



HAL
open science

Fermina Marquez, un roman politique

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Fermina Marquez, un roman politique. Stéphane Chaudier et Françoise Lioure (dir.). Langages de Larbaud, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 75-89., 2006. hal-01675064

HAL Id: hal-01675064

<https://hal.science/hal-01675064>

Submitted on 4 Jan 2018

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « *Fermina Marquez, un roman politique* », *Langages de Larbaud*, études réunies par S. Chaudier et F. Lioure, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 75-89.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Larbaud, *Fermina Marquez*, valeurs, croyances,

Résumé : À cause de son titre gracieusement exotique et féminin, on lit souvent *Fermina Marquez* comme un simple récit psychologique ou sentimental. Mais *Fermina Marquez* est aussi un roman politique. Son objet ? Analyser les croyances qui fondent le « vivre ensemble ». Le lycée est un grand thème social d'époque. Dans de petites sociétés très fermées comme l'institution Saint-Augustin, où se déroule le roman, l'adhésion à un mythe partagé fonde le sentiment individuel d'identité. Dans ce collège, le primat du collectif est exprimé de façon saisissante : « comme rien ne réfléchissait votre visage, dans l'intérieur du collège, vos propres traits cessaient bientôt de vous être familiers et vous connaissiez mieux le visage de vos camarades que le vôtre ». Le roman est politique en ce qu'il lie le destin individuel de quelques jeunes gens à l'évaluation critique des mythes qui accompagnent leur adolescence, la formation de leur conscience sociale. L'arrivée de la jolie Fermina dans l'enceinte du collège permet au récit d'analyser le système des valeurs qui y règnent. Ainsi se découvre l'enjeu proprement politique du texte. On ne peut pas, affirme le narrateur, ne croire en rien : ce serait se condamner à n'être rien. On a besoin de recevoir d'autrui une parole à laquelle se fier. Mais que faire d'un tel héritage ? S'il est vrai que le mythe forme, éduque, comment se situer avec justesse par rapport à des croyances dont on découvre inévitablement, au terme de son apprentissage, qu'elles sont sinon fausses, du moins confuses ou relatives ? Comment croire sans s'aliéner à sa croyance ? Peut-on être un individu pluriel ? Peut-on se déplacer d'un univers de sens à l'autre et vivre à cheval sur plusieurs imaginaires ?

Fermina Marquez, un roman politique

Pour Agnès Castiglione

À cause de son titre gracieusement exotique et féminin, on lit souvent *Fermina Marquez* comme un simple récit psychologique ou sentimental. Mais *Fermina Marquez* est aussi un roman politique. Son objet ? Analyser les croyances qui fondent le « vivre ensemble ». Le lycée est un grand thème social d'époque. Au début des *Déracinés*, Barrès écrit : « Le lycéen reçoit de la collectivité un ensemble de défauts et de qualités, une conception particulière de l'homme idéal¹ ». Cette « conception particulière de l'homme idéal » relève du mythe. Dans de petites sociétés très fermées comme l'institution Saint-Augustin, où se déroule le roman, l'adhésion au mythe fonde le sentiment individuel d'identité². Dans ce collège, le primat du collectif est exprimé de façon saisissante : « comme rien ne réfléchissait votre visage, dans l'intérieur du

¹ Maurice Barrès, *Les Déracinés, Romans et voyages*, édition en deux volumes établie et annotée par Vital Rambaud, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1994, p. 494, tome I. Barrès s'intéresse surtout au rapport hiérarchique d'autorité et d'influence. Larbaud, lui, privilégie la culture commune qui émane des collégiens et les soude. La figure du professeur est essentielle chez Barrès ; elle est presque absente du roman de Larbaud. Sur Barrès, on se rapportera à la belle étude de Sarah Vajda : *Maurice Barrès*, Paris, Flammarion, collection « Grandes biographies », 2000.

