blessé, mourant, coupé du réel et distrait par sa fatigue, déçu par son fils comme Lamirault l'est par sa fille. Et c'est cet amalgame de traits, faisant de Lamirault une figure 'paternelle', une nouvelle incarnation du père mourant, qui donne son sens au curieux épisode qui a lieu sous les yeux de Pauline :

Mais/...

Mais Virgile Lamirault subissait une étrange métamorphose. Il s'était redressé d'un coup, et devenu droit, mince, élancé, jeune d'allure et presque de corps, il se précipita hors de la boutique, claquant la porte derrière lui. Un bruit de chevaux retentissait dans la rue, et Pauline aperçut un étrange équipage. C'était une vieille victoria soigneusement astiquée, tirée par deux alezans fort bien mis. Ils marchaient en steppant, de ce pas rétif et fier qui avance à regret en piétinant le sol. Le cocher, les guides hautes, le valet de pied, les bras croisés, portaient des livrées de ville du temps lointain de l'avant-guerre : drap bleu sombre, cocarde de blason, bottes à revers jaunes. Dans la voiture siégeaient deux dames d'âge et de maintien fort différents. L'une, pourvue d'une ample et haute poitrine, qu'augmentait encore son manteau de fourrure, se tenait si droite qu'elle ne touchait pas le dossier de la victoria. Son visage, où la poudre luttait avec la couperose, avait dû être beau. Un chapeau large, juché sur ses cheveux compliqués, oscillait aux secousses. La jeune femme, très jeune femme et sans doute jeune fille, à moitié couchée sur les coussins, laissait pendre ses bras le long de son corps. De longues boucles blondes caressaient ses épaules. Elle fixait devant elle des yeux immenses, sombres, splendides, des yeux profonds mais froids, d'une froideur nocturne.

A ce moment une jeune femme, un gros pain sous le bras, traversa la route. Elle fit un coude pour éviter les chevaux, et, levant la main en un geste désinvolte et familier, entra dans la boutique. La sonnerie claire de la porte parut souligner sa joviale insolence. Lamirault tourna vivement la tête, fit mine de s'élancer vers la boutique, mais la grosse dame lui prit le bras en souriant. La jeune fille, à ses côtés, poursuivant le rêve de ses yeux magnifiques et déserts, n'avait pas bougé. C'est à peine si elle avait répondu au salut de l'autre par un sourire discret, à retardement, inutile. Avec de petits bruits précieux, de petites cérémonies, grincements, claquements de sabots, tintements de gourmettes, la victoria s'était ébranlée. Devant la boutique, il n'y avait plus qu'un vieillard courbé qui traînait la jambe, le regard mort. (36-37)

Ce passage a pour fonction d'introduire Claire Gaston (c'est bien elle, la jeune femme dont le salut "désinvolte et familier" permet à son père de la sermonner sur son manque de convenance envers la Duchesse de Blainville), et de nouer un aspect de l'intrigue du roman. Car la Duchesse est là pour une affaire de terrain concernant le projet de Robert. Cela dit, à moins de voir dans cet "étrange équipage" de l'avant-guerre un moyen de souligner le contraste qu'il y a entre l'attitude/...

l'attitude volontairement 'moderne' et iconoclaste de Claire, et celle, plus traditionnelle, de son père, les nécessités de l'intrigue ne semblent guère expliquer la spécificité stylistique du passage. Par contre, l'arrivée inattendue de la victoria, et son départ aussi silencieusement irréel, la qualité intemporelle de l'ensemble, la pose quasi-mortuaire de la jeune fille aux yeux d'une "froideur nocturne", étendue à côté de cette dame plus âgée, ont une logique plus profonde quand on tient compte du contexte même de l'épisode ainsi que du rôle symbolique du vieillard.

En effet, nous rencontrons Virgile tout de suite après la description du paysage parricide vu par Pauline, et tout de suite avant l'arrivée de la victoria, contexte qui suggère que la discontinuité mentionnée plus haut est plus apparente que réelle. Car c'est l'arrivée de la victoria qui métamorphose Virgile en homme "droit, mince, élancé, jeune d'allure et (presque) de corps", alors qu'après son départ, il redevient ce "vieillard courbé, à la jambe infirme, au regard mort". Autrement dit, l'homme 'mort' après le passage de la victoria est l'homme jeune d'avant, phénomène qui porte à croire qu'il s'agit à nouveau d'une reconstitution imaginative de l'accident du père. Reconstitution beaucoup plus archaïque, sans doute, mais qui contient sa part de vérité, en ce sens précis que rapporté au psychisme de Fernandez, c'est l'arrivée imprévue du véhicule qui a vieilli l'homme jeune (le fils) et qui a créé un homme mort (le père).¹⁹

Comme dans le Pari, où nous avons vu la complémentarité du paysage et de l'accident, cet épisode est à rapprocher du paysage vu par Pauline, "singeant la vie avec ses membres artificiels", pour que le sens psychique soit complet. En remplaçant ainsi l'automobile du premier roman avec la victoria (et n'oublions pas l'épisode précité de Varville et la huit cylindres, autre écho du Pari), Fernandez se rapproche/...

rapproche de la vérité 'historique' de l'accident sur lequel la chronologie des romans est trompeuse. Pas tout à fait cependant, puisque l'homme qui se passionnait aux années 1920 et 1930 pour les grands marques de voiture de course est le même qui, enfant, avait pu voir les premières 'voitures sans chevaux'.

Peut-on supposer que ces dames qui voyagent doivent une partie de leur spécificité à la même inspiration profonde, qu'elles représentent les autres acteurs du drame fantasmatique? Imaginer la figure maternelle sous les traits d'une duchesse ne paraît pas incompatible avec ce que l'on sait de la personnalité de Jeanne Fernandez, ni de ses fréquentations sociales. Quant à la jeune fille frappée comme à mort, à la lumière de ce que nous avons dit ailleurs des concomitants sexuels du drame, une transposition féminine du fils coupable n'est pas invraisemblable non plus.

Révétons enfin que dans les dernières pages du roman, où nous apprenons le suicide de Robert, nous apprenons aussi que Lamirault a été blessé au cours d'une dispute avec sa fille, et que, "le visage cireux, et la tête bandée, c'est le père martyr des feuilletons". (250) Claire, est-il besoin de le dire, est considérée par tout le monde "comme une parricide". (ibid) Autre détail révélateur, cette dispute concernait les lettres volées, que Riquet avait confiées à Claire, et que Lamirault, qui les avait surpris au moment de l'échange, voulait rendre à Robert. En disant du vieillard que "s'il avait réussi, Robert serait encore en vie" (249), - Riquet n'aurait pu s'en servir comme moyen de chantage - Fernandez fait de Claire le complice de Robert et l'assassin, indirect, du héros. Cependant, nous avons montré que Claire est un double de Pauline, elle-même moitié complémentaire de Robert, alors que d'un autre côté Riquet, incarnant des traits de Fernandez lui-même/...

lui-même rapproche indirectement de Robert. Le rôle de ces 'violents' qui se détruisent ou qui se blessent les uns les autres, pour rentrer à la fin du roman dans un silence quasi-expiatoire (251-252) est donc décidément complexe, et distingue notamment les personnages secondaires de leurs homologues du Pari.

Régression

En fait, cette complexité perd son caractère problématique quand on considère que les Violents, tant sur le plan du contenu que sur celui de son inspiration profonde, porte toutes les marques d'une œuvre régressive. Cette régression se voit non seulement dans l'intrigue - le 'pari' échoue, Robert retrouve sa liaison avec Nicole, il se suicide -, mais aussi dans l'étoffe même du roman : dans les personnages de l'enfant et de Lamirault, dans la re-création de l'accident sous forme retournée (Varville conducteur) et sous la forme plus 'historique' encore de l'épisode de la victoria, et dans cette 'surprise' reliée directement à la résistance et à la théorie de la personnalité. Régressives également, les indications données sur l'état d'esprit de Robert; tantôt c'est une "rancœur enfantine" qu'il éprouve (17), tantôt, comme dans la suite de ses réflexions sur la mort, ce sont des poussées d'exubérance où il se roule dans l'herbe, s' imagine victime d'accidents indolores et farfelus : "Cet arbre peut me choir sur la tête ... Le taureau de chez Bigot va s'échapper, me fouler, ... Une grève éclatera et les ouvriers me massacreront..." (48) Le caractère adolescent de ces visions est souligné par Robert lui-même : "Mais à présent, qu'importait? Il se sentait comme en vacances". (50) C'est dans la même perspective qu'il convient de considérer les personnages qui, choisis pour représenter des types socio-économiques, représentent aussi les 'grandes personnes', des figures puissantes (Varville), indulgentes (Nicole) ou compréhensives (Lerond), des gens qu'on épie ou/...

ou qu'on écoute à leur insu.²⁰

Mais les Violents est une œuvre régressive en un autre sens, et c'est par là que nous allons comprendre l'importance du 'dédoublement' multiple mentionné plus haut. Rappelons que Fernandez avait d'abord envisagé d'appeler son roman les Danaïdes, titre abandonné, sans doute parce qu'il lui paraissait trop ésotérique pour une œuvre traitant de réalités politiques et sociales. Mais ce titre était pourtant très adapté à un aspect central du roman quand on songe à ce que représentent ces 'divinités infernales' auxquelles Fernandez avait comparé, en 1929, les courtiers cyniques et frivoles du dix-septième siècle, qui, par leur inconséquence ruineuse, par leur vanité, et leur puissance d'illusion, "cassaient leur pays comme un jouet" (VM, 43). Car les Danaïdes, cinquante filles du roi d'Argos, égorgèrent leurs maris la nuit des noces, inaugurant ainsi un de ces cycles de vengeance et de rétribution familiales si chers aux dramaturges de l'Antiquité, entre autres Eschyle, qui leur consacra ses Suppliantes. Or, il suffit de considérer le rôle de Pauline laquelle, par son opposition au projet de Robert, et par son infidélité, accule son mari au suicide, dénouement 'tragique' dans lequel Claire et Riquet ont leur part de responsabilité, pour voir que cette référence a une valeur symbolique certaine pour les Violents.

En fait, sa valeur est plus considérable encore. Car il est à croire que les Danaïdes se confondaient dans l'esprit de Fernandez, comme elles avaient tendance à se confondre dans la légende, avec d'autres "femmes acharnées" (ML, 91), traitées par Sophocle (les Trachiniennes), par Euripide (les Suppliantes) et, encore lui, par Eschyle (les Euménides). Ces dernières, mieux connues sous le nom d'Erinyes, et aux Romains comme les 'Furies', avaient des caractéristiques particulièrement significatives : "Filles de la Nuit et de Cronos", ces/...

ces femmes à l'aspect monstrueux, "au regard menaçant, aux grandes ailes déployées (...) vengeaient les meurtres à l'intérieur de la famille et du clan".²¹ Elles pourchassaient surtout les parricides, venaient déranger le sommeil des coupables, les poussant, comme Oreste, jusque dans la folie...

Les 'Danaïdes étaient-elles l'autre face du 'sommeil de la raison', de la culpabilité parricide? C'est ce que suggèrent non seulement les ressemblances entre ces 'monstres' mythologiques et certains traits de la gravure de Goya,²² mais aussi le rapprochement que nous avons vu ailleurs entre Sophocle et Dostoïevski. Et c'est ce que confirme surtout l'importance accordée aux 'Danaïdes' dans "Surprises", où l'on compte pas moins de cinq références explicites. Ainsi, Dominique fait partie d'un "quatuor de Danaïdes" (S, 435), elle appelle Biarritz, dont nous connaissons la résonance 'tragique', "le royaume des Danaïdes" (S, 328), et surtout, elle compare le regard des femmes qui l'entourent à celui des femmes mythologiques :

Regard extraordinaire! lourd sous les paupières lourdes, insouciant et soucieux à la fois, ou plutôt soucieux de son insouciance : discrètement et douloureusement quêté, il ne traverse pas mais s'étale et se pulvérise sur l'objet d'inquiétude. Et tout pour lui est objet d'inquiétude. Apparemment froid parce qu'il est sans pudeur, apparemment franc parce qu'il est sans ombres, apparemment cynique parce qu'il est sans défense; regard d'attente et d'arrêt, regard de réveillée où passent de pâles reflets du jour. (S, 332)

Il est vrai que Dominique, par une de ces observations qui ajoutent aux ambiguïtés persistantes de "Surprises", décide que ce regard "extraordinaire" n'est pas un véritable regard de Danaïde. (S, 332) Elle n'en affirme pas moins que ce regard appartient à une personne dont "tous les traits respectent si naturellement les canons sacrés des Danaïdes que j'ai l'impression qu'elle les trahit pour moi seule, peut-être inconsciemment". (ibid). Autrement dit, on peut être Danaïde, et cesser de l'être, 'trahir' sa condition, sans le vouloir et même sans le savoir, 'dédoublément' / ...

'dédoublément' significatif pour ce qui va suivre. Car bien des traits de cette description de "Surprises" sont repris dans l'évocation de Pauline au début des Violents, reliant ainsi l'héroïne de 1935 à celle de 1924 :

C'était un regard perdu, qui s'évadait incessamment de lui-même. Il ne cherchait pas un ennemi et ne cherchait plus un secours. Fixe, de cette fixité qui dispense de reconnaître ce qu'on voit, on l'eût dit attentif à sa propre absence. Sauvé de la tristesse par la méditation, de l'angoisse par la perplexité, il avait été saisi, comme la glace saisit l'eau, par un désespoir neutre, sans douleur, sans impatience : il conservait les signes d'un effort spirituel paralysé, tel un homme en action surpris par le sommeil ou par la mort. (V, 16-17)

Nous avons vu des velléités de ce regard, regard d'adieu, d'attente ou de réveil, dans le Pari. Mais c'est dans les Violents que l'on retrouve le passage que nous venons de citer, de loin le plus développé de tous les exemples, et qui, pris avec d'autres indices, donne au deuxième roman une portée assez différente du premier. En fait, à bien regarder les trois œuvres successives, l'on constate qu'il y a eu une progression suivie d'une régression et un échange significatif : si Robert, dans le Pari, hérite du destin parricide de Dominique, Pauline, dans les Violents, reprend une autre virtualité de 1924 qui est d'être une Danaïde en puissance, la femme monstrueuse, la femme vengeresse...

Ainsi, quand nous lisons que Pauline est saisie d'une "idée diabolique" (19), que le "démon de la sincérité" ne la lâchait pas (24), et qu'elle aurait voulu cacher à Robert "la méchante femme un peu vicieuse et possédée qu'elle était devenue" (ibid), il ne faut pas y voir rien que de banals effets stylistiques. Il en va de même de ce sentiment de Robert, qui "n'osait parler, de peur de réveiller des étrangers en eux". (77) Pauline est toujours la moitié complémentaire, le double féminin de Robert; mais à la différence de ce qui s'était passé dans le Pari, elle se dédouble à son tour, s'enfonçant comme malgré elle dans "une crise de violence et de colère, avec/...

avec un résultat monstrueusement disproportionné" (251). En témoigne éloquentement un des derniers jugements de Robert sur sa femme :

Une femme comme elle, dans une vie, c'était comme les poisons violents qui sauvent ou qui tuent. Il ne voulait pas mourir; pour le moment, il ne souhaitait qu'un long sommeil. Pauline ne vous laissait jamais dormir. (242)

La présence ici du mot 'violents', titre même du roman et de ce fait synonyme des 'Danaïdes' qui dérangent le sommeil, avec l'antithèse 'mourir - être sauvé', fait de ces quelques lignes un texte particulièrement significatif pour la dualité de Pauline, et, partant, pour le sens du roman tout entier.

C'est ce que confirme à son tour le jugement définitif de Nicole sur Robert, avec "sa silhouette mince, ses yeux noirs inquiets, sa légère virilité. C'était un homme différent des autres, qu'on devait traiter avec tact. Il était fait pour dormir sa vie". (253) Et que ne dira-t-on maintenant de la scène que Robert imagine à la fin du roman quand le petit Paul, à seize ans, viendrait refaire avec lui l'entretien qu'il avait eu avec son propre père, le colonel Pourcieux?

Mais lui, Robert, par quelle douleur pourrait-il compenser le mortel ennui que son fils lirait sur son visage? Et ce fils aurait les yeux entêtés, les lèvres violents de Pauline... (245)

Nous avons dit qu'avec cette scène, le héros des Violents rejoint celui du Pari. L'identification qui s'opère ici entre Pauline et le fils vengeur donne à ce jugement un sens plus considérable.

L'origine de ce phénomène de 'danaïdisation' progressive n'est pourtant pas seulement littéraire. Tous ces personnages, représentant des virtualités de Robert lui-même, sont des 'fantômes' persécuteurs; mais, en vertu de l'identification primaire que fait de ce dernier un 'double' du père décédé, ce sont eux aussi des 'fantômes' paternels, des 'mauvais objets'. Or, l'on sait que le dépressif se défend contre l'angoisse par la dissociation ('clivage') et la projection/...

projection de 'l'objet', au risque d'une régression de type paranoïde. Les ressemblances entre ces mécanismes et la multiplication projective de personnages dans les Violents (Robert-Pauline-Claire-Riquet, Robert-Pauline-Paul) portent bien à croire qu'à l'élément régressif du 'contenu' du roman correspond une régression proprement psychique, conclusion corroborée par les indices que nous possédons sur la vie de Fernandez à cette époque. Ainsi, en comparant les Violents au Pari, nous dirons que Robert n'a pas seulement tué son père; identifié à lui par le 'deuil pathologique', prisonnier d'un souvenir morbide, il en est devenu la victime.

Dans cette perspective, la référence, pour caractériser Varville, à Cronos, ancêtre des Erinyes et "type mythologique qu'a bouffé son gosse", est doublement probante. Car Cronos, fils qui mutila son père et, devenu père à son tour, dévora ses propres fils, est un des prototypes les plus archaïques du mythe de Don Juan et du 'Festin de pierre', du "tombeau dévoreur".²³ En raison du caractère oral, voire cannibalique, habituellement attribué à cet aspect du mythe, c'est également une de ses manifestations les plus régressives.

Contre-épreuve : l'absence presque totale dans les Violents du procédé dynamique des 'surprises' pour articuler un matériel inconscient, mais aussi de toute tentative sérieuse de structuration 'triangulaire' telle que nous l'avons décelée dans le Pari. Il est vrai que Lerond, par exemple, se donne des airs 'paternels' vis-à-vis de Robert et de Pauline, et que Varville, d'une signification 'paternelle' beaucoup plus importante, ne serait pas insensible, semble-t-il, aux charmes de celle-ci. (224) Mais ces schémas ne sont qu'esquissés, demeurent virtuels, et aucun personnage masculin des Violents n'incarne la rivalité œdipienne de La Carouge. Il en va de même des sentiments de Robert pour Nicole, qui joue un rôle/...

rôle épisodique seulement. Malgré la suggestion d'ailleurs passagère que Robert serait jaloux - couche-t-elle avec le jeune Félix d'Avail, frère d'un homme qui "nourrissait pour les autos de course une passion aussi constante que malheureuse" (84)? - l'auteur insiste autant sur le fait qu'auprès d'elle Robert "éprouvait toujours (...) une impression de refuge" (85) que sur le caractère érotique de leur réunion nocturne. Nicole demeure donc une figure maternelle, mais perd, par rapport au Pari, une partie de l'investissement incestueux, devenant comme Robert lui-même, un être moins franchement sexualisé. Cette régression libidinale paraît, elle aussi, caractéristique.

Riquet

Venons-en maintenant à l'aspect des Violents qui résume sa signification idéologique, esthétique et personnelle : le thème de la lutte des classes, et la création du personnage de Riquet. D'autres commentateurs ont suggéré que ce roman est une œuvre anti-communiste, et que Riquet incarne des traits de Fernandez lui-même. Notre intention n'est pas de revenir sur ces jugements, mais de montrer qu'ils n'excluent pas une certaine complexité vitale.

Thibaudet disait qu'il y avait un écart entre les opinions de Robert et ses sentiments profonds. En effet, malgré ses idées sur le progrès social, malgré sa volonté de comprendre les ouvriers, qu'il respecte et qu'il envie à certains égards, quand ces derniers ne sont pas à la hauteur de son idéal, et surtout quand ils se donnent au communisme, c'est la rancune, assaisonnée d'indignation, qui l'emporte. Attitude ambivalente, qui à travers Robert est celle de Fernandez lui-même; les ouvriers l'attirent, le communisme lui fait peur. Le personnage de Riquet répond à ces exigences contraires.

Le/...

Le voici tel qu'il apparaît pour la première fois au lecteur :

Le rose qui le dépouillait de toutes ses couleurs humaines rendait plus déroutante encore son extraordinaire beauté. Ses grands traits réguliers, aux mesures exquisés, avec juste une ombre de féminité qui voilait leur charpente virile, son torse en pyramide renversée balancé sur ses hanches longues, ses jambes fines qui même au repos semblaient prêtes à la détente, le tremblement vaporeux qui émanait de lui comme d'un corps ardent, appartenaient au monde des choses imaginées par l'homme, au monde des statues, des idées. Et comme la beauté parfaite, même naturelle, révèle toujours une mystérieuse imitation de l'art, sa tête se couvrait de courtes boucles blondes tressées en forme de casque. Son vêtement témoignait de cette élégance scrupuleusement prolétarienne pour laquelle certains ouvriers ne dépensent pas moins de patience que pour la sienne le bourgeois. Sa casquette, posée par miracle sur l'oreille, pointait en l'air une visière soigneusement cassée. Il avait laissé glisser son veston vers l'extrême pointe de l'épaule, découvrant sa chemise sans col ouverte sur sa poitrine dorée. Par un contraste sans doute voulu, ses souliers jaunes et ses chaussettes voyantes imitaient insolemment les raffinements de la richesse. Toute sa personne offrait un ensemble inquiétant et sublime. On eût dit un grand acteur jouant un rôle de faubourg. Mais s'il paraissait trop beau pour être vrai, trop prolétaire pour être ouvrier, on ne savait quoi en lui de secret, de solitaire et de déchiré inspirait une sorte de respect mêlé de crainte. (68-69)

Ce passage fait bien ressortir la singularité équivoque d'un personnage qui n'était pas étranger aux réserves exprimées en 1935. Pourquoi, en effet, cette description volontairement exagérée d'un homme "trop beau pour être vrai", mélange d'un jeune dieu antique, du 'voyou' prolétarien, et du "grand acteur"? Trois explications sont à considérer.

Notons d'abord que ce visage de Riquet apparaît ici aux yeux de Pauline, qui le regarde à son insu. La beauté du personnage paraît donc appuyer les soupçons de Robert : "nous avons deux communistes (...) à ta disposition; pourquoi, donc, des deux, as-tu choisi le beau garçon?" (189) Cela dit, nous avons vu que l'affaire a déjà pris une coloration assez complexe, dans laquelle la physionomie de Riquet compte pour relativement peu. Leurs rapports n'ont rien d'un banal adultère/...

adultère de province, et quand elle se donne à lui, c'est avec une répugnance qui, comme nous verrons, aurait été pareille avec un partenaire moins avenant.

Si les nécessités de l'intrigue sentimentale rendent compte en partie, mais en partie seulement, de la peinture singulière de Riquet, il en va de même de l'intrigue politique. Quand Robert remarque à propos de "l'ancien ami pour dames mûres, dit-on, et Dieu sait quoi"(70) qu'il "faut pourtant qu'il ait la foi pour rester où il est, malgré sa beauté surprenante" (ibid), il met le doigt sans le savoir sur le fait que la 'foi' communiste de Riquet n'est plus : "Militant furieux et sincère" pendant quatre ans,

il lui restait de ce coup de passion, un mépris jaloux pour ses camarades et une haine amère contre les riches, qui ne s'était pas éteinte avec sa foi. Comme ces deux sentiments se contrariaient et le rejetaient dans l'isolement, il ne pouvait les satisfaire qu'en utilisant la confiance du Parti pour négocier avec les patrons, sans livrer pourtant à ces derniers le fond de son sac. Le traître, figure de théâtre, n'est souvent qu'un homme plus compliqué, plus raffiné que les autres, dont la position fautive a brisé le sens moral. Chez Riquet, la trahison était l'effet naturel d'un besoin de vivre et de jouir en désaccord avec sa condition, d'une rancœur persévérante et subtile. (76-77)

En volant les lettres, ce n'est pas seulement pour le compte du parti que Riquet agit; c'est en vue d'éventuels avantages personnels, dont le chantage suggéré à la fin du roman n'est que le plus évident. La physionomie équivoque du personnage annonce donc un homme dont "la position fautive a brisé le sens moral", condamné par des sentiments contraires à vivre un mensonge. Cependant, à moins de prêter à Fernandez un système de correspondances de type balzacien entre l'apparence et le caractère, correspondances qu'il rejetait l'un des premiers, on ne saurait tenir la beauté du personnage pour nécessaire à sa condition de traître; elle y ajoute tout au plus une dimension supplémentaire, et sans que toute la signification en soit épuisée.

Notons/...

Notons par ailleurs que la présence de ces "sentiments contraires", ainsi que l'emploi de la généralisation d'auteur sur le traître, "figure de théâtre", parlent en faveur d'une identification ici entre l'auteur et son personnage. En trahissant sa foi, Riquet représente ce qui en Fernandez a trahi - ses anciens alliés de 1934 lui reprochent, à partir de février 1935, d'être un 'renégat' - comme il représente ce qui en Fernandez s'est senti trahi - le désir de travailler pour le 'salut' du pays et pour le sien propre au sein des organisations révolutionnaires par un 'militantisme furieux et sincère'. Cette identification culpabilisée, cette projection sur Riquet de traits personnels, ajoute un élément significatif à la peinture de ce dernier; sa beauté extérieure qui fait contraste avec une certaine laideur morale, n'est-elle pas la compensation littéraire des sentiments de l'auteur lui-même?

Ces traits (goût de la trahison, beauté singulière) distinguent Riquet de l'autre communiste de l'usine, le rendent "plus facile à manier" (70) que Rosinfosse. D'où une réflexion de Robert dont l'importance n'échappera pas au lecteur du

Pari :

Robert ne se pardonnait pas sa timidité devant ceux qu'il appelait in petto, non sans hésitation, "ses hommes". Elle provenait d'une erreur initiale : il avait cru que l'ouvrier, c'était la même chose que le mécano, qu'il connaissait si bien. La différence était énorme. Le mécano, bien plus débraillé que son camarade des usines (ce qui donne au bourgeois qui le fréquente dans les garages l'illusion "d'aller au peuple"), demeure sous l'influence des riches. L'ouvrier, dans ses vêtements presque bourgeois, se tient de l'autre côté d'un précipice où son regard fixe a l'air de vous attirer. Comment faire entendre ces choses à Pauline? (71)

Ce passage marque la réalisation par "l'ancien coureur de voitures et de femmes" que fréquenter les mécaniciens, ce n'est pas "aller au peuple", désir dont le projet d'associer les ouvriers aux bénéfices constitue l'expression concrète. La phrase/...

phrase sur l'ouvrier qui, "dans ses vêtements presque bourgeois, se tient de l'autre côté d'un précipice où son regard fixe a l'air de vous attirer" en dit long sur l'attitude viscérale de Robert, double de son créateur. Et, c'est plus important, ce texte donne tout son sens à la description de Riquet, "trop beau pour être vrai, trop prolétaire pour être ouvrier". Riquet a trahi sa classe, sa 'condition' aussi bien que sa foi. Se distinguant à la fois des 'mécanos' (plus débraillés) et des ouvriers véritables (plus 'bourgeois') c'est un prolétaire, et, malgré l'épithète "ami pour dames mûres", c'est même "l'Antinoüs prolétaire" (70), incarnation contemporaine de l'amant homosexuel de l'Antiquité...

Or, c'est là une autre inspiration, et la raison d'être sans doute la plus significative, de la spécificité de Riquet, de ces proportions quasi-sculpturales, de cette tête qui "se couvrait de courtes boucles blondes tressées en forme de casque", de cette "beauté parfaite" avec une "juste ombre de féminité" qui, "même naturelle, révèle toujours une mystérieuse imitation de l'art". (68) Pas si mystérieuse, cette imitation quand on tient compte des correspondances étroites entre ces traits de Riquet et les nombreuses représentations classiques d'Antinoüs, représentations que Fernandez a certainement dû connaître;²⁴ pas si mystérieuse non plus quand on rappelle que Riquet, s'il appartient "au monde des statues" (ibid), appartient également "au monde des choses imaginées par l'homme", au monde "des idées". Riquet est le plus imaginaire des personnages des Violents et le plus fantasmatique, en ce sens que rien dans sa propre conduite ne suggère une sexualité 'grecque' ou des fréquentations suspectes : ces velléités ne sont pas celles du personnage, mais celles de Robert et de son créateur. Si Riquet est l'Antinoüs, c'est parce que Robert l'appelle ainsi, et parce que Fernandez l'imagine ainsi.

La/...

La question posée par Robert : "Comment faire entendre ces choses à Pauline?" a donc un sens plus considérable. Car c'est à elle qu'il incombe d' 'aller au peuple' dans cet épisode où elle craint d'être déçue par avance (228) et qui lui procure une impression de nausée et de souillure atroces. Elle souffre de la moiteur et de l'odeur du corps de Riquet, elle voit la camaraderie qu'elle souhaitait se dégrader en un rapport de forces curieusement symbolisé par des gants de boxe sur lesquels "comme en rêve" (232) elle fixe son regard, 'hypnotisé'; ce n'est qu'avec l'excitation sexuelle montante de son partenaire que la peur "la réveille en sursaut". (232)

'Répugnance' entre les modes de vie, comme on a pu dire? Ou l'écho de ce qu'un commentateur de l'influence de T S Eliot sur Fernandez appelle l'effet "anaphrodisiaque" de la société moderne?²⁵ Oui, dans une certaine mesure, si on privilégie la pauvreté du décor – une chambre d'ouvrier, le savon de Marseille ne font pas partie de l'expérience quotidienne de Pauline. Mais ce n'est qu'une partie de la signification de l'épisode, et ce n'en est pas l'essentiel, puisque d'autres indices permettent de lui attribuer une portée différente.

Notons d'abord qu'en se donnant à Riquet, ce n'est pas de l'étreinte de l'ouvrier que Pauline est consciente, mais de la présence de l'homme :

C'est un homme qu'elle regarde, un homme qu'elle n'a pas voulu, qu'elle n'entrevoit pas à travers sa passion, qu'elle voit, un homme qui est là, et dont les traits lui diraient des choses comme les arbres et les chaumes de la route, s'il ne parlait pas, ne bougeait pas. Mais il bouge, il respire, il souffle. Son haleine est un peu sûre.

– Dites vous êtes venue ... vous êtes chic ...

Elle a vu une main de l'homme s'élever timidement, hésiter suspendue, redescendre s'arrêter juste au-dessus de son genou. Comme s'il mimait la caresse qu'il n'ose pas. Elle la saisit du bout des doigts pour l'écarter, mais trop tard : deux peaux se sont jointes, et la main de Riquet s'abat sur sa jupe. (229–230)

Ces/...

Ces traits sont curieusement accentués; mais si la réticence de Riquet est sans doute compréhensible - il s'agit, après tout, d'une vraie 'femme bourgeoise', enfin, et même de l'épouse du patron!, celle de Pauline l'est moins, surtout quand on tient compte du caractère quasi-hypnotique de l'épisode qui suggère une expérience plus trouble, plus anxiogène. D'autre part, ses répugnances sexuelles ne sont pas nouvelles - en témoigne assez le souvenir pénible, au début du Pari, d'une soirée avec Charles Baron, que certains détails des Violents (moiteur de la peau, sentiment d'inutilité et de dégoût) rappellent. (cf. p 217). En fait, il est probable que l'inspiration de cette scène remonte une fois de plus à "Surprises" où Dominique, avant de découvrir une plénitude corporelle qui est à l'opposé de l'expérience de Pauline, éprouve bien des sentiments pareils.

Dans la nouvelle comme dans le roman, l'héroïne a l'impression de s'être lancée comme à 'l'aveugle' dans une "voie sans issue" (S, 462) dont elle "ne peut être sauvée que par le plaisir". (V, 232) Pour Pauline, ce salut ne vient pas - "elle sent le mouvement en elle, de loin, sans en ressentir l'effet, comme dans une anesthésie locale" (ibid), et même Dominique parle d'abord d' "une de ces douleurs lointaines, que l'on conçoit plutôt qu'on ne les ressent". (S, 462) De même, chaque texte fait allusion à la boxe, (S, 458; V, 232) et les mouvements saccadés de Riquet apparaissent à Pauline comme ceux d'un "mauvais nageur" (V, 231), image qui rappelle l'invitation équivoque faite à Dominique, nageuse expérimentée. Notons aussi l'aspect 'inhumain' revêtu par les deux hommes aux yeux de leurs partenaires respectifs - Jacques de Beynac a quelque chose de "bestial" (S, 462), Riquet des gestes d' "insecte" (V, 230) - et que, tout comme Pauline ne peut regarder cet homme "qu'elle n'a pas voulu", Jacques, à un moment s'écrie : "Il ne faut pas que je vous voie". (S, 463)

Ces/...

Ces détails sont loin d'épuiser les ressemblances entre les deux textes; mais ils portent bien à croire que Fernandez a représenté là-dedans deux faces d'une même expérience profonde qui, dans la mesure où Pauline est le double féminin de Robert, donne à l'épisode des Violents une coloration homosexuelle fantasmatique. Or, en couchant avec Riquet, Pauline exorcise le désir d' 'aller au peuple' et c'est là un des rares éléments dont on ne trouve aucune trace dans la nouvelle de 1924, l'œuvre la moins idéologique que Fernandez ait écrite. Mais cette absence ne renvoie-t-elle pas, justement, au fait qu'à la même époque, Fernandez travaillait encore sur l'éphémère roman du prolétariat qui allait sauver la bourgeoisie de l'inversion? En rejoignant Dominique, Pauline rejoint Philippe Sauveur, retour qui confirme l'inspiration régressive de Fernandez en 1934-35. Riquet, avec son étrange beauté, et ses vêtements 'voyants' qui "imitaient insolemment les raffinements de la richesse" (69), est la reconnaissance romanesque que la "contagion" s'est répandue dans toutes les classes... En un sens, c'est le Jupien de Fernandez, mais il dépasse le personnage proustien par son inspiration plus complexe, par son caractère plus équivoque, et par son communisme résiduel, créateur d'angoisse ("on ne savait pas quoi en lui de secret, de solitaire et de déchiré inspirait une sorte de respect mêlé de crainte". (ibid)).

Or, l'on notera à ce propos qu'au cours d'une discussion tactique entre les communistes de l'usine, Riquet se dit impatient d'attendre la "catastrophe" (113) prévue par Marx, veut passer tout de suite aux armes. Notons aussi que Pauline, subissant la "voracité calculée" des baisers de Riquet, à l'impression que "les mouvements agiles de ses lèvres semblent les multiplier" (232), mots repris dans l'image utilisée par Robert pour évoquer la montée de l'agitation sociale : "Ce dieu grondait partout, partout surgissait la menace de ses multiples têtes aux lèvres serrées". (243) Ce rapprochement est d'autant moins fortuit que Robert parle/...

parle dans les mêmes pages des "lèvres violentes de Pauline". Au refus du communisme 'catastrophique', du communisme 'monstrueux', s'attache donc un élément sexuel tout à fait conforme aux associations parricides qu'il a pour Fernandez.

La fin de l'épisode avec Riquet est symptomatique à cet égard. Au moment de se sauver de la chambre de "l'Antinoüs prolétaire", Pauline arrache sa main au sexe de ce dernier avec tant de force que la douleur "un moment, l'a paralysé. (...) Il s'arrêta au milieu de la route. Il s'immobilise. Il lui semble que c'est pour toujours". (235) Castration symbolique qui est pourtant conforme à la dualité des personnages, (Pauline, 'mauvais objet' paternel, Riquet, investi de quelques traits de l'auteur) comme à la signification d'ensemble du roman, histoire des 'violents'.

Conclusion

Ces analyses ne modifient pas sensiblement l'évaluation littéraire généralement admise des Violents, œuvre d'une valeur plus inégale que le Pari. Mais elles apportent quelques éclaircissements aux difficultés créées par les invraisemblances et les coïncidences du livre. Les lettres de Varville symbolisant des pensées défendues relevant du complexe parricide et du secret de l'identité sexuelle qui s'y attache, l'on voit mieux pourquoi, en dehors de leur fonction dramatique, ou de leur contenu (négociations de Robert), il est nécessaire de les dissimuler. De même, les lettres sont volées la nuit où Robert rejoint Nicole; le geste de Riquet, en forçant le tiroir du bureau, marque donc une profanation analogue à celle que commet Robert en couchant avec la figure maternelle, et souligne en même temps l'élément de 'mensonge' que comporte cette hétérosexualité. Ce mensonge/...

mensonge est confirmé à son tour par la 'déception' de Pauline dans le lit de Riquet. C'est ce que corroborent deux derniers détails. De retour chez elle après sa 'coucherie', Pauline retrouve Robert devant le tiroir ouvert - il sait donc que le secret est connu par autrui; consciente du fait que son mari remarque son état trouble et sa robe déchirée, elle lui demande d'éteindre le plafonnier, ajoutant, "celle-là suffit (Elle désignait la lampe du bureau)" (237). Le couple se retrouve une dernière fois autour de la lampe du père, mais leur désunion est désormais complète. La détermination, multiple, de ces épisodes, est psychique autant que dramatique.

L'on comprend mieux aussi le rapport invisible qui existe entre l'inspiration des Violents et son 'message' idéologique, d'un côté, et la vie de son auteur de l'autre. Car, quand tout a été dit sur les limites de la biographie, il s'agit d'une œuvre dont on a pu dire successivement que Fernandez avait mis beaucoup de lui-même là-dedans, et qu'il avait "renié dans son roman une moitié de lui-même". (Eustis, op.cit., p 179). Entre ces jugements l'incompatibilité n'est qu'apparente; mais ce n'est qu'en tenant compte de la complexité du rôle de Riquet, que l'on voit comment ils sont profondément complémentaires. Par là même, l'on comprend mieux pourquoi Fernandez ne revint pas au roman après 1935. L'assassinat littéraire du 'double' étant une forme de "suicide indolore",²⁶ il paraît plausible de supposer que Fernandez-Pourcieux n'avait littéralement plus rien à dire. Il est même tentant que le croire que l'effacement de Robert préfigure le 'suicide' intellectuel qu'allait marquer le ralliement de Fernandez à la droite à partir de 1936. L'expérience romanesque confirme en tout cas que cet engagement ne pouvait se faire que dans une formation politique à la fois populaire et anti-communiste, en l'occurrence, le P.P.F.

Nous/...

Nous reverrons, toutefois, un aspect des Violents. Dans les réflexions que Fernandez consacra, à partir de 1938, à l'œuvre de Barrès, le paysage lorrain tel que l'avait contemplé Pauline marque un point de continuité significative entre l'œuvre romanesque et la critique. Avant d'y parvenir, nous devons examiner les caractéristiques principales de la méthode, et son évolution dans le temps, qui font l'objet de la dernière partie de notre étude.

QUATRIEME PARTIE

L'IDENTIFICATION CRITIQUE

C'est par les théories formulées dans Messages et De la personnalité, et appliquées dans la Vie de Molière (1929) et André Gide (1931) que Ramon Fernandez s'est imposé comme un des jeunes maîtres de la critique littéraire de son temps. C'est par son 'retour' à la critique en 1940, et par les ouvrages qu'il consacra à Proust, à Balzac, et à Barrès dans les dernières années de sa vie, qu'il a couronné sa carrière. A cause de cette distribution dans le temps, mais aussi à cause de la valeur de ces livres, qui bien plus que ses romans, assurent la postérité de Fernandez, nous avons voulu faire de sa méthode critique la dernière partie de notre propre étude. Il y a cependant une autre raison pour ce choix : c'est dans ses ouvrages critiques, et notamment dans son Proust et son Barrès, que l'on trouve l'expression définitive de la 'quête du père' qui constitue l'essentiel de son aventure spirituelle. Et c'est dans ces livres, malgré leurs inégalités, qu'il a sans doute donné le meilleur de lui-même.