² Jean Claude Kaufmann définit l'identité comme « l'histoire de soi que chacun se raconte » ; cette histoire se construit à l'aide d'apports narratifs et idéologiques dont l'agencement collectif forme le mythe. Voir Jean Claude Kaufmann, *L'Invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

collège, vos propres traits cessaient bientôt de vous être familiers et vous connaissiez mieux le visage de vos camarades que le vôtre³ ». Refoulé, l'individuel revient souvent par les larmes qu'on verse sur son oreiller, dans le plus grand secret. Il n'empêche : le mythe s'impose à tous. On le juge apte à définir le groupe, ses frontières et ses valeurs. À chacun il assigne un rôle, une place, en vertu de sa capacité à incarner les valeurs communes. Le roman est politique en ce qu'il lie le destin individuel de quelques jeunes gens à l'évaluation critique des mythes qui accompagnent leur adolescence, la formation de leur conscience sociale.

L'arrivée de la jolie Fermina dans l'enceinte du collège permet au récit d'analyser le système des valeurs qui y règnent. « Le ton dominant de l'institution était la dérision de toute sensiblerie⁴ ». La sensiblerie replie l'individu sur lui-même. La sensibilité, elle, se veut héroïque et galante. Un soir, Santos fait le mur pour rapporter son bracelet à Fermina : « le jour suivant [...], le bijou était à son bras. Cela nous remplit de fierté : l'audace d'Iturria nous faisait honneur à tous⁵ ». Cette donnée fait parfois l'objet d'un traitement humoristique : « Un jour, comme elle venait de remettre à Santos sa raquette, la partie finie, Santos, devant elle, baisa le manche de cette raquette. “Vraiment, vous aimez tant que ça les raquettes ?”⁶ ». Il n'empêche. Dans *Fermina Marquez*, la thématique amoureuse se déploie sur un fond épique :

C'était un lieu où l'on entendait cent fois par jour, prononcés avec un accent héroïque, ces mots : « Nous autres Américains ». Ceux qui disaient cela (Santos et les autres) formaient une élite, dont tous les élèves *exotiques* (Orientaux, Persans, Siamois) étaient exclus, une élite à laquelle, pourtant, nous Français, étions admis, d'abord parce que nous étions chez nous [...], et ensuite parce que, comme nation, historiquement, nous valions *presque* la race au sang bleu, la gent de raison. C'est là un sentiment qui paraît perdu, aujourd'hui, chez nous : on dirait que nous sommes des bâtards qui évitons de parler de nos pères⁷.

Ainsi se découvre l'enjeu proprement politique du texte. On ne peut pas, affirme le narrateur, ne croire en rien : ce serait se condamner à n'être rien. On a besoin de recevoir d'autrui, d'une figure de père, une parole à laquelle se fier. Mais que faire d'un tel héritage ? S'il est vrai que le mythe forme, éduque, comment se situer avec justesse par rapport à des croyances dont on découvre inévitablement, au terme de son apprentissage, qu'elles sont sinon fausses, du moins confuses ou relatives ? Comment croire sans s'aliéner à sa croyance ? Peut-on être un individu pluriel ? Peut-on se déplacer d'un univers de sens à l'autre et vivre à cheval sur plusieurs imaginaires ?

« C'était », commente le texte, « une bonne et belle chose, après tout, que de vivre parmi des gens qui avaient ce respect d'eux-mêmes (et ce n'étaient que de grands enfants)⁸ ». « Après tout » : cet adverbe d'énonciation signale le travail d'évaluation du mythe. Celui-ci rencontre la raison. La mauvaise foi apparaît au contraire lorsque le croyant refuse de confronter son

³ Valery Larbaud, *Fermina Marquez*, édition folio, pp. 120-121.

⁴ *Fermina Marquez*, *op. cit.*, p. 10.

⁵ *Fermina Marquez*, p. 30. L'intimité même porte l'empreinte du collectif : « chacun de nous sentait en soi-même son espérance, et s'étonnait de la trouver si lourde et si belle » *Fermina Marquez*, p. 16.

⁶ *Fermina Marquez*, pp. 20-21.

⁷ *Fermina Marquez*, p. 10.