CHAPITRE I

DE PROUST A PROUST

La méthode

La critique fernandézienne est une entreprise à 'deux temps', un processus d' 'identification' et de 'dépassement' par lequel le critique essaie d' "épouser le dynamisme spirituel" révélé par les œuvres (M, 21) et de les "situer dans l'univers humain" (ibid). S'expliquant plus longuement sur ces impératifs, Fernandez affirma que "la critique littéraire a pour fin de coïncider le mieux que possible avec l'œuvre, d'en épouser le mouvement créateur, d'en imiter sur le plan de l'intelligence, les démarches essentielles".¹ Et dans Itinéraire français de 1943, il donna à sa pensée son expression définitive :

Un critique est fonctionnellement un traducteur (et c'est pourquoi il peut devenir un traître aisément) : il traduit une œuvre en idées et en images (songez aux images des Phares de Baudelaire). Mais l'œuvre se compose aussi d'idées et d'images. Les idées et les images critiques - ce qui constitue proprement la différence critique - provoquent un accroissement et un déplacement de la conscience de l'œuvre : réaménagement des plans, idées explicatives, dissociation et regroupement des éléments essentiels. En somme, le critique est, vis-à-vis de l'œuvre d'art ou de pensée, comme le philosophe et l'artiste devant la nature : il la recompose d'après sa perception et il en analyse les principes, les éléments, les constantes et les lois. Il recompose une nature donnée, qui est la nature à la seconde puissance de l'art et de la pensée. (IF, 19-20; Fernandez souligne)

C'est par ce double travail d'analyse ("dissociation") et de reconstitution ("ré-aménagement, regroupement") que le critique explique et évalue l'œuvre, la re-crée "à la seconde puissance", processus qui prend son importance du fait qu'il dépend d'une 'identification' initiale, du "don de soi à l'œuvre étudiée", suivi d'un "détachement de l'œuvre une fois épuisée, sa mise en ordre et en perspective parmi les autres œuvres". (IF, 25) L'analyse et la reconstitution se font comme de l'intérieur, /...

l'intérieur, à l'intérieur même de l'œuvre laquelle est accessible à l'intuition du critique. Voilà pourquoi la "maquette" (ibid) de l'œuvre ainsi constituée ne saurait être confondue avec le 'correlatif d'objet' de T S Eliot, auquel elle ressemble au premier abord. Pour souligner l'importance proprement créatrice d'un processus qui incorpore et qui exprime des virtualités de la conscience du critique lui-même aussi bien, Fernandez affirme que le critique est amené à 'refaire' l'œuvre "avec de la matière psychique" (M, 31), parle d'un 'transfert' et d'une "transfusion : la critique, ainsi vécue et entendue, serait comme une transfusion du sang spirituel de l'œuvre interprétée dans la critique de l'œuvre, suivie de l'anéantissement, au sens propre, du génie critique qui assure cette transfusion". (IF, 30) La critique des 'messages' n'est donc pas seulement nourriture spirituelle, mais une dynamique révélatrice, une 'co-naissance'; le critique véritable, affirme Fernandez reprenant un propos de Thibaudet, "n'a pas d'être propre". (ibid, p 25)

Avec quoi, au juste, le critique s'identifie-t-il? Avec la 'durée' de l'œuvre, répond Fernandez, ce qui est une autre façon de dire : avec la 'personnalité créatrice' de son auteur saisie dans et à travers elle. Il s'agit bien, insiste Fernandez dans son étude de 1925 sur 'l'Autobiographie et le roman : l'exemple de Stendhal' (M, 78-109), de la personnalité créatrice, non de la personnalité réelle. Car rien ne nous autorise à croire qu'il existe un rapport de "proportionalité", un rapport "analogique" entre "le centre de gravité de l'œuvre" et celui de l'auteur, "conçu non comme écrivain mais comme homme". (M, 81) Le 'moi' étant pour l'auteur de De la Personnalité une entité purement mythique, et tout au plus un lieu de virtualités, l'acte de création "répond à un besoin spirituel profond, le besoin d'affirmer l'être, de poser comme un et absolu ce qu'on ne peut saisir dans la réalité qu'à l'état fragmentaire, sous une forme hypothétique et relative" (ibid, p 91) D'où une conclusion importante pour le rôle du critique, qui doit aborder l'œuvre "non point comme/...

comme un déguisement psychologique plus ou moins réussi – excepté pour y voir le signe de l'œuvre manquée – mais comme une affirmation spirituelle, un effort pour unifier et penser la vie selon certains modes concrets". (ibid, p 107)

L'acte imaginatif et esthétique exprimant ainsi la création d'une personnalité qui n'existe pas au départ, ces propositions semblent interdire d'attribuer une signification biographique conventionnelle à l'œuvre d'art; et ici comme ailleurs, les idées de Fernandez annoncent, bien avant la lettre, des conceptions plus récentes : l'œuvre d'art, affirme un commentateur des rapports entre l'art et la psychanalyse, "est en avance sur l'artiste lui-même, c'est un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme plutôt qu'un symptôme régressif de ses conflits non-résolus".² Cependant, entre la proposition que "certains hommes trouvent dans la logique artistique des conditions plus favorables que dans leur vie pour l'affirmation de cette conscience de l'être vers quoi tendent tous nos efforts" (M, 110) et cette autre, que l'artiste pourrait "reporter dans son œuvre les tendances actives et idéales dont il ne trouve pas le placement dans sa vie" (ibid, p 109), il y a une nuance qui va bien dans le sens d'une autre interprétation 'biographique' : l'œuvre comme compensation psychologique et comme revanche sur la vie réelle, et qui semble accorder plus de consistance au 'moi' de l'auteur qu'on n'aurait pensé au départ.

Notons ensuite que Fernandez reconnaissait lui-même, en 1926, que ses conclusions dépendaient assez étroitement d'un cas particulier, étaient valables "dans la mesure, et dans la mesure seulement, où il nous est permis d'utiliser l'exemple de Stendhal". (ibid) Léonardo Fasciati a bien souligné l'extrême prudence dont le critique fait preuve ici, prudence qui est tout à son honneur, mais qu'il faut rapprocher du fait qu'à ce moment-là, Fernandez/...

Fernandez n'avait pas encore donné d'étude de fond. Or, dans 'François Mauriac et le roman moderne', l'important article qu'il publia 'en tête' de Dieu et Mammon (1929), nous lisons qu'un roman est "avant tout une façon de développement du monde intérieur de l'écrivain", qui crée ses personnages par "le morcellement, le déguisement de soi en plusieurs" (op.cit., p 16), et qu'en conséquence, le lecteur éprouve le besoin "d'être conduit plus près de la source, d'éprouver à travers les conflits des personnages, la personnalité de l'auteur". (ibid, p 19)

Que Fernandez fût sur la voie d'un élargissement significatif de la place des sources personnelles de l'œuvre, c'est ce que montrait la Vie de Molière qu'il publia en 1929 également.

Dans son 'Avant-propos', le critique commença en affirmant qu'il avait essayé de donner "une biographie un peu différente de celles qui ont cours". (VM, 9) Le manque de renseignements vérifiables sur l'homme le rejetant sur l'œuvre, le voilà amené à demander : "peut-on rejoindre l'homme à travers l'œuvre? Peut-on comprendre comment la ligne d'une vie coïncide avec la courbe d'un métier?" (ibid).

La réponse à ces questions consiste en l'image d'un Molière qui s'imposa à son époque en imposant un genre qu'il avait pour ainsi dire créé, et dans lequel il se créa du même coup. Le développement de son métier d'homme de théâtre, dans lequel Fernandez reconnaît l'importance des sources italiennes de la comédie, et emploie de façon suggestive les vues de Bergson sur 'le rire', reflète des exigences profondément personnelles :

La comédie était pour lui bien plus qu'une discipline, elle était une expression, la seule véritable et complète expression de soi. Il ne se concevait et ne se percevait que dans la mesure où il avait trouvé la formule comique de ses sentiments. Cela ne veut point dire qu'il ne fût capable de se sentir différemment, de pressentir les autres directions qu'aurait pu prendre son élan vital, mais l'invention comique était pour lui ce qu'est le raisonnement pour le logicien, l'effusion pour le lyrique : l'achèvement, l'explication de ses tendances. (VM, 234)

Il sera évident que cette thèse, illustrée de façon très convaincante à travers les pièces successives de Molière, prolonge les idées énoncées dans Messages et De la Personnalité. Si la diminution sensible de l'argumentation abstraite des précédents, et le sujet plus classique, assuraient à la Vie de Molière un public plus étendu, l'ouvrage se distinguait des 'vies romancées' plus conventionnelles par la qualité et la profondeur des analyses. Il n'est que juste de dire, pourtant, que malgré les intentions affichées dans l'Avant-propos', le format même du livre, aussi bien que la partialité de Fernandez pour des détails passablement anecdotiques ("c'est une histoire en tout cas qui ne peut faire de mal à personne" (VM, 17)), devaient l'amener à accorder une place assez significative à des facteurs tels que les vicissitudes de la vie sentimentale et sexuelle de Molière, ou ses déboires avec les 'fâcheux' auxquels il se heurtait dans la société de son époque. Bref, à créer l'impression d'une certaine 'proportionalité' entre la vie de l'homme et les tendances de l'auteur.

Ce fut en partie à cause de cette équivoque, relevée par certains commentateurs du livre qui bénéficia néanmoins d'un accueil autrement très favorable, que Fernandez revint à la question des rapports entre la 'Poésie et biographie' en décembre 1929. Rappelant qu'il s'était mis en route "prévenu contre les dangers",³ ré-affirmant le principe directeur que l'étude des documents importait bien moins que celle de l'œuvre, "où l'écrivain s'exprime à tous les pas tout entier" (ibid, p 825), il n'en proposa pas moins la conception suivante du rôle 'autobiographique' de la création imaginative :

L'œuvre poétique est une des manifestations de la vie humaine. Si l'on se place au centre de la personnalité de l'écrivain, centre d'où rayonnent à la fois son œuvre et ses actes, ses sentiments et ses inventions, on aperçoit que les nuances particulières de son génie, et jusqu'au genre particulier où il excelle, sont relatives au problème personnel qu'il a dû résoudre pour trouver son équilibre et s'affirmer de sa naissance/...

naissance à sa mort. Chacun de nous, sans cesse bousculé et menacé, doit apprendre pour son compte à se tenir debout, et la façon dont il apprend à se tenir debout commande la façon dont il s'exprime. Notre expansion est mesurée par nos forces et par les résistances qu'elles rencontrent, et c'est pourquoi chacun de nous rend un son fondamental qui n'est pas celui d'un autre. La recherche de ce son fondamental justifierait une méthode critique qui refuserait de négliger les arrière-plans biographiques d'une œuvre. (ibid, p 826)

Ce passage, bien connu des commentateurs de Fernandez, va beaucoup plus loin que ses écrits précédents. En parlant du 'problème' que l'écrivain doit résoudre pour trouver son équilibre, en refusant de négliger les "arrière-plans" de l'œuvre, Fernandez énonce une théorie de la psychologie du créateur qui est en même temps une 'histoire' de cette psychologie; autrement dit, il se retrouve sur la voie d'une théorie névrotique de la littérature dont ses ouvrages ultérieurs, à différents degrés, portent l'empreinte.

Quand on ajoute que de tous les principaux auteurs étudiés, Fernandez propose une image de la 'personnalité créatrice' qui est particulièrement similaire et homogène,⁴ et qu'il existe entre eux de nombreuses autres ressemblances, l'on en vient à se demander si cette homogénéité serait purement coincidentielle, ou, plus vraisemblablement, si elle ne serait tout bonnement la reproduction de quelques traits personnels du critique. En s'identifiant à l'œuvre, en la refaisant 'avec de la matière psychique', Fernandez fut-il amené à projeter là-dessus les schèmes de ses propres drames, pour les exprimer et les résoudre 'à la seconde puissance'? Si l'activité créatrice du romancier ou dramaturge joue un rôle thérapeutique, n'en irait-il pas de même de l'activité critique?

Or, que ces ressemblances soient 'objectives', ou la projection de traits subjectifs, leur véritable fonction est la même : l'auteur-saisi-dans-l'œuvre est à la fois 'l'autre' et un 'double' du critique, dualité qui renvoie au complexe paternel. En effet, /...

effet, il est frappant de constater à quel point l'identification intuitive, l'élucidation du 'message', et le dépassement ultérieur ressemblent non seulement aux mécanismes psychologiques par lesquels l'enfant intériorise l'identité et les valeurs de ses parents pour constituer sa propre personnalité, mais aussi aux dynamiques dépressives les plus caractéristiques. L'on sait que l'identification, la perte de soi dans l'objet constitue un moyen de venir à bout de ambivalence, de l'angoisse provoquée par la perte de 'l'objet'; d'un autre côté, le travail d'analyse et de reconstitution décrit par Fernandez dans Itinéraire Français correspond de près aux deux temps de la destruction et de la réparation de 'l'objet'.

La spécificité de ces traits nous incline à croire que la critique fernandézienne repose sur un 'rapport' primordial, antérieur à l'élaboration de la méthode dont nous connaissons les modalités bergsoniennes, et opérant à l'intérieur de celles-ci.

Suivant cette hypothèse, 'l'identification' avec l'œuvre, loin d'être le premier temps de l'entreprise, intervient après la destruction fantasmatique, et intervient à cause même de cette 'catastrophe' imaginaire, comme moyen de défense et de réparation.⁵

Les mêmes considérations nous amènent à renverser les termes de l'équation identification-dépassement, ou du moins à lui supposer une fonction plus complexe : c'est l'identification progressive qui permet de dépasser l'ambivalence pré-existante, et qui consacre l'œuvre comme un 'objet' paternel.

Soulignons que cette ambivalence, relevant de l'économie psycho-affective du critique, peut exister indépendamment de tout aspect 'objectif' de l'œuvre, encore qu'il soit évident que la présence d'un matériel de ce genre servirait à la légitimer et à la renforcer. Il en va de même de l'identification, qui opère sans se référer à des traits historiques, caractériels, idéologiques qui pourraient éventuellement l'appuyer, mais dont la présence faciliterait le processus en créant comme le terrain/...

terrain d'une 'rencontre', les matrices d'une pré-identification à laquelle il incomberait ensuite à l'analyse détaillée de trouver les prolongements et la forme nécessaire, en privilégiant ou en nuancant les aspects de l'œuvre qui s'y prêtent ou qui s'y opposent. Ces processus échappant en partie à la conscience, ce n'est pas nécessairement mettre en doute la bonne foi du critique.

Deux dernières hypothèses sont à retenir. Comme l'a remarqué Georges Poulet, la critique fernandézienne "ne manque pas de terminer par un jugement"⁶. Or, en 'critiquant' l'œuvre et en la jugeant, Fernandez, à cause de l'identification dont nous avons parlé, se critique et se juge en même temps, alors qu'en soumettant ses vues aux public, "entourées d'illustres défenseurs" (M, 58), il s'expose au jugement, voire même à la sanction d'autrui... L'œuvre critique serait ainsi une façon d'exprimer le remords du fils coupable et, du même coup, recréer le père absent. Et dans la mesure où l'on peut encore parler d'un 'dépassement' ultérieur de l'œuvre par le jugement, cela ne constituerait-il pas une tentative de prise de distance définitive avec 'l'objet', dernière étape d'un 'travail du deuil' re-vécu vis-à-vis de l'œuvre, et cette fois réussi?

Si donc il est vrai, comme l'affirmait l'auteur de 'Poésie et biographie', que le problème personnel de l'écrivain détermine la complexion de son œuvre, et même "jusqu'au genre où il excelle" (art.cit., p 826), il paraît légitime de supposer que sa propre vocation de critique répondait à des exigences de ce genre, et même que son entrée en carrière, loin d'être un simple accident dû au hasard de la rencontre avec Rivière à la fin de 1922, possédait une nécessité plus profonde.

Qu'en est-il donc des auteurs auxquels Fernandez consacra des ouvrages et des articles critiques? Il suffit d'une étude tant soit peu attentive de ses écrits successifs/...

successifs pour constater un partage important et révélateur : à la différence de Molière et Balzac, qu'il ne cessa d'aimer et d'admirer, et sur lesquels l'interprétation proposée ne subit aucun changement majeur (si ce n'est dans le sens d'un élargissement ou d'un approfondissement), Proust, Gide et Barrès furent d'abord l'objet d'une attitude beaucoup plus mélangée et qui évolua perceptiblement dans le temps. En fait, ces auteurs ont bénéficié d'une ambivalence sensible dans le contenu et dans la tonalité des premiers écrits, et qui se dissipe dans les derniers, cédant le pas à l'hommage éclatant. Qui plus est, il s'agit non seulement de trois auteurs, mais de trois hommes que Fernandez avait connus (Gide, Proust) ou qu'il aurait pu connaître (Barrès) de leur vivant, et deux d'entre eux - Proust, Barrès - sont morts en 1922 et 1923 respectivement. Quand on ajoute que dans ses écrits l'on trouve des souvenirs sur Proust, Gide ou Barrès qui les relient à la jeunesse du critique, l'on comprendra mieux pourquoi ils paraissent aptes à bénéficier tout particulièrement de l'investissement paternel dont nous avons parlé; et pourquoi, sans méconnaître les qualités très réelles de la Vie de Molière et du Balzac, nous leur consacrons les derniers chapitres de cette étude.

Proust : ambivalence et dépassement

Aux deux bouts de la carrière critique de Fernandez nous retrouvons Marcel Proust. Comme Gide, qui domina les années intermédiaires de sa réflexion, comme Barrès avec lequel il occupa les dernières, son 'message' fut celui de l'homme et de l'œuvre à la fois. A cette différence, cependant, que s'agissant du premier en date de ces écrivains, celui dont la découverte remonte le plus directement aux années de formation de Fernandez, son influence sur son développement intellectuel fut à coup sûr plus considérable. L'un des initiés de 'Swann' dès 1914, ayant rencontré Proust lui-même/...

lui-même aux environs de 1917, Fernandez fit son premier article à la NRF sur l'auteur d'A la recherche du temps perdu en janvier 1923, et lui donna dans ses écrits des années 1920 une place du premier ordre.

Le phénomène n'a rien pour nous surprendre. Pour le jeune 'demi-barbare', sans projets ni profession, mais ayant une belle intelligence et des goûts littéraires, la découverte de la somme proustienne dut constituer une expérience formatrice considérable. D'autant plus que Fernandez y trouvait un esprit créateur qui semblait réconcilier l'intelligence et la sensibilité dans une synthèse prometteuse, proche de la bergsonienne, et qui fournissait dans le registre esthétique un complément important à ses études en philosophie. Cette rencontre dut par ailleurs le confirmer dans sa préférence désormais marquée pour le roman et appuyer son goût de la littérature anglaise, que son aîné affectionnait particulièrement. Rappelons aussi l'importance de ces années pour sa vocation critique - c'est de l'époque de sa rencontre avec Proust que date la première étude sur Meredith, alors que l'analyse proustienne du milieu aristocratique et mondain que fréquentait Fernandez lui-même devait lui assurer une influence accrue.

Toutes ces préoccupations se retrouvent dans les écrits de Fernandez après son entrée en carrière : dans sa contribution aux Examens de Conscience de 1926, où il salua en Proust un "classiciste de l'impression" qui avait permis à ses cadets de rejoindre la sensibilité et l'intelligence, dissociées par les maîtres à penser du siècle précédent (op.cit., pp 202-205); dans les études qu'il préfaça pour les Cahiers Marcel Proust en 1927 et 1928, consacrés à la peinture de la société dans A la Recherche du temps perdu; et dans l'important 'Essai' sur 'l'Esthétique de Proust' où nous lisons que "par son travail de romancier, de psychologue, de moraliste, il a jeté un pont entre la littérature d'expression et la littérature de connaissance".⁷ / ...

connaissance".⁷

Nous avons vu, pourtant que ce n'était pas une admiration sans réserves, et que tout en louant la grandeur d'ensemble de l'œuvre, Fernandez voyait dans le morcellement sentimental, dans 'l'intermittence' des personnages proustiens, et dans leur rétrospectivité passive une leçon importante mais négative pour la théorie de la personnalité. Tel était le sens de l'article d'avril 1924 sur 'la garantie des sentiments' où Fernandez regrettait l'absence de toute 'hiérarchie des valeurs' tant morales qu'existentielles dans l'œuvre proustienne (en quoi il se rapprochait de Mauriac, qui lamentait la 'terrible' absence de Dieu là-dedans), et affichait l'importance du 'prospectif'. Tel était le sens également de ces propos d'octobre 1926, où il reconnut que :

Proust a fait progresser l'intelligence plus que toute autre faculté, et l'unité intellectuelle n'est jamais menacée dans son œuvre, puisqu'on verra qu'elle en fournit la clef et le couronnement. Mais l'unité intellectuelle n'a jamais garanti l'unité vivante.⁸

C'est la même critique dans les propos suivants, ramenés à la figure de l'homme :

nous nous apparaissions à nous-mêmes comme divers, décousus, successifs. Pouvons-nous seulement parler de nous-mêmes? De fréquentes discussions avec Marcel Proust, qui adoptait instantanément n'importe quel point de vue, me révélèrent que l'homme se déshumanise par excès d'affectivité autant que par excès de rationalité. (DP, 23)

Nous avons vu, enfin, que ces réserves se compliquaient d'éléments plus implicites relevant de la nature même du 'drame' du 'demi-barbare' (associations dostoïevskiennes et freudiennes, problème des 'Charlus', subjectivisme romantique des 'mauvaises pensées'), associations en fonction desquelles Fernandez réagissait devant l'œuvre, tantôt de façon directe, tantôt à travers ses échanges avec d'autres commentateurs, Jacques Rivière tout le premier. Ce fut dans son 'dialogue' avec l'auteur de 'Marcel Proust/...

Proust et l'Esprit positif', que Fernandez s'éleva contre 'l'anormalité' des conceptions proustiennes de l'amour et de la psychologie des sentiments, et contre le nivellement de valeurs implicite dans une œuvre où "l'analyse de la coupe d'un pantalon devient aussi valable, aussi importante, que l'analyse d'un acte héroïque ou simplement noble". (Corr., Lettre X) Ce fut à la même occasion qu'il en appela à Rivière d'être le champion des "temps forts" de l'humain plutôt que le partisan d'une vision désespérante qui, à la différence des grands auteurs du picaresque comme Cervantès, Molière ou Fielding, nourrissait "trop de permissionnaires de la vie". (ML, 122)

Situation des plus ambivalentes, donc, et que rend d'autant plus intéressante, par effet de contraste, l'ouvrage de 1943 qui contient, entre autres, cet aveu : l'œuvre de Proust

agit comme une œuvre psychiatrique, (...) nous invite à dissiper les conventions morales pour saisir l'homme dans la nudité de ses réactions fondamentales. Elle est comme une grammaire de la vie morale qui nous enseigne le sens secret des actions que nous accomplissons machinalement sans nous soucier de leur origine. (Pr, 23-24)

Même quand Fernandez maintient quelques-unes de ses positions antérieures, ou quand il les maintient en les rappelant, ce qui n'est qu'une façon de les maintenir, nous lisons par exemple que

quand on ressent quelque impatience, ou quelque déplaisir, devant l'inertie et la faiblesse de l'humanité proustienne, gardons-nous de lâcher la proie pour l'ombre. La proie, ici, c'est la substance intelligible que la mémoire vivante peut capter, et l'ombre, c'est la vie, dont Proust aurait pu dire avec Calderon qu'elle est un songe. (Pr, 50-51)

Et si ce texte ne témoigne pas encore assez de l'ampleur du phénomène, que dire de la conclusion du livre où Fernandez fait de Proust le point de rencontre de deux courants auxquels il s'était également opposé? Dans une page qui frappe par sa tournure/...

tournure autant que par son contenu, voici que Proust

reprend le flambeau du moralisme et du psychologisme, ce flambeau qui éclaire, en dissipant les nuées du rêve, les nuages naturels de l'inconscient et les nuages artificiels des préjugés, le mécanisme secret de l'âme humaine... Mais, d'un autre côté, dans l'œuvre de Proust s'accumulent les nuages délicieusement chatoyants du romantisme et de la réverbation symboliste du monde. Si par classique nous entendons l'introduction de l'intelligence dans la perception du monde on pourra dire que dans le Temps perdu, tout le romantisme rassemblé se dénoue dans une lumière classique, il se perd et se retrouve à la fois. (Pr, 199)

Et Fernandez ajoute :

Il n'est donc pas exagéré de dire que la synthèse des courants divers et contraires d'une culture, cette synthèse qui fait la grandeur de Don Quichotte par exemple, s'accomplit dans le Temps perdu suivant les conditions d'une certaine époque et d'une certaine maturité de conscience. (ibid, pp 199-200)

Que s'est-il passé, entre les premiers écrits, empreints de réserves plus soutenues que d'éloges, et quelquefois d'une hostilité assez marquée, et l'évaluation définitive? Evolution intellectuelle, approfondissement de la lecture, certes; mais il suffit d'être sensible à la tonalité de l'ouvrage de 1943 pour se rendre compte que c'est l'attitude vitale de Fernandez devant l'œuvre qui a surtout changé. N'y a-t-il donc pas lieu de croire qu'il s'agit d'un dépassement de l'ambivalence par une plus grande 'identification', une identification qui, si nos hypothèses sont valables, provient de ce que Proust bénéficiait d'un investissement paternel, d'une pré-identification dont la réflexion ultérieure constitue le prolongement? Nous avons trouvé les prémices de cette identification, et la même ambivalence primitive, sous une forme particulièrement révélatrice, dans l'article que Fernandez écrivit à l'occasion de la mort de Proust à la fin de 1922 et qu'il intitula 'l'Accent perdu'.

'L'Accent perdu' / ...

'L'Accent perdu'

Cet article n'est pas une étude critique, mais l'évocation de quelques souvenirs proustiens de Fernandez que Jacques Rivière lui avait demandés pour le numéro d'hommages de la NRF du mois de janvier 1923.⁹ L'auteur raconte là-dedans une visite imprévue que lui fit Proust au cours d'une nuit de la dernière année de la guerre, et dont le motif était le suivant :

- Je vais vous demander une chose très indiscrete, très inopportune, mais qui expliquera en un sens, sinon justifiera, ce dérangement que je vous cause et que vous ne me pardonnerez sans doute jamais. Est-ce que vous pourriez, vous qui savez l'italien, prononcer la traduction italienne de 'sans rigueur'?" Aussitôt, sans demander d'explications, je prononçai "senza rigore" avec toute la netteté possible. "Est-ce que ça serait trop vous demander que de répéter, dit-il d'une voix douce et retenue. Un mot étranger que je ne sais pas prononcer me donne une sorte d'angoisse. Je ne puis en avoir l'intuition, le posséder, je ne puis l'installer en moi. Je suis obsédé par ce "sans rigueur" italien que j'ai eu la folie de placer dans un passage, d'ailleurs sans intérêt, de mon livre, et ma phrase, avec ces mots que je n'entends pas, me fait l'effet d'avoir ce que les mécaniciens, je crois, appellent un 'loup'. C'est presque intolérable." J'articulai de nouveau "senza rigore". Il m'écouta, les yeux fermés, sans répéter le mot qui alla résonner au fond de sa mémoire, et me remercia avec effusion, comme si je venais de lui faire visiter l'église de Balbec ou Saint-Marc de Venise. Puis il partit, ou plutôt s'évanouit, fantôme bienfaisant, mais irritant aussi puisqu'il emportait de ma chambre des formes, des couleurs, des odeurs et des sons que je ne percevrai jamais, ce qui, par réaction, me donnait le sentiment de vivre au milieu de choses inconnues. Je ne redoutais pas qu'il fût victime des gothas. Je le croyais invulnérable. Un tel être ne pouvait tirer que de lui-même sa souffrance et sa mort.

Quand, un an plus tard, je découvris dans un coin des Jeunes Filles en Fleurs, entre guillemets, page 145, ce 'senza rigore' évocateur de foudre brute et de douce spiritualité, je compris alors, mieux qu'après une longue étude, que dans l'œuvre de Proust, partout innervée comme un tissu vivant, le moindre mot, peut-être la moindre lettre, représente un désir, une inquiétude, une expérience, un souvenir. Et c'est là sa morale, à ce magique chasseur de sensations, dure morale de l'angoisse, de l'intuition intégrale et de la probité. (op.cit., pp 107-108)

Du point de vue de l'exégèse d'A la Recherche du temps perdu, ces propos, quoique concernant un épisode mineur, ne manquent pas de valeur. Car le soin pris par Proust pour trouver les mots qu'il lui fallait, généralement reconnu de nos jours, l'était moins en 1923, et Fernandez n'avait pas tort de souligner, à partir d'un exemple qu'il connaissait de première main, l'importance d'éléments apparemment insignifiants dans le 'tissu' de l'œuvre définitive. De même, l'idée plus implicite que Proust avait en quelque sorte 'secrété' son roman comme il avait secrété sa mort ("un tel être ne pouvait tirer que de lui-même sa souffrance") correspond à l'image communément admise du martyr de sa vocation.

Ces observations faites, il est évident que l'intérêt principal de l'article n'est pas là, mais dans sa tonalité, dans l'évocation de la figure de l'homme, ce "fantôme bienfaisant mais irritant" dont le départ donna au jeune Fernandez "le sentiment de vivre au milieu des choses inconnues", et dans la mise-en-scène très soignée qui la précède :

Les gothas faisaient rage, m'empêchant de dormir. Comme il y avait très longtemps que j'étais sans nouvelles de lui, je pensais à lui et souhaitais ardemment de le revoir. Je ne désespérais pas de l'évoquer dans ma chambre obscure, ayant toujours cru que son corps n'obéissait qu'aux lois de l'esprit. Ma volonté tendue commençait à m'engourdir, quand, soudain, léger comme un volant, mon nom bondit par la fenêtre ouverte et vint me frapper de surprise et de joie. Je bondis à mon tour et prêtai l'oreille. De la cour désertée, dans la nuit en feu montait sa voix, sa miraculeuse voix, prudente, discrète, abstraite, ponctuée, ouatée, qui semblait former les sons au-delà des dents et des lèvres, au-delà de la gorge, dans les régions mêmes de l'intelligence. Cette voix tissait autour d'elle une atmosphère légère, un monde dématérialisé, où tout corps se résorbait en son corps astral, où il n'y avait plus ni gothas, ni mitraille, ni guerre. Et il fallait bien que cette impression ne fût pas tout à fait imaginaire, puisque ma concierge, aimantée par cette voix, sortit de la cave où elle gémissait et eut la force d'indiquer mon étage, entre deux éclats de l'auto-canon qui, du coin de la rue, bombardait le ciel. (ibid, p 106)

Ce premier paragraphe est d'une tournure et d'une tonalité particulièrement frappantes. Dans le décor nocturne, l'apparition du visiteur a toutes les caractéristiques/...

caractéristiques d'un phénomène mystérieux et même magique, la réponse quasi-miraculeuse à une attente. L'auteur, regrettant d'être si "longtemps sans nouvelles de lui", "souhaitant ardemment de le revoir", veut cette apparition, investit l'absent - et sa propre pensée - de pouvoirs absolus. Il retrouve aussi une posture de jeune, d'adolescent révérencieux et affectueux; l'émotion qu'il éprouve à entendre son nom - "surprise et joie" fait penser à une visitation mystique ou à une première rencontre amoureuse, et la tonalité curieusement adolescente est renforcée par l'image du volant, qui annonce à son tour cet élément central du passage, l'immatérialité du visiteur :

De la cour désertée, dans la nuit en feu montait sa voix, sa miraculeuse voix, prudente, discrète, abstraite, ponctuée, ouatée, qui semblait former les sons au-delà des dents et des lèvres, au-delà de la gorge, dans les régions mêmes de l'intelligence. Cette voix tissait autour d'elle une atmosphère légère, un monde dématérialisé, où tout corps se résorbait en son corps astral, où il n'y avait plus ni gothas, ni mitraille, ni guerre. (ibid)

Cette description très stylisée, faite d'une série d'éléments répétés à valeur cumulative, est très importante. D'une part, il évoque une expérience d'une incontestable intensité vécue; de l'autre, il ajoute à cette impression d'irréalité à laquelle Fernandez est si sensible qu'il invoque, pour se persuader (et pour persuader aussi son lecteur?), la présence de la concierge : "et il fallait bien que cette impression ne fût pas tout à fait imaginaire...". Qui plus est, si la description quasi-spectrale du visiteur correspond à d'autres évocations connues de Proust, l'effet qu'il crée semble aller au-delà de l'expérience immédiate de l'observateur, notamment par la puissance de métamorphose attribuée ici à la voix de Proust. Et cette voix, présente déjà dans le titre même de l'article, ne renvoie-t-elle pas justement à cet autre 'accent perdu', à cette voix manquante de 1905, celle du père de Fernandez lui-même? Dans cette perspective, la dématérialisation de Proust marque la projection sur ce dernier d'émotions associées à l'absent, projection/...

projection qui fait de lui la ré-incarnation miraculeuse et comme le 'revenant', le "fantôme", de l'autre.

Cet investissement paternel est confirmé par la suite du texte :

Il voulut absolument m'avoir réveillé, et comme, en lisant en nous, il allait plus vite que notre conscience et même que notre expérience, je n'étais plus très sûr que je ne me souviendrais pas un jour que j'avais dormi. Mais comme je protestais cependant : "Alors vous ne dormiez pas? C'est extrêmement dangereux de veiller si tard, et je me sentais vraiment coupable de vous réveiller ainsi. J'ai envie de demander à mon frère d'écrire à Madame votre mère pour l'avertir du danger qu'il y a pour vous à veiller. D'ailleurs, je vais partir tout de suite...". Il restait debout, la tête légèrement inclinée sur l'épaule, le corps raide, mécanique et léger comme celui d'un médium en transe, et tournant sur lui-même comme la lampe d'un phare, il éclairait d'intelligence les moindres recoins de la pièce où je le recevais. Ses admirables yeux se collaient matériellement aux meubles, aux tentures, aux bibelots; par toutes les pores de sa peau il semblait aspirer toute la réalité contenue dans la chambre, dans l'instant, dans moi-même; et l'espèce d'extase qui se peignait sur son visage était bien celle du médium qui reçoit les messages invisibles des choses. Il se répandait en exclamations admiratives que je ne prenais pas pour des flatteries, puisqu'il posait un chef-d'œuvre partout où ses yeux s'arrêtaient. Enfin il fixa sur moi ce regard qui filtrait à travers les visages, et j'eus l'impression que sa rétine était frappée directement par mes pensées. (pp 106-107)

Dans les premières lignes, la présence paternelle du visiteur est exprimée plus directement puisqu'il met son jeune interlocuteur en garde contre le danger qu'il y a de veiller si tard dans la nuit, et voudrait intercéder auprès de sa mère. Puisque Jeanne Fernandez était connue de Proust, et la sollicitude de ce dernier pour ses amis était réelle, ces détails sont à la fois vraisemblables, et conformes à la signification plus profonde que nous attribuons à l'épisode. Plus intéressant, toutefois, est le fait que l'impression d'irréalité augmentant, Proust revêt l'aspect d'un "médium en transe" qui reçoit des "messages invisibles" des choses qui l'entourent, qui communique avec l'au-delà. Ici encore, la description correspond à ce que d'autres commentateurs ont écrit, et Fernandez lui-même, reprenant son article dans l'ouvrage/...

l'ouvrage de 1943 pria le lecteur de "remarquer que la comparaison ou l'impression d'un médium en transe est venue spontanément sous la plume d'un vieil ami comme M. Reynaldo Hahn et sous celle d'un étranger, comme moi-même". (Pr, 84, n) Mais cette concordance entre la vision subjective et celle d'autrui est moins significative que les concomitants de cette vision chez Fernandez, et tout le premier, cette référence au 'message'. Sa présence ici dans le premier article de la carrière de Fernandez, et son contexte spécifique, soulignent l'importance vitale d'un phénomène qui dépasse le domaine la critique philosophique pour se rattacher aux figures et même aux voix des hommes. De tous les 'messagers' fernandéziens, du Rivière du 'dialogue interrompu' au Vauvenargues du "murmure promptement étouffé" en passant par "la voix noble et rauque de Fielding" (ML, 92), le Proust de 'l'Accent perdu' est le commun ancêtre, le prototype .

Ainsi, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, Proust est à la fois l'absent et celui qui permet de communiquer avec lui; investi de quelques traits du père absent, il re-crée le passé. Or, rappelons que c'est l'apparition magique du visiteur qui crée ce monde 'dématérialisé' où "il n'y avait plus gothas, ni mitraille, ni guerre", et c'est l'immatérialité même de ce dernier qui explique l'affirmation que "je ne redoutais pas qu'il fût victime des gothas. Je le croyais invulnérable. Un tel être ne pouvait tirer que de lui-même sa souffrance et sa mort". Ces mots prennent leur sens à la fois de l'actualité de l'article (Proust venait de mourir) et de l'actualité 'historique' de l'épisode - visite au cours de la guerre, danger de sorties nocturnes dans la rue d'une ville sous les bombes allemandes. Il est probable, cependant, qu'ils remontent plus loin encore, aux sentiments de l'enfant qui croit ses parents invulnérables et qui redoute secrètement leur mort. Si Fernandez croyait Proust invulnérable, c'est parce qu'il devait l'être, l'enfant éprouvant un retour de la douleur déjà subie, et cherchant à la nier, et parce que, se confondant avec les traits/...

traits de l'absent, il était déjà mort.

Mais l'idée que Proust ne pouvait tirer "que de lui-même" sa souffrance et sa mort a un autre sens. L'on sait, en effet, que la nostalgie paternelle de Fernandez avait pour contrepartie la culpabilité dont le Pari a montré les modalités principales (ambivalence, déni de la réalité, projection, etc). Et nous venons de voir dans cet article une ambivalence typique, Proust étant à la fois un "génie benévole" et un "fantôme irritant" qui apporte des dons précieux mais qui les reprend en partant, qui aspire toute la réalité autour de lui, "dans la chambre, dans l'instant, dans moi-même". Cette absorption imaginaire de la réalité et même du jeune homme lui-même symbolise les émotions ambivalentes que ce dernier éprouve; accablé par ses sentiments de culpabilité, il les projette sur l'autre. D'où la puissance du regard du visiteur qui 'lit en nous', qui "éclairait d'intelligence les moindres recoins de la pièce", qui "filtrait à travers les visages", au point même ou "j'eus l'impression que sa rétine était frappée directement par mes pensées". Ces propos sont doublement significatifs. Ils expriment, d'une part, l'omnipotence de la pensée de Fernandez, déjà évoquée au début du texte ("je ne désespérais pas de l'évoquer"), et celle du visiteur; et l'omnipotence de la pensée, la pensée qui devient réalisation, est un des mécanismes primitifs du psychisme. De l'autre, ils contiennent un retournement des plus probants, car si Proust 'lit les pensées' du jeune homme, il en est 'frappé' aussi; la peur que les pensées coupables soient connues par l'autre va de pair avec la peur de le tuer par la pensée. L'importance accordée au décor guerrier revêt aussi un sens plus profond, puisque la conjoncture reflète la nature même de la 'catastrophe' intime; de même, la précision que Proust partit, "ou plutôt s'évanouit", emportant de la chambre "des sons que je ne percevrai jamais", paraît d'une réelle nécessité psychique.

Affirmer/...

Affirmer l'invulnérabilité de Proust est donc à la fois le symptôme de l'angoisse parricide, et la défense. Contre-épreuve : Proust veut absolument 'avoir réveillé' Fernandez, trait repris, en le retournant, par l'auteur du Pari pour créer la figure du père 'réveillé en sursaut' par le fils, ainsi que les motifs déjà familiers de 'l'intrusion' et du 'pardon'. Notons enfin - la tonalité adolescente et comme amoureuse de ces pages l'autorise. déjà - que l'idée d'être 'absorbé' par le fantôme nocturne est peut-être d'une détermination plus profonde encore, pourrait exprimer un fantasme de séduction ou d'initiation homosexuelle qui serait conforme aux autres indices que nous avons relevés dans cette étude. Le dépressif souffre de la perte de l'amour de 'l'objet', croit l'avoir tué en ne pas l'aimant assez; retrouver son amour est donc, par une ambiguïté qui n'en est pas une pour le psychisme, ne pas l'avoir 'perdu'.

Ce n'est donc pas l'exactitude 'historique', en dernière analyse invérifiable, de cet épisode qui compte; qu'il y eût ou non des ressemblances entre la voix de Proust et celle du père décédé, que l'aspect 'cadavérique' de Proust, reconnu par d'autres, pût éveiller des souvenirs troubles chez Fernandez,¹⁰ ces possibilités sont moins significatives que l'élément fantasmatique présent dans ce texte comme il est présent dans les romans. Ce 'souvenir' de 1918 est proprement un 'pré-texte' permettant d'exprimer une situation et un rapport antérieurs. De même, ce n'est pas seulement le fait que Proust bénéficie d'un investissement paternel qu'il faut retenir, mais aussi et surtout le fait que cet investissement s'accompagne de quelques traits dépressifs caractéristiques. Car ce sont ces traits qui expliquent et qui déterminent la nature de l'entreprise critique : pour venir à bout de l'ambivalence, pour re-crée 'l'objet', Fernandez va s'identifier de plus en plus étroitement avec lui.

L'Identification critique

Vingt ans séparent 'l'Accent perdu' et l'ouvrage de 1943 où Fernandez chanta la 'gloire' de Proust, vingt ans au cours desquels il est possible de repérer certains indices ponctuels du processus d'identification dont nous venons de parler. A cette condition, cependant : entre la durée intérieure d'une réflexion dont les racines sont affectives et 'objectales' aussi bien qu'intellectuelles, et la chronologie de ses manifestations extérieures, qui sont surtout intellectuelles, il peut y avoir plus ou moins d'écart. L'interprétation que nous proposons, quoique évolutive, ne repose pas sur le 'temps normal', mais sur le temps psychique, qui relève en dernière analyse d'une certaine conception de la 'distance'.