⁸ *Fermina Marquez*, *op. cit.*, p. 11. L'enfance est le temps où l'on croit aux mythes. La sortie de l'enfance est un adieu à la religion : tel est le fondement anthropologique du récit d'apprentissage. À son niveau, notre analyse rejoint la problématique de Marcel Gauchet : « Qu'est-ce qui fait qu'il y a humanité et société possibles, voilà la question qui m'occupe » (*La Condition historique, Entretiens avec F. Azouvi et S. Piron*, Paris, Stock, collection « Les Essais », 2003, p. 10). Cette question est aussi, me semble-t-il, l'une de celles qui préoccupent les textes littéraires. Ceux-ci ne se contentent pas de recevoir les réponses partielles fournies par leur époque. La littérature contribue à sa manière à nourrir la question, à infléchir le débat. Inscrite au cœur des structures formelles de l'œuvre, la préoccupation anthropologique de la littérature me semble ouvrir une voie féconde à son déchiffrement.

mythe à son dehors rationnel⁹. À l'inverse, le narrateur s'autorise à juger le mythe à l'aune des services qu'il rend. Il est source de poésie : c'est « une belle chose », qui éveille, estime le texte, la conscience à la dimension esthétique ou spirituelle de l'existence. C'est surtout « une bonne chose » : il produit de l'identité, condition du « respect » de soi. Mais pour utile qu'il soit, le mythe n'en est pas pour autant nécessairement vrai. Fruit de l'esprit critique, cette distinction entre vérité et fonction sociale engendre un sujet clivé. On peut croire à ce qu'on sait être en partie faux ; mais on décide d'y croire *quand même*, après avoir soupesé les risques et les gains de sa croyance. Ce clivage discursif fonde l'univers démocratique. Là, le mythe n'est qu'une certitude relative. Il n'autorise pas à l'aveuglement. Il n'est plus sacré ; il est interrogeable et révoquant. Il ne guérit pas du doute. Il ne dispense pas de la recherche, de l'inquiétude. Faisant l'objet de points de vue successifs, de débats contradictoire, le mythe rencontre le temps.

« Et me voici, devenu homme¹⁰ ». *Fermina Marquez* est un récit d'un apprentissage. Sans nul didactisme, il montre comment se mêlent certitude et affectivité. Il réconcilie mythe et lucidité. Il signale la voie étroite d'un possible bon usage de la croyance identitaire. Cet enjeu est politique. Il intéresse le roman car aucun mythe ne peut apparaître indépendamment d'une rhétorique. Dans un lycée d'avant-guerre, elle est omniprésente. Elle modèle les discours et les comportements. Les jeunes gens baignent dans cette atmosphère. Avec les moyens poétiques dont il dispose, le style fait entendre la part qui, dans l'énonciation mythique, revient à la mauvaise foi, opacifie la réalité. Cette pesée subtile des discours mêle donc à la fois poésie et ironie. La première rend compte du prestige sensible du mythe sur les collégiens. La seconde ne vient jamais à bout de leur croyance ; le texte évite l'écueil de la dérision, qui est toujours le signe d'une foi déçue, demeurant inconsolable. Il n'empêche qu'en régime discursif moderne, le mythe n'est opératoire que s'il est désigné comme tel : il ne peut plus prétendre trancher des vérités indécidables. C'est pourquoi, dans *Fermina Marquez*, le rapport à l'énoncé mythologique est polyphonique : le texte agence voix et points de vue différents à propos des croyances fondatrices du collège.

Le récit est pris en charge par un narrateur écrivain : la seconde visite à Saint-Augustin a lieu « alors qu'[il] avai[t] écrit une grande partie de cette histoire¹¹ ». Ce locuteur n'ignore rien de l'histoire. Il situe son pèlerinage au collège au printemps 1902. Les élections législatives du 27 avril et du 11 mai 1902 ont vu triompher « le Bloc » radical, anticlérical. Le 6 juin, Combes est président du Conseil. La loi contre les Congrégations date du 1^{er} juillet 1901. Tel est l'arrière-plan politique de ce retour aux sources : « J'ai tout revu. Rien n'a changé : l'humble tonnelle // De vigne folle avec les chaises de rotin », écrit Verlaine¹². Et Larbaud : « Rien n'a changé ; il y a un peu plus de poussière sur les pupitres ; c'est tout ». À la « Velléda / dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue¹³ » fait écho « la statue de saint Augustin », « presque entièrement dédorée¹⁴ ». Le sujet mélancolique consent à se laisser gagner par la tristesse du monde¹⁵. Ce retour à l'enfance – « je me retournerai souvent », écrit Apollinaire – n'est pas une régression :