Voilà pourquoi le premier indice que nous retenons est la mort tragiquement prématurée de Jacques Rivière, celui des intercesseurs du premier Fernandez qui s'était le plus identifié aux conceptions proustiennes, et qui avait éveillé une ambivalence analogue. Or, il est évident que cet événement, de 1925, précède des écrits où l'hostilité de Fernandez envers Proust paraît toujours aussi vive : la reprise, dans Messages, de la 'garantie des sentiments', la rédaction de De la Personnalité (terminée en 1926), et même Moralisme et Littérature (1932). En fait, l'exemple de Rivière ne sert qu'à mieux démontrer l'importance de l'interprétation objectale. Car, comme nous l'avons suggéré dans notre étude du 'dialogue interrompu', l'ambivalence dont bénéficiait ce dernier reposait sur les mêmes bases 'paternelles', et comportait donc une même tendance à l'identification, que dans le cas de Proust :

Comment parler de lui? Comment juger quelqu'un sur le jugement duquel on s'appuyait? Je l'ai fréquenté de trop près pour ne pas souffrir aujourd'hui d'un manque de recul qui trouble ma vue, comme un silence soudain a troublé ma pensée. Comment parler de lui alors que je ne me sens capable encore que de lui répondre? (M, 11)

C'est à la lumière de ces mots de l' 'In Memoriam' du mois d'avril 1925, repris en tête/...

tête des articles réunis dans Messages, et dont 'l'ombre' se projette jusque sur Moralisme et Littérature, originellement prévu pour 1927, qu'il convient de considérer l'évolution des idées de Fernandez. La mort de Rivière, loin d'écartier un obstacle à l'anti-proustisme, créait déjà une des conditions d'un retournement, d'une réconciliation ultérieurs, l'ouvrage de 1943 en témoigne amplement.

Autre événement significatif : la parution, en 1928, du Temps retrouvé, dernier volume de l'entreprise commencée en 1913 et qui lui donnait tout son sens, un sens que Fernandez et d'autres commentateurs toujours plus nombreux commencent à faire mieux connaître et mieux comprendre. C'est de cette année que date l'article déjà cité sur 'l'Esthétique de Proust', ainsi que des études de Paul Souday et Ernst-Robert Curtius. Dans les comptes rendus qu'en fit Fernandez pour la NRF, nous lisons successivement qu'il "s'agirait plutôt de rejoindre d'abord Marcel Proust, quitte ensuite à le dépasser ou à le corriger",¹¹ et que "toute vraie critique doit tendre à découvrir non pas les idées et les sentiments de l'auteur, mais les directions premières de sa personnalité".¹²

L'intérêt de ces affirmations n'est pas de confirmer l'importance des vues théoriques de Fernandez, déjà amplement démontrées, mais de fournir les jalons d'une identification en puissance. Car, comme le critique le disait lui-même, il nous arrive de juger une œuvre à travers le jugement d'autrui (H?, 93), ce qui nous oblige à nous situer vis-à-vis de l'œuvre, à prendre position. Aux années 1923-26, Fernandez s'était opposé à un certain 'proustisme', s'en était fait le critique. Cette époque révolue, et l'œuvre devenant l'objet de critiques (aux deux sens du terme) plus nombreuses, il en fut amené à en prendre la défense. Or, en raison de ses origines dans le psychisme, cette défense comporte un mouvement d'identification qui se fonde dans le travail critique lui-même et qui, sans exclure des/...

des éloignements ultérieurs, fait qu'à chaque retour, il s'en rapproche un peu plus.

Ce qui montre le bien-fondé de cette interprétation, c'est l'évolution de Fernandez au cours des années 1930, époque à laquelle la découverte de Gide, et plus tard de Barrès, l'engagement politique de Fernandez, et le transfert de la problématique de la personnalité sur le registre idéologique et social devaient marquer une pause dans sa réflexion sur Proust, l'éloigner d'un modèle aussi peu politique que possible. D'où la tournure des observations qu'il fit sur la postérité de ce dernier lorsque la parution du livre de Henri Massis, le Drame de Marcel Proust, l'obligea d'y revenir en 1938. Rappelant que "du vivant de Proust et assez longtemps après sa mort, le 'proustisme' avait régné en maître",¹³ Fernandez en fait l'évocation suivante :

A part quelques rares exceptions (au nombre desquelles on me permettra de me ranger), la plupart de ses commentateurs voyaient dans Proust le révélateur de la nature humaine. Dans un temps où Freud montrait les dessous de la nature individuelle, où Karl Marx, remis à la mode, dénonçait les dessous de la nature sociale, Proust semblait apporter la confirmation du génie littéraire à cette psychologie de l'envers du décor'. De fait, le Temps perdu est un "envers de l'histoire contemporaine", moins puissant, moins étendu, mais plus implacable et plus désespéré que celui de Balzac. (ibid)

A ces éléments d'explication, Fernandez ajoute ensuite une conjoncture historique plus précise, ce qu'il appelle, suivant Thibaudet, la "décompression" de l'après-guerre, la démobilisation des esprits à partir de 1919 :

Proust, ce réformé N° 1, peignait un univers de malade et d'oisif qui formait le plus parfait contraste avec l'enfer viril d'où l'on sortait. Tout ce que la discipline militaire impose à l'homme de croire était nié dans ces pages interminables, subtiles, entêtées et graves : l'unité de la personne, la permanence des sentiments, la prévision de soi-même, l'énergie, la volonté, la foi. D'où l'enthousiasme un peu étourdi des lecteurs de Marcel Proust. (ibid)

La suite de l'histoire, on la connaît; la réaction ne se fit pas trop attendre, car on commença d'apercevoir

que/...

que l'homme proustien est terriblement incomplet, qu'il représente un effort désespéré, mais impur, pour étendre à l'humanité tout entière les déficiences anormales d'un groupe humain décadent; et que, sans nier le moins du monde le génie propre de Proust, il fallait catonner ce génie dans les beautés qui étaient siennes, qui l'illustraient et le bornaient à la fois. (ibid)

C'étaient alors les reproches de L-P Quint sur l'absence chez Proust de toute conscience des revendications sociales, comme, d'un tout autre bord, celles de Massis lui-même, qui le condamnait pour avoir fait de l'abdication de la volonté et de l'absence de Dieu la raison d'être de son œuvre. Point de vue suffisamment analogue aux vues de Fernandez, mais auquel il se croyait autorisé, en humaniste et en psychologue, d'apporter les nuances suivantes :

Tous les hommes sans Dieu n'ont pas la vision proustienne du monde : il faut donc tenir compte, chez Proust, du pli pathologique, de l'accident individuel. Ensuite, et d'un point de vue cynique, l'expérience proustienne était nécessaire. Il faut quelquefois, dans l'humanité, un retour de l'enfer pour pouvoir apprécier, non seulement le ciel, mais tout bonnement la terre. (ibid)

Cet article, dont un des mérites est de donner à la pensée de Fernandez une expression particulièrement succincte, libre de sa gangue métaphysique des premiers écrits, annonce manifestement l'ouvrage ultérieur. S'il semble ré-affirmer certaines réserves familières (intermittence, pulvérisation psychologique et sentimentale, anormalité, pessimisme, etc), la perspective historique leur enlève une partie de leur aiguité, le ton est plus distancié, plus objectif : d'un côté, Fernandez situe Proust sous le signe d'un certain relativisme, en faisant la part du "pli pathologique, de l'accident individuel"; de l'autre, il reconnaît que l'expérience proustienne était peut-être "nécessaire".

En fait, ce texte annonce le Proust d'une façon plus significative encore, dans la mesure où cette apparente objectivité est le fruit d'une identification déjà plus grande./...

grande. Car Fernandez lui-même aux années 1930, s'était fait l'analyste de 'l'envers du décor', lui-même avait subi l'épreuve douloureuse du marxisme et du freudisme - l'Homme est-il humain?, nous l'avons vu, en témoigne amplement, lui-même se considérait comme un 'homme sans Dieu'. Quant à la référence au 'pli pathologique', elle renvoie incontestablement à une idée émise dès Messages, et qu'il allait reprendre sous une forme moins conjecturale dans l'ouvrage : y aurait-il eu chez Proust "une fixation prématurée de la sensibilité, un arrêt de croissance auquel il aurait remédié, par la suite, par le biais de l'intelligence?" (M, 159n, cf Pr, 95-96) Pour le connaisseur du drame du 'demi-barbare', drame de la 'catastrophe' bouleversante et de la pensée sur-déterminée, cette question, loin de différencier le critique et son sujet, est un des indices qui les rapprochent le plus. Mais elle les rapproche de la façon la plus probante qui soit, car c'est à cause de la nature même du drame - paternel - que Fernandez s'identifie ainsi à Proust, cherche à faire de l'homme à 'l'accent perdu' un double de lui-même. Aussi paradoxale-ment que cela puisse paraître à la lumière des activités politiques de Fernandez à l'époque, cet article de 1938 marque donc une étape significative et correspond en un sens, à une certaine régression. Il suffira, deux ans plus tard, d'une nouvelle guerre pour que Fernandez aille au bout de l'identification pour lui donner son expression définitive.

Le Proust n'est pas un livre profondément neuf, en quoi il se distingue non seulement des ouvrages de certains autres commentateurs d'A la Recherche du temps perdu, mais aussi de certains autres ouvrages de Fernandez lui-même. Non qu'il ne témoigne d'aucun aperçu suggestif; au contraire, les remarques de Fernandez sur Proust et Bergson, sur les éléments du roman 'policier' dans la construction de l'œuvre, sur un style dont certains aspects relèvent autant du 'parlé' que de l'écrit, sur les liens entre les dimensions poétiques et métaphysiques, et même jusqu'à l'observation que la plupart des thèmes de l'amour proustien sont à trouver dans la littérature et les chansons populaires de l'époque, constituent autant d'indices de la valeur d'un ouvrage/...

ouvrage d'ailleurs relevés de part et d'autre. Mais la véritable originalité, la raison profonde de cette étude, destinée à marquer l'importance de Proust vingt ans après sa mort, n'est pas là.

L'ouvrage est conçu sous la forme d'une topologie descriptive et analytique des thèmes, des personnages et du style d'une œuvre qui un jour cessa d'être "l'histoire d'une vocation" pour devenir "l'histoire d'une conscience et l'histoire d'une époque".

(33) Ainsi, les principaux faits de la vie de Proust sont rapidement énumérés au début – une fois l'entreprise du 'temps perdu' commencée, la vie de l'auteur et la vie de l'œuvre ne font qu'une – et le critique fait une plus grande place dans son introduction à la figure de l'homme, évoquée par quelques-uns des contemporains qui avaient contribué au numéro d'hommage de 1923 : Jacques-Emile Blanche, Gaston Gallimard, et Léon-Paul Fargue. C'est à des pages particulièrement 'atmosphériques' de ce dernier que Fernandez a recours pour situer Proust dans son temps, et pour en faire l'homme de liaison entre le Second Empire finissant et les premières années de la Troisième république, époque de Bourget, de Loti, de Gounod et de Massenet dont les limites sont la Commune de 1871 et l'exposition de 1900, "et qui finit aux automobiles". (16) Ce n'est qu'après avoir situé Proust vis-à-vis des autres auteurs de sa génération (Gide, Giraudoux, Valéry), et donné l'historique des volumes successifs publiés par Proust entre 1913 et 1922, que Fernandez aborde l'analyse de l'œuvre proprement dite. Ces retours en arrière, avec l'armature quelque peu conventionnelle du Proust, en font un livre daté pour certains, un livre presque classique pour d'autres.

En fait, cette entrée en matière joue un rôle plus important qu'il ne paraît. En re-crétant le passé de Proust, Fernandez re-crée le sien propre, ce "temps de l'Exposition, de l'Affaire et des pious-pious de Caran d'Ache" dont il gardait la nostalgie./...

nostalgie. Autrement dit, il opère un rapprochement entre la figure paternelle et sa propre jeunesse, consacre l'œuvre dans une dualité dont l'origine est dans 'l'Accent perdu' et que d'autres détails, et même l'esquisse biographique auquel nous venons de faire allusion, appuient de façon significative.

L'on sait que Proust est mort à la fin de 1922, circonstance à laquelle nous devons l'entrée en carrière de Fernandez avec 'l'Accent perdu'. L'on n'a pas remarqué, cependant, que sa date de naissance - 10 juillet 1871 - rapproche les deux hommes encore puisqu'elle correspond, à quatre jours près, à celle du père de Fernandez (14 juillet 1871). Qui plus est, les années de décès respectifs du père et de la mère de Proust (1903, 1905) sont exactement celles de la mort de la grand-mère de Fernandez et du père lui-même.¹⁴ Ce qui rend ces indices plus probants pour l'esquisse d'une certaine affinité, d'une complicité prophétique, c'est la mort de la grand-mère du narrateur d'A la Recherche du temps perdu; car cet épisode (dont on connaît l'importance pour le Fernandez des 'intermittences du cœur' et du deuil tardivement éprouvé), est basé sur la mort de la mère de Proust elle-même, et le résultat d'une néphrite, avec cécité et 'paralysie' partielle, détails faits pour ne pas laisser le critique insensible et dont on trouve le relevé dans l'ouvrage (159-162).

Il y a d'autres ressemblances encore. De lignée juive par son père, Proust lui aussi est un homme d'ascendances mélangées, appartient à ce que Fernandez, suivant Thibaudet, appelle la littérature 'franco-sémitique' de Montaigne et de Bergson (199). Et si, à la différence de Fernandez, il fit son volontariat, il s'en rapproche à nouveau en devenant le "réformé N° 1" de sa génération (23), et plus tard, "franc-tireur" (38). Mentionnons aussi son don du mimétisme, le duel qu'il fit (à propos de Robert de Montesquiou), le sentiment de culpabilité que lui procurait, vis-à-vis de ses parents, son 'vice' secret, et ces voyages en chemin de fer qui, rompant/...

rompant ses habitudes nocturnes, en faisaient quelquefois comme Rousseau, un "homme de l'aube" (68); figurant déjà dans l'épisode où le narrateur, partagé entre le désir de rester à Venise, et l'angoisse de voir sa mère partir seule sans lui, court la rejoindre à la gare, ces trains ont sans doute été significatifs pour l'amateur des 'trains qui partent'.¹⁵ Rappelons enfin l'importance des paysages proustiens, lieu de passage des 'fantômes' affectifs, fantômes du passé, et que Proust fait partie des écrivains "projetés hors de l'ombre" (20) par la première guerre, "longue et terriblement homicide" (ibid). Tous ces détails sont conformes au processus d'identification dont nous avons parlé plus haut, font de l'auteur un double et un père fantasmatique.

C'est à la lumière de cette identification qu'il convient de considérer ce qui fait la spécificité critique du Proust, et tout d'abord le fait que Fernandez, à la différence de la plupart des autres exégètes, parle indifféremment de Proust et du narrateur, n'admet aucune distinction psychologique entre eux. L'œuvre, c'est l'auteur, avec lequel le critique s'identifie pour refaire les grandes étapes de la création, l'analyse thématique et idéologique d'une entité saisie de l'intérieur :

On ne saurait analyser le Temps Perdu comme on ferait un roman ordinaire, en résumant l'histoire, en soulignant les caractères, en en décomposant les parties pour les recomposer ensuite, afin de voir si elles s'ajustent bien. Composition thématique, ce sont les thèmes principaux qu'il faut d'abord étudier, les leitmotive, et la façon dont ils naissent, se croisent et s'enchaînent. Ils nous ramèneront, par leurs lignes convergentes, vers la psychologie du sujet, du narrateur, vers l'autobiographie morale inscrite dans le tissu de l'œuvre. (51)

'L'autobiographie morale...' on peut être d'autant plus sûr que ce terme se réfère à Fernandez lui aussi qu'au centre de tous les chapitres successifs l'on trouve quelques-unes de ses propres préoccupations centrales : l'analyse des "tristes quiproquos de l'amour proustien", précédée du rappel des discussions entre Proust et Fernandez sur l'inversion, et le roman de Philippe Sauveur (61-64); l'analyse/...

l'analyse de l'impressionisme proustien, avec en raccourci, l'épisode raconté dans 'l'Accent perdu' (84); l'analyse de la peinture proustienne de la société du tournant du siècle, empreinte, plus d'un commentateur l'a noté, de la nostalgie de Fernandez lui-même,¹⁶ avec en annexe, la lettre de Proust sur Meredith et "l'armée gratinoise" (206); l'analyse de la mode d'apparition des personnages, qui repose sur "le pluralisme psychique", source de 'surprises' perfectionnée par Proust dans "un recouplement de l'observation clinique, de l'autoanalyse et de la considération sociale" (131); l'analyse des 'types' où, à côté de Swann, de Françoise, de la petite 'tribu' juive, autant d' 'animaux-témoins' (148) d'un trait social ou racial, nous retrouvons le plus grand 'révélateur' de tous, le 'monstrueux Charlus, "un enfant grandi et moustachu, s'il faut encore en croire Freud et sa théorie sur la 'fixation' infantile des invertis, qui circule à grands pas et à grands cris dans le Temps perdu, faible, despotique, capricieux, frivole, intelligent, dément et condamné". (143) Le déroulement de l'analyse, à travers les recouplements successifs et les cercles concentriques des thèmes qui s'entrecroisent, suit une courbe ascendante, véhicule une identification toujours plus étroite entre le critique et son sujet.

Les deux derniers chapitres, consacrés aux thèmes de la mort et de l'art, sont envisagés sous le signe d'une lutte épique : "Si quelque Proust médiéval avait conçu le Temps perdu, il eût pu le composer comme un combat de l'art contre la mort, (...) plus réels, d'une réalité allégorique, psychologique et métaphysique à la fois que les personnages qui défilent comme les ombres de la caverne".(155) Parmi ceux-ci, dont la disparition marque cependant une des étapes sur le chemin de la découverte du 'temps' par lequel l'homme proustien entre dans l'éternité, nous retrouvons une dernière fois la grand-mère à l'agonie, avec ce commentaire de Fernandez : "la bête qui prend possession de la grand-mère évoque ces peintures médiévales comme on/...

on en voit au Campo-Santo de Pise" (162) L'observation, certes, ne trahit point l'esprit du texte proustien; mais elle reflète en même temps la sensibilité du critique, dernier écho de la lutte intérieure contre les 'monstres', les 'mauvaises pensées' dont le père fut victime.

Or, J F Reille rappelle qu'avec la disparition de la grand-mère coïncide l'effacement du père du narrateur,¹⁷ et sur ce père Fernandez s'exprime comme suit :

on le sent père autant qu'il doit et peut l'être; on voit le narrateur aussi respectueux qu'il doit et peut l'être; mais cet homme utile et raisonnable n'a certainement pas pénétré jusqu'au château intérieur de l'âme proustienne. Il figure un peu, toutes proportions gardées bien entendu, le rôle du colonel dans le régiment de Saint-Loup. (145)

Le peu de distanciation entre Proust et son narrateur est particulièrement sensible ici. Car en laissant ainsi entendre que le père était aussi absent pour l'un et pour l'autre, en faisant du père un 'absent' dans la vie de Proust, le critique s'en rapproche lui-même, retrouve chez ce dernier l'un des termes de son propre drame. La référence à l'homme "utile et raisonnable" qui pour un peu figurerait "le colonel" dans le régiment de Robert de Saint-Loup, rappelant le père militaire du Pari, en est la preuve.

L'entreprise critique va cependant plus loin que l'expérience romanesque. En vertu de la dualité de l'œuvre, cet homme sans père qu'est Proust est non seulement un double de Fernandez mais une figure paternelle; le père absent dans la vie est ressuscité dans l'œuvre. C'est sans doute dans cette perspective, invisible si l'on s'en tient à la trame intellectuelle de l'ouvrage, qu'après la mort de la grand-mère, Fernandez passe à celle de l'écrivain Bergotte, précédée du cauchemar dostoïevskien de la lutte avec le 'mauvais conducteur', mais annocatrice d'une "métempsychose de l'âme", d'une possibilité de survie et de salut: "ses livres disposés trois par trois veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, /...

plus, le symbole de sa résurrection". (166)

Si les analyses précédentes sont admises, elles nous font mieux comprendre pourquoi la découverte de l'œuvre proustienne, riche comprimé de souvenirs, de sensations et de sentiments métamorphosés en un complexe agencement de thèmes qui est aussi une poétisation du 'réel', et la rencontre de Proust lui-même, créateur de ce monde perdu et retrouvé, constituaient pour Fernandez les deux faces d'une même expérience. Et pourquoi cet auteur, malgré l'éloignement du critique aux années 1930, malgré l'hostilité que lui vouaient à partir de 1940 certains pourfendeurs de la 'décadence judéo-bourgeoise', ne pouvait jamais lui être indifférent. Dans ce contexte, le 'retour' à Proust, faisant partie pour Fernandez du 'retour' aux valeurs du patrimoine comme aux préoccupations de sa 'jeunesse' critique, paraît un hommage filial et une défense du 'père' plus significatifs encore.

Est-ce à ces impératifs qu'il convient d'attribuer enfin la valeur d'un ouvrage devant lequel Alvin Eustis affirme que "le lecteur a envie de crier au miracle" (op.cit., p 184), tant la part de l'évocation et de l'évaluation, du jugement et de l'hommage sont fondus, "presque sans bavure" (ibid) à l'intérieur d'une structure qui les exprime avec le maximum de clarté et de bonheur? L'originalité du Proust ne serait-il pas justement d'être le livre le plus fernandézien et le moins fernandézien qui soit, en ce sens que son auteur sut incorporer là-dedans le meilleur de lui-même et le meilleur de 'l'objet', synthèse parfaite où "il se perd et se retrouve à la fois"? (199) L'étude de deux autres ouvrages dont les défauts sont plus évidents et où pour différentes raisons l'identification paraît moins réussie, apportera un autre élément de réponse à ces questions.

CHAPITRE II

ANDRE GIDE

Comment un grand esprit en vient-il à faire table rase, à s'enfouir dans sa solitude, toutes attaches rompues, puis à rééduquer lentement ses facultés, à réapprendre la vie? (André Gide, p 32)

Si les premières années de la carrière de Fernandez se déroulent sous le signe de Proust, et si les dernières sont celles par excellence des réflexions sur Barrès, la période intermédiaire appartient à André Gide. De la même génération que les précédents, Gide avait montré, par la publication successive de son Dostoïevski (1923), de Corydon (1924), des Faux-Monnayeurs (1926) et Si le grain ne meurt (1928) la vitalité persistante d'un génie protéiforme que son engagement politique, à partir de 1932, allait couronner en confirmant son titre de 'contemporain capital'. L'étude critique que Fernandez lui consacra en 1931, et la suite d'articles de 1933, 1934 et 1935 sur le communisme de Gide, peuvent être considérés comme une étape dans l'évaluation de l'œuvre gidienne, et dans la quête fernandézienne d'un humanisme critique, scientifique et idéologique.

Il convient, cependant, de noter qu'avant 1931 les mentions du nom de Gide que l'on trouve dans les écrits du critique sont plutôt rares, et loin d'être enthousiastes. Il n'y en a aucune dans Messages, absence assez surprenante quand on pense à l'importance accordée à la distinction entre 'récit' et 'roman', aucune non plus dans le traité de la personnalité, quoiqu'il y soit question de 'l'acte gratuit' et des idées nietzschéennes. Quant à l'importante note de 1926 sur "la figure de la vie dans les Faux-Monnayeurs",¹ Fernandez aborda l'œuvre romanesque de Gide à la lumière des critères élaborés dans les deux ouvrages précités, et formula donc des jugements nettement défavorables. Ainsi, Gide lui paraissait un/...

un romancier "incomplet" parce que les deux plans de son œuvre, celui où les événements ont lieu, et celui où l'auteur en prend conscience, ne se soudent pas ensemble. D'autre part, puisque les sentiments des personnages ne débouchent pas sur des actes qui les engagent – Robert s'intéresse à ce qu'il "pourrait" être, non à ce qu'il sera, – Gide ne crée pas de véritables individus; il y a dans son œuvre une discontinuité radicale qui témoigne de son refus de la 'durée'. Gide ne 'consent' pas à son roman, demeure prisonnier de son subjectivisme.

L'importance et la stabilité de cette évaluation sont confirmées par l'étude de 1929 sur Mauriac où nous lisons le jugement suivant : "Il est possible qu'André Gide nous ait donné la formule du roman de demain. Je serais plutôt tenté de croire qu'il nous a livré, dans une très curieuse expérience, le testament du subjectivisme, d'un subjectivisme fort intelligent". (op.cit., p 18) De même, dans son compte rendu du livre de Souday sur Gide, Proust et Valéry, l'essentiel des propos de Fernandez concernait toujours l'auteur du "Temps Retrouvé", auquel le critique consacra d'autres écrits significatifs au cours de la même période. Ces indices suggèrent que pendant assez longtemps, Gide ne figurait pas au nombre des préoccupations majeures de Fernandez, et que son exemple était plutôt négatif. Dans l'ouvrage de 1931, par contre, l'évaluation des Faux-Monnayeurs est beaucoup plus nuancée et pour tout dire plus 'objective', alors que l'interprétation du 'message' gidien, tourne quelquefois à l'hommage, et à un hommage éclatant. Par l'ensemble de son œuvre, Gide rejoint la grande tradition humaniste de Montaigne et de Diderot, "ceux qui ont rendu possible une reconstitution de l'homme à pied d'œuvre, en détruisant toutes les fausses édifications qui dissimulaient sa nature et ses moyens véritables". (AG, 253)

Pour arriver à ce jugement, Fernandez avait attribué le "son fondamental" de Gide à/...

à la bouleversante prise de conscience du 'penchant naturel' qui l'amena à tout remettre en question et à faire de son œuvre l'expression d'une ré-éducation sensuelle et morale influant de la façon la plus radicale sur tous les aspects de sa vie et de sa pensée :

Au sein même de la vie il continuait de se sentir différent. Ce n'était point une convalescence ordinaire : c'était une convalescence qui lui révélait une santé que d'autres appelaient maladie. Il ne pouvait donc faire siennes les notions par lesquelles, autour de lui, on représentait la réalité humaine. Accepter d'emblée la moindre "vérité" sur l'homme ayant cours, c'eût été s'exposer à condamner, par voie de conséquences, le "penchant naturel" qu'il voulait défendre parce que le plus vivace de sa vie en dépendait. De là une constante veille de l'attention, de l'intelligence, une méfiance fondamentale qui l'obligeait à reprendre une à une les idées sur lesquelles nous vivons, à les vérifier par lui-même, à n'avancer rien qui ne fût lié à sa plus personnelle, à sa plus intime expérience. (36)

A cette découverte progressive, à ce processus de remise en question, dans lequel Fernandez attribue un rôle considérable au "tour d'esprit proprement scientifique" de Gide (37) qui le distinguait des autres 'maîtres' de sa génération, correspond une évolution esthétique tout aussi significative. Des personnages comme Jérôme, Michel ou Alissa incarnant des moments successifs de la personnalité de leur créateur, dont le drame était non seulement de concevoir simultanément sa multiplicité, mais aussi de s'éprouver en créant la vie, Fernandez montre comment Gide en vint peu à peu à reconnaître que seul le roman permettait cette unité d'expression et d'aperception. Les Caves du Vatican marquent ainsi une première cristallisation qui prend tout son sens avec le 'roman' de 1926. La 'conquête du roman' est, profondément, une 'conquête de la vie', l'aboutissement esthétique d'un drame vital.

Il est vrai que les Faux-Monnayeurs demeurent une œuvre problématique, ambiguë, et même hybride qui, suivant une analogie musicale, serait "répétée" plutôt qu'"exécutée"/...

qu' "exécutée" définitivement. (153) Mais dans la mesure où l'unité du livre se rapporte à la conscience critique de Gide lui-même, "lieu idéal où les tendances éparses de son être se rejoignent, se rassemblent, et parfois se réfugient", (143) ce "roman critique qui comporte une critique du roman" marque une étape dans l'évolution du genre, le moment où "le romancier réfléchit sur son œuvre au lieu de réfléchir par cette œuvre". (167) Le 'pourrait être continué' signifie maintenant pour le critique 'pourrait être repris', ce par quoi Fernandez entend l'idée de "transformation et progrès", (166) signe de la 'durée' dont il constatait l'absence plus tôt.

Mais il n'y avait pas que la conquête du roman. Fernandez montre comment Corydon (1924) marqua une étape non seulement dans l'entreprise de Gide, mais dans l'histoire des mœurs. Pour Fernandez, Gide soulevait le problème de l'homosexualité vue par une société hétérosexuelle qui, au lieu de la considérer comme "un problème humain, au même titre que les autres" (171) trouvait dans 'l'anormalité' une justification de ses propres excès. Par ailleurs, dans leur incapacité de concevoir l'amour homosexuel que sous un jour triste et dénaturé, et par leurs préjugés religieux, l'attitude des hommes de lettres comme Du Bos ou Chesterton n'était guère plus éclairée que celle de l'homme dans la rue. La parution de Sodome et Gomorrhe ayant remis le sujet à l'actualité, mais Proust ayant dépeint l'inversion sous les traits d'une maladie, Gide ne pouvait laisser ce sombre tableau sans réponse. Corydon, malgré quelques inégalités, constitue une autre manifestation de l'esprit scientifique de Gide, et de la quête de valeurs 'humaines' qui consacre sa "déchristianisation progressive". (251)

Telles sont les grandes lignes d'une étude qui faillit remporter le Prix de la critique, et où Fernandez, fidèle aux impératifs énoncés dans Messages, et poursuivant/...

poursuivant la voie ouverte avec la Vie de Molière, affirma avoir essayé de remplir les deux fonctions du "critique honnête : comprendre Gide de l'intérieur et tout à la fois le situer dans la continuité historique française". (AG, 14) L'ouvrage diffère cependant de celui de 1929 dans la mesure où l'armature biographique est beaucoup moins évidente et où 'comprendre de l'intérieur' comporte non seulement les intuitions du critique, mais aussi l'emploi des clefs livrés par Gide lui-même, précaution élémentaire dont Fernandez regrettait l'absence dans les vues d'autrui sur Gide, d'une inspiration plus souvent polémique que critique : "dès que vous acceptez de juger Gide sans tenir compte des jugements qui lui-même vous propose, personne n'est plus facile à juger". (13)

Cela dit, malgré le soin pris par Fernandez de situer l'analyse sur le terrain d'une réconciliation de vues divergentes et partielles, tactique caractéristique, l'interprétation proposée n'est pas libre de tout élément controversé. A côté d'analyses et de jugements qui faisaient dire à Jean Schlumberger en 1958 que le livre "reste encore aujourd'hui un des plus pénétrants",² l'on trouve des pages où Fernandez, pour prendre la défense de Gide, ou pour souligner l'importance de son 'message', se laissa aller à des propos d'une orientation plus évidente. Tel est notamment le cas où il salua l'auteur de Corydon pour avoir osé "mettre les pieds dans le plat" (171), "laissant peu d'espoir à ses amis chrétiens :

Je ne sais rien de plus propre à fausser la signification de l'œuvre de Gide que de considérer la publication de Corydon comme une faiblesse, comme une complaisance envers soi-même, et je m'étonne qu'après avoir tant reproché à Gide de n'aimer point s'engager, on lui reproche maintenant de s'engager enfin. Il est vrai que c'est là tout le contraire de "l'engagement" qu'on avait pu espérer. Mais Gide n'est point sur terre pour satisfaire ou non des espoirs, mais pour accomplir sa destinée. (172)

Tel est le cas, également, de ces propos sur les sentiments des hommes qui connaissent une plénitude sexuelle si profonde qu'ils "éprouvent ce que Nietzsche avait/...

avait pressenti, que la conscience chrétienne est un retournement morbide contre soi-même des puissances de destruction" (197); et de la conclusion du livre, où Fernandez 'remercie' Gide et ses "frères d'esprit" de l'avoir débarrassé de la "dure tâche de détruire (...) les formes stériles" où les valeurs et les croyances s'étaient cristallisées. (254)

Certes, Gide était déjà un auteur controversé, et, à moins de s'en tenir rigoureusement aux seules considérations littéraires, il était sans doute inévitable que Fernandez abordât des questions aussi épineuses que la sexualité et la religion, quand les exigences de 'l'humain' ne l'y incitaient pas déjà. Néanmoins, l'André Gide est de tous les ouvrages de Fernandez celui où se fait le plus sentir, derrière l'impartialité affichée par le critique, une tendance à hausser le ton, à prendre parti 'quand même', non sans agressivité.³ Et c'est ce qui rend si intéressant l'avis de Du Bos, qui le 4 juillet 1931 confia amèrement à son Journal la réflexion suivante :

Depuis ce dimanche 21 octobre 1923 où pour la première fois Ramon me fut amené Ile Saint-Louis par Jacques Rivière, jusqu'à celui où, pour des motifs tout commerciaux, à cause du nom de Gide, Corrèa lui demanda le livre qui vient de sortir, je n'ai jamais entendu Ramon s'exprimer autrement sur Gide que comme sur un complet étranger, comme l'on s'exprime sur quelqu'un qui ne vous est pas seulement devenu extérieur au moment où l'on en parle, mais qui l'a toujours été. (op.cit., p 205)

Passons sur la première partie de cet extrait : que les motifs d'une maison d'édition soient surtout 'commerciaux' est une évidence dont seule la sensibilité ombrageuse de Du Bos, lui-même édité chez Corrèa, et critiqué à plusieurs reprises dans l'ouvrage, explique le refus ici. Le 'Gide' de Fernandez figurant parmi un grand nombre d'autres parus à l'époque,⁴ l'on voit mal pourquoi Corrèa n'eût pas cherché à profiter d'une vague critique de cette ampleur. Plus intéressante est l'affirmation de Du Bos sur l'éloignement de Fernandez vis-à-vis de/...

de Gide. Car si Fernandez avait connu ce dernier, à Pontigny, à la rue Visconti, aux réunions littéraires, il n'était pas du petit 'clan' des vrais familiers, la rareté de mentions de son nom avant 1931 dans le 'Journal' de Gide ou dans sa correspondance le montre assez. D'autre part, un de ces indices confirme de façon tout à fait explicite l'impression de Du Bos, car en mai 1926, voici comment Gide lui-même s'exprimait sur Fernandez :

J'ai l'impression que je l'irrite un peu, ou plutôt que je n'existe guère pour lui. Nos plans ne se recoupent en aucun point, et puis j'ai toujours eu le sentiment qu'il tirait un peu Rivière à lui, en essayant de le détacher de moi, en lui disant : 'à quoi bon t'attarder là?'⁵

L'ouvrage, cependant, crée l'impression d'une familiarité bien plus grande, par l'abondance de formules comme 'aider' Gide, 'aimer' Gide, 'ses frères d'esprit', ainsi que par les 'remerciements' si personnels exprimés par Fernandez dans sa conclusion, et par la tonalité de certains passages plus développés que nous verrons plus loin. Notons aussi que l'André Gide est le seul livre de Fernandez à ne pas porter de dédicace imprimée, indice paradoxal mais significatif du caractère personnel de l'entreprise. Les propos de Du Bos sont donc précieux, car il a mis le doigt sur une des caractéristiques du livre, l'affirmation d'un 'rapport' spirituel pré-existant, dont le travail critique serait comme l'expression et l'élaboration, alors qu'il est plus probant de croire que ce rapport se fonde dans et par ce travail lui-même... Car Fernandez est constitutionnellement incapable, en étudiant un auteur à fond, de ne pas reproduire les signes d'une 'identification' avec lui, l'entreprise critique étant à proprement parler un problème de 'distance psychique', de 'relation d'objet'.

Mais Du Bos n'a pas fini de nous apporter des révélations. Dans le même extrait du 'Journal' il rappela qu'au moment de la parution de Corydon en 1924, qu'il avait été pourtant loin d'approuver, il avait été obligé de prendre la défense de Gide
contre/...

contre plusieurs de ceux qui aujourd'hui l'exaltent, et qui alors me rendaient presque responsable de la publication ou qui du moins me disaient : "Comment avez-vous laissé publier un livre aussi ridicule et aussi tissu de sophismes?" Et au nombre de ces 'plusieurs' qui figurait alors? Ramon." (ibid, p 207)

Malgré son élément de dépit personnel, rien ne permet de prendre ce souvenir pour inexact. Du Bos avoue ne pas avoir retenu le détail des propos tenus par ses interlocuteurs (Berl et Fabre-Luce aussi bien que Fernandez); mais il en retrouve bien le cadre et la date ainsi que "les reproches de sophismes, de ridicule, et d'absurdité naïve" que l'on décocha, reproches auxquels l'hostilité bien connue de Fernandez pour les mauvaises 'façons de penser' apporte une corroboration non-négligeable.

La révélation de Du Bos suggère à nouveau qu'entre 1924 et la rédaction de l'étude de 1931, l'attitude du critique avait subi un changement considérable. Pour le Fernandez de 1924, la publication de Corydon était une erreur; pour celui de 1931, elle était non seulement à louer, mais nécessaire même du point de vue du 'message' historique de Gide. Un changement si radical, pour être surprenant, n'est pas impensable, quand on tient compte de la parution, dans l'intervalle, des Faux-Monnayeurs et de Si le grain ne meurt, livres qui donnaient un contexte et une expression plus significatifs aux problèmes décrits dans Corydon - pour Fernandez en 1931, il faut voir dans les relations d'Edouard et d'Olivier "le poème dont Corydon fait la théorie"(AG, 211) - et si, d'autre part, l'opposition primitive de Fernandez portait sur l'argumentation du livre plutôt que sur sa signification existentielle et morale.

Cela dit, l'hostilité de Fernandez envers les 'façons de penser' traduisant très souvent des facteurs affectifs aussi bien que conceptuels et la présence d'associations qui colorent sa pensée, la violence de ses propos antérieurs pouvait tout aussi bien provenir d'une réaction anxigène due à la nature même du sujet de Corydon/...

Corydon. Rappelons à cet égard que c'est dans l'André Gide que Fernandez fait état de l'histoire de Philippe Sauveur, entreprise, et, laisse-t-il entendre, abandonnée pendant la guerre, alors qu'il y travaillait encore en 1924, justement. Dans cette conjoncture, invisible à Du Bos, toute apparence de contradiction entre les deux affirmations successives de ce dernier sur l'indifférence de Fernandez envers Gide, et la tonalité affective de son attitude envers Corydon, se dissipe. Il s'agit d'une attitude ambivalente dont le travail critique intervenu par la suite constitue l'expression plus nuancée, sinon le 'dépassement' pur et simple.

Or, n'oublions pas que Fernandez lui-même insiste sur le fait que pour faire ressortir tout le 'message' gidien, il fallait "distinguer l'aventure individuelle de Gide des enseignements que cette aventure comporte, et qui sont, à mon avis, de portée universelle. Je suis persuadé que pour comprendre complètement le message de Gide, il faut dépasser le point où il s'est jusqu'à présent arrêté." (236) Et qui dit 'dépassement' dans le système fernandézien dit aussi identification préalable. Dans les pages qui suivent, nous allons voir comment l'ouvrage de 1931 répond, dans ses perspectives globales comme dans ses principaux détails, et même jusque dans l'agencement des analyses, à cette dynamique.

'Points de repère'

L'ouvrage consiste en trois parties : 'points de repère', 'l'évolution de l'œuvre', 'les valeurs gidiennes', divisions qui reflètent la portée existentielle aussi bien qu'esthétique d'un 'message' encore inachevé, ouvert sur l'avenir.⁶ Dans la première de ces sections, Fernandez passe en revue un certain nombre de thèmes et de dynamiques de base de l'œuvre de Gide, et la situe vis-à-vis de certaines préoccupations/...

préoccupations de son époque. Deux aspects de cette entrée en matière s'avèrent particulièrement intéressants dans notre propre perspective : l'importance accordée par Fernandez à des éléments de la personnalité et de la vocation de Gide qui le rapprochent du critique, créant ainsi les matrices d'une 'rencontre' plus personnelle; et les efforts de ce dernier pour résoudre des 'contradictions' gidiennes qui tout en soulignant les ressemblances entre les deux hommes, leur donnaient une coloration plus problématique.

Fernandez commence en observant que Gide, comme d'autres de ses contemporains - Proust, Claudel, Barrès et Valéry - occupe une position excentrique vis-à-vis des valeurs 'officielles' de son époque. 'Franc-tireur' confirmé, quoiqu'à la différence des précédents, il ne finit pas par 'régulariser sa situation', il ressemble donc à tous les 'messagers' fernandéziens, à Molière et à Balzac guère moins qu'à Proust et au jeune Barrès. La persistance de cet élément dans la vision critique de Fernandez, sa perception des auteurs auxquels il consacra des études de fond comme des hommes ayant dû "conquérir leurs galons par des voies peu régulières" (9) vaut d'être relevée ici. Car elle ne manque pas de valeur symbolique pour sa propre carrière d'homme de lettres, d' 'étranger' se sentant au départ en marge de la société française, et qui, n'ayant point fait 'sa guerre', n'avait droit qu'au titre de 'franc-tireur ou, c'est l'autre épithète habituellement attribué à Gide, de 'permissionnaire'.

Les ressemblances ne s'arrêtent pas là. Soucieux de donner de la célèbre 'complexité' gidienne une idée plus juste et plus nuancée, Fernandez décèle chez 'Protos' un esprit scientifique et comique (48-50), un homme qui affirmait très tôt qu'il lui importait avant tout "de penser librement" (12), un logicien subtil et têtu et un "critique des mieux armés" (12). Quand on ajoute l'attitude mélangée de Gide envers/...

envers la religion, la lutte qu'il avait dû mener pour s'accommoder à ce qu'il trouvait en lui-même d' 'étrange' (40), le retour à la vie qui avait toutes les caractéristiques d'un "réveil" (35), il est à croire qu'en traçant la figure de l'écrivain, Fernandez traçait certains aspects de la sienne propre. Il n'en est donc que plus intéressant de constater que l'essentiel de ces 'points de repère' est consacré à l'analyse des vues de Gide sur la contradiction :

"contradictaires influences" des deux souches provinciales de Gide, idées et sentiments "contradictaires" relevés par le commentateur des personnages de Dostoïevski. Or, dans cette analyse, l'on voit le philosophe et même le professeur de philosophie autant et plus que le critique, puisque Fernandez démontre comment en bonne logique il convient de parler plutôt de 'contraires' lesquels, ne posant aucun principe d'universalité, ne sont pas exclusifs, et seraient donc conciliables, ce dont Gide lui-même avait d'ailleurs eu la prescience, comme le montrent ces propos bien connus de Si le grain ne meurt, cités par Fernandez :

Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces sentiments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. (op.cit., p 26; AG, 18-19)

De cet 'état de dialogue', de cette recherche d'une 'conciliation de contraires', Fernandez fera un des éléments de base de son interprétation de l'œuvre, montrant que Gide était au fond un être beaucoup moins incohérent que l'on ne croyait et que quelquefois il ne le laissait croire lui-même. Ce faisant, Fernandez avoue que

mon plus vif désir serait d'aider Gide, dans une modeste mesure, à résoudre ce conflit en montrant que ses idées sur le conflit moral, sur la contradiction morale, ne me paraissent pas toujours des mieux fondées. (25)

Ces paroles rappellent l'importance des impératifs proprement vitaux dans la critique fernandézienne, critique non seulement descriptive et analytique mais créatrice/...

créatrice, puisqu'elle suppose la rencontre de deux subjectivités. Et quand Fernandez souhaite 'aider Gide', comme l'a remarqué Léonardo Fasciati dans un jugement que nous approuvons entièrement, "c'est l'homme qu'il espérait rejoindre à travers l'œuvre" (op.cit., p 169). "Aider Gide" a donc deux sens - un sens littéral : contribuer à la plus grande conscience qu'avait Gide lui-même de la nature et de l'importance de son 'message' et donc "agir sur une destinée" (ibid), et un sens plus profondément personnel d'identification avec le 'messenger'. Mais nous ne pouvons suivre M. Fasciati lorsqu'il décide de ne pas "s'attarder sur ces 'contradictaires influences' qui ont pu inquiéter Fernandez" (ibid, p 172). Car c'est dans la nature même de ces contradictions que l'on trouve une des clefs de l'identification qui s'opère ici entre le critique et son sujet, et c'est l'inquiétude - très réelle - qu'elles ont procurée à Fernandez qui explique plus d'un aspect de son interprétation.

Notons d'abord qu'en traitant des coordonnées provinciales de l'ascendance de Gide, Fernandez traitait un problème qui avait été le sien, puisque la "disponibilité protéenne" de l'homme 'divisé par le sang' constitue, on le sait, le point de départ de son œuvre propre. Pour celui qui disait avoir subi les contre-coups des imaginations différentes, le dilemme de l'auteur de Si le grain ne meurt devait avoir une résonance familière. Il paraît donc probant de supposer que l'hérédité, point de rencontre entre le critique et Gide, contribua au souci exprimé par Fernandez d' 'aider' ce dernier à venir à bout de ses 'contradictions' en proposant une vue plus nuancée. Les ascendances 'contraires' étant déjà un point en commun, si Fernandez pouvait montrer à Gide comment les concilier, comme il avait cru concilier les siennes, voilà qui renforcerait l'identification entre l'un et l'autre. Certes, Fernandez ne fait aucune allusion à son propre drame, omission intrigante dans un ouvrage où comme nous verrons les rappels à caractère/...

caractère personnel, et les 'pièces justificatives' ne manquent pas. Mais cela porte moins à croire que Fernandez était sensible aux différences existant entre le cas de Gide, d'une ascendance rigoureusement française, et le sien, qu'à appuyer notre hypothèse que les métaphores du 'demi-barbare' servent en fait à esquisser une tout autre problématique.

Or, c'est ce qui rend particulièrement significative la juxtaposition opérée ici par Fernandez entre l'ascendance de Gide et son Dostoïevski, dont le critique cite l'extrait suivant :

L'on peut même dire qu'il est rare que Dostoïevsky ne se retourne pas contre sa propre pensée, aussitôt après l'avoir exprimée. Il semble qu'elle exhale aussitôt pour lui cette puanteur des choses mortes, semblable à celle qui se dégageait du cadavre du starets Zossima, alors précisément qu'on attendait de lui des miracles, - et qui rendait si pénible pour son disciple, Aliocha Karamazov, la veillée mortuaire.

Evidemment, pour un penseur, voici qui serait assez fâcheux. Ses idées ne sont presque jamais absolues; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus : non seulement relatives à ces personnages, mais à un moment précis de la vie de ces personnages; elles sont pour ainsi dire obtenues par un état particulier de ces personnages; elles restent relatives; en relation et fonction directe avec tel fait ou tel geste qu'elles nécessitent ou qui les nécessite. (op.cit., pp 152-153; AG, 19-20 : Gide souligne)

En citant ce texte, l'intention affichée par le critique est de donner un autre exemple, complémentaire du premier (ascendances mélangées), des 'contradictions' gidiennes et ainsi de montrer comment Gide lui-même en avait tiré un enseignement pour sa propre œuvre. Les états successivement vécus par les personnages de Dostoïevski n'étant que relatifs, sont à nouveau conciliables. Et puisque, selon Fernandez, "le romancier se divise en autant de personnages qu'il a de tendances diverses et contraires" (22), en réunissant celles-ci à l'intérieur d'une seule et même œuvre (en l'occurrence, les Faux-Monnayeurs), Gide trouve une solution artistique /...

artistique pour ce qui fut d'abord un problème vital : unifier ses tendances, tirer l'unité d'une multiplicité.

Pourvu qu'on accepte cette conception 'autobiographique' de la création imaginative - et pour la critique gidienne, elle paraîtra passablement orthodoxe - cette interprétation est utile et suggestive. Cependant, puisque Fernandez reconnaît que Gide lui-même avait pressenti le caractère conciliable de ses 'contradictions', et puisque nous connaissons par ailleurs les résonances personnelles qu'avait Dostoïevski pour le critique lui-même, on peut se demander si ce dernier n'eût pas exagéré "l'erreur de Gide" (25) pour des raisons inavouées. C'est ce que confirme l'étape suivante de l'analyse où, nous l'avons montré, Fernandez passe au problème de la simultanéité des sentiments 'contraires' (ambivalence, dédoublement) des personnages de Dostoïevski, et où, la logique s'avérant inapte à la tâche, il doit recourir à une conception différente des valeurs humaines pour en venir à bout.

Or, nous avons vu que c'est la nature même de ces états, et les associations 'catastrophiques' de l'œuvre dostoïevksienne, qui déterminent la réaction de Fernandez. Fernandez s'est reconnu en Raskolnikov, et, s'y reconnaît à travers les vues de Gide, auquel d'autres indices l'identifient. Ces idées dostoïevskiennes, en même temps qu'elles constituent un facteur d'identification particulièrement significatif, éveillent une résistance très forte. Pour sortir de l'impasse, Fernandez ne peut qu'accepter le bien-fondé des idées de Gide, aller au fond de son drame en se reconnaissant parricide, ou surmonter sa résistance en montrant, par tous les moyens que ces idées sont fausses.⁷ Dans les deux cas, l'on voit comment l'identification passe par l'analyse des 'contradictions' (contradictions d'ascendance symbolisant le drame triangulaire, contradictions idéatives et affectives/...

affectives provenant de la nature même du drame) et comment leur résolution constitue une étape préliminaire indispensable.

C'est ce que confirme la présence dans ces pages, comme ailleurs dans le livre, d'observations qui introduisent un accent de 'vécu' assez significatif. A titre d'exemple, les propos suivants sur le déclin de la 'tension' morale qui, à son état pur, avait fait des personnages de Corneille des représentants d'un 'dédoublement' beaucoup plus héroïque :

Lorsque l'idéal s'affaiblit et tend à disparaître, lorsque les mœurs ne le reconnaissent plus, lorsque notre éducation ne nous porte plus vers lui, il ne nous apparaît plus que comme une fantaisie de l'imagination que vient démentir la faible et triste réalité; ce qui veut dire que nous ne pouvons plus réaliser que ce qui est faible et triste. Mais en nous subsiste la nostalgie d'une vie plus haute. Incapable de la vivre, nous la rêvons. (29)

Fernandez lui-même n'était-il point un nostalgique de 'l'idéal', un être qui, comme il l'expliqua dans 'Humanisme et Action', se trouvant incapable de vivre son drame, fut amené à le rêver—"nous imaginons ce que nous n'avons pas la place de vivre" (op.cit., p 93)? N'en va-t-il pas de même du passage suivant sur les Cahiers d'André Walter, d'une tournure à la fois personnelle et générale :

On ne peut vivre une "expérience" aussi intense, aussi tragique que celle décrite dans les 'Cahiers' sans en subir longuement et profondément les contre-coups. Quand la tragédie ainsi vécue et surmontée était liée à certaines valeurs, ces valeurs ne nous laisseront jamais indifférents, mais nous ne pourrons jamais les considérer avec une parfaite égalité d'âme : toujours un sentiment mêlé de rancœur au souvenir de souffrances sans doute inutiles, de respect, même de vénération pour les moments sublimes que nous avons traversés, de crainte à cause des retours possibles de la douleur, fera hésiter, trembler notre jugement. Ce sentiment mêlé, on le retrouve chez Gide toutes les fois que le christianisme est en cause. (69-70)

Ces/...

Ces propos sur le christianisme de Gide, et sur son ambivalence envers sa première formation pourraient tout aussi bien s'appliquer au cas du critique. Car Fernandez lui aussi était parti à la recherche de valeurs nouvelles, et pourtant tout aussi bien incapable de se détacher des valeurs de son passé, un passé marqué par la tragédie, par les "moments sublimes que nous avons traversés" et pourtant toujours empreint du souvenir des "souffrances inutiles" et de la crainte du 'retour'. Pour celui qui se disait "empoisonné par les relents de son passé", et que, "pour inventer un peu, il faut beaucoup oublier" (DP, 49), ces lignes devaient avoir une résonance particulière. Et que ne dira-t-on du passage suivant d'Isabelle, cité par Fernandez :

Certes, le mot ennui est bien trop faible pour exprimer ces détresses intolérables à quoi je fus sujet de tout temps; elles s'emparent de nous tout à coup; la qualité de l'heure les déclare; l'instant auparavant tout vous riait et l'on riait à toute chose; tout à coup, une vapeur fuligineuse s'essore du fond de l'âme et s'interpose entre le désir et la vie; elle forme un écran livide, nous sépare du reste du monde dont la chaleur, l'amour, la couleur, l'harmonie ne nous parviennent plus que refractés en une transposition abstraite : on constate, on n'est plus ému, et l'effort désespéré pour crever l'écran isolateur de l'âme nous mènerait à tous les crimes, au meurtre, au suicide, à la folie. (op.cit., pp 96-97, AG, 89)

Il n'est que de se souvenir des alternances d'exaltation et de dépression que nous avons vues dans la personnalité de Fernandez lui-même, ou de cette "maladie perfide de l'âme" qui empêche de "s'élever jusqu'à la douleur ou jusqu'à la joie" (P, 82) pour voir qu'en mettant ainsi le doigt sur une certaine "oscillation" vitale (AG, 85) de Gide, et un "temps essentiel dans le rythme gidien" (90), Fernandez nous a donné un résumé très fidèle de quelques-uns de ses propres traits intimes.

Nous croyons qu'il en va de même quand le critique montre les étapes du 'retour à la vie' de l'auteur des Nourritures Terrestres, cette convalescence qui fut une re-éducation de tout l'être après la découverte de la plénitude sensuelle décrite dans/...

dans Si le grain ne meurt. Car l'entreprise philosophique et critique de Fernandez lui-même ne remonte-t-elle point à une découverte analogue, du moins par le bouleversement produit? C'est dans cette perspective qu'il convient de rappeler les mots que nous avons inscrits en tête d'un premier chapitre de notre étude : "derrière chaque philosophie de la vie se découvre un apprentissage de la vie qui dépend des conditions particulières à chacun". (221)

Or, l'on sait que Gide, lui, dans Si le grain ne meurt, avait évoqué les principales étapes et les influences formatrices de son 'apprentissage'. Et quoique Fernandez passe la plupart des faits biographiques de la vie de son sujet sous silence, il existe entre ceux-ci et son propre cas quelques ressemblances assez significatives. Nous avons déjà parlé du problème des 'ascendances'. Notons maintenant que Fernandez lui aussi passa ses premières années dans un foyer marqué par la présence de deux femmes, et qu'il dut lui aussi s'adapter à la disparition prématurée de son père à l'âge de onze ans. Certes, ces ressemblances sont de situation, et non de caractère; mais comme l'étude du Pari a montré, quand nous parlons de la personnalité de Fernandez, il faut songer que Robert Pourcieux en incarne quelques virtualités significatives. La vérité 'objective' des faits ne rend pas toujours compte de la réalité subjective d'une recontre, et il paraît invraisemblable que Fernandez, lisant ces souvenirs de Gide, fût insensible à certains échos personnels, et tout le premier à leur tonalité de nostalgie filiale.

Quand on sait que Fernandez voit en Gide un homme tantôt 'paralysé' et 'court-circuité' par son drame (69-70), et tantôt 'rajeuni' par les "surprises de la vie" (59); quand on ajoute, de même, que Gide lui paraît un être qui "s'égare dans les méandres d'un palais d'illusions, où les miroirs lui renvoient l'image de sa chair torturée" (67), phrase où tout appelle le synonyme 'fantôme', et qui apparaît/...

apparaît plus loin (81); quand on ajoute, enfin, l'importance accordée par Fernandez à la "crise morale" qu'avait connue Gide pendant "l'hivernage" de la première guerre (144), crise qui le fit remonter à ses vingt ans, il paraît probant de croire que ces 'points de repère' gidiens dessinent une problématique personnelle pour le critique aussi bien. Par 'identification', l'écrivain est un 'double'.

Peut-on croire, cependant, que Gide bénéficie également de cette autre identification qui est l'investissement paternel? Cela n'est pas évident, si on le compare aux autres 'messagers' étudiés jusqu'à présent. A la différence de Proust, rencontré pendant la guerre, et de Rivière, que Fernandez connut au moment d'entrer en carrière, il n'y a aucun élément 'historique' qui appuyerait cet investissement, et aucune référence non plus à la voix de Gide, signe distinctif des 'pères' fernandéziens. D'autre part, Gide étant toujours en vie en 1931, il ne pouvait être question d'une étude conçue sous la forme d'un hommage mortuaire, ou d'un 'dialogue interrompu'.

Ces observations faites, dans la mesure où Fernandez reportait sur Gide l'hostilité qu'il éprouvait à l'égard de Dostoïevski, et accessoirement, si l'on tient compte de son attitude problématique envers Corydon, il est à croire que le rapport critique se compliquait d'une ambivalence analogue à celle qui sous-tendait l'identification avec Proust et Rivière. D'autres indices passagers - Fernandez avoue avoir peur de "trahir" Gide (9), il note que dans "la prison symboliste, même baptisée temple, Gide eût bien vite étouffé" (63) - vont dans le même sens en dessinant des traces résiduelles du fantasme. Et l'importance de ces détails est d'autant plus à retenir que la deuxième partie de l'ouvrage fournit/...

fournit des 'souvenirs' de Fernandez qui relie la figure de Gide au passé du critique, à sa jeunesse d'avant-guerre...

Lafcadio

Passons sur les Nourritures terrestres, "type même du 'mauvais livre' qui inquiète la mère, creuse entre le père et le fils les premiers abîmes" (77). Ces propos sont d'une tournure trop générale et trop volontairement conventionnelle pour nous retenir ici. Voyons plutôt des jugements d'un caractère plus personnel, et qui ont l'intérêt supplémentaire d'exister sous deux formes successives. Dans son article de 1926 sur 'la figure de la vie', Fernandez rappela l'émotion que lui avait procurée sa première lecture de la Porte étroite : "je songe à tous ceux qui avaient quinze ans (...) aux heures nocturnes où je dévorai ce récit (...) Alissa me touchait au vif" (art.cit., p 98). Il fit allusion aussi aux Caves du Vatican, "qui vinrent, quelques mois avant la guerre, flatter notre goût tout esthétique pour l'aventure". (*ibid.*) Ces deux souvenirs furent repris dans l'ouvrage de 1931, sous une forme plus développée.

Voici d'abord ce que Fernandez disait du premier livre :

Il me déplait de juger de sang-froid la Porte étroite, que j'ai lue d'abord à un âge où l'on ne fait pas la différence entre un grand livre et une grande réalité. Je ne puis rendre l'angoissante émotion qui m'étouffait à cette lecture. Le sacrifice d'Alissa me portait à un comble de sympathie, de détresse et d'ivresse confondues. On explique mal ces réponses de tout l'être. Il me semble que ce n'est pas tant la compassion pour Alissa qui me bouleversait, que le charme délivré par ce sacrifice. La manière dont l'amour qu'elle inspirait réalisait sa perfection hors des atteintes de l'amour provoquait un vertige étrange : je souhaitais l'irréparable afin de la voir telle que l'irréparable fût impossible à supporter. Oui/...

Oui, certes, Gide a touché là un point de l'âme avec une précision qu'on n'avait guère atteinte avant, et qu'on n'a point vue depuis. (AG, 107)

Ce texte, très représentatif de l'indispensable élément personnel dans la critique fernandézienne, et qui lui donne sa coloration, est intéressant à plusieurs titres. Il confirme amplement l'importance de la sensibilité littéraire du Fernandez de 1909, sensibilité déjà relevée par ses professeurs à cette époque. Mais il la confirme en montrant une partie de sa spécificité psychologique et imaginative; car, en reprenant le souvenir de 1926 pour le creuser et pour cerner la nature de sa réaction primitive, Fernandez retrouve une "angoissante émotion", va jusqu'au cœur de la tragédie d'Alissa, s'y identifie, souhaitant "l'irréparable afin de la voir telle que l'irréparable fût impossible à supporter". Nous connaissons l'importance de cette dynamique, de cette économie d'attente et d'identification, dans le registre romanesque comme dans celui de la critique. Notons enfin que ce souvenir, reliant l'œuvre de Gide à l'adolescence, crée un 'point de repère' plus significatif encore dans la mesure où Alissa représente en puissance une des virtualités de Gide lui-même. La reprise, en 1931, du jugement de 1926 sur 'les Caves' prolonge ces traits en leur donnant une signification beaucoup plus considérable :

On s'est étonné que Lafcadio, cette gracieuse esquisse, ait eu tant d'influence sur certains jeunes gens de 1914, et sur leurs cadets de l'après-guerre. Comme j'en étais moi-même, cet étonnement, sans me surprendre, me révèle une fois de plus l'abîme qui sépare en deux la France intellectuelle contemporaine. Il faut comprendre que quelques-uns d'entre nous, dans les années qui précédaient la guerre, étaient épris à la fois de sensations et de gratuité. La passion la plus vive et la plus fraîche pour la vie se compliquait pour nous d'un scepticisme total : j'entends parler de ce scepticisme si complet qu'il laisse libre de jouer savamment à n'importe quelle croyance. Il n'y avait aucune peau dont nous ne fussions prêts à nous revêtir, parce que notre intuition, sinon notre réflexion, nous avait avertis déjà de la ruine totale des valeurs sur quoi reposait notre monde occidental./...

occidental. Il faut comprendre que les jeunes gens dont je parle avaient un fort pressentiment des vérités, qui, censurées par la guerre, ont repris avec d'autant plus de vigueur, depuis dix ans. Barrès leur apparaissait comme le comédien par excellence, celui qui a fini par se prendre au sérieux; Bourget comme un médecin consciencieux et sourd, et peut-être désespéré, qui tâte obstinément le pouls d'un cadavre. Les grands gestes liturgiques de Claudel, ce Corneille de l'enluminure, évoquait un génie du catholicisme volontaire et raidi qui ne les persuadait pas plus que le Génie du Christianisme. Les diverses "renaissances" où leurs camarades donnaient tête baissée, ils y voyaient des reconstitutions, et les "maîtres spirituels" leur faisaient l'effet de régisseurs. Il faut comprendre que c'est par honnêteté que nous nous refusions à jouer des rôles que nous eussions pu tenir aussi bien et peut-être mieux que nos jeunes frères naïfs. Et pourtant nous aimions la vie, nous la reconnaissons bien vite parmi les faux-semblants, la santé remplaçant la certitude, et l'attente d'une foi inconnue engourdissait notre besoin de croire. C'était un moment délicieux où la paresse était espérance. Nous étions en vacances, on ignorait la date de la rentrée. Les gens sérieux se démenaient en nous tournant le dos :- nous étions oubliés.

Comment n'aurions-nous pas lu les 'Caves' avec enchantement? Voilà un aîné, voilà un maître, qui, lui, ne nous oubliait pas. Et il le prouvait de la meilleure manière, en ne nous bourrant pas de commandements suspects, mais en nous menant à la seule école dont les règles fussent par nous recevables : l'école buissonnière. Que Gide ait compris cela sans le chercher, en suivant seulement son instinct, c'est ce qui fait à mes yeux son essentielle importance, et c'est pourquoi j'insiste sur l'importance des 'Caves' pour qui veut comprendre l'histoire de notre sensibilité. Chaque punta dont Lafcadio déchire sa cuisse accomplissait l'assassinat d'une croyance. Sa naissance illégitime symbolisait notre divorce d'avec la société. Le meurtre de Fleurissoire, bien loin d'être l'acte gratuit - quoique nous nous plussions, par défi, à lui laisser ce titre - figurait pour nous le geste qui nous délivrait des fausses virginités. Et qu'importait que Lafcadio s'affaiblît et palât vers la fin comme un acteur qui se fatigue de son rôle? Ce n'était qu'un rôle, et nous étions d'autant plus reconnaissants à Gide de nous écarter gentiment de son livre après nous avoir appris comment on se joue de la vie. Et que Gide jouât au roman au lieu de prendre au sérieux je ne sais quelle mission de romancier nous paraissait confirmer la confiance que spontanément nous lui avions accordée. Les Caves sont un "roman-bouffe", mais c'est un roman-bouffe qui traduisait une crise très réelle de l'esprit. (136-139)

L'importance de ce passage, véritable 'morceau' d'anthologie⁸ qui réunit bien des caractéristiques de la meilleure critique fernandézienne – volonté de juger, de situer l'œuvre, réflexions personnelles tournées à des fins idéologiques, sens de perspectives, confiance de ton – est considérable. Mais il soulève quelques problèmes d'interprétation, précisément parce qu'il mêle étroitement une évaluation de l'œuvre à des attitudes personnelles présentées comme un souvenir sur une époque précise. Autrement dit, il s'agit ici du 'message' gidien de 1914 tel que Fernandez l'évoqua en 1931, c'est-à-dire à une époque où il avait une appréciation beaucoup plus solide de l'importance de Gide, et dans un ouvrage où il ne manquait pas un certain côté évangélique. Ces propos peuvent-ils être acceptés comme l'expression des sentiments de leur auteur en 1914? Alvin Eustis semble le croire, en affirmant que Fernandez, "lecteur assidu des Caves du Vatican, (...) avait goûté la disponibilité et la gratuité et s'était tenu pour indifférent à l'égard des valeurs établies ou mêmes à établir" (op.cit., p 124). Une telle stabilité de vues, l'intuition dès 1914 de certaines vérités et de certains thèmes qui allaient prendre tout leur éclat après son entrée en carrière dix ans plus tard n'est pas de toute évidence impensable, étant donné la sensibilité littéraire du jeune Fernandez, et ce que l'on sait de sa "disponibilité" de 'demi-barbare'.

Par contre, entre ces Lafcadios cherchant la sensation et l'école 'buissonnière' du scepticisme radical, et la génération d'Agathon, animée, selon les célèbres enquêtes de 1912-13 d'un sérieux moral, politique et religieux, il y a une différence assez significative.⁹ Et si la relative indifférence de Fernandez envers la religion appuie sa prétention de se différencier de ces "jeunes frères naïfs" qui donnaient 'tête baissée' dans les "renaissances" de l'époque', il est difficile de croire que ses contemporains eux aussi aient différé à ce point de leurs/...

leurs aînés, ni qu'entre 1912-13 et 1914 il ait pu se faire un changement de 'climat' aussi marqué.¹⁰ Quand on ajoute qu'à la différence de sa lecture de Du Côté de chez Swann, aucun document ne prouve que Fernandez avait découvert les 'Caves' dès 1914 (son "comment n'aurions-nous pas lu les 'Caves' avec enchantement?" est d'une ambiguïté intéressante), il paraît tout aussi probant de croire que ces pages pourraient comporter un élément de majoration rétrospective.

Il y a cependant une autre façon d'envisager ces ambiguïtés, et qui leur donne un sens plus considérable. Que ce souvenir soit véridique ou passablement mythique, qu'il reflète des attitudes de Fernandez de 1914 ou une situation reconnue plus tard, dans la perspective de 'l'identification', sa signification est la même : devenu critique, le jeune homme de 1914 se souvient de sa jeunesse, inscrit son destin sous le signe d'un intercesseur qui est perçu moins comme un maître que comme un grand camarade et pour tout dire comme un frère aîné. Ainsi, en insistant sur ce qui le distinguait de ses 'jeunes frères naïfs', Fernandez appuyait ce qui le rapproche de Lafcadio. Et ce camarade n'oublie pas l'adolescent, comme font Claudel, Bourget, ou Barrès, il ne lui tourne pas le dos; au lieu de faire la morale, il montre le chemin de l'école buissonnière, démolit les croyances irrecevables, délivre des 'fausses virginités'. Autrement dit, tout comme Fernandez, en 1923, rattacha ses réflexions sur Proust à des souvenirs de 1917-18, voici qu'en 1931 il fait remonter le 'message' gidien jusqu'en 1914. A la différence, pourtant, de celui-là, Fernandez ne put connaître l'auteur des 'Caves' qu'après ses débuts dans la critique, ce qui explique en partie, mais en partie seulement, pourquoi l'identification rétrospective que nous constatons ici passe par un personnage. Et c'est le caractère de ce personnage qui explique, en partie, pourquoi cette identification/...

identification revêt une coloration fraternelle.

En fait, ce que nous voyons dans ce passage est une identification à deux temps, le critique s'identifiant avec l'auteur dans la mesure où l'un et l'autre sont identifiés avec Lafcadio. L'identification Gide-Lafcadio est évidente dans le passage, le critique glissant à volonté de l'un à l'autre, glissement déjà autorisé par le principe directeur que l'auteur s'incarne dans ses personnages successifs. Ce postulat répond donc d'autres impératifs, et fait de Gide, à la différence de Proust, de Rivière, et, nous verrons, de Barrès, le seul 'messenger' fernandézien à bénéficier lui-même de l'existence d'un 'double' qui est aussi un 'double' du critique. Quant à l'identification Fernandez-Lafcadio, sensible elle aussi dans ce texte, celle-ci est appuyée par un certain nombre d'indices significatifs. Lafcadio, rappelons-le, est un 'bâtard' ; il n'a pas connu son père, et quand il le retrouve, c'est un ancien ambassadeur et un homme mourant... Vivant en marge d'une société à laquelle il se sent 'étranger', premier en thème grec à la suite d'un pari, - comme Pourcieux pour la licence d'histoire! - Lafcadio est tiraillé entre des impulsions contradictoires; plus d'un commentateur a noté le caractère équivoque de sa sexualité.¹¹ Capable d'actes gratuits et d'exploits désintéressés - il sauve des enfants d'un incendie - c'est un héros 'picaresque', successeur de Moll Flanders, de Robinson et d'Aladdin, personnages qu'il affectionne particulièrement. Soyons sûrs que le créateur de Philippe Sauveur et de Robert Pourcieux, ce dernier hanté par 'l'acte manqué' et rêvant de 'catastrophes' pour jouer un rôle héroïque, ait reconnu quelque chose de personnel dans cette "gracieuse esquisse".

Mais il y a plus. Lafcadio est l'auteur d'un acte donc Fernandez nie la 'gratuité' tout en se plaisant, 'par défi', à lui laisser le titre. Et cet acte, comme celui de Raskolnikov auquel Gide a très certainement songé en écrivant ses 'Caves', est un acte meurtrier dont la victime est le beau-frère de Julius, lui-même demi-frère de Lafcadio/...

Lafcadio. Nous sommes donc devant une sorte de fratricide symbolique qui est particulièrement intéressant à la lumière de l'identification du critique avec le personnage, et qui porte bien à croire que celle-ci serait d'une détermination plus profonde. S'expliquerait-elle en fonction de la nature même de l'acte, interprété comme un parricide?

Il est impossible d'apporter à cette hypothèse une preuve formelle. Mais un certain nombre d'indices l'affectent d'une probabilité significative, et tout d'abord le fait qu'en tant que héros picaresque, Lafcadio commet un acte déculpabilisé. Comme l'a remarqué Roger Bastide à propos des attitudes 'filiales' de Lafcadio, "Oedipe se crèvera les yeux quand il apprend qu'il est fils de roi; il était plus heureux quand, ignorant, il vagabondait sur les routes, sans passé, ni mémoire. Le héros gidien est le contraire d'un névropathe".¹² De même, A Sonnenfeld, étudiant les échos dostoïevskiens dans les 'Caves', note qu'il s'agit d'une œuvre "qu'on pourrait ré-intituler 'Crime sans Châtiment' ".¹³ Lafcadio n'est pas Raskolnikov, il n'en est que la caricature; suivant le terme utilisé par Fernandez lui-même, ce n'est qu'un "rôle". S'identifier à Lafcadio, c'est revivre le fantasme meurtrier, mais en le déculpabilisant; il ne tue pas 'pour de vrai'.

Corroboration importante, l'évolution de l'attitude de Fernandez envers Lafcadio qui se produit entre l'article de 1926 et l'ouvrage de 1931. A cette époque-là, l'ambivalence du critique était manifeste :

Gide crée plutôt des actes et des sensations que des individus, ou plus exactement des parties isolées de la vie individuelle, et dans cet ordre il n'a jamais rien conçu de plus parfait et de plus irritant que l'épisode du crime de Lafcadio. (art.cit., p 101)

En 1931, l'irritation se dissipe, comme dans la première référence à Lafcadio que/...

que l'on trouve dans l'ouvrage, où Fernandez fait du "crime" de ce dernier une des manifestations du tour d'esprit 'scientifique' de Gide : "Le jeune Lafcadio, poussé par la curiosité non moins que par le besoin de s'affirmer libre, n'expérimente-t-il pas 'l'acte gratuit' en tuant Fleurissoire avec la même inconscience qu'un biologiste exterme un cochon d'Inde?" (47) Autrement dit, malgré la présence de cet "inconsciemment" si ambigu, l'acte perd de sa gratuité, et donc de son caractère anxiogène, en étant ramené à une cause acceptable pour le psychisme et qui n'a rien de pathologique. De même, dans le long passage sur 1914 que nous étudions ici, le geste de Lafcadio devient plus positif encore, et plus personnel, puisqu'il délivre ses jeunes émules des 'fausses virginités'. Par initiation, par 'imitation' sommes-nous tentés de dire, les cadets de Lafcadio retrouvent une identité plus authentique et une certaine innocence, celle des écoliers buissonniers, celles des grandes "vacances". Ce retour en arrière, cette déculpabilisation, et l'élément sexuel suggéré dans l'idée de l'initiation, la perte des 'fausses virginités', paraissent tout à fait conformes ici aux origines psychologiques et affectives du drame du 'demi-barbare'.

Notons aussi que si, en s'identifiant à Gide-Lafcadio, Fernandez vient à bout de l'ambivalence primitive, l'on en trouve néanmoins quelques traces résiduelles dans ce même texte, traces qui appuient tout ce qui vient d'être dit en soulignant l'élément idéatif (parricide) inhérent à ce processus d'identification. Relevons entre autres la généralisation des traits personnels du critique sur les Lafcadio, phénomène dont nous avons déjà montré les contradictions et les ambiguïtés, mais qui prend maintenant un sens plus complet; cette conduite, en facilitant l'identification, répond en même temps à des exigences défensives. Notons aussi l'emploi, pour évoquer Claudel, de la référence à Corneille, opposé dans l'analyse des 'contradictions', à Dostoïevski, et relevons trois jugements d'ensemble/...

d'ensemble sur les 'Caves' : "enfer de sensations qui répond au ciel des 'Nourritures'" (135), "miroir déformant" (ibid), "roman bouffe qui traduit une crise très réelle de l'esprit" (139), tous susceptibles d'interprétation au niveau de la subjectivité de Fernandez lui-même.

Notons enfin la référence à Bourget, porte-parole du déterminisme, tant éthique qu'esthétique. En opposant Gide à ce dernier, en prenant le parti des Lafcadio contre ce 'médecin' de âmes, contre celui qui disait que Nos actes nous suivent, Fernandez établit une opposition particulièrement révélatrice. D'une part, il refuse de s'inscrire sous le signe d'une pathologie malade; de l'autre, il fait sien un acte qui, s'il n'est pas 'gratuit', n'a pas de sens déterminé à l'avance. A la différence des Lord Jim et autres Raskolnikov, les Lafcadio sont libres d'attribuer à leurs actes la signification qui leur plaît, ils n'en sont pas prisonniers. Qui plus est, la présence au cœur d'un texte où sont réunis en filigrane certains éléments du fantasme meurtrier, de ce "médecin consciencieux et sourd, et peut-être désespéré, qui tâte obstinément le pouls d'un cadavre", revêt une valeur symbolique plus considérable. Si, dans le système de pensée de Fernandez, Gide est opposé à Bourget, c'est au fond pour la même raison que Meredith s'oppose à Dostoïevski, et que Gide-Fernandez s'oppose à Gide-Dostoïevski.

Voici maintenant un dernier texte sur les Lafcadio qui confirme leur importance en nous rapprochant momentanément d'un autre écrivain qui fut l'objet des réflexions de Fernandez. Dans une allocution prononcée par le critique pour marquer l'entrée de François Mauriac à l'Académie en 1933, hommage, affirmait-il, du "mal pensant" au "bien-pensant", Fernandez rappela avoir rencontré Mauriac pour la première fois "il y a vingt ans à peu près", au moment où ce dernier allait/...

allait partir en vacances avec sa femme.¹⁴ Rappel caractéristique, donc, puisque nous remontons encore une fois à l'avant-guerre. Or, à cette époque, Mauriac avait à ses yeux "je ne sais quel air conventionnel", (ibid) impression renforcée pendant la guerre lorsque Fernandez apprit par des amis que Mauriac, sa famille augmentant, allait se mettre sérieusement à écrire. D'où, plus tard, la surprise de Fernandez de découvrir dans ses romans tous les signes "de la passion, de la douleur, de la famille monstre, et qui, au vrai, est le grand contraste de Mauriac, ce père de famille qui partait en vacances et qui s'est mis au travail". (ibid)

Le scénario, avouons-le, ne manque pas de valeur. Ce qui nous frappe, cependant, n'est pas le contraste entre les 'deux' Mauriac, mais le contraste suggéré par Fernandez entre le romancier "père de famille" et ses cadets, génération "surréaliste" à laquelle Fernandez dit appartenir lui-même, et qui ayant appris plus tard que Mauriac "certaines lois essentielles de la vie", allaient l'admirer et vouloir l'émuler : "Il y avait là de quoi réfléchir, surtout quand on comparait votre œuvre d'enfant sage à nous, mauvais garçons buissonniers, Lafcadios qui vous faisons la nique". (ibid) D'un côté, le père de famille, le bien-pensant, l'enfant sage; de l'autre, les mauvais garçons buissonniers, les mal-pensants, les Lafcadio. Or, l'on sait que Mauriac avait déjà figuré parmi les 'messagers' fernandéziens, et que le critique lui avait consacré de nombreux écrits, entre autres l'en-tête sur Dieu et Mammon de 1929, œuvre qui faisait de Mauriac (et non seulement pour Fernandez), 'l'anti-Gide' par excellence. Rappelons aussi que Fernandez avait fait un voyage en Espagne avec Mauriac à la même époque. L'écrivain bordelais devait donc lui aussi bénéficier d'un certain investissement 'paternel', et d'une ambivalence que l'identification ultérieure avec Gide, surtout à partir de 1933 où l'évolution politique des trois hommes allait/...

allait accuser les rapprochements et les divergences respectifs. La référence ici aux Lafcadio est donc particulièrement apte pour représenter l'évolution des sentiments de Fernandez vis-à-vis de Mauriac et de Gide, parce qu'elle exprime le caractère 'paternel' du rapport que les sous-tend.

Indice probant, la présence dans ce texte de la "famille monstre", référence qui exprime l'élément d'agressivité fantasmagorique (pensées monstrueuses) inhérent à l'attitude de Fernandez, qui refuse d'emprunter aucun argument "à l'amitié", ainsi que l'importance qu'il accorde à la leçon de son aîné. Cette leçon - "que je reçus de vous avant de recueillir les bénéfices de votre amitié", signe d'une mystérieuse complicité remontant encore dans le temps, consiste en un catalogue des "fausses valeurs" dont Mauriac lui avait appris à se défaire ou dont il lui avait montré la voie d'une refonte. Au nombre de celles-ci, et dernière de la liste, 'l'acte gratuit', qui, Mauriac aidant, devient le "véritable (...) qui donne beaucoup plus qu'il ne reçoit". (ibid). Que ce retournement renvoie aussi bien aux sources fantasmagoriques de la pensée de Fernandez, c'est ce qu'appuie l'espoir qu'il formule dans sa conclusion : que le nouvel académicien "crève cet ultime cerceau qu'on appelle la Coupole", au nom des jeunes qui "voient la jeunesse et la vie entrer avec vous dans l'éternité".¹⁵

Avec cette analyse des Lafcadio, nous avons quitté l'état d'esprit de Fernandez à une époque précise (1931) pour rentrer dans une durée psychologique plus continue. Car quand le Fernandez adulte rappelle - ou invente - son adolescence, en la situant sous le signe des Lafcadio, n'est-ce pas qu'il redevient l'adolescent dont il porte toujours les traces? Ces pages nous montrent un besoin profond de sa personnalité qui, qu'il se fût sentir des l'adolescence ou plus tard seulement, suggère que 'l'identification' avec l'auteur-dans-l'œuvre est antérieure aux exigences/...

exigences de la méthodologie critique. Nous ignorons si Fernandez, en 1914, s'identifia à Lafcadio; ce qui importe, c'est que l'adulte affirme cette identification, et qu'elle revêt les caractéristiques que l'on sait.

Les valeurs gidiennes : identification et dépassement

Si la deuxième partie d'André Gide a pour fonction de permettre l'identification du critique avec un 'messenger' qui est à la fois un double et une figure quasi-paternelle, la dernière partie, consacrée aux "valeurs gidiennes" et notamment à l'analyse du problème sexuel, prolonge cette dualité tout en en marquant les limites. Car le rappel par Fernandez de l'existence de son "gros et maladroit roman" de 1917 lui permet à nouveau de se rapprocher de Gide, de créer l'idée d'une rencontre remontant dans le temps : Fernandez n'avait-t-il point abordé en 1917 un sujet que Gide allait livrer au grand jour en 1924? Et en opposant l'éthique de Corydon à celle du peintre des 'Charlus', ne s'alignait-il point avec Gide contre Proust, tout en se différenciant de l'un et de l'autre? L'histoire de Philippe Sauveur avait été entreprise, c'est Fernandez qui le rappelle, dans un esprit et à des fins surtout scientifiques, "afin de voir si un hétérosexuel pouvait y comprendre goutte" (184)...

Que Fernandez lui-même fût conscient de l'équivoque inhérent à sa critique d'identification, c'est ce que montre sans ambages la conclusion du livre :

Parvenu au terme de cette étude, où j'ai voulu, pour autant qu'il m'est possible, faire œuvre d'analyse exacte, il me vient un scrupule : je n'ai pas assez marqué les différences profondes qui me séparent de Gide. En avais-je le temps? Il y faudrait un autre volume, que je n'ai aucun droit d'imposer au lecteur d'un essai sur André Gide. Toutes les critiques que je pourrais adresser à Gide, en mon nom propre, reposeraient sur une louange; il est un de ceux qui ont rendu possible une/...

une reconstitution de l'homme à pied d'œuvre, en détruisant toutes les fausses édifications qui dissimulaient sa nature et ses moyens véritables. Son œuvre est d'abord une œuvre de dissociation, compliquée d'un drame personnel dont les effets poétiques ont à la fois embelli et troublé le cours d'une pensée paresseuse et têtue qui lentement se faisait jour. Dissociation et reconstitution, pour qui comprend l'histoire humaine sans préjugés sentimentaux, sont les deux temps nécessaires d'un rythme éternel. Mon désaccord avec Gide commence lorsqu'il prétend reconstruire, ou plutôt lorsqu'il suggère - car Gide n'affirme jamais - une image définie de l'humanité; parce que les interférences de son drame personnel lui troublent un peu la vue, et parce que ses habitudes, et aussi les conditions de sa fonction parmi nous, l'arrêtent au seuil de la vie redécouverte. Mais - et je ne saurais assez insister sur ce point qui me paraît essentiel - je ne puis être en désaccord avec Gide que parce qu'il a rempli sa mission jusqu'au bout et m'a débarrassé de la dure tâche de détruire. Si je crois à l'unité humaine, si je crois que la vie, vécue d'une certaine façon, nous rend les valeurs que d'abord nous avons dû perdre afin de la retrouver, c'est parce que Gide et ses frères d'esprit ont détruit les formes stériles où ces croyances s'étaient cristallisées. Si bien que différer de Gide, aujourd'hui, pour ceux qui ont compris le sens de son œuvre et les conditions vraies de l'homme, c'est tout de même l'approuver, et surtout le remercier. (252-254)

Nous n'allons pas commenter en détail cet extrait, dont la tonalité élogieuse, et la référence non seulement aux "frères d'esprit" mais aussi à ces valeurs "que d'abord nous avons dû perdre avant de retrouver" frapperont assez le lecteur. Notons simplement en passant ce "rythme éternel" de l'esprit gidien dont les deux temps, "dissociation et reconstitution" évoquent à merveille l'essentiel du processus critique fernandézien, et définissent également les deux temps de son psychisme, la 'destruction' et la 'réparation' de l'objet.

Dans quelle mesure, enfin, Fernandez réussit-il à "aider" Gide à parvenir à une plus juste appréciation de son œuvre et de son rôle 'historique'? En raison de l'importance que nous avons attribuée à cette ambition, qui exprime l'identification et le dépassement du critique vis-à-vis de son sujet, cette question va au-delà du domaine/...

domaine purement littéraire, quoiqu'il ne soit pas sans intérêt pour les spécialistes de la critique traditionnelle. Dans une lettre, Gide loua l'essentiel de l'interprétation proposée par Fernandez dans les termes suivants :

Je crois fort juste de dire que la non-conformité sexuelle est, pour mon œuvre, la clé première, mais je vous sais gré tout particulièrement d'indiquer déjà par quel glissement, par quelle invitation, après ce monstre de la chair, premier sphinx sur ma route, et des mieux dévorants, mon esprit, mis en appétit de lutte, passa outre pour s'en prendre à tous les autres sphinx du conformisme, qu'il soupçonna dès lors d'être les frères et cousins du premier. ¹⁶

De même, une page du Journal nous apprend que Gide était particulièrement content du fait que Fernandez avait souligné le tour scientifique de son esprit : "Il s'agit bien ici des sciences dites 'naturelles' ou expérimentales, non point, ainsi qu'a eu soin de la noter Fernandez, de sciences 'pures' et déductives".

(op.cit., p 1046)

Certes, Gide n'avait pas dû attendre le livre de Fernandez pour prendre conscience de ces traits. Mais qu'une même vue de l'œuvre fût proposée par le critique dut être aussi gratifiant pour l'un que pour l'autre. Une deuxième page du Journal est plus révélatrice encore; ce fut Fernandez, dit Gide, qui "acheva de m'ouvrir les yeux sur ce sentiment de la durée qui me manquait à peu près complètement (sans que je susse qu'il me manquait)". (ibid, p 1218) Et d'ajouter : "Depuis deux ans, en réaction contre moi-même, j'ai soin de me situer et d'asseoir dans le temps mes pensées. Revision de toutes les valeurs littéraires". (ibid)

Notons toutefois que la chronologie impose ici une précision importante : ces remarques sur la durée sont de septembre 1934, époque à laquelle l'alignement de Gide avec le communisme datait depuis deux ans déjà. Faut-il croire que la 'revision' de valeurs s'inspirait de l'événement autant que des vues de Fernandez? Sans/...

Sans doute serions-nous plus proche de la vérité en disant que l'engagement de Gide, moyen particulièrement concret de 'se situer dans le temps', contribua puissamment au processus de réflexion initié par le critique. Corroboration significative, à deux reprises, en juillet 1933 et encore en mars 1934, Fernandez commenta le communisme de Gide, la première fois pour l'avertir qu'il risquait de trahir sa figure d'héritier de Montaigne et de Diderot en faisant siens des modes de penser et de sentir périmés, et la seconde pour suivre son exemple et s'aligner lui-même avec les organisations révolutionnaires. Sensible aux réserves exprimées par Fernandez en 1933, comme à la valeur, une année plus tard, de ses arguments en faveur de l'engagement des hommes de lettres, Gide à nouveau lui fit part de sa reconnaissance élogieuse, comme le montrent amplement d'autres lettres de cette époque.¹⁷

Ce qui fait l'intérêt, toutefois, de ces échanges, c'est qu'en commentant les vues de Gide, Fernandez essayait manifestement de se situer lui-même vis-à-vis du communisme, et vis-à-vis de l'exemple de son aîné. C'est dire que dans l'interaction qui s'opère entre leurs itinéraires respectifs, l'on voit la dynamique d'identification et de dépassement dans un contexte précis et révélateur. Car, étant donné l'aversion de Fernandez pour le 'catastrophisme' marxiste, aversion à base d'associations parricides, ainsi que, d'un autre côté, l'identification qui fait de Gide un double et une figure paternelle, la prise de position de ce dernier re-crée une situation des plus ambivalentes. Les références dans 'Notes sur l'évolution d'André Gide' au prestige équivoque de la faucille et du marteau, l'emploi de l'image de Saint-Michel et du dragon (monstres de la pensée), et l'aveu curieux qu'en devenant communiste, Gide privait ses commentateurs du passe-temps agréable "d'achever sa figure à coups de gomme et de plume" (art.cit., p 129) en témoignent assez. Mais, ici comme ailleurs Fernandez ne pouvait venir à bout de l'ambivalence qu'en se donnant à fond/...

fond, qu'en s'identifiant plus encore avec Gide. Sa propre prise de position de février 1934, engagement dont nous connaissons les aspects controversés, en est la reconnaissance implicite.

Il est vrai que cet engagement ne dura pas, et que Fernandez, ayant suivi Gide vers la gauche, s'en éloigna avant lui, pour des raisons dont les Violents nous livrent les concomitants autrement invisibles. Il est vrai aussi, quand tout a été dit sur les ambiguïtés de l'attitude personnelle de Fernandez, que sur le fond du communisme de Gide, il avait vu juste quand même. L'entretien qu'il organisa au mois de janvier 1935 sur 'André Gide et Notre Temps',¹⁸ le confirme, ainsi que, de façon beaucoup plus dramatique, le Retour de l'URSS de Gide une année plus tard. A cette époque, toutefois, Fernandez était sur le seuil d'un deuxième itinéraire qui allait consacrer son éloignement avec Gide en le rapprochant d'un autre 'messager' aux antipodes de ce dernier : Maurice Barrès.

CHAPITRE III

BARRES

Barrès nous propose une psychologie génétique d'un individu qui se saisit, s'éprouve et progressivement se conçoit, en repoussant les idées et les forces qui menacent de contrarier sa croissance et son équilibre.

(Bar., 242)

Le 13 février 1943, jour du lancement du Proust, Fernandez signa un contrat avec les Editions du livre moderne pour un 'Barrès'. L'ouvrage fut terminé en octobre, peu de temps après la parution du Balzac et d'Itinéraire Français. Deuxième volume dans une nouvelle 'Collection d'Histoire et de Critique', où il suivit un Louis XIV de Jacques Roujon et devait être suivi à son tour par un Novalis de Pierre Lafue, le Barrès s'inscrivait ainsi dans deux courants assez généralisés aux années de guerre et d'occupation : la redécouverte de sources d'inspiration dans l'histoire nationale, et la création d'un commun patrimoine européen. Cependant, si l'ouvrage consacré par Fernandez à celui qu'il faut bien considérer comme le dernier 'messenger' de sa carrière date de l'année de sa mort, les indices d'une préoccupation croissante remontent plus loin en arrière. En fait, le Barrès est d'une facture anthologique, étant composé en grande partie de matériel déjà publié sous forme d'articles individuels entre 1938 et 1943.¹ Et l'étude de ces derniers, notamment ceux de 1938 et 1939, montre bien que les grandes lignes et de nombreux détails de l'interprétation de Fernandez étaient déjà solidement établis dès avant la guerre. Qui plus est, si l'essentiel de cette réflexion date des dernières années 1930, ses débuts remontent plus loin encore dans le temps. En l'étudiant, nous devons donc tenir compte de la façon dont Barrès a pu redevenir actuel pour le critique; ce faisant, nous verrons comment le livre de 1944 constitue la version définitive d'une réflexion qui évolua, et d'un/...

d'un 'rapport' qui s'avère aussi révélateur que les autres que nous avons étudiés jusqu'à présent.

Comme dans le cas de Gide, les références à Barrès que l'on trouve dans les premiers écrits de Fernandez sont dans l'ensemble assez rares (aucune dans Messages et De la Personnalité), et généralement défavorables. S'il affirma, en 1927 que l'idéologie de Barrès était "d'une trempe politique dont il serait fâcheux de perdre le secret. La pensée politique a besoin d'être assouplie, mais il ne faudrait pas la désosser",² il s'opposa dans des écrits de 1932-33 à la "sophistique et stérile construction de Maurice Barrès".³ De même, s'il reconnaissait Barrès, en 1932, comme un "des éponymes de notre jeunesse",⁴ les pages sur les 'Lafcadio' nous ont déjà montré qu'à côté de Gide, Barrès faisait figure de "comédien par excellence", d'homme qui ignorait les jeunes en quête de vérités, leur tournait le dos. A la même époque, Fernandez se rangea avec Gide contre Barrès sur la question du 'déracinement' (AG, 39-40) et releva l'œuvre barrésienne comme caractéristique de l'appauvrissement du roman à la fin du siècle. (ibid, 128).

Ces indices sont encore assez épars, mais en 1934 deux comptes rendus de Mes Cahiers marquèrent une première tentative d'élaboration et de synthèse dans laquelle Fernandez expliqua pourquoi il trouvait Barrès "insuffisant comme message spirituel",⁵ et comment, "malgré l'admiration littéraire que je lui vouais", une "irritation assez légitime" l'avait empêché de "suivre amicalement le drame de son aîné".⁶ Cette irritation, et l'objection principale de Fernandez, concernent le défaut d'outillage philosophique de Barrès, homme peu fait pour la pensée et qui, obligé de s'informer par des intercesseurs, avait tendance à 'prendre son bien où il le trouvait'. D'où, selon le critique, une confusion assez radicale entre/...

entre les idées, les 'façons de penser', et les croyances. C'est à ce trait, développé dans ses écrits ultérieurs avec beaucoup de pénétration, que Fernandez attribue le côté syllogistique du nationalisme barrésien, son appréciation partielle parce que partielle du kantisme., et les problèmes créés par ses idées morales ou civiques (sur l'éducation ou la peine de mort) aussi bien que politiques : "Je ne mets pas en question sa doctrine, mais ses preuves". (ibid).

Fernandez souligne l'importance de ces réserves en faisant état d'un épisode de sa jeunesse, à savoir la controverse provoquée par le suicide d'un lycéen en 1909. A cette occasion, Barrès s'était élevé dans la Chambre des Députés contre la carence de l'enseignement moral dans l'école laïque, et pour appuyer son point de vue, avait affirmé qu'en "tel lycée parisien, la classe de morale en troisième était une classe de lecture de Dumas père". (ibid) Or, Fernandez révèle qu'il s'agissait de sa propre classe, qu'il avait pu assister lui-même au débat⁷, et que les arguments de Barrès étaient inadmissibles :

car notre excellent maître, après nous avoir dicté un cours très serré sur les devoirs de l'individu, du citoyen, du père de famille, nous lisait les pages les plus farouchement patriotiques du père Dumas, extraites de ses récits de voyages en Italie. Alors? Alors - si je n'ai jamais été un disciple de Barrès, malgré l'admiration littéraire que je lui vouais, je crois bien que c'est à cause de cette séance de Chambre, d'où je suis rentré chez moi, je me le rappelle, assez abasourdi. (ibid; Fernandez souligne)

Et Fernandez de conclure : "tant de préoccupations inutiles, tant de problèmes dont le caractère essentiel n'est qu'apparence! Tant de révérences pour un sacré purement verbal! Est-il possible que ces hommes aient voulu former notre jeunesse, l'aient formés dans une large mesure? Il y fallait vraiment cet amour de l'écriture qui, chez le Français, remplace le goût du sang." (ibid)

Ainsi/...

Ainsi, tout en reconnaissant dans les 'Cahiers' un Barrès plus souple, plus intime, plus musical que chez l'auteur des romans et des écrits de propagande, il est évident que l'attitude de Fernandez en 1934 était d'une réserve décidément marquée. Et cette réserve se rapporte, en assez grande partie, à des impressions et des souvenirs toujours vifs de sa jeunesse, que la réflexion de l'adulte, devenu critique et philosophe, avait confirmés. Or, la reprise de ces réflexions, à partir de 1937-38, et leur approfondissement ultérieur, devaient conduire Fernandez à une évaluation plus nuancée et à une attitude beaucoup plus enthousiaste. Car dans 'l'Avant-Propos' du livre, Barrès devient une "rencontre inévitable" (Bar, 9) à cause de la signification multiple de son œuvre, comme de son influence sur toute une génération de jeunes, celle de Drieu et Montherlant, d'une "authentique filiation barrésienne" (11), celle du critique lui-même :

Plus que Gide, plus que Proust, et de toute autre façon, il a très fortement marqué ses jeunes contemporains et ses cadets. Plus que Bergson, quoique sans appareil logique visible, il a rendu l'esprit à l'inquiétude de l'au-delà et des forces qui débordent la zone étroite de la conscience claire; plus que Charles Maurras peut-être mais sans le génie de fanatisme de ce dernier, il a fait de la politique une chambre du château de l'âme. Son style royal, qui règne sur un siècle où il n'a pas encore été égalé, orchestre les frissons de ceux-là mêmes qu'il méconnaissait et qui croient le méconnaître. Deux grands courants français se rejoignent au confluent de son œuvre : le courant littéraire et le courant politique, et, par là il continue la tradition romantique en la compliquant de contre-points exquis. (ibid, 9)

Ce texte contraste singulièrement, par sa tonalité autant que par son contenu, aux jugements précédents, montre amplement le chemin parcouru. C'est un hommage qui, sans exclure le maintien de certaines critiques, promet d'emblée de les remettre à une place plus subordonnée dans l'ensemble, et qui comme dans les ouvrages sur Gide et Proust, fait de l'écrivain un intercesseur privilégié.

'Rencontre' / ...

'Rencontre' inévitable, également, affirme Fernandez, du point de vue idéologique, puisque l'auteur des Déracinés et le chroniqueur de Boulanger annonça non seulement le fascisme, mais aussi le rapprochement franco-allemand, Barrès étant par son ascendance ce que Fernandez appelle un "homme-frontière". (13) Or, au moment de faire de Barrès le précurseur du fascisme, Fernandez venait depuis peu d'adhérer au P.P.F., tout comme, en se tournant aux dimensions allemandes de l'œuvre, il était devenu un des partisans les plus chevronnés de la Collaboration. La réflexion critique s'intègre ainsi à la carrière politique de Fernandez, ce qui porte à croire qu'en étudiant Barrès, il traçait symboliquement son propre itinéraire.

Autrement dit, ces premières pages du Barrès semblent contenir en puissance la dualité caractéristique d'autres auteurs fernandéziens : Barrès est à la fois un intercesseur et un 'double'. Que ce phénomène renvoie, comme pour Gide et Proust, aux origines 'paternelles' de la pensée de Fernandez, c'est ce que nous allons montrer en examinant certains aspects centraux de l'interprétation proposée. Voyons d'abord ce que dit Fernandez de la personnalité créatrice de Barrès telle qu'elle se laisse saisir par le critique dans et à travers l'œuvre.

L'interprétation critique : l'écrivain comme 'double'

Alvin Eustis a raison de dire qu'à certains égards le Barrès représente "l'épanouissement de la méthode de la personnalité". (op.cit., p 181). Le critique, se plaçant par une intuition imaginative à l'intérieur de la personnalité de l'écrivain, essaie de cerner les virtualités qui, réunies en une synthèse prospective, donnent à l'œuvre son caractère et sa coloration essentiels. Ainsi, dès 1937, contre ceux qui, comme Mauriac, voyaient dans le christianisme de Barrès "plaisir esthétique ou/...

ou hygiène sociale" seulement – mais Fernandez ne disait guère autre chose lui-même, en 1934! – le critique avait parlé de "l'angoisse vive d'un homme qui ne pouvait se compléter spirituellement que par cela qu'il n'arrivait pas, malgré ses efforts, à posséder"⁸. (ibid) Il étoffa ce point de vue en 1938, et dans l'ouvrage définitif, en faisant de Barrès, inapte à la pensée logique et "sans inquiétude du vrai" (Bar, 32), l'homme d'une sensibilité trop aiguë; loin d'être abondante, la célèbre énergie barrésienne s'exprimait, selon Fernandez, par des 'frissons' intermittents, difficiles à obtenir ou à prévoir, et qu'il lui fallait organiser volontairement. "Nous exagérons, explique le critique, ce que nous ne possédons pas, ou ce que nous possédons peu". (75)

Le 'frisson' n'est toutefois pas seulement ce par quoi Barrès prend conscience de lui-même, se sent vivre; comme le "choc affectif des grandes pensées" (40), il renferme des enseignements, des possibilités de communiquer avec l'univers extérieur, et peut prendre des formes intellectualisées. D'où des jugements qui font de Barrès un "Corneille de l'émotion"⁹, un 'cartésien de son affectivité' (76), un "bourgeois économe" cherchant à se compléter (77) en s'annexant des unités toujours plus grandes – famille, province, patrie, – dynamique essentielle de son nationalisme. En se complétant, en s'élargissant, Barrès cherche à définir ses limites, à se définir. Le processus n'est d'ailleurs pas à sens unique, car en se donnant à l'univers, Barrès paradoxalement "se récupère". (81)

Dans la mesure où la pensée de Barrès est un "empirisme organisateur" qui lui permet de 'tirer' de lui-même "tout ce qu'il pouvait donner"¹⁰, il se rapproche d'autres 'messagers' de Fernandez, Molière ou Balzac aussi bien que Gide et Proust, quoiqu'il se distingue de ce dernier par son volontarisme. Plus significatif, cependant, est le fait que bien des traits de cette personnalité correspondent/...

correspondent à ceux du critique lui-même. Quand Barrès, "désireux d'être, de s'affirmer, de durer" (82), se donne en se récupérant, nous sommes devant un phénomène de distance psychique, de rapport 'objectal'. De même, quand Barrès, à partir de certaines "résistances" (82), essaie de tirer parti de ses 'frissons' affectifs et sensibles pour organiser sa personnalité, il est évident, sans que le mot soit mentionné ici par Fernandez, que nous sommes à nouveau devant un problème de morcellement vital et de 'hiérarchie'.

D'autres ressemblances appuient, en la favorisant, l'identification qui se produit ici entre le critique et son sujet. Le Barrès "comptable de ses émotions" (143) qui cherche à les 'placer' avantageusement rappelle l'auteur de Moralisme et Littérature cherchant à "placer sa marchandise" (ML, 88). Les intercesseurs et des adversaires nombreux dans l'œuvre de Barrès rappellent l'importance qu'ils ont également dans la pensée de Fernandez, qui constitue à tout moment un équilibre provisoire, un jeu de forces entre des 'messagers' différents; la réplique citée plus haut à Mauriac, qui contribua sans doute à renforcer la sympathie du critique pour Barrès, en est assez caractéristique. Caractéristique également, la répartition par Fernandez de traits 'masculins' et 'féminins' dans la personnalité de l'écrivain, l'émotivité passive et l'inflexion 'féminine' de son style contrastant avec son volontarisme rigoureux (32, 73), et, autre indice significatif, le rôle joué dans leurs œuvres respectives par la "conscience de l'inconscient".

(147)

Notons aussi que Barrès est pour Fernandez l'homme d'une ascendance mélangée. Cette ressemblance est d'autant plus probante que les propos de ce dernier sur le goût de Barrès "d'un certain exotisme oriental, puisé peut-être au plus lointain de sa race" (90) pourraient être appliqués presque sans modification à son propre cas, /...

cas, à son 'mexicanisme' : "L'Orient, l'Italie, l'Espagne, c'étaient ses permissions de détente, la suggestion d'une vie qui aurait pu être la sienne, et dont il était sûr en dessous qu'elle n'aurait jamais pu l'être". (ibid) Notons également que Barrès, par sa date de naissance (1862), fut trop jeune pour participer dans la guerre de 1870 et trop âgé en 1914; il se rapproche donc, paradoxalement, des 'permissionnaires' (Gide et Proust), comme de Fernandez lui-même, 'absent' en 1914 à cause de sa nationalité, et de l'opposition de sa mère, et en 1940 à cause de son âge.

Non que Fernandez cantonne Barrès dans des limites trop étroitement personnelles. Le rapport critique est plus subtil et l'œuvre barrésienne, agencée "symphoniquement" (37) plutôt que logiquement, et dont bien des mérites tiennent aux inachèvements mêmes, est trop complexe. Fernandez se distingue de Barrès en soulignant l'incapacité de ce dernier de tenir compte de l'héritage d'un certain rationalisme, et son refus de tout ce qu'il ne comprenait point ("patriotisme de son ignorance"). Mais il s'en rapproche en faisant de Barrès le "manomètre" (31) d'une culture et en rejetant comme trop simpliste l'opinion de ceux qui dénaturaient l'œuvre en choisissant 'leur' Barrès personnel parmi le décadent, le romancier, l'intimiste des 'Cahiers' et l'homme politique. Et il rejette non moins vigoureusement l'interprétation qui ferait de l'évolution de Barrès la contradiction de sa carrière première. Dans cette œuvre, affirme-t-il, tout se tient, il n'y a "rien de plus régulier, de plus nécessaire, de plus riche en signification" (69). De l'organisation des frissons à l'orchestration des composants du sentiment national, du 'moi du dedans' au 'moi social', Barrès "nous propose une psychologie génétique d'un individu qui se saisit, s'éprouve et progressivement se conçoit, en repoussant les idées et les forces qui menacent de contrarier sa croissance et son équilibre". (242)

Le/...

Le nationalisme barrésien est ainsi une 'entreprise de défense', dans les deux sens du terme, ce qui ajoute à l'intérêt d'une étude qui à certains égards ressemble moins au Proust et au Balzac de la même époque, qu'à l'André Gide de 1931. Le cas de Barrès constitue en effet une nouvelle illustration, et une illustration particulièrement révélatrice du principe que "derrière chaque philosophie de la vie se découvre un certain apprentissage de la vie qui dépend des conditions particulières à chacun". (AG, 221)

Dès 1938, le critique voyait dans le développement du système de pensée de Barrès "l'histoire classique du petit-bourgeois français assez cossu jeté dans un collège, tout chaud de l'édredon maternel". (72) Cette idée n'est pas originale; Barrès lui-même l'avait suggérée dans Mes Cahiers, et Clouard parlait lui aussi du 'martyre' des internes délicats' en 1943.¹¹ Mais Fernandez alla plus loin lorsqu'il précisa sa pensée comme suit : "Barrès n'est pas malheureux par naissance, je veux dire d'état-civil. Il souffre par accident, par effet de gâterie peut-être. Un psychiatre dirait que cet arrachement au milieu familial fut le choc initial qui, en se répercutant à travers sa sensibilité mûrissante, sa vie et la vie de son époque, devint le mobile affectif de toutes ses pensées". (72)

Comme Gide découvrant le 'penchant naturel', nous retrouvons ici l'idée que l'orientation de la vie peut dépendre d'un événement, mais à la différence du cas de Gide, l'événement remonte plus directement à l'enfance de Barrès. La notion du traumatisme, sinon encore le terme même, que Fernandez utilise plus tard, en parlant du double "trauma" de l'arrachement au foyer et de l'invasion (19), est déjà esquissée. Notons aussi la liaison établie entre les domaines de l'affectivité et de la pensée, et la primauté accordée à la première. La théorie des 'frissons' reçoit ainsi un premier élément d'explication, que le critique reprendra en examinant/...

examinant les débuts de la méditation barrésienne qui fonde 'le culte du moi' :

Le petit garçon qui, à dix ans, "pleurait contre le poteau de gauche, sous le hangar au fond de la cour des petits", ce petit garçon n'avait pas tort de mépriser les cuistres. Mais peut-être que le grand jeune homme qui est sorti de ce petit garçon appelle-t-il un peu trop facilement cuistres tous ceux qui le froissent et le font frissonner à l'envers. C'est que le grand jeune homme ne s'est point dépouillé du complexe de l'enfance, et si l'on conjoint la maturité d'une intelligence à la recherche d'elle-même et toute hypnotisée par une sensibilité aiguë, et l'immaturité d'un adolescent que raidit encore les contractions de l'enfance, on n'est pas loin de comprendre cet angoissé méticuleux qui vient de tenter d'échapper aux barbares pour devenir un homme libre. (112-113)

Le schéma de base de ce jugement rappelle d'une part les propos de Fernandez sur la 'fixation adolescente' de Proust, et de l'autre, le Molière en lutte contre les 'fâcheux" qui le contrariaient et contre lesquels il dirigea son œuvre. Mais il est suffisamment arrondi par le bons sens et la sympathie imaginative du critique pour revêtir dans son contexte précis une valeur assez considérable. Qui plus est, étant formulé à partir d'indices livrés par Barrès lui-même, on ne saurait en conclure qu'il s'agit de traits projetés par le critique sur son sujet. Cela dit, l'intéressant de ce texte, comme de nombreux autres de cet ouvrage, est de montrer comment Fernandez se distingue de son sujet par ce qu'il contient de moins essentiel, tout en s'en rapprochant par ce qu'il contient de plus profond. Fernandez n'a jamais été le petit garçon chétif et pleurnicheur qui traitait ses camarades de 'cuistres'; mais tout ce que nous savons de son 'drame' et des origines de sa propre vocation montre que lui non plus ne réussit pas tout à fait à sortir du 'complexe de l'enfance", lui aussi dut apprendre à maîtriser une sensibilité et une affectivité trop aiguës en apprenant - mais mieux que Barrès - l'exercice difficile de la pensée; et lui aussi dut échapper aux 'barbares', à cette différence près que quelques-unes de ces forces qui le contrariaient, le 'demi-barbare' les portait à l'intérieur de lui-même.

Mais/...

Mais cette différence elle-même n'est peut-être qu'apparente, comme le suggère la suite de l'interprétation où Fernandez décrit 'l'économie' vitale de Barrès en termes d'un diagnostic, nuancé mais précis, de la cyclothymie :

Barrès semble avoir été sujet, sous une forme atténuée (forme qui favorise la conscience de soi) à des dépressions prononcées avec brèves alternatives d'exaltation. Sans aller jusqu'à vouloir parler ici de cyclothymie, c'est dans la direction, dans l'orientation d'une tendance cyclothymique qu'il faut le suivre et le comprendre. "J'offre, écrit-il, un phénomène bien connu des philosophes de la médecine et des directeurs de conscience; je passe par des alternatives incessantes de langueur et d'exaltation. C'est ainsi que je fus poussé à cette série d'expériences, où je veux me créer une exaltation continue et proscrire à jamais les abattements. Dans ma défaillance que rend extrême l'impuissance de mes muscles, parfois une excitation passagère me traverse; en ces instants, je sens d'une manière heureuse et vive; la multiplicité et la promptitude de mes idées sont incomparables : elles m'enchantent et me tourmentent." C'est d'une excellente sémiologie mentale, et ne doutons pas que Barrès, en effet, n'ait dû à un déséquilibre mental et nerveux, lequel, un peu plus prononcé, en eût fait un malade caractérisé, l'originalité littéraire de son comportement et de sa méthode. Mais l'amorce de l'état pathologique lui donnait une conscience aigüe à la fois des moments de dépression et des moments d'exaltation; et comme dans ces moments s'inscrivaient des événements somme toute relativement ordinaires, leur valorisation favorisait à la fois l'analyse et l'écrivain, en donnant un intérêt dramatique et un relief à la vie quotidienne que devaient augmenter encore les excitations de la vie publique. C'est de Barrès qu'une psychiatrie souvent un peu hâtive aurait raison de dire que l'idée et l'expression fournissaient à son déséquilibre les chances positives de salut. Barrès au reste, reconnaît en Simon et en lui-même des mélancoliques : "Les appétits du mélancolique prennent plutôt caractère de la passion que celui du besoin. Nous anoblissons si bien chacun de nos besoins que le but devient secondaire; c'est dans notre appétit même que nous nous complaisons, et il devient une ardeur sans objet, car rien ne saurait le satisfaire. Ainsi sommes-nous essentiellement des idéalistes." Quand il sera devenu un idéaliste de la patrie, autrement dit un nationaliste breveté, comment Barrès trouvera-t-il une justification morale à ce qui pourra paraître une exigence de sa complexion nerveuse? (125-126, Fernandez souligne)

Cette "excellente sémiologie mentale" dont parle Fernandez n'est pas seulement celle de Barrès, mais du critique lui-même. Au cœur d'une interprétation que Eustis appelle "une spatialisation du biologisme bergsonien" (op.cit., p 181), ces pages constituent un enrichissement significatif, et une concession non-négligeable/...

négligeable à une conception de la psychologie de l'individu envers laquelle Fernandez s'était montré décidément ambivalent quand il n'était pas carrément hostile. Ce recours au matériel psychiatrique n'est pas nouveau; mais il possède ici une valeur explicative plus considérable, tandis que la formulation plus explicite du rôle proprement thérapeutique de l'activité littéraire, qui prolonge en les complétant des vues esquissées dans des ouvrages antérieurs, est une des originalités du Barrès.

L'on ne manquera pas de constater, toutefois, que nous retrouvons ici encore des traits fernandéziens caractéristiques : alternances d'exaltation et de dépression, mélancolie, idéalisation narcissique. Notons aussi qu'à côté de cet idéalisme, Fernandez met le doigt sur le rôle excitateur de l'événement public, observation particulièrement intéressante à la lumière de ses propres aventures d'intellectuel engagé aux années 1930. Indice corroborateur, le plaisir pris par Fernandez, ancien partisan de la gauche, à rapprocher les réunions des intellectuels communistes à la Maison de la Culture, et la description par Barrès, dans Scènes et Doctrines du Nationalisme, d'une "scène de théâtre, chargé d'"intellectuels", que fête une salle immense d'anarchistes."¹² En fait, plus on étudie les constituants de la personnalité de Barrès telle qu'elle ressort de l'analyse fernandézienne, plus on se rend compte des correspondances entre le critique et son sujet.

C'est ce que confirme, en compliquant les choses, l'étape suivante de l'interprétation, la tentative de Fernandez d'expliquer la doctrine barrésienne en termes des 'Mères' et des 'Maîtres'. Cet article de 1939, incorporé à l'ouvrage définitif, n'est pas à proprement parler une étude de Barrès, mais une analyse du 'dédoublément' (43), idéologique et psychologique de la Troisième République, représenté par ces deux influences/...

influences formatrices opposées. Selon Fernandez, l'enseignement des maîtres, servant à asseoir la conquête républicaine en imposant un rationalisme universaliste, se heurta de front aux valeurs sentimentales, concrètes, et particulières transmises par les mères :

La femme, la mère surtout, peut être la mémoire vivante de tout un passé. Elle rapporte instinctivement les actes et les pensées des hommes à quelques émotions, qui lui sont douces, ou bien amères. Ses jugements sont les proverbes du cœur, et si elle change lentement, ou même se refuse à changer, c'est beaucoup moins par routine ou défaut d'intelligence que parce que la tradition, devenue pour elle sentiment, est encore en elle toute vivace : comment nierait-elle l'éternité de ce qui, dans son âme, ne meurt pas? Cette France éternelle, mise en cause et en accusation par la France des maîtres, trouvait dans la conscience des mères un refuge naturel. Dans la mesure où la sensibilité maternelle retentit dans la conscience de l'homme-enfant, devant la France des maîtres se dressait la France des mères.

Ce n'est pas là une simple image. L'influence et le prestige de la mère de Barrès et de la mère de Péguy sur leurs fils est légendaire. Dans les deux cas, il s'agit de beaucoup plus que de l'attachement le plus vif et le plus profond. Barrès et Péguy ont bien véritablement reçu de leurs mères des messages, des commandements émotifs, des impulsions de la volonté, enfin des états de grâce. Il est curieux d'observer que, tandis que les champions virils de la France des maîtres prêchaient la paix, la fusion et la confusion des différences, les qualités douces et assez molles de la morale raisonnable, c'est la France des mères qui attisait la passion nationale et redonnait des ailes à l'héroïsme. C'est que l'intuition, l'exigence maternelles se transposent ici dans un registre viril. L'homme pense, s'il nourrit sa pensée des forces mêmes qui lui ont donné la vie. (64-65)

La fonction de ce passage est d'établir les coordonnées affectives et psychologiques d'une polarité barrésienne qui, à l'échelle nationale, symbolisait l'opposition idéologique entre les valeurs de la droite et de la gauche. Et Fernandez de montrer ensuite comment cette opposition, s'aiguissant d'abord avec la guerre de 1914-18 et la naissance du mouvement ouvrier, commençait par la suite à perdre son caractère irréductible, amenant la reconnaissance que "ce que la raison avait de nécessaire et de fécond pouvait faire alliance (...) avec ce que Barrès appelait les puissances du sentiment". (66) C'est l'ébauche, on le voit, du fascisme, idéologie permettant de 'concilier les contraires' dans une synthèse que Barres/...

Barrès avait pressentie, mais dont la réalisation devait échouer à ses héritiers.

Cette analyse ne manque pas de valeur; Fernandez est conscient du danger d'exagérer le caractère de ces différences politiques, et d'autres commentateurs de point de vue moins partisan ont effectivement mis en évidence certains aspects pré-fascistes du nationalisme barrésien.¹³ D'autre part, l'hostilité de Barrès envers ses professeurs n'étant guère moins connue que son attachement filial, il ne paraît pas invraisemblable de croire qu'aux années 1890 "où se forma Barrès, où il s'affirma, où il prit conscience de sa mission et de la résonance de son génie" (43) qu'il devint plus sensible à ce qu'il devait à leur influence respective.

Deux observations s'imposent, toutefois. Si Barrès pressentit le fascisme, Fernandez le vécut, et cela à une époque où il était en train de re-découvrir l'œuvre de son aîné. Dans l'ouvrage de 1944, l'on trouve quelques souvenirs personnels de Fernandez sur ses propres lectures de lycéen,¹⁴ - nous reparlerons d'un de ceux-ci tout à l'heure - qui rappellent, si besoin était, que les années 1890 étaient celles de la naissance et de la première jeunesse du critique lui-même, qui allait grandir lui aussi entre 'la mère' et 'les maîtres'. Or, nous ne possédons aucun indice qui suggère que Fernandez était aussi hostile que ne l'était Barrès envers ces derniers; mais là n'est pas l'essentiel. En privilégiant l'influence maternelle, et ensuite en faisant de l'œuvre barrésienne le produit de l'opposition mères-maîtres, Fernandez reproduit sous forme symbolique et par personne interposée la situation triangulaire qui avait été la sienne : car dans l'interprétation esquissée ici, le père fait figure d'absent,¹⁵ absent du schéma barrésien comme dans la vie du critique.

Que l'identification qui s'opère ici entre Fernandez et son sujet soit significative, et qu'elle consiste pour le moins autant en la projection sur ce dernier de traits personnels/...

personnels qu'en ressemblances 'objectives', c'est ce que montre un autre jugement, un des rares passages où il est question du père de Barrès :

Si nous appliquions strictement la méthode psychanalytique, très féconde quand on l'emploie avec tact, nous dirions que Maurice Barrès s'est réconcilié avec son père en s'identifiant à sa mère; autrement dit, qu'il a, par un mode féminin de percevoir et de réagir, recréé la volonté française. (92)

Si Fernandez ne fait aucune liaison explicite entre les 'maîtres' et les 'pères', il est évident que ce passage prolonge l'équation mères-maîtres, pour montrer de façon symbolique la synthèse pressentie par Barrès entre ces forces opposées. Indice corrobateur, dans la première version de ce passage, Fernandez écrivait que Barrès avait "replacé la volonté française sous le signe de la virilité".¹⁶ Mais il est non moins évident que ce jugement, assez affirmatif en dépit des conditionnels utilisés par le critique, repose sur l'équation œdipienne dont nous avons montré ailleurs l'importance pour le drame de Fernandez lui-même, (parricide fantasmatique, structuration 'triangulaire' comme moyen de défense contre l'angoisse dépressive). D'autre part, l'on notera qu'en faisant de l'identification maternelle la clef de la réconciliation de Barrès avec son père, Fernandez postule une résolution de l'Oedipe qui présente un caractère 'négatif', donc pouvant comporter une disposition homosexuelle. Abstraction faite du cas de Barrès lui-même, que Fernandez n'a pas considéré dans cette perspective, cette éventualité est conforme elle aussi aux indices que nous avons relevés sur l'identité psycho-sexuelle de Fernandez lui-même. Ces correspondances confirment que là où la démarche du critique s'avère la plus franchement intuitive, nous retrouvons certaines virtualités du psychisme du critique. Le 'dialogue' avec l'auteur-saisi-dans-l'œuvre est, profondément, un dialogue avec soi-même.

Qu'en/...

Qu'en est-il maintenant de la dernière étape de la réflexion fernandézienne, celle qui, après 1940, fit de Barrès un des précurseurs du rapprochement franco-allemand? "Race croisée s'il en fut", avait-il dit de Barrès en 1931 (AG, 105). Dix ans plus tard, il approfondit cette affirmation en analysant les 'contradictions' du nationalisme barrésien et en proposant une interprétation psychologique de son attitude envers l'Allemagne. Ici comme dans d'autres domaines, Fernandez prend comme point de départ des indices livrés par Barrès lui-même, et notamment l'importance de ce qu'il croyait devoir à 'ses morts'. Sa mère étant originaire du Palatinat, c'est à l'influence de celle-ci que Fernandez attribue une première sensibilisation 'allemande' chez Barrès que des facteurs ultérieurs (invasion prussienne, ingestion de la philosophie morale de Kant), allaient modifier et compliquer, mais sans pour autant détruire. Des sentiments contraires (ambivalence) qui furent la conséquence de cet état de choses (amour pour l'Allemagne maternelle, romantique; hostilité pour l'autre Allemagne symbolisée par le militaire prussien et le professeur en rédingote), le critique fait découler l'histoire des rapports de Barrès avec la civilisation d'outre-Rhin, pôle d'attraction et de répulsion à la fois. Or, l'on sait que vers la fin de sa vie, Barrès esquissa une politique allemande basée sur une dissociation de l'Allemagne vaincue dans ses éléments rhénans et prussiens, dissociation au dire de Fernandez proprement sentimentale et dont la naïveté fut d'ailleurs démontrée par l'unité profonde du pays. Autrement dit, pour des raisons affectives, Barrès avait pensé le problème des rapports franco-allemands après 1919 avec les données idéologiques du dix-neuvième siècle. Si, à sa façon, il avait pressenti l'importance d'une réconciliation, c'était sous une forme partielle; il appartenait encore à ses successeurs de trouver les modalités d'une entente avec une Allemagne 'totalitaire'.

Considérée/...

Considérée en elle-même, cette analyse a plus de substance que l'on n'aurait pu croire au premier abord. Fernandez pouvait appuyer son point de vue en citant d'autres commentateurs qui, sans arriver à des conclusions aussi catégoriques, avaient ébauché des vues analogues sur certains aspects des rapports entre Barrès et la pensée allemande, Thibaudet l'un des premiers.¹⁷ Et sur l'importance du sentiment national de Barrès et son 'enracinement' lorrain, Fernandez lui-même excelle à démontrer les insuffisances et les contradictions d'une doctrine construite à partir de sophismes affectifs et de concepts aussi douteux que le 'mal germain', quelquefois en retournant les arguments de Barrès contre leur auteur. Ainsi, notant qu'"aucun des jeunes héros des Déracinés n'offre une hérité aussi composite" que celui de Barrès lui-même (14), il affirme : "de deux choses l'une : ou bien l'influence héréditaire est un mythe, ou Barrès, qui croyait à ce mythe, devait tenir compte des croisements de la sienne. Si les morts se prolongent en nous, les Luxer avaient autant de droit à cette survie que les Barrès, plus encore peut-être grâce à l'influence sentimentale d'une mère profondément aimée". (14-15).

Soit. L'on ne manquera pas de constater, cependant, que cette interprétation va à l'encontre de la précédente, où Fernandez avait fait de la mère de Barrès la mémoire de la patrie, en l'occurrence la française... Or, la position politique de Fernandez lui-même ayant évolué vers la Collaboration, l'on comprend pourquoi il fut amené à modifier la portée de son interprétation en privilégiant un autre aspect de l'ascendance de son sujet. Cela dit, il suffit de regarder le fond de son analyse de l'attitude barrésienne envers l'Allemagne - ambivalence, impossibilité de traiter avec un 'objet' total, dissociation du pays dans ses constituents 'bons' (rhénans) et 'mauvais' (prussiens) pour être alerté à la probabilité que cette conduite répondait à d'autres exigences. Et tout le premier, au/...

au maintien de l'équation triangulaire dont l'influence maternelle et, successivement, le professeur et le militaire prussien, expriment à travers le cas de Barrès les coordonnées de son propre drame. Comme dans le cas du Gide des 'contraires', mais d'une façon beaucoup plus éloquente, ce n'est pas la vérité de la répartition des traits ethniques, idéologiques ou affectifs qui importe, mais l'existence même du schéma qui fait du père un 'absent' pour le ressusciter sous une forme symbolique.

Mais tout n'est pas dit. Suivant les hypothèses qui ont présidé à l'élaboration de nos analyses, l'on devrait s'attendre à retrouver ce père absent sous une autre guise, à l'intérieur même de cette critique d' 'identification' en vertu de laquelle le 'double' est de ce fait même une figure paternelle. Dans quelle mesure, et par quels moyens, Barrès fut-il investi par Fernandez d'attributs du père perdu et retrouvé ?

Le rapport critique : l'écrivain comme figure paternelle

Nous avons dit que le Barrès est d'une facture anthologique, étant composé d'articles déjà parus, et repris, quelquefois dans un ordre chronologique différent, à l'intérieur du livre définitif; en ce sens, l'étude de Fernandez n'est pas sans rappeler ce que le critique disait de l'œuvre barrésienne elle-même, agencée 'musicalement' plutôt que logiquement. C'est dans 'l'Avant-Propos' que l'on trouve ainsi la partie la plus récente de l'analyse, celle du Barrès précurseur du rapprochement franco-allemand, signe de l'actualité de l'auteur, et bon moyen pour le critique de donner le ton de son enquête sur les sources affectives de la pensée. Mais c'est dans 'l'Avant-Propos' également que l'on trouve les réflexions suivantes, publiées dès 1938, et reprises en 1943 pour constituer une 'ouverture' / ...

'ouverture' des plus significatives pour la nature de l'hommage que Fernandez propose à son lecteur :

... adolescent, je lisais Barrès, durant mes étés de Lorraine, à quelques lieues de Mars-la-Tour. Je voyais dormir des étangs que cernaient de grands bois noirs. Autour de moi, qui n'étais pas de leur race, des hommes taciturnes se rappelaient les incendies dont les léchures sombres se voyaient encore aux murs des hameaux. Une attente éparse, sans objet précis, mais toute alertée, semblait suspendre la vie, l'épargner jalousement en vue d'un avenir tragique qui donnerait enfin son sens à ce beau paysage désolé. J'apportais à ce silence vaste et lourd, à cette lumière voilée comme par un fantôme de pluie, l'offrande de ma jeune joie et j'en recevais une délicieuse mélancolie. Barrès s'est ainsi mêlé pour moi à l'atmosphère lorraine bien avant que je fusse en état de comprendre et de dénombrer les liens complexes qui l'unissaient à cette forte terre. J'en ai gardé pour lui une de ces amitiés mystérieuses comme il les aimait, qui m'attacha toujours à lui malgré les différences d'opinion, et qui me permettait, après l'avoir quitté sur la grande route, de le rejoindre par des sentiers secrets.

Mais le quitter me fut souvent nécessaire. Les délices de mes lectures s'accompagnaient d'un refus vague, quoique très sensible : cet homme magique m'apportait quelquefois beaucoup plus que mes maîtres, mais il avait manqué de passer par eux. Au lieu de les assimiler de les dominer, puis de corriger leurs défauts comme faisait Bergson,* par exemple, Barrès avait tourné court avant l'épreuve. Il n'avait guère voulu ou su comprendre ceux qu'il réprouvait. Parfois, il m'apparaissait comme un mauvais élève qui cherchait noise à ses pédagogues.

Cela fait qu'un écolier, qu'un étudiant qui aime ses études et qui aime ses maîtres, qui se grise parmi les glaciers de la raison, perd un peu contact avec Barrès, ose le ranger, avec cette impertinence de l'âge, parmi les frissonnants qui répugnent à penser. Puis, un jour, le hasard d'une phrase relue de cet homme qui est tout entier presque dans chacun de ses mots, vous rejette sous le charme. Peut-être eût-il voulu ainsi figurer une province de l'esprit où l'on n'habite pas mais par où on repasse, où on s'attarde au hasard d'un voyage.

Quoique nos familles eussent des amis communs, je n'ai jamais été présenté à Barrès. Enfant, je ne lui eus rien dit que des choses hésitantes ou forcées qu'il eût accommodées, hâtivement, à ses idées, à son programme. Plus tard, il était si loin des jeunes écoles, et, au fond, des jeunes ! Un jour j'ai visité, non loin/...

* Fernandez a supprimé ici, du texte primitif, les mots "mon autre magicien". (art.cit., p 833-834)

loin de mon coin d'Aix-en-Provence, son château de Mirabeau. Qu'il était difficile de retrouver sa trace parmi ces meubles neutres et de série, devant cette immense table de travail où trafait, peu coupée sans doute, l'œuvre dédicacée d'un poète surréaliste! Mais le grave paysage qu'on découvre de la terrasse, entre les troncs noueux, pouvait rappeler le rocher de Tolède et le poudroïement doré des pays pauvres en pleine lumière. (27-28)

Nous ne possédons aucun renseignement biographique précis permettant d'éclairer ces vacances passées en Lorraine. Mais l'intérêt de ces 'souvenirs' est de nous faire retrouver un paysage lorrain que nous avons vu ailleurs, dans les Violents. Cette correspondance autorise-t-elle à croire qu'entre les écrits de 1933-34 et l'article de 1938 la réflexion sur Barrès s'est poursuivie de façon plus souterraine? Cela paraît d'autant plus vraisemblable que le passage se clôt sur l'évocation de l'autre paysage fernandézien par excellence, le paysage provençal, plus étroitement associé à son enfance, et lieu privilégié du Pari. N'oublions pas non plus que la Provence, site du château de Barrès, est celui d'un autre intercesseur significatif, Vauvenargues. Cette double filiation, la présence du matériel romanesque dans le registre critique, confirme éloquemment la liaison qui existe entre les deux secteurs de l'entreprise. En effet, il s'agit de modalités différentes mais complémentaires du problème paternel.

Car telle est à n'en pas douter la signification de ce texte, empreint d'émotions et parcouru de motifs familiers. C'est un paysage mélancolique, frappé d'un "silence vaste et lourd", dans lequel "une attente éparse, sans objet précis, mais toute alertée, semblait suspendre la vie, l'épargner jalousement en vue d'un avenir tragique qui donnerait enfin son sens à ce beau paysage désolé"? Comme dans les Violents, et au-delà de ce roman, dans le Pari, nous sommes devant un paysage aussi construit qu'observé, et qui à travers le souvenir, comporte une charge affective. Ce décor 'catastrophique' continue, en la complétant, la série de paysages/...

paysages romanesques: paysage provençal qui fait penser à une statue, paysage lorrain dans lequel la statue est à sa place (monument aux morts), paysage critique, enfin, où c'est l'homme lui-même, le "magicien" qui surgit. Un homme qui est à la fois présent et absent, dualité dépressive caractéristique, et dont le critique, se remettant dans son état d'esprit adolescent, parle comme d'un ami un peu distant et mystérieux qu'il avait dû quitter avant de le "rejoindre par des sentiers secrets". Ces propos, qui rappellent eux aussi un des thèmes du Pari, sont tout à fait conformes à la tendance du critique de chercher des intercesseurs dans une perspective affective et même quasi-charnelle aussi bien qu'intellectuelle. A ces intercesseurs, il répond d'une façon totale, en apportant "à cette lumière voilée comme par un fantôme de pluie, l'offrande de ma jeune joie". Il eût pu dire : son amour.

Il est vrai que Barrès n'a pas connu son jeune admirateur, et que ce dernier, ne lui ayant jamais été présenté, malgré le fait d'avoir des amis en commun – lesquels? –, ne peut qu'imaginer les propos timides et hésitants qu'il aurait voulu lui proférer. Mais ni cela, ni l'importance des éloignements et des rapprochements dont parle Fernandez, obligé de critiquer certains aspects du 'message' barresien, ne changent rien à la nature du rapport qui est affirmé dans ces pages. Il s'agit de toute évidence d'un rapport filial, et d'une présence paternelle idéalisée.

Or, n'oublions pas que qui dit 'idéalisation' dans le contexte fernandézien dit également 'réparation', moyen d'en venir à bout de la culpabilité dépressive. Nous avons vu, dans le cas de Proust et de Gide, des facteurs d'ambivalence, des aspects de leur œuvre qui éveillaient chez Fernandez des sentiments mélangés et qu'il lui fallait surmonter en arrivant à son évaluation définitive. Et dans ces premiers écrits sur Barrès, nous avons vu les signes d'une ambivalence analogue; le/...

le souvenir de 1909, les impressions toujours vives, vingt-cinq ans plus tard, de l'épisode parlementaire qui l'empêchait d'être un "disciple" de Barrès, en témoignent assez.

Que le lecteur juge donc de l'intérêt du passage suivant, suite immédiate de l'évocation des souvenirs 'lorrains' de Fernandez, et conclusion de 'l'Avant-Propos' de 1943 :

Au lycée, en classe de troisième, notre professeur, bon Champenois aux courtes violences, bon latiniste et classique intermittent, se tirait tant bien que mal de la classe de morale en nous faisant des lectures distrayantes. Un jour, sur le propos du patriotisme, il nous lut, avec verve, le Coricolo de Dumas père où l'on vitupère les Anglais 'qui ont tué notre Empereur'! C'était au moment où l'opinion, principalement, l'opinion dressée contre l'enseignement laïque, s'émouvait du suicide de jeune Neny qui devait inspirer les Faux Monnayeurs de Gide. Le pauvre garçon s'était tiré sur commande, d'après le vote d'un club de suicides, un coup de revolver pendant une composition de thème latin. En troisième, précisément, dans notre classe! Un de nos condisciples, ami de la famille Barrès, "passa" le renseignement au grand homme, et, par l'entremise d'un camarade, fils d'un député radical-socialiste de la Gironde (tous les chemins mènent à Rome), j'obtins une place de tribune pour aller entendre l'ennemi de Bouteiller.

Je le vis à la tribune, long, maigre, noir et jaune, une mèche pendante sur un côté du front, élégant, dégoûté, mais lesté d'une voix de basse chantante qui semblait venir d'un autre homme caché au fond de lui. On était fin et lettré, en ce temps-là, à la Chambre. Jaurès y faisait applaudir, entre deux périodes d'Albert de Mun, comme au théâtre, ses étonnantes périodes pleines de faits et de chiffres qui filaient sans ratures de sa gorge comme les notes soutenues d'un virtuose du chant. La voix de Barrès n'était pas agréable, mais il savait en jouer pour témoigner d'une certaine hauteur et d'un certain dégoût. Comme il déplorait qu'on fît en classe de morale des lectures frivoles (et par exemple d'Alexandre Dumas : je me sentais fier comme un comparse de la grande scène publique), une voix gasconne, à l'extrême-gauche, lui cria : "Faites-leur donc lire le Jardin de Bérénice!" Barrès répondit à peu près qu'il ne mêlait pas nécessairement ses œuvres à ses missions de citoyen. Je me sentais comblé par des plaisirs divers. J'avais peur, en me concentrant sur l'un d'eux, de perdre les autres. C'était une fête.

J'eus alors une de ces impressions d'enfant, nettes et simples, qu'on surcharge ensuite sans les améliorer. Cette impression, c'était que j'avais devant moi, à cette tribune retentissante, l'incarnation/...

l'incarnation même de la minorité, la finesse d'une nature tout en nerfs et comme un ange un peu satanique de la solitude qui jouit d'accomplir sa délicate mission parmi les tumultes.

Cette impression spontanée, j'ai tâché de la conserver toute fraîche au cours de cette étude, sous les inévitables complications qu'une information méthodique nous impose, afin que le lecteur puisse goûter tout ce qu'une présence peut ajouter à une pensée. (28-29)

Ce texte est intéressant à plus d'un titre. Comme le 'souvenir' lorrain qu'il prolonge, il souligne l'importance de la redécouverte par Fernandez des sources personnelles de son enquête, de sa vocation. Et en ambitionnant de "montrer tout ce qu'une présence peut ajouter à une pensée", il confirme amplement que la critique fernandézienne est non seulement créatrice, mais re-créatrice. Mais c'est en le comparant à la première version du scénario parlementaire que l'on en fait ressortir la signification profonde.

Car en élargissant le souvenir primitif, Fernandez lui donne un sens différent, et même opposé, à l'original. En 1934, le critique niait le diagnostic de Barrès sur la carence de l'enseignement moral : "notre excellent maître, après nous avoir dicté un cours très serré sur les devoirs de l'individu, du citoyen, du père de famille, nous lisait les pages les plus farouchement patriotiques du père Dumas" (cf. suprap 465); dans la seconde, ce même maître "se tirait tant bien que mal" des contraintes du programme par des lectures "distrayantes". Autrement dit, en 1934, Barrès avait eu tort : dix ans après, voici qu'il aurait eu - presque - raison! Non, certes, que Fernandez l'affirme de façon explicite - le ton des propos le dit assez.

Pourquoi ce retournement de la situation primitive? L'appréciation de Fernandez du 'message' évoluant, l'on peut comprendre comment ses propos tranchés de 1934, ancrés/...

ancrés à des impressions d'adolescent, devenaient problématiques. Car, à la différence de l'interprétation, qui comporte un élément subjectif évident, ce souvenir paraît relever du domaine des 'faits'. Le respect de la vérité aurait exigé, sinon une présentation différente, son omission tout court. En le gardant, et donc nécessairement en le modifiant, Fernandez obéissait à un autre ordre de vérités, faisant partie de sa critique d'identification mais antérieures à celle-ci et beaucoup plus significatives : l'investissement de l'écrivain comme intercesseur moral et comme figure paternelle.

Relevons d'abord l'importance accordée ici à la voix de Barrès, soulignée à deux reprises. Nous avons déjà vu ce phénomène dans un autre scénario de jeunesse, celui du Proust de 'l'Accent perdu', que certains détails rappellent ici. La voix de Barrès n'est point aussi 'agréable' que celle, "miraculeuse, abstraite, ponctuée, ouatée", de Proust qui dématérialisa le décor guerrier de 1917. Mais elle est tout de même dotée elle aussi de quelques pouvoirs 'magiques', elle procure à son auditeur des "plaisirs divers", transforme cette séance parlementaire en "une fête". Que cette sensibilité à la voix du 'messenger' renvoie au souvenir de la voix du père, c'est ce que suggère l'observation curieuse qu'elle "semblait venir d'un autre homme caché au fond de lui-même", ainsi que la description de Barrès, "long, maigre, noir et jaune, une mèche pendant sur un côté du front, élégant, dégoûté". Comme dans le cas de Proust, la fidélité de ces traits importe moins que leur valeur d'expression subjective; ils reflètent à merveille les sentiments du spectateur, fasciné et effrayé à la fois, et qui avoue 'avoir peur' de "perdre" cette apparition "satanique"...

Peut-on croire, si vraiment Fernandez gardait une si forte impression de 1909, que son abasourdissement en voyant Barrès tenait à un sentiment de 'reconnaissance' halluciné,/...

halluciné, à caractère fantasmatique? On ne saurait l'affirmer. Ce dont on peut être beaucoup plus sûr, c'est qu'en reprenant le souvenir sous une forme plus développée, Fernandez reproduit les signes de l'ambivalence, de la projection, et de l'omnipotence de la pensée qui, pris avec l'idéalisation qui constitue la dynamique de base de cet 'Avant-Propos', montrent que nous sommes à nouveau devant une expérience psychique homogène, d'origine dépressive. Dans cette perspective, les reproches du critique sur la 'mauvaise façon de penser' de Barrès recouvrent l'énormité de ses fantasmes inconscients, de ses propres 'mauvaises pensées'.

Il n'est pour corroborer ce jugement que de relever cette "mèche" de Barrès, qui rappelle la figure du père romanesque, déjà présent en 'fantôme' dans les paysages que nous venons de voir, et dans la référence à "l'immense table de travail" de Barrès dans la description de son château provençal, écho du 'bureau d'Empire'. Points de convergence de la mémoire, de l'observation et de l'imagination projective, ces détails montrent qu'entre la vie réelle et la vie fantasmatique, la distinction est toute relative.

Il est facile de relever les traces résiduelles du fantasme et de l'ambivalence dans 'l'Avant-Propos' du Barrès, où Fernandez a évidemment distillé l'essentiel de son 'rapport' avec l'écrivain. Il l'est moins dans le reste du livre, où ces indices se font plus épars. Néanmoins, un certain nombre de détails sont révélateurs, et tout d'abord le procédé, typique, de situer Barrès vis-à-vis de quelques puissances tutélaires : Carlyle, Maine de Biran, Nietzsche pour la pensée, Dostoïevski, Ibsen, Meredith pour la littérature. (35-36) La présence de ces derniers, que Fernandez appelle comme dans le cas de Gide des 'points de repère' (31) ne surprend point. Par contre, conforme en cela à la dissipation de/...

de l'ambivalence grâce à la plus grande identification avec l'écrivain, ces références ne s'accompagnent plus de la réaction anxiogène si caractéristique des écrits antérieurs.

L'évocation du romantisme barrésien, romantisme à son déclin, en voie de se métamorphoser, confirme l'ampleur de ce phénomène de dépassement : "le romantisme se meurt en Barrès avec ses plus beaux chatoiements, comme une belle nuit de nuages et de lune s'évanouit dans la première clarté du jour". (78) Avec ces mots, comme dans d'autres exemples d'Itinéraire Français ou du Proust, nous retrouvons une des expressions les plus sereines de la hantise fernandézienne du romantisme. L'état nocturne, cauchemaresque, 'monstrueux' provenant du "sommeil de la raison" se dissipe chez Barrès comme la nuit devant l'aube. Le mouvement qui porte le critique à se réconcilier avec le romantisme et celui qui l'identifie à la figure paternelle, représentant du romantisme finissant, sont les deux faces d'un même processus. En se réconciliant avec le 'père', Fernandez se réconcilie avec cette partie de lui-même qu'il ne pouvait accepter qu'en allant au fond du drame pour revivre et racheter la faute primordiale, le parricide.

Voici un dernier passage, très caractéristique du ton et du tissu du Barrès, qui montre l'opération de cette dualité identificatrice et le dépassement de l'ambivalence qui constitue son complément essentiel :

Barrès détient le beau secret d'une écriture libre, à pédales multiples, où l'auteur peut intervenir à tous les moments de la phrase, où tous les registres du sentiment, depuis la gaminerie jusqu'aux grandes orgues romantiques, s'insèrent librement et comme avec un amoureux dédain. La beauté de l'écriture barrésienne vient de l'union qui s'est faite en elle de l'indépendance du mot, produit des révolutions modernes du style et de l'harmonie concertée, de la sûreté souple de la ligne. Elle vient aussi de ce que Barrès, qui s'évade de la pensée et de l'action dans le style, laisse à tout moment l'impression qu'il peut, qu'il va s'évader du style lui-même, de ce style qui est comme l'ombre portée d'émois et des gestes inexprimables/...

inexprimables. On connaît l'admirable devise des Mérode : 'Repose ailleurs'. La devise du Barrès idéologue, du Barrès homme d'action comme du Barrès écrivain pourrait être : 'S'achève ailleurs'.

Mais s'est-il achevé, cet homme au destin singulier, ce prophète mélancolique, fragile et têtu qui a refait de la vie avec de la mort? Par sa position politique, Barrès ne pouvait être qu'un intermédiaire, qu'un agent d'étape et de liaison, que le témoin qui passe le flambeau d'un coureur à l'autre sans s'élancer lui-même. Idéologue du frisson, il démolit à coups d'émotions un système idéologique, dont il sent la vanité catastrophique sans pouvoir faire autre chose que pressentir le vrai et bon système. Citoyen, il a connu sa première guerre trop tôt, sa seconde trop tard. La péripétie de la tragédie nationale n'a pas été jouée par lui-même. Il n'a pas reconquis ce dont il regrettait la perte sans l'avoir perdu lui-même. Il ne pouvait qu'espérer, préparer, recueillir, écrire, sentir et ressentir, surtout.

Et tel qu'il est, son action, son influence, sont irremplaçables. Il a eu le courage, le premier, de dresser son cœur et son âme, et son vouloir émotif contre l'invasion des idées fausses et des passions trompeuses. Ce barrage a permis à d'autres, plus jeunes ou mieux entraînés au travail de la pensée et de l'action, de préparer une doctrine et une tactique plus solides, plus efficaces. Il a fait plus. Pour qui l'entend bien et sait corriger ce qu'il avait de faible et ce que sa volonté avait d'un peu facile, Barrès a offert aux Français les bases d'un équilibre moral. (91-92)

Ce passage contient bien des motifs qui nous sont familiers. Notons ces 'grandes orgues romantiques', dernier écho des 'grandes orgues des cyprès coupe-mistral' du paysage parricide; ce rapprochement s'appuie tant par la proximité des paysages lorrains et provençaux dans ce livre, que par la présence du motif de 'l'ombre', synonyme de 'fantôme' déjà employé. Notons aussi que ce fut à la même époque que l'auteur d'Itinéraire Française parlant du 'paysage' littéraire du vingtième siècle, rappela la "surprise du critique" (IF, 67) devant "le surgissement hors de l'ombre" (ibid) en 1918 des écrivains d'avant-guerre, Gide, Proust et Giraudoux entre autres. Notons aussi la référence à la 'vanité catastrophique' du système qui s'effondra en 1940 et dont Barrès aurait prévu la chute. Par un retournement curieux, Barrès figure ainsi 'l'anti-catastrophe', celui/...

celui qui se dresse 'contre l'invasion des idées fausses et des passions trompeuses', c'est-à-dire à la fois contre les forces hostiles extérieures et les pulsions fantasmatiques du critique lui-même. Cette projection n'est certainement point étrangère à l'importance accordée à celui qui aura "offert aux Français les bases d'un équilibre moral". Barrès rejoint ainsi les autres grands 'messagers' fernandéziens, porteurs d'espoir, de santé, d'optimisme.

Notons ensuite le motif du 'flambeau' qui, rappelant que Barrès dissipe les nuages du romantisme, rappelle également que Fernandez avait lui aussi ambitionné d'être l'"agent de liaison" de sa propre époque. Que l'identification soit particulièrement forte ici, c'est ce que montre enfin l'évocation du "prophète mélancolique ... qui a refait de la vie avec de la mort", propos d'une ambiguïté symptomatique. Comme le critique, Barrès est un homme qui a 'perdu' quelque chose, qui a le sentiment d'une perte; 'spectateurs', ils le sont l'un et l'autre dans une 'tragédie' qui symbolise à l'échelle nationale une 'catastrophe' intime. Car c'est à la fin de ce passage, justement, que Fernandez parle de la 'réconciliation' de Barrès avec son père, de la résolution de l'Oedipe.

Conclusion

Proust, Gide, Barrès : trois auteurs marquants du siècle, trois influences capitales dans la formation et dans l'évolution de l'humanisme fernandézien, trois souvenirs privilégiés, qui nous renvoient aux années 1917, 1914, 1909. Si donc, comme disait Du Bos en 1923, Fernandez semblait surgir comme du néant, ses armes critiques et les thèmes de sa pensée déjà acquis, si la pré-histoire de cette vocation nous échappe, nous la retrouvons dans l'œuvre. Comme Gide, Barrès est un auteur que Fernandez cherche à rattacher à sa jeunesse, sans que ce/...

ce qu'il dit des 'Lafcadio' correspond nécessairement à la stricte vérité historique. A la différence de Gide, Barrès est pourtant un intercesseur que Fernandez n'a pu connaître par la suite, et sa mort en 1923 le rapproche du Proust de 'l'Accent perdu' qui demeure le prototype même du 'messenger', du père fantasmatique.

Or, c'est bien la mort qui donne au Barrès sa tonalité essentielle, qui fait de cet hommage critique un hommage filial, une oraison funèbre. Ne nous étonnons pas de voir qu'au premier paragraphe du livre sur l'influence du "magicien" sur la génération de Fernandez, succèdent ces propos :

une fée, pourtant, n'a pas été invité à son berceau : la longévité. Barrès est mort trop jeune pour avoir pu donner tout son sens à son message, dans un temps où, afin de maîtriser les idées qui ne meurent plus vieilles, il faut vivre vieux. A la signature de Barrès gravée dans notre marbre, le paraphe à manqué. Son grand corps endormi dans la victoire française n'aura pas connu, je ne dis pas seulement notre défaite, mais surtout les heures noires qui l'ont précédée. (9-10)

La disparition prématurée de Barrès - mais notons qu'il avait tout de même soixante ans - avait privé ses contemporains et ses cadets de son appui; la redécouverte de son œuvre marque la reprise d'un 'dialogue interrompu'. Retrouver Barrès, c'est le re-crée, mais ce processus autrement banal a pour Fernandez une importance plus considérable, car cette re-création est proprement une réparation, l'autre face de la destruction fantasmatique.

Barrès alla sous presse en décembre 1943 et paraissait en librairie à partir du mois de février 1944. En dehors d'un compte rendu du fidèle Jean-Pierre Maxence,¹⁸ il passa inaperçu. La conjoncture militaire et politique - la défaite allemande n'était plus qu'une question de temps - explique ce silence, de même que les scories idéologiques ont contribué à l'oubli auquel ce livre, plus que/...

que les autres de la même époque, a été consigné.

Cette absence de postérité est à regretter, car le Barrès, d'une valeur inégale, n'est pas d'une valeur négligeable. S'il porte bien des traces de son temps, il est facile d'en dégager ce qu'il a d'essentiel et de suggestif pour le commentateur contemporain; s'il nous dit autant sur son auteur que sur son sujet, ce qu'il dit sur ce dernier est considérable, et le livre abonde en aperçus pénétrants, en analyses et en jugements de valeur qui sont le plus souvent d'une réelle utilité. Les remarques de Fernandez sur le style ou sur l'ironie barrésiens, son analyse des rapports entre la pensée et la sensibilité, problématique de base du nationalisme de Barrès comme du romantisme dont il était issu, les comparaisons fécondes avec Rousseau, Renan, Taine, Bourget, Bergson ou Proust en témoignent assez. Plus dérivatif à certains égards que les ouvrages consacrés à Proust et à Balzac, c'est pourtant un livre profondément fernandézien, par sa méthodologie, et par le souci de totalité si évident dans l'interprétation proposée. Si ce n'est pas son meilleur livre critique, il a mis là-dedans certains aspects, et non des moindres, de sa meilleure critique.

Un deuxième volume était prévu, mais comme d'autres projets de 1944, un 'Colette' et la suite 'politique' d'Itinéraire Français, ce livre ne parut point. Fernandez n'avait pourtant point déposé sa plume. Jusqu'à la fin de juillet 1944 il donna une suite ininterrompue d'articles et de comptes rendus littéraires à la 'Revue du Monde', qui publia en janvier un extrait du Barrès¹⁹ et à l'hebdomadaire 'Panorama', où il avait déjà signé, entre autres, des notices sur Marguérite Duras²⁰ et sur l'Invitée de Simone de Beauvoir.²¹ Le 3 août, une crise cardiaque l'emporta.

Dans un hommage nécrologique, Jacques Boulenger fit état de la surprise que causa/...

causa cette disparition subite, et suggéra que Fernandez s'était fait asculter trop tard.²² D'autres se demandèrent si le critique avait pressenti sa fin prochaine.²³ Tout récemment, Dominique Fernandez, rappelant que son père avait continué à boire, malgré l'usure progressive de sa santé, a vu dans cette mort le signe d'un "renoncement".²⁴ Surmené, Fernandez devait l'être, par l'intense activité qui avait marqué ses dernières années. Son éloignement de la politique active à partir du milieu de 1943²⁵ constitue sans doute la reconnaissance de la désagrégation inévitable de l'entreprise 'européenne'; et ses derniers ouvrages, malgré leur part d'idéologie, et même le Barrès, le plus idéologique de tous, peuvent être considérés comme un 'retour' à la critique. Quand on tient compte de la nature de ce 'retour', qui nous fait retrouver la jeunesse de Fernandez, il est difficile de ne pas voir dans cette mort à cinquante ans, mort prématurée comme celle des grands 'messagers' fernandéziens, un symbolisme approprié. Proust et Barrès, mais aussi Rivière et Du Bos l'y avaient déjà précédé, et en mars 1944 ce fut le tour de Giraudoux, autre intercesseur qu'il avait découvert, grâce à l'entremise d'un professeur, dans cette période 'magique' de la première avant-guerre. Fernandez écrivit alors :

La mort est le plus sûr agent de publicité, et aussi le plus terrible. Elle donne d'un coup, par sa négation et son silence, le sentiment du vide qui s'est creusé. Elle n'a pas besoin de dire que l'homme était grand : elle n'a qu'à faire savoir que cet homme n'est plus.²⁶

Ainsi, jusque dans ses tout derniers écrits, Fernandez aura poursuivi une enquête critique qui est avant tout une quête vitale : remonter au passé, remonter au-delà du 'vide' qui, un jour s'est creusé, retrouver l'absent.

CONCLUSION

Nous avons essayé de montrer que parmi les sources de l'œuvre de Ramon Fernandez, un fait est primordial : la mort du père. Cet événement, se répercutant sur sa sensibilité adolescente, et re-vécu sur un mode fantasmatique, détermine sa vocation de penseur, de romancier et de critique. Cela dit, nous aurons bien mal accompli notre tâche si le lecteur referme cette étude avec l'impression qu'il vient de lire une interprétation purement 'réductrice'. Loin d'exclure d'autres influences - éducation, lectures, climat intellectuel d'une époque, courants de pensée philosophiques et politiques, notre interprétation les suppose. Ce sont après tout celles-ci qui font que le Fernandez des années 1940 avec ses guêtres blanches, sa serviette, son melon, demeure inmanquablement un homme de la première après-guerre, de la génération de Bergson et des Bugatti, du rayonnement de Gide et de Proust. Nous entendons simplement que c'est autour du complexe paternel que ces autres éléments s'organisent et prennent leur spécificité personnelle.

L'on sait d'autre part que l'œuvre d'imagination n'est pas seulement la graphologie d'un conflit, mais une tentative d'équilibre et de synthèse nouvelle. Et si les interférences 'pathologiques' expliquent en partie pourquoi le Proust de Fernandez est à notre avis un meilleur livre que son André Gide, reconnaissons que du point de vue de l'originalité de la critique, Messages est plus important que l'un et l'autre. De même, si les Violents est inférieur au Pari, c'est sans doute un roman plus significatif du point de vue de la problématique idéologique et sociale. Pour ces raisons, et pour respecter l'étonnante richesse de l'œuvre, nous avons essayé dans la mesure du possible d'éviter une perspective qui serait trop uni-dimensionnelle. "Un bon critique, disait Fernandez lui-même, "doit être tour à tour biographe, analyste, philosophe, historien, esthéticien et tout cela à la fois quand il le faut". ('Poésie et Biographie', p 825).

NOTES ET REFERENCES

BIBLIOGRAPHIE

NOTES DE LA PREMIERE PARTIE

Chapitre I

1. Henri Clouard, Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, tII (1915-1940), p593-4.
2. 'Messages', NRF, XXVII (1926), 238-243, p238.
3. Eliot traduisit deux des trois articles de Fernandez publiés dans Criterion entre 1924 et 1930 (voir bibliographie). Fernandez traduisit à son tour la 'Note sur Mallarmé et Poe' (NRF, XXVI (1926), 524-526). Son article sur 'Le classicisme de T.S. Eliot' parut d'abord dans la NRF en 1925 (tXXIV, 246-251) et fut repris dans Messages (216-222).
4. Voir, à titre d'exemple André Berge, Réminiscences ('souvenirs de ma première vie'), 1975, pp164-187, et bien des témoignages individuels dans l'ouvrage d'Anne Heurgon-Desjardins, Paul Desjardins et les décades de Pontigny (1964).
5. Louis Martin-Chauffier, dans un entretien avec l'auteur.
6. Alfred Fabre-Luce, dans un entretien.
7. 'Intellectualisme et politique', Europe, t13 (janv.-avril 1927), 417-420, p419.
8. 'Notes sur l'évolution d'André Gide', NRF, XLI (1933), 129-135.
9. NRF, XLII (1934), 110-114.
10. NRF, 1 mars 1934, in tXLII, 576-578.
11. NRF, 1 mai 1934, in tXLII, 885-6.
12. NRF, 1 avril 1934, in tXLII, 703-708, p708.
13. Regards, 4 mai 1934, 8-9.
14. 'Commentaire', Commune, mai 1934, 886-894, p893.
15. 'Mise au point', Esprit, juillet 1934, 565-8, p567.
16. 'Le Rajeunissement de la France', Grande Revue, mai 1934, 378-382, p381.
17. 'Lettre à Berl', Derniers Jours, No 5, 10 avril 1927, p11.
18. Marianne, 6 février 1935, p4. (avec, notons-le, Socialisme fasciste de Drieu la Rochelle...).
19. 'Littérature et politique', NRF, XLIV (1935), 285-291, p291.
- 20./

20. NRF, XLIII (1934), 901-905.
21. NRF, XLV (1935), 99-105.
22. Notes sur Alain, Eléments d'une doctrine radicale, Le citoyen contre les pouvoirs, NRF, XXVII (1926), 622-624, p624.
23. Marianne, 8 février 1939, p6.
24. 'Avec le comte de Paris', Vu, no. spécial sur la Belgique, 27 mars 1935, 390-392.
 - Le 7 avril 1935, Paul Léautaud, dont l'attitude envers la NRF ne fut pas toujours très objective, raconta qu'à la revue "on est scandalisé, paraît-il, sur le compte de Ramon Fernandez, qui après avoir été anarchiste (sic), puis communiste, paraît tourner maintenant au monarchiste" (Journal littéraire, tII (1935-37), p29). Par contre, Bertrand de Jouvenel, qui accompagna Fernandez en Belgique, insista sur le caractère purement journalistique de l'épisode, alléguant la présence comme photographe à cette occasion de la très communiste Marie-Claude Vaillant-Couturier (lettre à l'auteur). Toujours est-il que Fernandez aurait dû se rendre compte - peut-être même s'en est-il rendu compte - que cette visite, survenant si tôt après 'Littérature et politique', ne pouvait qu'aggraver les malentendus.
25. J-P. Samson, 'Prise à partie : lettre ouverte à Ramon Fernandez', Commune, avril 1935, 884-9, 885-6.
26. Europe, t41 (mai-août 1936), p573.
27. Lettre inédite de Fernandez à Jean Paulhan du 30 novembre 1939. Nous remercions vivement la famille de Jean Paulhan de nous avoir permis de consulter ces documents.
 - NB. Ci-après, nous écrivons Corr. Fernandez-Paulhan.
28. La Liberté, 3 juin 1937, p5.
29. Mme A. Tasca, veuve de Fernandez en premières noces, dans un entretien.
30. Le divorce en 1939 mit fin à une situation conjugale précaire depuis quatre ou cinq années.
31. "Athéna sortant tout armée de la tête de Zeus - image qui s'impose toujours à mon esprit lorsque j'évoque la pensée de Ramon Fernandez". Du Bos, art. cit, p238.
32. Oeuvres complètes (1958) tIV, p294n; tVII, p 189n.
33. Correspondance. Gide-Martindu Gard, tII (1935-1951), p190.
34. L'Emancipation nationale, 19 juin 1937, p2, 21 octobre 1938, p7; La Liberté, 17 juin 1937, p2.
- 35./

35. L'Emancipation nationale, 16 juin 1939, p6.
36. 'Henri Bergson', NRF, LIV (1941), 470-473.
37. Jean Quéval, Première page, cinquième colonne, p286.
38. Lettre à Lucien Combelle (dir. du journal collaborateur La Révolution nationale), in L-F. Céline, les cahiers de l'Herne, 1972, 105-106, p105.
39. Dans La Liberté, jusqu'à la disparition du journal le 19 mai 1939, et par la suite dans L'Emancipation nationale (1939-40) et dans La Revue du monde (1943-1944).
40. La fréquence de mentions du nom de Fernandez dans des revues clandestines comme Les Lettres françaises le montre assez.
41. François Mauriac, dans un entretien. Cf. ce souvenir du même auteur de l'enterrement de Fernandez au cimetière Montparnasse le 5 août 1944 où il évoqua sa "présence à une pareille heure auprès de ce cercueil où la miséricordieuse mort avait étendu notre pauvre Ramon". Table Ronde, juin 1949, p917.
42. Trois critiques de la Nouvelle Revue Française, Nouvelles Editions Debresse, 1961. Ci-après, pour toute référence nous écrivons : Eustis, op.cit., p...
43. Armand Colin, 1964, pp197, 338-9.
44. Les Chemins actuels de la critique, Plon, 1967, pp15-18, 25-26.
45. München, Wilhelm Fink Verlag, 1972. Ci-après : Fasciati, op.cit., p...
46. Pour le compte rendu de cette décade, voir L'Esprit créateur, Vol XIV, No 2 (1974), 177-179.
47. 'Un dialogue interrompu : Jacques Rivière et Ramon Fernandez', Bulletin des Amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier, cinquième année, No 14 (1979), pp 9-51, suivi de dix-huit lettres de Fernandez. (NB. Ci-après, nous écrivons Corr. Fernandez-Rivière, Lettre...)

Chapitre II

1. Jean Amorey, 'L'itinéraire pittoresque de Ramon Fernandez', France-Europe, 10 déc. 1943, p3.
2. Pour les détails de la carrière des deux diplomates, nous sommes redevables envers les autorités mexicaines à Paris et à Londres.
- 3./

3. Paris, Ch. Delagrave, 748p.
4. M. Bertrand Paquet, travaillant aux archives de Toulon sur les origines de la famille Gabrié, eut l'amabilité de nous communiquer ces détails.
5. Documents conservés: par Dominique Fernandez.
6. Sous le pseudonyme de Gabriel d'Eze, avec A. Marcel, Ollendorff, 1886.
7. La Gerbe, mars-décembre 1941.
8. Marianne, 30 novembre 1932, p4.
9. Sur les problèmes médicaux posés par notre sujet, nous sommes redevables envers le Docteur J.D. Aitchison de Stirling, que nous remercions vivement.
10. Nous tenons ces détails de Dominique Fernandez, qui en eut connaissance par la deuxième épouse de son père, Mme. E. Burton, peu avant la mort de celle-ci à Londres en 1976.
11. Fernandez élicita de ses professeurs de seconde et de première les appréciations suivantes : "imagination ardente, de l'abondance dans le développement/beaucoup d'imagination/esprit littéraire, prend à la classe une part très active" (1909-10); "élève remarquablement doué/excellent élève - succès assuré", et, ce qui ne manque pas de piquant quand on songe à l'image communément admise de l'oeuvre ultérieure : "brillant élève, mais l'esprit trop peu positif"! (1910-11). Archives du Lycée-Louis-le-grand, que nous avons pu consulter par l'entremise de la bibliothécaire du lycée que nous remercions vivement.
12. P.A. Gabrié est le seul membre de la famille à ne pas être enterré au cimetière Montparnasse.
13. Lettre inédite de Fernandez du 26 juin 1914, B.N. Fonds Montesquiou, n.a.f. 15155, 22-23.
14. Marianne, 11 avril 1934, p4.
15. Corresp. inédite Fernandez - J. Paulhan, lettre du 20 novembre 1939.
16. Claude Badalo-Dulong, 'Deux lettres inédites de Proust à Ramon Fernandez', Le Divan, 40ème année, No 268, octobre-décembre 1948, pp430-44, p432.
17. ibid. 433-34. Cette étude ne semble pas avoir paru. Selon Léon Morino, Fernandez aurait écrit quelques essais dans de "petites revues" avant d'entrer à la NRF. (La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des Lettres, p149). Aucun commentateur n'a encore repéré ces écrits.
18. Cette dissertation valut à Fernandez d'être premier de sa classe de philosophie en 1911-1912. Archives Louis-le-grand.
19. Lettre du 29 mai 1914, BN. Fonds Montesquiou, n.a.f. 15155, 19-30.
- 20./

20. Selon Claudine Chonez, Fernandez serait "allé jusqu'à l'agrégation" et même, quelques années, au professorat. ('Sous la lampe : Ramon Fernandez', Marianne, 19 juin 1935, p5). Pendant les années 1928-32, il enseigna à l'école Montcel à Jouy, et aux années 1930, fit des conférences à l'Institut Britannique à Paris. Mais il n'eut jamais de fonctions dans l'enseignement d'état, et ne fit pas l'agrégation, à laquelle sa première nationalité le rendait inapte jusqu'en 1927.
21. Profonde, cette nostalgie, à en juger par ses très nombreuses références aux 'manuels' scolaires, aux 'sujets' de dissertation, à la 'pedagogie', etc. Du Bos raconte que Fernandez songeait en 1933 à une poste dans une université américaine, mais l'épisode demeure tout à fait énigmatique (Journal, tVIII (oct. 1933), p139.)
22. Marianne, 14 déc. 1932, p4.
23. 'Humanisme et Action' in Examens de Conscience, Emile Paul (1926), 93-97. Ci-après, nous écrivons : 'Humanisme et Action'.
24. 'Connaissance et Science de l'homme', NRF, XLV (1935), 254-261, p255.
25. NRF, XX (1923), p943.
26. G. Poulet, 'Le volontarisme de Ramon Fernandez', Modern Languages Notes, Vol 87 (1972), 53-57, p53. T.S. Eliot accreditait l'idée que Fernandez fut né au Mexique dans son compte rendu de Messages: Criterion, Vol IV No 1 (1926), p752.
27. Marianne, 14 déc. 1932, p4.
28. Cl. Chonez, art.cit.
29. 'Les Cercles de l'Empire', La Liberté, 18 avril 1939, p2.
30. Chonez, art.cit.
31. Les Chemins actuels de la critique, p15.
32. P. Guitard, entretien avec Fernandez, La Liberté, 3 juin 1937, p5.
33. dans un entretien avec l'auteur.
34. Clouard, Histoire de la littérature française..., tII, p593.
35. Mme. Tasca, dans un entretien.
36. NRF, XXXIV (1930), 259-265.
37. J. Amorey, art.cit.
38. 'Absence, par Marc Chadourne', Marianne, 21 juin 1933, p4. 'Le Sang plus vite par V.G. Calderon', ibid. 19 juin, 1935, p4. 'L'Amérique ibérique par Jacques de Laure', ibid. 16 juin 1937, p18.
- 39./

39. Pour Fernandez, ce genre s'étend de Cervantes à Meredith et à Stevenson, en passant par Molière, Fielding, Smollett et Dumas père.
40. Mme. I. Feuer (née Fernandez), fille de l'écrivain, dans une lettre.
41. Lucien Daudet, lettre inédite, BN Fonds Montesquiou, n.a.f. 15155, 18.
42. M. Bertrand Paquet.
43. l'Emancipation nationale, 24 juin 1938, p2.
44. A.R., 'Un quart d'heure avec Ramon Fernandez', Candide, 8 décembre 1932, p6.
45. A. Charensol, 'Ramon Fernandez et le Pari', Nouvelles Littéraires, 10 déc. 1932, p1.
46. 'Commentaire', Commune, mai 1934, p889.
47. 'Le peuple et les penseurs', l'Echo de Paris, 14 avril 1934, p1.
48. Frère bourgeois, mourez-vous?, Grasset, 1938, p45.
49. 'Qu'est-ce qu'un collaborateur?' in Situations III (1949), 43-61, p47.
50. 'Littérature et Politique', NRF, XLIV (1935), p290-291.
51. Services Historiques de l'Armée, lettre à l'auteur.
52. Dominique Fernandez.
53. Lettre à de Montesquiou du 29 mai 1914, cf. n.13.
54. Marianne, 12 avril 1936, p4.
55. Jusqu'à la fin de la guerre. Fernandez et sa mère habitèrent au 44 rue du Bac, dans un appartement du comte Etienne de Beaumont. Par la suite, Jeanne Fernandez déménagea sur l'île Saint-Louis; Ramon demeura sur la rive gauche habitant rue Oudinot et rue Saint-Dominique jusqu'à son mariage en 1926.
56. Mme. Tasca.
57. inédit appartenant à Dominique Fernandez.
58. Journal sous l'Occupation (1980), p91.
59. M. Guy Feuer, dans un entretien.

Chapitre III

1. Marianne, 21 juin 1933, p4.
- 2./

2. France-Europe, 10 décembre 1943, p3.
3. Marianne, 19 décembre 1934, p4.
4. ibid., 21 décembre 1932, p4.
5. Vicomtesse Yvonne de Lestrangé, dans un entretien.
6. La famille regagna Paris en février 1905.
7. Freud, 'Deuil et mélancolie', in Métapsychologie (1952), pp189-222.
- Voir J. Laplanche, J.B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse (1973), pp504-5.
8. A. Hesnard, R. Laforgue, Les processus d'auto-punition en psychologie des névroses et des psychoses (1931), pp60-61.
9. 'A contribution to the psychogenesis of the manic-depressive states' in Contributions to Psychoanalysis, London, Hogarth Press, 1948, 282-310; 'Mourning and its relation to the manic-depressive psychosis', ibid., pp311-338; voir surtout 321 et seq. Pour un résumé de ces études, voir : 'On the Criteria for the termination of a psycho-analysis', Int. Journal of Psychoanalysis, Vol XXXI, 1950, 78-80.
10. Sur les constituants et l'évolution des états dépressifs, voir S. Nacht et P. Racamier, 'Les états dépressifs. Etude psychanalytique', Revue Française de Psychanalyse, 1959, No 5, pp567-65. Sur les défenses dépressives, Laplanche et Pontalis, op. cit., pp67-70, 115-6, 186-7, 409.
11. Sur la psychose maniaco-dépressive, hypomanie et cyclothymie, B-J. Logre, Psychiatrie clinique (1961), pp61-65; J. Delay, Les Dérèglements de l'humeur, (1946), pp29-36.
12. J.B. Pontalis, Après Freud (1968), p193.
13. P-C. Racamier, 'l'Oedipe dans les psychoses', Revue Française de Psychanalyse, 1967, p1140. Nacht et Racamier estiment que "les situations oedipiennes sont toujours, chez les déprimés, complètement envahies par les conflits pré-oedipiens." (op. cit., p570). Pour L. Hinsie, "la mélancolie du dépressif n'est qu'une légère variation du complexe d'Oedipe; la différence n'est qu'une affaire d'expression." Manuel de Psychiatrie (1959). p246.
14. 'Rapports entre les mécanismes obsessionnels et certains troubles du Soi : Etats de dépersonnalisation', Revue Française de Psychanalyse, 1967, No 4., pp647-657, p650.
15. 'Humanisme et Action', p93.
16. Selon Klein, "the flight to exterior 'good objects' leads to a slavish dependence on objects and a weakness of the ego", Contributions ..., pp308-309. cf. Nacht et Racamier, art.cit., p581; Logre, op. cit., p110.

17. Journal, tVIII (1933), p131.
18. Mme Van Rysselberghe, qui connut Fernandez à Pontigny, s'exprime ainsi sur lui : "Je ne sais pas comment est Fernandez quand il est directement en cause, j'imagine volontiers que sa plaisanterie doit être féroce, mais sur un plan désintéressé, il parle fort équitablement des uns des autres, avec beaucoup de flair et de jugement bien motivé."
- 'Les Cahiers de la petite Dame', No 1 (1918-1928), Cahiers André Gide, No 4 (1973), p416.
19. Nous devons ces détails à Dominique Fernandez.
20. Hinsie, Manuel de Psychiatrie, p229.
21. Nacht et Racamier, art.cit., p587-88.
22. 'A special type of object choice', Coll. papers, Vol IV, 1971, pp192-202.
23. L'évolution de la sexualité et les états intersexuels (1931) pp167-169. Fernandez rendit compte des idées de Marañon, disant notamment que "la plupart des conclusions de l'auteur se rencontrent avec les principes de la morale traditionnelle en ces matières." 'Le problème des sexes', Marianne, 7 avril 1937, p18.
24. Marañon, op. cit., p154; Hinsie, op. cit., pp319-328; Logre, op cit., pp45-46.
25. fragment d'un inédit cité par Leonardo Fasciati, op.cit., p81.
26. C'est à Charlus que Proust prête ce propos sur les homosexuels : "Maintenant ils se recrutent aussi parmi les hommes qui sont les plus enragés pour les femmes". (A la Recherche du Temps perdu, Bibliothèque de la Pléiade, tIII (1954), p306)
27. Voir troisième partie, l' 'Expérience romanesque', ChI, note 9.
28. Logre, op. cit., pp64-65; Hinsie, op. cit., 229-230, 237. Pour une étude des rapports entre la personnalité maniaco-dépressive et la création littéraire et artistique, voir A. Storr, The Dynamics of Creation (1972).
29. A la Revue de Paris en 1937-38-39. Voir Bibliographie.

NOTES DE LA DEUXIEME PARTIE

Chapitre I

1. Etude en tête de Lacretelle, Le Retour de Silbermann, 1929, p56. (ci-après, nous écrivons 'Lacretelle'.)
2. 'Alain moraliste', Europe, t15 (1928) 140-144, p140. (ci-après, 'Alain moraliste').
3. 'Réflexions sur le Pari', Marianne, 14 décembre 1932, p4.
4. Note sur deux livres de Jules de Gaultier, NRF, XXV (1925), 357-360, p358.
5. 'Intellectualisme et Politique', Europe, t13 (1927), 417-420, p418-9.
6. 'Diderot', Revue du Monde, No 8, juillet 1944, 832-37, p837.
7. 'Retour à l'Occident', NRF XXVII (1926) 487-492, p490.
8. Bulletin de l'Union, déc. 1930-janvier 1931, 79-85, p80.
9. 'Sur la Trahison des Clercs', NRF, XXX (1928), 102-107, p106.
10. 'Jacques Rivière et le moralisme', NRF, XXVIII (1927), 279-282, p282.
11. Corr. Fernandez-Rivière, Lettre I; Fernandez souligne.
12. Lettre du 12 décembre 1923 à Du Bos, Cahiers Charles Du Bos, No 9 (1964), p19.
13. 'Intentions politiques', NRF, XXIX (1927), 90-95, p93.
14. 'Alain moraliste', p140.
15. NRF, XXVIII (1927), 822-823, p823.
16. 'Une étape : M. Paul Bourget', NRF, XXVII (1926), 178-196, p186.
17. 'Humanisme et Action', p.96.
18. 'Le Bergsonisme par Albert Thibaudet', NRF, XXII (1924), 475-6, p476.
- 19./

19. NRF, XX (1923), p943.
20. Thibaudet, le Bergsonisme, art.cit, p476.
21. NRF, XLII (1934), 135-6, p136.
22. 'Henri Bergson', NRF, LIV (1941), p473.
23. 'Humanisme et Action', p95.
24. ibid., p94.
25. Corr. Fernandez-Paulhan, lettre du 8 sept., 1932.
26. 'Mise au point', Esprit, No 22, juillet 1934, 565-68, p568. Fernandez fait volontiers référence aux 'cobayes' et aux 'cochons d'Inde'.
27. 'Montaigne', NRF XL (1933), 829-835, repris dans l'Homme est-il humain?, 93-105.
28. 'Les Violents par Ramon Fernandez', 1935, 17 juillet, p8.
29. La Liberté, 17 juin 1937, p2.
30. 'Lettre ouverte à André Gide', NRF, XLII (1934), 703-708, p706; F. souligne.
31. Marianne, 5 juillet 1933, p4.
32. La Liberté, 3 juin 1937, p5.
33. Marianne, 8 avril 1936, p4. cf. dans son étude-préface à Dieu et Mammon : "respectons sa croyance, mais ne manquons pas de lui opposer une autre qui nous oblige à reviser ses valeurs" (p57).
34. Le 26 mars 1936, Bernanos envoya un exemplaire du 'Journal' à Fernandez avec la dédicace suivante: "Mon cher ami, ce curé si peu cartésien vous paraîtra peut-être d'abord un peu bête, mais je suis sûr que vous finirez par l'aimer, car votre coeur est avec ceux de l'avant, votre coeur est avec ceux qui se font tuer". Fernandez à son tour dédicaca l'Homme est-il humain? comme suit : "A Georges Bernanos, De l'autre côté d'une barricade heureusement transparente, En toute affection, Ramon Fernandez."
- 35./

35. 'De l'Esprit classique', NRF XXXII (1929), 42-53, p46. Cet essai, un des meilleurs que Fernandez ait écrits à cette époque, figure dans plusieurs anthologies. Il fut rédigé d'abord sous la forme d'une communication lue à Pontigny au cours de la décade 'classique' de 1927; selon une lettre à Jean Paulhan de cette année, Fernandez le destinait à un futur 'Essai sur l'Humanisme' dont l'Homme est-il humain? de 1936 constitue vraisemblablement la réalisation tardive.
36. Marianne, 27 juillet 1936, p5.
37. 'Lord Jim', NRF, XX (1923) 841-3, 843.
38. 'Lacretelle', p45.
39. 'De l'Esprit classique', p46.

Chapitre II

1. J. Amorey, 'L'itinéraire pittoresque de Ramon Fernandez', France-Europe, 10 déc. 1943, p3.
2. Le 23 avril 1927, ayant reçu de Maritain un exemplaire des Réflexions sur l'Intelligence, Du Bos écrivit : "lorsque l'article de Ramon parut, je lui avais fait à lui-même et à Paulhan des réserves, mais qui ne portaient que sur le ton et le style; aujourd'hui que je commence à avoir pris connaissance du livre de M, (...), je suis stupéfait de l'article lui-même; car pour ceux qui l'ont lu comme moi sans connaître le livre auquel il se réfère, il est impossible d'en saisir la réelle importance et portée : il faudra que j'en parle avec Schoelzer que l'article avait indigné : avait-il lu le livre de M? Je l'ignore, car c'est contre le ton de Ramon que lui aussi s'élevait, mais beaucoup plus violemment que moi." (Journal, tIII (1926-1927), p230).
3. La Liberté, 15 mars 1938, p2.
4. ibid., 17 juin, 1937.
5. l'Emancipation nationale, 12 août 1938, p2. Benda n'entendait pas être en reste avec Fernandez sur le bon usage de la pensée, et c'est lui qui eut le dernier mot, comme dans ce jugement de 1968 : "Son propre était d'ignorer le doute, mais de répondre à toute suggestion par une théorie immédiate. Il relevait de cette race d'hommes qui pas une fois n'auront dit dans leur vie : 'L'idée que vous soulevez là me frappe; je vais y réfléchir'. Le débit de ses écrits était brillant, émaillé de termes techniques, escorté de gestes d'acteur, paré d'une fausse rigueur qui imposait, empreint d'un ton de tirade déifiant l'interruption. Surtout il était totalement exempt de cette hésitation spéciale de l'homme qui, en parlant, s'efforce de serrer de plus en plus près sa pensée. Alors que chez le vrai penseur on sent que les conditions de la causerie l'empêchent/

l'empêchent d'atteindre le plein de son idée et que, par la méditation solitaire, il la poussera bien plus à fond, on avait le sentiment que l'action verbale de celui-ci donnait la mesure exacte de sa pensée et que dix années de recueillement ne l'avanceraient pas d'une once. Jamais je ne sentis à ce point l'opposition entre la facilité de la parole et la profondeur de l'esprit." Un régulier dans le siècle, p321-2.

6. ibid., 21 sept. 1940, p5.
7. La Gerbe, 26 sept. 1940, p1.
8. ibid., 29 oct. 1940.
9. Le Cri du Peuple, 24 oct. 1940, p2.
10. Marianne, 22 août 1934, p4.
11. Esprit, juillet 1937, p615.
12. Marianne, 9 sept. 1936, p4.
13. 'Le Criminel et ses juges par F. Alexander et W. Staub', Marianne, 4 mai 1938, p5.
14. Marianne, 9 août 1939, p6.
15. NRF, XXVII (1926), p194.
16. 'Journal de la France par Alfred Fabre-Luce', NRF, LIV (1941),503-506, p506.
17. L'Emancipation nationale, 7 janvier 1938, p2.
18. 'Freud et la philosophie morale', Le Disque vert (1924), 833-840, p837.
19. Larousse de la langue française, 'Lexis, 1979, p1719.
20. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Robert, société du nouveau Littré, 1966, Vol 6., p208.
21. 'Marcel Proust', Les Cahiers du mois, No 21/22 (1926), No. spécial intitulé Examens de Conscience, pp202-205, p203.
22. Psychopathologie de la vie quotidienne, 1960, p242n.
- 23./

23. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique (1963)
24. l'Emancipation nationale, 22 octobre 1937, p2.
25. 'Les Idées et les Forces', Revue du Monde, No I (1943), 81-87, p81.
26. 'En relisant Marcel Aymé', NRF, LIV (1941), 612-616, p616.
27. l'Emancipation nationale, 10 déc. 1937, p2.
28. 'Alain moraliste', p143.
29. 'Intellectualisme et politique', Europe, t13 (1927), 417-420, p418.
30. Derniers Jours, No 5 (10 avril 1927), p12.
31. Vérité romanesque, mensonge romantique, 1961, p78.
32. 'La Belle par Henri Danjon', Marianne, 13 juin 1934, p4.
33. Logre, Psychiatrie clinique, p138..
34. Klein, Contributions to Psychoanalysis, 1948, p316-7.
35. R. Laforgue, l'Echec de Baudelaire, 1931, p45.
36. Logre, op. cit, p110.
37. Parlant des rapports entre la personnalité de l'artiste et son oeuvre, W.D. Winnicott affirme : "In the artist of all kinds I think one can detect an inherent dilemma, which belongs to the coexistence of two trends : the urgent need to communicate, and the still more urgent need not to be found." Cité par Storr, The Dynamics of Creation (1972), p57.
38. La Gerbe, 29 juillet, 1943, p1.
39. Journal, tIII (mars 1926), p46. Cf. le passage suivant de Moralisme et Littérature : "Je ne le nie pas : une de mes préoccupations est bien de me classer, de me mesurer, souhaitant toujours que le classement soit provisoire". (p88-89).
40. Corr. Paulhan, lettre du 30 novembre, 1939.
- 41./

41. NRF, XXIII (1924), p635.
42. 'Le romancier' (Hardy), Revue Nouvelle, jan-fév. 1928. p92.
43. 'Alain moraliste', p140.
44. La Liberté, 17 avril 1937, p2.
45. titre d'un article paru dans Combat, mars 1937, 40-41.
46. 'Recherches sur la nature de l'amour par E. Berl', NRF, XX (1923), 943-945, p943.
47. 'La sensibilité métaphysique par J. de Gaultier', NRF, XXV (1925), 357-360, p358.
48. Marianne, 9 janv. 1935, p4.
49. NRF, XXV (1925), p358.
50. Corr. Paulhan, lettre du 20 novembre, 1939.
51. Don Juan et le Double (1973), p88.

Chapitre III

1. Freud estime que la "compulsion de répétition" caractéristique de ces états renvoie à une culpabilité inconsciente, l'internalisation par le sur-moi d'une agression fantasmatique. 'Anxiety and Instinctual life', The Standard Edition of the complete psychological works, Vol XXII (1964), 81-111, esp. 107-109.
2. Psychiatrie clinique, p46.
3. NRF, XX (1924), p841.
4. Les Confessions, Livre II, p86, in 'Oeuvres complètes', Bibliothèque de la Pléiade, 1959; propos cités par Fernandez lui-même dans Moralisme et Littérature, p128.
5. Fantasma, en cette acception : "scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, d'une façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et un dernier ressort, d'un désir inconscient". Laplanche et Pontalis, p152.
6. Marianne, 23 janv. 1935, p4.

7. L'Emancipation nationale, 14 juillet, 1939, p6.

Chapitre IV

1. cf. Troisième partie, chap. II, note 5.
2. Séjournant tout les étés dans le midi, Fernandez visitait l'Espagne assez souvent. En 1930, il fit une tournée de conférences avec Mauriac, dont ce dernier tira Paroles en Espagne (Hartman, 1930).
3. Les inconnus de la Cave par Jean Cassou, Marianne, 5 janv. 1933, p4.
4. NRF, XLIII (1934), 901-905, p902.
5. 'Rabelais', NRF LVII (1942), 608-615, 615.
6. Revue du Monde, No 1, déc. 1943, p87.
7. L'Emancipation nationale, 14 mars 1938, p2.
8. La Liberté, 15 juin 1938, p2.
9. Le Fait, 4 janv. 1941, p5.
10. Marianne, 20 sept. 1939, p6.
11. Sir Kenneth Clark rappelle que le titre primitif de cette gravure fut 'Idioma Universal'. The Romantic rebellion, 1973, p77.
12. 'Retour à Giraudoux', NRF, LVI (1942), 208-215, p209.
13. 'Lord Jim', NRF XX, 1923, 841-843, p841.
14. Les Confessions I, p85, Rousseau parle également de "ma catastrophe" (p80) "mon crime" (p86).
15. Marianne, 9 décembre 1934, p4.
16. 'Entre Terre et Mer', NRF XXXIII (1929), 571-2, p571. Un marin, auteur d'un meurtre, se réfugie chez un capitaine de vaisseau qui lui ressemble physiquement et lui prête ses vêtements, dédoublement tout fait pour frapper le critique.
- 17./

17. 'Humanisme et Religion', in La Renaissance religieuse, Felix Alcan (1928), 199-131, p120.
18. 'Mors et Vita par H. de Montherlant', Marianne, 15 fév. 1933, p4.
19. 'Les Trois Confessions par H. Bordeaux', Marianne, 31 juillet 1935, p4.
20. Messages, p17 ('In Memoriam' - Jacques Rivière).
21. 'Propos sur Alain', NRF, LV (1941), 91-99, p98.
22. Journal, tIV (1929), p61-62.
23. Laplanche et Pontalis, p67.
24. 'Medusa's Head' (1922), Coll. Papers, Vol V (1957), 105-106.

Chapitre V

1. Renseignement fourni par Dominique Fernandez. Il faut noter, cependant, qu'un certain nombre de livres furent égarés du vivant même de Fernandez. Et l'absence de Dostoïevski, loin de prouver l'indifférence du critique, pourrait suggérer le contraire.
2. NRF, XXVII (1926), 487-492.
3. NRF, XXXII (1929), 544-550, p545.
4. Crime et Châtiment, traduit par Elizabeth Guertik, Fernand Hazan, 1947, p402. (Pour les références ultérieures, nous écrivons 'CC').
5. Raskolnikov oscille entre "l'angoisse concentrée et l'excitation morose"; sa mère le dit "mélancolique" (273), et un ami le décrit ainsi :

il est sombre, morose, hautain et orgueilleux; ces derniers temps (et peut-être cela remonte-t-il à beaucoup plus loin), soupçonneux et hypocondriaque. Il est généreux et bon. Il n'aime pas manifester ses sentiments et se montrerait cruel plutôt que d'épancher son cœur en paroles. Parfois, du reste, il n'est pas hypocondriaque du tout mais simplement froid et insensible jusqu'à en être inhumain, vraiment comme si deux caractères opposés se relayaient en lui. Parfois il est terriblement peu communicatif! Il n'a jamais le temps; tout le monde le dérange, et cependant il reste étendu, et ne fait rien. Il n'est pas moqueur, cela non par manque d'esprit mais comme s'il n'avait pas le temps pour de telles vétilles. Il n'écoute pas jusqu'au bout ce qu'on lui dit. Il ne s'intéresse jamais à ce qui, à un moment donné, intéresse tout le monde. Il a une très haute opinion de lui-même et, semble-t-il, non sans quelque raison. (CC, 254-5).

Ce passage reproduit bien des caractéristiques du héros du Pari. Pour illustrer notre point de vue, citons à titre d'exemple la description suivante :

"supportant mal les compromis, il se désintéressa de la vie publique, au point d'ignorer, non seulement les négociations politiques, mais les événements les plus populaires. Il puisait dans cette ignorance un plaisir mélancolique et quelquefois poignant. ('Non, je ne lis pas les journaux, ça n'en vaut pas la peine). (...) Dans ces moments de dépression, la réflexion lui revenait, il se jugeait victime des circonstances. Son 'époque' comme il disait lui inspirait une amertume haineuse. Ses traits fin jaunissaient." (P. 39-50) Même la physionomie rapproche les personnages - silhouette jeune et élancée, yeux sombres, traits fins, alors que l'emploi du terme 'jaunir', avec ses variantes, est abondant dans les deux romans. Notons enfin la superstition de Raskolnikov, ses "réveils difficiles" (33), le 'pari' avec Razumikhine (303-4), ses "fantômes" (337), sa "paralysie" (160, 203, 271), autant de traits caractéristiques de Pourcieux.

6. Crime and Punishment, translated by David Magarshack, London, Penguin Books, 1951, p20.
7. cp. "Et soudain une sensation étrange et inattendue de haine corrosive pour Sonia lui traversa le coeur. Comme surpris et effrayé lui-même de cette sensation, il leva la tête" (CC, 483-4). "A peine eut-il dit cela que de nouveau cette ancienne sensation familière lui glaça le coeur". (486).
8. 'Déposition de blanc par J. Viot', Marianne, 18 janv. 1933, p4.
9. 'De Dostoïevski et l'insondable'. NRF, 1922, repris dans Nouvelles Etudes, 1947.
10. Dostoïevski, Gallimard, 1970, p69.
11. ibid., p149; Gide souligne.
12. 'Dostoïevski and parricide', in Coll. Papers, Vol V, London, Hogarth Press, 222-242.
13. Ce point de vue a été le plus récemment exposé par J. Bellemin-Noël dans un ouvrage portant ce titre. (cf Bibliographie, III).
14. 'Freud et la philosophie morale', Le Disque vert (1924), pp833-34.
15. Marianne, 26 juillet 1939, p6.
16. ibid., 9 août 1939, p6.
17. Céleste Albaret affirme que ce fut Fernandez qui donna à Proust l'idée de boire de la bière fraîche, pendant la guerre. Monsieur Proust, p103.
- 18./

18. CC, 496; Gide, op. cit., p114.
19. l'Homme est-il humain?, sur la page de garde.
20. Deux références viennent d'articles sur Gide : "plus de Saint-Michel pour celui qui chevauche le dragon" : 'Notes sur l'Evolution d'André Gide', NRF, XLI (1933), 129-135, p129; "ces dragons déguisés en Saint-Georges qui dans Paris font la loi" : 'Lettre ouverte à André Gide', NRF, XLII (1934), 703-708, p708.
21. Gide parle d'Ibsen dans Dostoievski (p52-53), Fernandez dan 'Poétique du roman' déjà cité; il rendit compte des Revenants dans Marianne, 10 avril 1940, p6. Freud rapproche Ibsen et Shakespeare : 'Character types in psycho-analytical work', (1915), Coll. Papers, Vol V, 318-344.
22. Nous l'avons montré dans notre étude du 'dialogue' Fernandez-Rivière, dont nous reprenons ici quelques aspects. (Bull. des Amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier, 5ème année, No 14, 1979).
23. A la Recherche du Temps perdu, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol III (1954), 377-381, p379.
24. in A la Recherche, Vol II, 1954, pp313-345, p344. Passage cité par Fernandez lui-même dans son Proust (1943), p160.
25. Bardèche, Marcel Proust romancier, tII (1971), pp259-260.
26. A la Recherche, Vol I (1954), p751.
27. NRF, XLI (1933), p130.
28. NRF, XLV (1935), 99-105, p99.
29. 'Lettre ouverte à André Gide', p705.
30. 'Commentaire', Commune, mai 1934, p887.
31. La Liberté, 25 mai 1937, p2.
32. ibid., 4 juin 1937, p2.
33. Vu, 17 mars 1937, p345.
34. l'Emancipation nationale, 8 avril 1939, p2.
- 35./

35. *ibid.*, 26 mai 1939, p5.
36. *ibid.*, 8 déc. 1939, p4.
37. La Liberté, 13 mai 1939, p2.
38. Revue du Monde, No 1, déc. 1943, p86.
39. Panorama, 18 novembre 1943, p2.

NOTES DE LA TROISIEME PARTIE

Chapitre I

1. Propos recueillis par André Charensol, 'Ramon Fernandez et le Pari', Nouvelles littéraires, 10 déc. 1932, p1.
2. Inédit conservé par Dominique Fernandez.
3. 'Humanisme et Action', p97.
4. A.R., 'Un quart d'heure avec Ramon Fernandez', Candide, 8 déc. 1932, p6.
5. Ramon Fernandez, 'Réflexions sur le Pari', Marianne, 14 déc. 1932, p4. (ci-après, 'Réflexions').
6. Mme. Tasca et Louis Martin-Chauffier ont confirmé l'authenticité de bien des détails du roman.
7. Voir les comptes rendus d'André Thérive (le Temps, 5 jan. 1933, p3) et Edmond Jaloux (Excelsior, 14 déc. 1932, p9.)
8. 'Réflexions.'
9. ibid. Sur ce thème, voir Marianne, 3 janvier 1934, 10 octobre 1934, 21 octobre 1936, et Vu : 'La Tragédie de la jeune fille', 26 octobre 1935, pp40-1, 48/50; et 'Où va la jeune fille de France', no. spécial, 7 avril 1937, 454-5.
10. Marianne, 7 novembre 1934, p4.
11. 'Réflexions.'
12. ibid.
13. A.R., art. cit., Candide, 8 déc. 1932.
14. Charensol, art. cit.
15. 'Réflexions.'
16. ibid.
- 17./

17. le Divan, oct-déc. 1948, p434.
18. Le Pari, 177-178, 185, 196.
19. J. Amorey, 'l'Itinéraire pittoresque de Ramon Fernandez', France-Europe, 10 déc. 1943, p3.
20. L'emploi du terme 'message', et la référence au Misanthrope, oeuvre d'un "homme qui s'est débattu dans ce brouillard de l'âme que nous traversons tous à quelque saison de notre vie" (VM, 171), en témoignent.
21. NRF XXIII (1924), 318-341, 431-465. (Ci-après, nous écrivons 'S').

Chapitre II

1. Du Bos remarqua dès 1926 la parenté entre certaines idées de Vauvenargues et Fernandez (Journal, Vol III, 74-75).
2. L'Emancipation nationale, 17 juillet 1937, p2.
3. NRF, LIII (1940), 87-92, p88.
4. Gallimard, 1928, pp15-17.
5. Le Pari, 54, 74-5, 118, 148, 153, 179, 191-3, 262-3, 274.
6. 'Humanisme et Action', p93.
7. 'Réflexions'.
8. D. Lagache, cité par Pontalis, Après Freud, 1968, p192.

Chapitre III

1. Freud, 'A special type of choice of object in men', Coll. Papers, Vol IV, 192-202, p201-2. Notons qu'il y a un épisode similaire dans Crime et Châtiment où Raskolnikov intervient agressivement pour sauver une jeune fille des desseins d'un homme dans la rue (CC, 56).
2. NRF, LIII (1940), p87.
- 3./

3. A la Recherche, tI, 1954, pp159-165, p159.
4. ibid., p161.
5. "La présence fantasmatique du père est nécessaire à l'érotisme de Mlle. Vinteuil, qui a donc un caractère incestueux", J-F Reille, Proust : le temps du désir (1979), p134.
6. Bersani, Marcel Proust. The fictions of life and art, 1969, p254; Miller, Nostalgia : a psychoanalytical study of Marcel Proust, 1957, p194. La place de l'homosexualité dans l'oeuvre de Proust a été abondamment commentée. Sur les liens entre l'Oedipe, la culpabilité de Proust vis-à-vis de sa mère, et la scène de Montjouvain, voir aussi Cattai, Proust perdu et retrouvé, 1963, pp129-135; sur le souvenir de la mort de la grand-mère dans ce contexte, ibid., pp135-139.
7. A la Recherche, tI, p164.

Chapitre IV

1. 'Poétique du roman', NRF XXXII (1929), p549.
2. 'Réflexions'.
3. 'Humanisme et Action', p96.
4. 'Réflexions'.
5. François de Roux, 'Visite à Ramon Fernandez', 1935, 12 juin, p8.
6. Marianne, 9 novembre 1932, p4.
7. 'Réflexions'.
8. 'Lacretelle', p51.
9. Rank, Don Juan et le Double, p158.
10. ibid., p121.

Chapitre V/

Chapitre V

1. Vu, 15 mai 1935, 658-659/682, p682.
2. NRF, LIII (1940), p87.
3. 'Les Cercles de l'Empire', La Liberté, 20 avril 1939, p2.
4. ibid., 18 avril, 1939, p2.
5. P. Lab et S. Lebovici, 'Théorie psychanalytique du fantasme', in La Théorie psychanalytique, 1969, 129-165, p147.
6. Corr. Fernandez-Paulhan, lettre du 5 août 1928.
7. 'Lettres espagnoles', NRF XXXI (1928), 731-4, p732.

Chapitre VI

1. Le mari "balzacien" de Nicole (126); Mlle. Brille, propriétaire d'un pension de famille digne de 'Maman Vauquer' (75-81); l'absence chez Sophie Dufour des vanités mondaines décrites par Balzac (178); l'appartement de Robert, "un ménage de garçon sans la Rabouilleuse" (187); un mécanicien qui s'appelle Birotteau (225).
2. L'Interprétation des rêves, 1971, p304.
3. Charensol, 'Ramon Fernandez et Le Pari', Nouvelles littéraires, 10 déc. 1932, p1.
4. Corr. Fernandez-Rivière, Lettre XVII.
5. Date donnée à la fin de la première version-anglaise - du 'Newman' qui parut dans Criterion en 1924 (voir bibliographie).
6. A.R. 'Un quart d'heure avec Ramon Fernandez', Candide, 8 déc. 1932, p6.
7. 'Réflexions'.
8. Selon Mme. Tasca, l'attribution du 'Fémina' fut "une catastrophe."

Chapitre VII/

Chapitre VII

1. Charensol, art. cit.
2. Corr. Fernandez-Paulhan.
3. Marianne, 27 déc. 1933, p10.
4. La Vierge et le bohémien, dont Fernandez rendit compte dans Marianne, 4 avril 1934, p4.
5. Fernandez se souvint-il de l'emploi de ce procédé par Vicki Baum dans Arrêt de Mort, qu'il préfaça en 1933?
6. NRF, XLV (1935), 262-5, p262-3.
7. Monde, 1 août 1935, p8.
8. Correspondance, II (1934-1948), 95-96.
9. NRF, XLI (1933), p131. La rédaction des Violents était déjà commencée à cette époque.
10. François de Roux, 'Visite à Ramon Fernandez', 1935, 12 juin, p8.
11. 1935, 17 juillet, p8.
12. Annales, 25 sept. 1935, p289.
13. Débats, 27 juillet 1935, p3.
14. Lang., art. cit.
15. Commune, août 1935, p101.
16. "Avons-nous le courage de gratter assez profond la croûte sociale qui nous protège pour découvrir comment pense, parle et vit l'homme sans Dieu et sans argent?" (Marianne, 4 janv, 1933, p4). "A regarder les choses selon une saine justice, un ouvrier que sa vie ne révolte pas n'est pas un homme digne de ce nom." (ibid., 21 février 1934, p4). "L'ignorance où sont la plupart de nos écrivains de la vie populaire est fabuleuse." (ibid., 16 mai 1934, p4). Quant aux pièges du stéréotype, Fernandez lui-même reprocha à Maxence van der Meersch "un communiste trop ignoble, un gendarme trop sublime." (ibid, 27 novembre 1934, p4).
- 17./

17. J. Charpentier, Mercure de France, 1 sept 1935, p367.
18. Fr. de Roux ., art.cit.
19. Est-il besoin de rappeler ici l'épisode de Crime et Châtiment où Raskolnikov arrive sur la scène de l'accident : "Une élégante voiture de maître attelée d'une paire de fougueux chevaux était arrêtée au milieu de la rue." (CC, 208)?
20. V, pp67-69, 105, 116-120, 199.
21. Grand Larousse Encyclopédique (1970), tIV, p652.
22. Coïncidence intéressante : 'Furies', nom d'une espèce de chauve-souris de l'Amérique du Sud. "remarquable par l'aspect hideux de sa face." Grand Larousse Encycl, tV, p306.
23. Rank, Don Juan et Le Double, pp147-153.
24. Les exemples les mieux connus sont à la villa Albani, au Vatican, et au Louvre. Fernandez visita l'Italie au moins deux fois entre 1919 et 1924, et il est question du deuxième séjour dans ses lettres à Rivière, où nous lisons notamment : "Ma mère vous a dit qu'elle m'invite à Rome. Je ne pars pas sans une vive émotion, l'admiration que j'ai pour les Romains ne le cédant - et pas toujours ni pour tout - à celle que m'inspirent les Grecs." (Corr., lettre VIII).
25. Howarth, Some figures behind T.S. Eliot, 1965, pp240-241.
26. Rank, op. cit., p88.

NOTES DE LA QUATRIEME PARTIE

Chapitre I

1. Inédit cité par Léonardo Fasciati, Introduction à la pensée critique de Ramon Fernandez, p127.
2. Paul Ricoeur, 'L'art et la systématique freudienne' in Entretiens sur l'Art et la Psychanalyse (1968), 24-36, p35.
3. NRF, XXXIII (1929), 824-829, p824.
4. A Molière aux prises avec les incompatibles, et qui ne se sentait vivre qu'en trouvant la formule comique de ses sentiments répond Balzac qui, "incapable de se composer une existence personnelle, incapable de vivre, incapable même de comprendre comment il pourrait vivre, faisait vivre d'abord et comprenait après". ('Retour à Balzac', NRF LIV (1941), 210-5, p211). A Gide, dont l'oeuvre représente une tentative de s'unifier en venant à bout des 'contraires' répond Barrès, architecte d'une doctrine qui n'est autre qu'une façon de se créer en annexant l'univers extérieur. Quant à Proust, il rejoint Balzac par l'étendue de l'entreprise, Gide par les difficultés découlant du 'penchant naturel', et Barrès dans la mesure où Fernandez décèle chez l'un et l'autre une fixation infantile de la sensibilité, un problème affectif résolu par la voie de la création imaginative et un certain intellectualisme.
5. cf. cet avis du critique anglais Adrian Stokes, parlant des dimensions fantasmatiques de l'oeuvre d'art : "I believe that in the creation of art there exists a preliminary acting - out of aggression (...) followed by restitution". The Invitation in Art (1965), p23.
6. Les Chemins actuels de la critique, p15.
7. NRF XXXI (1928), 272-280, p274.
8. 'Retour à l'Occident', NRF XXVII (1926), 487-492, p491.
9. NRF XX (1923), 106-108.
10. Signalons à ce propos la très intéressante lettre reçue par Havelock Ellis au mois de janvier 1922 d'une correspondante à Paris; sans qu'il soit possible d'être catégorique, il est presque certain que l'interlocuteur dont il est question là-dedans, et qui fit l'évocation suivante de Proust dix mois seulement avant sa mort, fut Fernandez :

"Night before last we dined with R.... and his mother, and as we were leaving his house a little after eleven, he asked if we would drop him at the home of his friend Porel, son of Réjane, as Porel was giving a party. Next day, when we saw R..., he gave us a most interesting account of the party at which many of the Paris circles were represented, from Cécile Sorel to Marcel Proust. Proust, it seems, arrived at two in the morning, during a pause in the concert being given extempore by one of the new pianists of the Stravinski school. The doors opened, and an apparition made its appearance which was Proust. It was, R.... said, "saisissant." Proust gave the impressions of an exhumed corpse in remarkable preservation, in all black clothes, of the cut of 1890, hanging much too large on his emaciated figure. His dead black hair was worn too long, the great dark rings round his eyes and his waxlike long hands which he does not fold, the fingers as straight as if they were not articulated, and his whispering voice - all made an impression which actually for a time threw a chill over the gathering. From Rousseau to Proust, 1936, p363.

11. NRF XXX (1928), 691-3, p693.
12. NRF XXXI (1928), 154-5, p155.
13. Marianne, 9 février 1938, p6.
14. Fernandez donne les chiffres ronds. Les dates précises sont : pour Proust, 26 novembre 1903, 26 septembre 1905; pour Fernandez, ... 28 novembre 1903, 13 août 1905.
15. Cet épisode ne figure pas dans l'ouvrage de 1943, mais dans le recueil de 'Morceaux choisis' fait par Fernandez pour les Cahiers Marcel Proust, No 3 (1928) pp319-323.
16. R. Kopp, Marcel Proust as social critic (1971), p36.
17. Proust : le temps du désir, p97.

Chapitre II

1. NRF, XXVII (1926), 98-103
2. Oeuvres complètes, vol VII, pp189-190.
3. Gabriel Marcel regrettait que Fernandez n'eût pas plus approfondi la question de l'influence de Nietzsche, et attribuait la thèse du critique à son 'anti-christianisme'. (Europe nouvelle..1931, pp1174-75). Un autre commentateur, tout en le félicitant de son courage pour parler de questions/

questions qu'il "fallait traiter sans préjugés comme sans complaisance", croyait néanmoins que sur l'homosexualité de Gide, Fernandez avait "débordé son sujet". (Le Mois, sept. 1933, p173). Ce jugement fait écho à celui d'André Thérive qui se défendait d'y voir une "apologie perpétuelle", mais relevait "un chapitre d'une telle précision et d'une telle hardiesse que l'on n'a pas envie de laisser traîner le volume sur n'importe quelle table...." (Le Temps, 26 oct. 1931, p3.)

4. Citons pour mémoire Rouveyre (1927), Souday (1928), Lalou (1928), Du Bos lui-même (1929), et en 1932-1933, Schwob et L-P. Quint.
5. 'Cahiers de la Petite Dame', 1918-1929, Cahiers André Gide, No 4, p248. Cf le jugement suivant, de février 1931 en l'occurrence : "Je me sens heureusement bien plus à mon aise avec Fernandez; son intelligence est si vive, si prompte que, quoi que ce soit qu'on lui dise, il l'avait toujours pensé avant vous. D'être trop vite et trop complètement compris n'excite pas autant à parler que l'on pourrait croire." (Journal, 1889-1939, p1031) Le 'bien plus à mon aise' est temporel et non comparatif.
6. L'analyse du style de Gide est consignée à un appendice, AG, pp257-265.
7. Petit indice symptomatique : en citant Gide, Fernandez supprime les guillemets autour du mot 'penseur' dans la phrase de ce dernier : "évidemment, pour un penseur", voici qui serait assez fâcheux" (Dostoïevski, p133). Par cette action, sans doute involontaire, il modifie la portée d'une analyse destinée à montrer que "si (Dostoïevski) avait été philosophe au lieu d'être romancier, il aurait certainement essayé de mettre ses idées au pas, et nous y aurions perdu le meilleur" (ibid., p81). Pour Gide, Dostoïevski n'est pas un penseur; mais ce sont ses idées qui inquiètent Fernandez.
8. Voir à titre d'exemple Les Critiques de notre temps et André Gide, textes réunis par M. Raimond, 1971, pp44-48.
9. Les Jeunes gens de notre temps, 1913, par Henri Massis et Alfred de Tarde.
10. Né en 1894, Fernandez n'était pas parmi les plus âgés de l'enquête. Quant au phénomène des Lafcadio, Du Bos estime qu'il prit son essor entre 1917 en 1924 seulement (Journal, vol III, p273), et que ce fut contre eux que "le vigoureux effort de Fernandez a commencé de réagir." (ibid)
11. A titre d'exemple, G. W. Ireland (André Gide, 1970, p262), qui résume ainsi les traits du personnage :

As a bastard he is freed from family ties by having, in practice, no family. Born of a French diplomat and a Rumanian courtesan and brought up in a number of different countries by a series of 'uncles', he is exempt from any feeling of patriotism. Nor, of course, is he the product of any consistent educational system. His natural elegance and superior attainments make him a misfit in the lower classes of society, while the circumstances of his birth and the modesty of his condition exclude him from the higher. He has no profession and therefore no professional responsibilities or ambitions; but a timely legacy relieves him of the necessity of earning a living. He has no religion and no conventional moral code. In particular, the nature of his sexuality is carefully shown to be ambivalent. (ibid).

12. Anatomie d'André Gide, PUF, 1972, p103.
13. 'De Dostoievski à Gide', Cahiers André Gide, No 3 (1972), 341-350, p342.
14. 'François Mauriac, Académicien', Lu, 7 juillet 1933, p13. (Cet article parut d'abord dans La Revue hebdomadaire, 24 juin 1933, pp486-489.).
15. L'image du 'cerceau', assez curieuse ici, renvoie peut-être au fantasme meurtrier. En entrant "dans l'éternité", Mauriac est 'reçu sous la Coupole' comme on dit. Cette expression rappelle d'autres images fernandésiennes, Montaigne et Alain emprisonnés dans la 'nuit' du dogmatisme ou dans la cathédrale désaffectée et qui se libèrent en creusant des trous, en brisant les portes et les murs, comme, ici, Mauriac doit "créver la coupole (le cerceau)". Notons d'autre part les ressemblances entre cerceau/cerveau/cercueil.
16. Gide, Martin du Gard, Correspondance, I, (1913-1934), p74.
17. Voir en particulier ses lettres à Martin du Gard du 18 mars, 25 mars, et 31 décembre 1934 (Corr, tI, pp603-5, 608, 642), ainsi que la suivante à Fernandez lui-même :

"Mon cher Ramon Fernandez, j'ai communication des épreuves de votre livre (sic). Vous y dites ce que déjà je me dis souvent à moi-même - et beaucoup moins doucement que vous ne faites. En attendant, je n'écris plus rien. Rassurez-vous. Curieux, cela! Durant quarante ans tous m'ont reproché mon indécision et de ne pas savoir prendre parti. Vous êtes un des premiers à avoir pensé et le premier à avoir dit (combien je vous en sais gré!) que ce libre jeu de ma pensée, jusqu'alors soigneusement préservé, était précisément le meilleur de moi. Vous dénoncez aujourd'hui le danger qu'il y a dans l'asservissement de cette pensée, qui du coup perdrait sa valeur. Eh! parbleu, je sais bien qu'il y a là sacrifice. La cause en vaut-elle la peine? Telle est la question, et pour moi tout est là. Mais reconnaissez que si, comme vous le dites, je "fais beaucoup pour le communisme en y adhérant", c'est bien parce que cette décision, j'ai attendu, flottant et balançant, quarante ans avant de la prendre. Il n'y a valable sacrifice que du meilleur...". Citée dans Littérature engagée, textes réunis et présentés par Y Davet, Gallimard, 1950, p36.
18. 'André Gide et Notre Temps', débat tenu au Siège de l'Union pour la Vérité le 26 janvier 1935, avec exposé préliminaire de Fernandez : Bulletin de l'Union, 42ème année, No 7, avril-mai 1935, pp63-76.

Chapitre III

1. 'Maurice Barrès, Revue de Paris, 1938, IV, 833-859.
'Double France : Les Mères et les Maîtres', Revue de Paris, 1939, V, 143-166.
'Barrès et l'Allemagne', Deutschland-Frankreich, 2es Jahr, No 5 (1943), 10-22.
'Sur Maurice Barrès', NRF, LVIII (1943), 732-743.
2. 'Une nouvelle philosophie de l'histoire', Europe, t15 (sept-déc. 1927), 368-371, p371.
3. 'Défense du nationalisme allemand par Friedrich Sieburg', Marianne, 26 avril 1933, p4.
4. Marianne, 28 déc. 1932, p4.
5. Marianne, 3 oct. 1934, p4.
6. Marianne, 24 janvier 1934, p4.
7. Pour le compte rendu de cette intervention, voir le Journal Officiel du 22 juin 1909 ('Journal des Débats Parlementaires-séance du 21 juin); 1541-1547; cf Barrès, Mes Cahiers, tVII, 207-237. Le résumé de Fernandez dans Marianne est assez fidèle, sur le ton aussi bien que sur le contenu des propos tenus par Barrès.
8. Marianne, 12 mai 1937, p18.
9. Marianne, 23 mars 1938, p6.
10. ibid.
11. Bilan de Barrès, 1943, p3.
12. Revue de Paris IV, 1938, p752. cf Bar, p85.
13. voir Z. Sternhell, Maurice Barrès et le nationalisme français, 1972, pp360-4.
14. Parlant d'Un homme libre, et du voyage conçu par Barrès comme école de patriotisme, Fernandez dit : "Je n'ai jamais lu les pages qui suivent sans me rappeler un livre de ma jeunesse, le Tour de France de deux enfants" (Bar, 212).
15. Barrès perdit son père en 1898, sa mère en 1901.
16. Revue de Paris, 1938, IV, p859
- 17./

17. La vie de Maurice Barrès, 1921, Sur le même sujet, et plus proche des vues de Fernandez, Sylvia King, Maurice Barrès, la pensée allemande et le problème du Rhin (1933) et, plus récemment, P. Boisdeffre, Barrès parmi nous (1969), 115-116.
18. Aujourd'hui, 26 février 1944, p2.
19. 'Maurice Barrès et 'l'Appel au Soldat', Revue du Monde, No 2, janvier 1944, 173-182. (cf. Barrès, 196-217.)
20. Les Impudents, Panorama, 27 mai 1943, p2.
21. *ibid.*, 25 novembre 1943, p2.
22. Je suis partout, 16 août 1944, p4.
23. Gaston Dénizot, 'Adieu à Ramon Fernandez', La Gerbe, 10 août 1944, p4. 'Sur la mort d'un confrère' par 'L'homme masqué', Révolution nationale, 12 août 1944, p3.
24. Le Monde, 15 juin 1979, p26.
25. Selon Aujourd'hui, Fernandez cessa d'écrire pour ce journal en 1943 pour "occuper un poste plus actif dans la Collaboration". (10 août 1944, p2). Lequel? Les 'Annales des Energies françaises', dont les conférences du 9 septembre 1943 furent l'unique manifestation? (voir bibliographie). La Revue du Monde fondée en décembre 1943?. On ne le sait. En dehors de ses articles à Panorama, hebdomadaire dont la nuance fut surtout littéraire, il cessa complètement sa contribution aux journaux collaborateurs dès le milieu de 1943. De la même époque datent la disparition de la NRF, et les dernières réunions des Cercles Populaires Français, groupes d'études politiques et intellectuelles fondés par Fernandez sous l'égide du P.P.F. en 1938. Cependant, aucune indication formelle ne permet de corroborer l'affirmation de la presse clandestine qu'il aurait démissionné du parti en 1943 (Lettres françaises, No 10, octobre 1943, p3).
26. 'Giraudoux', Revue du Monde, No 5, avril 1944, p491.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie n'est pas exhaustive. La première partie contient les livres de Fernandez, sa contribution aux ouvrages collectifs, préfaces, études en-tête etc., ainsi que les principaux articles qu'il signa dans des revues autres que la Nouvelle Revue Française. S'il paraît paradoxal de laisser de côté ses écrits pour la revue avec laquelle son nom fut surtout associé, c'est que, recouvrant la période janvier 1923-juin 1943, ils sont beaucoup trop nombreux pour être listés ici sans allonger démesurément cette partie de notre étude; d'autre part, bon nombre d'entre eux, et parmi les mieux connus; furent incorporés à Messages, à l'Homme est-il humain?, et à Itinéraire français. De même, nous n'avons pas énuméré les quelques centaines d'articles, de notices et de comptes rendus que Fernandez publia dans 'Marianne' et dans la presse politique entre 1932 et 1944. Par contre, nous avons jugé utile de faire une chronologie des principaux organes hebdomadaires et quotidiens auxquels il contribua, et dans la deuxième partie, un répertoire des principaux articles consacrés à ses ouvrages successifs. La liste des sources secondaires que nous avons consultées représente enfin un choix des ouvrages et des articles qui nous ont paru de la plus grande utilité ou du plus grand intérêt pour notre étude.

NB. Sauf indication contraire, le lieu de publication des ouvrages cités est Paris.

L'OEUVRE

(i) Livres de Ramon Fernandez

Messages, Gallimard, 1926

De la Personnalité, au Sans pareil, 1928

Vie de Molière, Gallimard, 1929

André Gide, R A Corrêa, 1931

Moralisme et Littérature (en collaboration avec Jacques Rivière)
Corrêa, 1932

Le Pari (roman, Prix Fémina), Gallimard, 1932

Les Violents, Gallimard, 1935

L'Homme est il humain?, Gallimard, 1936

Proust, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1943

Balzac, Stock, 1943

Itinéraire Français, Editions du Pavois, 1943

Barrès, Editions du Livre Moderne, 1944

Trois de ces ouvrages ont été récemment ré-édités :

Molière, ou l'essence du génie comique, Grasset, 1979

Proust, ou la généalogie du roman moderne, Grasset, 1979

Balzac ou l'envers de la création romanesque, Grasset, 1980

(ii)/

(ii) Livres de Fernandez paraissant en traduction

Messages, traduit par Montgomery Belgion, London, Jonathan Cape, 1927

Messaggi, traduit par Paola R Marchetti, Palermo, Sellerio editore, 1979 (avec une introduction de Gianfranco Rubino).

Molière, the man seen through the plays, traduit par W Follett, New York, Hill and Wang, 1958

Molière, traduit par Anna Rosso Cattabiani, Milano, Rusconi, 1980 (avec une préface de Cesare Garboli).

Proust, o la genealogica del romanzo moderno, traduit par Riccardo Mainardi, Milano, Bompiano 'Nuovo Portico', 1980.

(iii) Contributions de Fernandez aux ouvrages collectifs, préfaces, études 'en tête', etc

'Humanisme et Action', in Examens de Conscience, Emile Paul (Les Cahiers du Mois, No 21/22), 1926, 250p, 93-97.

'Marcel Proust', in 'Le Cahier de la Rédaction' (Examens de Conscience, 1926), 202-205.

'La vie sociale dans l'œuvre de Proust', préface à Répertoire des personnages dans A la Recherche du temps perdu, par Ch. Daudet, Gallimard (Cahiers Marcel Proust, No 2), 1928, 175p, vi-xiii.

Morceaux choisis de Marcel Proust, Gallimard (Cahiers Marcel Proust, No 3), 1928, 372p. Textes choisis et préfacés par Ramon Fernandez.

'Humanisme et Religion', in La Renaissance religieuse, Felix Alcan, 1928, 272p, 119-131.

'François Mauriac et le roman moderne', étude en-tête de Dieu et Mammon, Editions du Capitole, 1929, 218p, 11-60.

Etude 'en tête' du Retour de Silbermann, par Jacques de Lacretelle, Editions du Capitole, 1929, 203p, 13-59.

'Vie intellectuelle, vie politique', in Le Rajeunissement de la Politique, Corrêa, 1932, 380p, 73-86.

Préface/

Préface à Arrêt de Mort par Vicki Baum (traduit de l'allemand par G. et R. Baccara), Editions du Siècle, 1933, 327p, vii-xii.

Préface à Samedi soir au Greyhound par John Hampson (traduit de l'anglais par M-J. Viel), Gallimard, 1937, 239p, 7-11.

'Les Belles lettres', in Dix ans de vie française, Recueil de conférences données par l'Institut Britannique de l'Université de Paris aux professeurs anglais, Pâques 1938, 11-22.

'Molière', in Tableau de la littérature française (De Corneille à Chénier), Gallimard, 1939, 486p, 81-99.

(iv) Articles parus dans des périodiques autres que la Nouvelle Revue Française

'Freud et la philosophie morale', Le Disque Vert, 2ème année, 3ème série (1924), 833-840.

'L'Expérience de Newman', Bulletin de l'Union pour la Vérité, janvier 1926, 1-32.

- cf. : 'The Experience of Newman', traduit par R. Aldington, No. 9 (October 1924), Criterion, Vol III, No 9 (Oct. 1924), 84-102.

'Rousseau ou le désir de la personnalité', Bulletin de l'Union pour la vérité, avril-mai 1926, 145-160.

'Intellectualisme et Politique', Europe, t13 (janvier-avril 1927), 417-420.

'Lettre à Emmanuel Berl', Derniers Jours, No 5, 10 avril 1927, 11-22.

'A note on Intelligence and Intuition', traduit par T.S. Eliot, Criterion, Vol VI (1927), 332-339.

- Publié sous le titre de 'La Inteligencia et la asimilacion' dans la revue argentine Sur, Buenos Aires, 1938, 63-65.

'L'Art et la Philosophie de Molière', (programme d'une série de dix conférences sur Molière données au siège de l'Union pour la Vérité en 1927), Bulletin de l'Union..., janvier 1927, 81-83.

'Une nouvelle philosophie de l'histoire', Europe, t15 (sept-déc 1927), 368-371. (sur l'Homme contre l'histoire. Essai sur la puissance de l'Uchronie par André Chamson, Grasset, 1927.)

'Le Romancier'/

'Le Romancier', Revue Nouvelle, janvier-février 1928 (No. spécial sur Thomas Hardy), 89-96.

'Alain moraliste', Europe, t16 (janvier-avril 1928), 140-144.

'Le Journal métaphysique de Gabriel Marcel', Europe, t17 (mai-août 1928), 290-296.

'A Humanist Theory of Value', traduit par T.S. Eliot, Criterion, Vol IX (1930), 181-184.

'D.H. Lawrence', Europe, t22 (avril-juin 1930), 573-575.

'François Mauriac, Académicien', La Revue Hebdomadaire, 24 juin 1933, 486-489.

'Le Rajeunissement de la France', La Grande Revue, No 144, mai 1934, 378-382.

'Commentaire', Commune, mai 1934, 886-894.

'Mise au point', Esprit, No 22, juillet 1934, 568-569.

'Maurras ou le désintéressement', La Revue Universelle, LXVIII, janvier 1937, 58-60.

'Les Illusions du Matérialisme', Combat, No 3, mars 1937, 40-41.

'Charles Péguy', Revue de Paris, 1937 (II), 124-151.

'Maurice Barrès', Revue de Paris, 1938 (IV), 833-859.

'Double France : les Mères et les Maîtres', Revue de Paris, 1939 (V), 143-166.

'La Comédie humaine', Les Cahiers Français, No 7 (1943), 3-30.

'Barrès et l'Allemagne', Deutschland-Frankreich, 2es Jahr, No 5 (1943), 10-22.

'Einführung in das Werk Alains', Cahiers Franco-Allemands, sept-décembre 1943, 217-222.

'Les Idées et les forces (I)', Revue du Monde, No 1, décembre 1943, 81-87.

'Maurice Barrès et 'Appel au Soldat' ', Revue du Monde, No 2, janvier 1944, 173-182.

'Les Idées et les forces (II)', Revue du Monde, No 3, fév. 1944, 269-273 .

'Frankreichs/

'Frankreichs Europäische Stellung', Cahiers Franco-Allemands, mars-avril 1944, 55-63.

- traduction allemande d'une conférence donnée par Fernandez le 9 septembre 1943, et recueillie dans l'unique numéro des Annales des Energies françaises, imprimé le 15 septembre 1943, 25p, 11-17.

'Giraudoux', Revue du Monde, No 5, avril 1944, 491-497.

'La France intellectuelle en 1939', Revue du Monde, No 6, mai 1944, 603-608.

'Saint Vincent de Paul', Revue du Monde, No 7, juin 1944, 720-724.
(sur un livre d'André Ménabréa, La Colombe, 1944.)

'Diderot', Revue du Monde, No 9, août 1944, 919-23.
(sur un livre de Daniel Halévy).

(v) Contribution à la presse hebdomadaire et quotidienne. Liste alphabétique des principaux journaux comportant des articles de Fernandez.

Pour les années 1932-1940 :

<u>L'Emancipation nationale</u> (hebdomadaire P.P.F. fondé en 1936)	91 articles, du 12 juin 1937 au 16 février 1940.
<u>La Liberté</u> (quotidien acheté par Doriot en 1937)	23 articles, du 26 mai 1937 au 19 mai 1939.
<u>Marianne</u> (hebdomadaire fondé par Berl et Fernandez)	400 comptes rendus environ, du 26 oct. 1932 au 10 avril 1940.
<u>Vu</u> (magazine hebdomadaire illustré dirigé par L. Vogel)	17 articles du 5 avril 1933 au 7 avril 1937.

Pour les années 1940-44 :

<u>Aujourd'hui</u> (quotidien rédigé successivement par H. Jeanson et G. Suarez)	37 articles, du 9 août. 1941 au 29 mai 1943.
<u>Le Cri du Peuple</u> (quotidien doriotiste, successeur de <u>la Liberté</u>)	4 articles, du 24 octobre 1940 au 22 avril 1942.
<u>L'Emancipation/</u>	

L'Emancipation nationale

24 articles, du sept. 1940
au 27 mars 1943.

Le Fait

(hebdomadaire fondé en 1941 par
Bertrand de Jouvenel et Drieu la
Rochelle)

17 articles, du 4 janvier 1941
au 12 avril 1941.

La Gerbe

(hebdomadaire fondé par Alphonse
de Chateaubriant).

45 articles, du 26 sept. 1940
au 29 juillet 1943.

Panorama

(hebdomadaire* 'européen' dirigé
par R. Cardinne-Petit).

61 articles, du 18 février 1943
au 3 août 1944.

* devient bi-mensuel à partir du 6 janvier 1944.

II

SUR L'OEUVRE

(i) Travaux récents consacrés exclusivement ou partiellement à Ramon Fernandez

EUSTIS, A.

Marcel Arland, Benjamin Crémieux,
Ramon Fernandez. Trois critiques
de la Nouvelle Revue Française,
Nouvelles Editions Debresse, 1961.

EUSTIS, A.

'Rivière's crew : Fernandez, Arland,
Crémieux', Esprit Créateur, Vol
XIV, No 2, (1974), 138-146.

FASCIATI, L.

Introduction à la pensée critique de
Ramon Fernandez, München, Wilhelm
Fink Verlag, (Freiburger Schriften
zur Romanischen Philologie, 22), 1973.

FASCIATI, L.

'Ramon Fernandez ou la maturité de
l'homme', Travaux de Linguistique
et de Littérature du centre de Philologie
et de Littérature romanes de l'Université
de Strasbourg, X, 2, 1972, 221-240.

KIDD, W./

- KIDD, W. 'Un dialogue interrompu : Jacques Rivière et Ramon Fernandez', Bulletin des Amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier, Cinquième année, No 14 (1979), 9-51. (étude suivie de dix-huit lettres de Fernandez à Rivière (1923-1924)).
- POULET, G. 'Une critique d'identification', in Les Chemins actuels de la critique, (textes du colloque tenu à Cérisy-la-Salle du 2 au 12 sept., 1966), Plon, 1967, 9-24 (Thibaudet, Rivière, Du Bos, Fernandez, Proust.)
- POULET, G. 'Les critiques de la NRF', in La Conscience critique, José Corti, 1971, 57-70. (cet article est une reprise, avec certaines modifications, du précédent).
- POULET, G. 'Le Volontarisme de Ramon Fernandez', Modern Languages Notes, vol. 87, No 6 (1972), 53-57.
- repris dans Entre moi et moi, José Corti, 1977, 178-182.

(ii) Comptes rendus, notices bibliographiques, interviews concernant les principaux ouvrages de Fernandez.

Messages :

- CESBRON-GUYON, J. La Revue européenne, No 42, 1 août 1926, 78-80.
- DU BOS, Ch. NRF, XXVII (1926), 238-243.
- ELIOT, T. S. 'Mr Read and Mr Fernandez', Criterion, Vol IV, No 4 (1926), 751-77.
- HEURGON, J. La Revue hebdomadaire, 1927, tIV, 366-370.
- KEMP, R. La Liberté, 13 mai 1926, p 5.
- LEFEBVRE, H. 'Note sur 'Les intermittences du coeur' de Ramon Fernandez', , Philosophies, No 2, 15 mai 1924, 225-7.

De la Personnalité :/

De la Personnalité :

- ALEXANDER, I .W. 'Personnalité et Relativité', Revue de Métaphysique et de Morale, 44e. année, 1937, 545-561.
- BRUNET, G. Mercure de France, CCIII, 1928, 134-7.
- D'EXIDEUIL, P. Revue Nouvelle, avril 1928, 96-97.
- LAFUE, P. La Revue Hebdomadaire, 1928, tVII, 491-495.
- PREVOST, J. Europe, t 17 (mai - août 1928), 288-290.

Vie de Molière :

- D'HOUVILLE, G. Le Figaro, 5 août 1929, p5.
- KEMP, R. La Liberté, 19 août 1929, p2.
- MARTIN-CHAUFFIER, L. NRF, XXXIII (1929), 845-848.
- SAMSON, J-P. Europe, t21 (sept-déc 1929), 605-606.

André Gide :

- Article non-signé 'André Gide et ses exégètes', Le Mois, sept. 1933, 169-73.
- BRUNET, G. Mercure de France, 1 déc. 1931, 408-415.
- MARCEL, G. Europe nouvelle, No 707, 29 août 1931, 1174-5.
- MILES, H. Criterion, Vol XI, No 43 (January 1932), 336-339.
- THERIVE, A. Le Temps, 23 oct. 1931, p3.

Moralisme/

Moralisme et Littérature :

- BREUIL, R. NRF, XLI (1933), 146-148.
- D'EXIDEUIL, P. Cahiers du Sud, mai 1933, 395-396.
- MASSIS, H. La Revue Universelle, 15 janv. 1933, 231-33.
- PRICE, B. French Review, XVIII (1944), 214-219.

Le Pari :

En raison du Prix Fémina qu'il remporta, ce roman a bénéficié d'une presse particulièrement abondante, dont nous retenons les comptes rendus suivants :

- A.R. 'Un quart d'heure avec Ramon Fernandez', Candide, 8 déc. 1932, p6.
- AUDIAT, P. l'Européen, 9 déc. 1932, p5.
- BIDOU, H. Débats, 2/9 déc. 1932, p3.
- BILLY, A. l'Oeuvre, 29 déc. 1932, p5.
- BLANZAT, J. Europe, t31, (janv-avril 1933), 125-6.
- CHARPENTIER, J. Mercure de France, 15 janv. 1933, 409-10.
- CHARENSOL, A. Nouvelles Littéraires, 10 déc. 1932, p1.
- CORREA, R-A. Cahiers du Sud, janvier 1933, 59-62.
- DE REGNIER, H. Le Figaro, 26 janv. 1933, p5.
- JALOUX, E. Excelsior, 14 déc. 1932, p5.
- Nouvelles Littéraires, 17 déc. 1932, p3.
- LANG, A. Annales, 16 déc. 1932, 549-50.
- 'LE SCRIBE ASSOUPI'
- Action Française, 15 déc. 1932, p5.
- MARTINEAU, H. ('H.M.')

- MARTINEAU, H. ('H.M.') Le Divan, fév-mars 1933, p339.
- NIZAN, P. l'Humanité, 16 déc. 1932, p3.
- PRAVIEL, A. Polybiblion, janv. 1933, 24-5.
- PREVOST, J. Marianne, 14 déc. 1932, p4.
- SAINT-JEAN, R de. La Revue Hebdomadaire, 10 déc. 1932, 229-35.
- THERIVE, A. Le Temps, 5 janv. 1933, p3.
- 'T. McG.' Criterion, Vol XIII, No 52 (April 1934), p527.
- Les Violents :
- ARLAND, M. NRF, XLV (1935), 262-265.
- BELGION, M. Criterion, Vol XV, No 58 (October 1935), 83-96.
- BIDOU, H. Débats, 27 juillet, 1935, p3.
- CHARPENTIER, J. Mercure de France, 1 sept. 1935, 366-367.
- LANG, A. Annales, 25 sept. 1935, 298-299.
- NIZAN, P. Monde, 1er août 1935, p8.
- NOULET, E. Les Beaux Arts, 11 oct. 1935, in Alphabet Critique, Bruxelles, Presses Universitaires, 1965, tII, p146-148.
- DE ROUX, Fr. 'Visite à Ramon Fernandez', 1935, 12 juin, p8.
- SADOUL, G. Commune, août 1935, 101-103.
- THIBAUDET, G. 1935, 17 juillet, p8.
- l'Homme/

l'Homme est-il humain? :

- BRUNET, G. Mercure de France, 1 sept. 1936, 344-348.
- GORIELY, B. Europe, t49 (janvier-avril 1939), 565-6.
- SCHLUMBERGER, J. NRF, XLVII (1936), 379-382.

Proust :

(Pour des raisons historiques évidentes, les derniers ouvrages de Fernandez ont bénéficié de l'intérêt d'une partie seulement du 'pays' critique.)

- BOSTAN, J. Combats, 22 mai 1943, p6.
- MARTINEAU, H. Le Divan, No 246 (avril-juin 1943), p95.
- MAXENCE, J-P. Aujourd'hui, 24 fév. 1943, p2.
- MOHRT, M. Les Cahiers Français, No 7 (1943), 59-61.
- RICHARD, M. La Révolution nationale, 20 fév. 1943, p3.
- TRUC, G. La Gerbe, 25 mars 1943, p3.

Itinéraire Français :

- DENIZOT, G. Notre Combat, No 73, 27 nov. 1943, p14.
- GAILLARD, R. France-Europe, 10 déc. 1943, p3.
- MARTINEAU, H. le Divan, No 250 (avril-juin 1944), 234-235.
- MAXENCE, J-P. Aujourd'hui, 10 nov. 1943, p2.
- Panorama, 18 nov. 1943, p2.
- RICHARD, M. La Révolution nationale, 4 déc. 1943, p3.
- SIGAUX, G. Combats, 22 avril 1944, p6.
- TRUC, G./

- TRUC, G. La Gerbe, 9 déc. 1943, p4.
- TURLAIS, J. La Revue du Monde, No 3, fév 1944, 276-77.
- Balzac :
- GAILLARD, R. France-Europe, 10 déc. 1943, p3.
- MAXENCE, J. P. Panorama, 20 janv. 1944, p2.
- SIGAUX, G. Combats, 10 juin 1944, p6.
- TRUC, G. La Gerbe, 10 août, 1944, p4.
- TRUC, L. L'Emancipation nationale, 20 juillet 1944, p6.
- Barrès :
- MAXENCE, J-P. Aujourd'hui, 26 fév. 1944, p2.

(iii) Autres articles parus du vivant de Fernandez et contenant des indications sur un aspect de sa vie ou de son oeuvre; interviews, enquêtes, lettres, etc.

- AMOREZ, J. 'L'itinéraire pittoresque de Ramon Fernandez', France-Europe, 10 décembre 1943, p3.
- ARON, R. 'Autre impasse ou devoir présent', Europe, t25 (janvier-avril 1931) 281-286.
- BERGE, A. 'La Voix des jeunes', Revue des Deux Mondes, 1er sept - 15 sept 1929, 165-185/431-454.
- BERL, E. 'Réponse à M. Fernandez', Derniers Jours, No 4, mars 1927, 11-12.
- 'Nouvelle lettre à Ramon Fernandez sur l'idée de révolution', Derniers Jours, No 6, 15 mai 1927, 1-4.
- 'La Pensée et la Révolution de Ramon Fernandez', Europe, t24 (sept-déc 1930), 265-267).

CHONEZ, C./

- CHONEZ, C. 'Sous la lampe : Ramon Fernandez', Marianne, 19 juin 1935, p5.
- GUITARD, P. Entretien avec Ramon Fernandez sur son adhésion au P.P.F., La Liberté, 3 juin 1937, p1/5.
- GURVITCH, G. 'Libéralisme et communisme : une réponse à M. Ramon Fernandez', Esprit, No 21 (juin 1934), 448-452.
- MOUNIER, E. 'Note à R.F.', Esprit, No 22 (juillet 1934), 565-69.
- SAMSON, J-P. 'Lettre ouverte à Ramon Fernandez', Commune, avril 1935, 884-890.
- SANGER, J. 'Un quart d'heure avec Ramon Fernandez', Jeunesse, No 36, 31 août 1941, p5.

(iv) Choix d'ouvrages et d'articles mentionnant l'œuvre ou la carrière de Ramon Fernandez.

- ALBARET, C. Monsieur Proust, Laffont, 1973.
- BADALO-DULONG, C. 'Deux lettres de Proust à Ramon Fernandez', Le Divan, 40ème année, No 268 (oct.-déc. 1948), 430-4.
- BENDA, J. La jeunesse d'un clerc (suivi de : Un régulier dans le siècle; Exercice d'un enterré vif), Gallimard, 1968.
- BERGE, A. Réminiscences, Emile Paul, 1976.
- BERL, E. Frère bourgeois, mourez vous? Grasset, 1938.
- BERNANOS, G. Correspondance inédite (1904-48), Plon, 2 Vol, 1971.
- BRODY, J. French classicism. A critical miscellany, New Jersey, Prentice Hall, 1966.
- CARASSUS, E. Barrès et sa fortune littéraire, Bordeaux, Ducros, 1970.
- CLOUARD, H./

- CLOUARD, H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, Albin Michel, 2 Vol, 1949/1962.
- DAUDET, Lucien Autour de soixante lettres de Marcel Proust, Gallimard, Cahiers Marcel Proust, No 5, 1929.
- DAVET, Y. Littérature engagée, Gallimard, 1950.
- DAVID, G. Le procès de l'intelligence dans les lettres françaises au seuil de l'entre-deux-guerres, Nizet, 1966.
- DRIEU LA ROCHELLE, P. Sur les écrivains, (textes réunis par Fr. Grover), Gallimard, 1964.
- DU BOS, Ch. Journal, 1921-1928, R-A. Corrêa, 4 vol, 1946-1950.
- Journal, 1929-1939, La Colombe, 5 vol, 1954-1961.
- FABRE-LUCE, A. Journal de la France, 1939-1944, Editions du Cheval Ailé, 1944-1948.
- FAYOLLE, R. La critique littéraire, Armand Colin (Coll. 'U'), 1964.
- GIDE, A. Journal, 1889-1949, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 Vol, 1948/1954.
- GIDE, A., BUSSY, D. Correspondance (1918-1936), Gallimard, Cahiers André Gide, Nos 9-10, 1979/1981.
- GIDE, A., MARTIN DUGARD, R. Correspondance, Gallimard, 2 Vol, 1968.
- HEURGON-DESJARDINS, A. Paul Desjardins et les décades de Pontigny, PUF, 1964.
- HOWARTH, H. Notes on some figures behind T.S. Eliot, London, Chatto and Windus, 1965.
- JOUHANDEAU, M. Journal sous l'Occupation, Gallimard, 1980.
- KOPP, R. Marcel Proust as social critic, Farleigh Dickinson University Press, 1971.
- LALOU, R./

- LALOU, R. Histoire de la littérature française contemporaine, PUF, 2 Vol, 1948.
- LEAUTAUD, P. Journal littéraire, tII-XV (mai 1937 - juin 1944) Mercure de France, 1961-64.
- LE BOTERF, H. La vie parisienne sous l'Occupation, Editions France-Empire, 1975
- MAGNY, C. E. Littérature et critique, Payot, 1971.
- MANSELL-JONES, P. Tradition and barbarism (a survey of anti-romanticism in France), London, Faber and Faber, 1930.
- French introspectives from Montaigne to André Gide, Cambridge University Press, 1937.
- MAURIAC, F. Paroles en Espagne, Hartmann, 1930
- Mes Grands hommes, Editions du Rocher, 1949.
- Mémoires politiques, Grasset, 1967.
- Nouveaux mémoires intérieurs, Flammarion, 1965.
- 'Drieu', Table Ronde, , 1949 (juin), 912-17.
- MAUROIS, A. Aspects de la Biographie, Grasset, 1930.
- MAXENCE, J-P. Histoire de Dix ans, 1927-1937, Gallimard, 1938.
- MORINO, L. La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des lettres, Gallimard, 1939.
- O'BRIEN, J. NRF. The Most significant writings from the Nouvelle Revue Française, 1919-40. London, Eyre and Spottiswood , 1958.
- ORY, P./

- ORY, P. Les Collaborateurs, Seuil, 1976.
- QUEVAL, J Première page, cinquième colonne, Favard, 1945.
- RAIMOND, M. La crise du roman, José Corti, 1966.
- Les critiques de Notre Temps et André Gide, Garnier, 1971,
- RAYMOND, M. Etudes sur Jacques Rivière, José Corti, 1972.
- READ, H.E. Collected essays in Literary criticism, second edition, London, Faber and Faber, 1962.
- ROUZAUD, M. Où va la critique? Editions Saint Michel, 1929.
- SARTRE, J-P. Situations III, Gallimard, 1949.
- SAINT-PAULIEN
(pseud. M-I. Sicard) Histoire de la Collaboration, l'Esprit nouveau, 1964.
- SCHLUMBERGER, J. Oeuvres Complètes, Gallimard, 7 Vol, 1958-62.
- SENECHAL, C Anthologie des essayistes contemporains, Editions Kra, 1929.
- Les grands courants de la littérature française contemporaine, Editions Malfère, 1934.
- TRUC, G. La Pensée, Denoël et Steele, 1933.
- TRUC, G., GROS, R. Les Lettres, Denoël et Steele, 1934.
- VAN RYSSELBERGHE, Mme T. 'Les Cahiers de la Petite Dame', 1918-1945, Gallimard, Cahiers André Gide, Nos 4-7, 1973-1976.

III

AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

(i) Histoire littéraire, politique, philosophie, etc.

- 'AGATHON'
(pseud. H. Massis et A. de Tarde) Les jeunes gens d'aujourd'hui,
Plon-Nourrit, 1913.
- ARLAND, M. Essais et nouveaux essais critiques,
Gallimard, 1972.
- BARDECHE, M. Marcel Proust romancier, les Sept couleurs,
2 Vol, 1981.
- BARRES, M. Mes Cahiers (tVI-XIII), Plon, 1933.
- BARTHELEMY-MADAULE, M. Bergson, Seuil, 1967.
- BASTIDE, R. Anatomie d'André Gide, PUF, 1972.
- BERSANI, L. Marcel Proust: the fictions of life and
art, London, O.U.P. 1969.
- BOISDEFFRE, P. Barrès parmi nous, Plon, 1969.
- CATTAUI, G. Proust perdu et retrouvé, Plon, 1963.
- Proust et ses métamorphoses, Nizet, 1972.
- CLARK, K. The Romantic Rebellion, London, John Murray,
1973.
- CLOUARD, H. Bilan de Barrès, Sequana, 1943.
- DOSTOIEVSKI, F. Crime et Châtiment, traduit par Elisabeth
Guertik, Fernand Hazan, 1947.
- ELLIS, H. From Rousseau to Proust, London,
Constable, 1936.
- GIDE, A. Dostoievski, Gallimard (Coll. "Idées"), 1970.
- Si le grain ne meurt, Gallimard, 1928.
- GIRARD, R./

- GIRARD, R. Vérité romanesque, mensonge romantique, Grasset, 1961.
- IRELAND, G.W. André Gide, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- KING, S. Maurice Barrès, la pensée allemande et le problème du Rhin, Champion, 1933.
- KOLB, R. La Correspondance de Marcel Proust, Urbana, University of Illinois Press, 1949.
- MOUTOTE, D. 'Dostoievski et Gide', Revue de l'Histoire Littéraire de la France, 76ème année, No 5, (1976), 768-793.
- PROUST, M. A la Recherche du Temps perdu, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 Vol, 1954.
- REILLE, J.F. Proust ou le temps du désir, Editeurs Français réunis, 1979.
- RIVIERE, J. Nouvelles études, Gallimard, 1947.
- 'Quelques progrès dans l'étude du coeur humain', Cahiers de l'Occident, No 4, 1926.
- ROUSSEAU, J.-J. Les Confessions, (t1) Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- SONNENFELD, A. 'De Dostoievski à Gide', Cahiers André Gide, No 3, 1972, 341-350.
- STERNHELL, Z. Maurice Barrès et le nationalisme français, Armand Colin, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, No 182, 1972.
- THIBAUDET, A. La vie de Maurice Barrès, Gallimard, 1921.
- Le Bergsonisme, Gallimard, 2 Vol, 1923.
- Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Stock, 1936.
- WAHL, J. Tableau de la philosophie française, Gallimard, 1962.

(ii) Psychanalyse, psychiatrie, études littéraires et critiques s'en inspirant.

- BELLEMIN-NOEL, J. Psychanalyse et Littérature, PUF, 1979.
- Vers l'inconscient du texte, PUF, 1979.
- CLANCIER, A. Psychanalyse et critique littéraire, Toulouse, Privat, 1973.
- DELAY, J. Les dérèglements de l'humeur, PUF, 1946.
- La Jeunesse d'André Gide, Gallimard, 2 Vol, 1956-1957.
- BERGE, A. (avec A. Clancier, P Ricoeur, et L-H. Rubinstein) Entretiens sur l'Art et la Psychanalyse, Paris-La Haye, Mouton, 1969.
- FAIRBAIRN, W.R.D. Psychoanalytical studies of the personality, London, Tavistock Publications, 1952.
- FERNANDEZ, D. L'échec de Pavese, Grasset, 1967.
- L'arbre jusqu'aux racines, Grasset, 1972.
- 'Introduction à la Psychobiographie', Nouvelle Revue de Psychanalyse, No 1, printemps 1970, 33-48.
- FREUD, A. Le Moi et les Mécanismes de défense, PUF, 1949.
- FREUD, S. L'Interprétation des rêves, PUF, 1971.
- Métapsychologie, Gallimard, 1952.
- Psychopathologie de la vie quotidienne, Payot, 1960.
- Trois essais sur la théorie de la sexualité, Gallimard, 1923.
- New/

- FREUD, S. New Introductory Lectures in Psychoanalysis, 1933, in the Standard Edition of the Complete Psychological Works, Vol XXII (1932-1936), London, Hogarth Press, 1964.
- 'A special type of choice of object', Coll. papers, Vol IV, 192-202, London, Hogarth Press (1925), 1971.
- 'Character types in psychoanalytic work', Coll. Papers, IV, 1971, 318-344.
- 'Dostoievski and Parricide', Coll. papers, Vol. V, London, Hogarth Press, (1950) 1957, 222-242.
- 'Medusa's Head', Coll. papers, V, 1957, 105-106.
- GRUNBERG, L. 'Rapports entre les mécanismes obsessionnels et certains troubles du Soi : Etats de dépersonnalisation', Revue Française de Psychanalyse, 1967, No 4, 647-657.
- HESNARD, A., LAFORGUE, R. Les processus d'auto-punition en psychologie des névroses et des psychoses, Denoël et Steele, 1931.
- HINŠIE, L. Manuel de Psychiatrie, Payot, 1959.
- KLEIN, M. Contributions to Psychoanalysis, 1921-1945, London, Hogarth Press, 1948.
- 'On the criteria for the termination of a psycho-analysis', Int. Journal of Psycho-analysis, Vol XXXI, 1950, 78-80.
- KLEIN, M. (with P. Heimann, J. Isaacs, J. Rivière) Developments in Psychoanalysis, London, Hogarth Press, 1952.
- KOFMAN, S. L'enfance de l'art, Payot, 1979.
- LAFORGUE, R./

- LAFORGUE, R. L'échec de Baudelaire, Denoël et Steele, 1931.
- LAGACHE, D. La Psychanalyse, 2ème éd., PUF, 1966.
- LAPLANCHE, J. Hölderlin ou la question du père, PUF, 1961.
- LAPLANCHE, J, PONTALIS, J-B. Vocabulaire de la Psychanalyse, PUF 1973.
- 'Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme', Les Temps Modernes, 1964, No 215, 1833-1868.
- LOGRE, B.J. Psychiatrie clinique, PUF, 1961.
- MANNONI, O. Clefs pour l'imaginaire, Seuil, 1969.
- MARAÑON, G. L'Evolution de la sexualité et les états intersexuels, Gallimard, 1931.
- MAURON, Ch. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, José Corti, 1963.
- MILLER, M. Nostalgia. A Psychoanalytical study of Marcel Proust, London, Gallancz, 1957.
- NACHT, S. (dir) La Théorie Psychanalytique, PUF, 1969.
- NACHT, S., RACAMIER, P-C. 'Les états dépressifs : une étude psychanalytique', Revue Française de Psychanalyse, 1959, No 5, 567-605.
- PONTALIS, J-B. Après Freud, Gallimard, 1968.
- POROT, A. Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique, 3ème ed., PUF, 1965.
- RACAMIER, P-C. 'L'Oedipe dans les psychoses', Revue Française de Psychanalyse, No. spécial, 5 juin 1967, 1139-1156.
- RANK, O. Don Juan et le Double, Payot, 1973.
- ROBERT, M. Roman des origines, origines du roman, Grasset, 1972.
- RYCROFT, C./