⁹ La mauvaise foi se distingue de l'hypocrisie, hommage du vice à la vertu. La première ne vise pas à tromper autrui mais à s'illusionner soi-même. C'est pourquoi elle est toujours dénoncée de l'extérieur. Le sujet incriminé, lui, se croit de bonne foi. Pour être perceptible par le lecteur, la mauvaise foi demande que soit inscrite dans le texte – y compris dans le discours intime ou dans le monologue intérieur – une instance transcendante : instance distante, ironique, vigilante qui, par de subtils signaux, prévient le lecteur de l'égarement d'un personnage, d'un locuteur.

¹⁰ *Fermina Marquez*, p. 155.

¹¹ *Fermina Marquez*, p. 148.

¹² Verlaine, *Poèmes saturniens*, « Melancholia », « Après trois ans ».

¹³ *Id.*

¹⁴ *Fermina Marquez*, p. 155.

¹⁵ Joanny Lénicot est au contraire le type d'homme abstrait, que sa volonté, sa discipline, son égotisme ont éloigné du monde, de la chair sensible des choses : « il n'était même plus touché par la mélancolie de ces soirs de Saint-Augustin, ces soirs désespérés de village de la grande banlieue, où l'on entend, jusqu'au sommeil, gémir au loin vers Paris des trains qui semblent fuir, épouvantés... » (*Fermina Marquez*, p. 37).

c'est une manière de confronter les mots à la réalité, et le passé à ce qu'il en reste. Bref, de soumettre les mythes à l'épreuve du temps.

Mythes héroïques et agencements rhétoriques

Soit le mythe américain de Saint-Augustin : « ces fils des armateurs de Montevideo, des marchands de guano du Callao, ou des fabricants de chapeaux de l'Équateur, se sentaient, dans toute leur personne et à tous les instants de leur vie, les descendants des Conquistadores¹⁶ ». Sans doute ; mais cette fière poésie trouve toute son actualité lors de l'arrivée de jolies jeunes filles. Pour vaincre leur timidité, les adolescents ont bien besoin de se rappeler ces paroles qui leur donnent à leurs yeux un peu de panache, de consistance. Exclu du cœur mythologique de la fiction, Joanny Léniot révèle à son insu le cliché sous-jacent : « Oui, en séduire une ! À cette pensée, comme tu bats fortement, cœur de conquérant¹⁷ ! ». Si l'on se détache du contenu du mythe et qu'on se penche sur sa rhétorique, on ne peut manquer d'être surpris. Le mythe américain est un mythe pour « métèques » : « armateurs », « marchands de guano », « fabricants de chapeaux », il n'y a pas de quoi pavoiser. Les prétentions aristocratiques de ces parvenus ne pouvaient que faire sourire les lecteurs avertis de Larbaud, habitués aux subtilités du snobisme littéraire de l'époque. Rien, à Montevideo, n'est plus prestigieux que « la certitude d'avoir pour ancêtres des paysans de la Castille ou des Asturies¹⁸ ». Vérité en deçà des Océans, erreur au-delà. Que reste-t-il du mythe ? Dans ses équipées nocturnes, Santos le beau chevalier américain est accompagné d'une figure grotesque : le « nègre » Demoisel. « Ce sauvage¹⁹ » est brutal²⁰. Il est aussi stupide : sa mère, explique-t-il, est « “Pahisienne de Pahis” et la reine du bon ton à Port-au-Prince ». Au sociolecte du personnage, le texte ajoute un commentaire ironique : le « bon ton » et « Port-au-Prince » appartiennent à des univers discursifs si différents (la mondanité d'une part, l'exotisme de l'autre) que leur jonction dans la phrase produit un effet burlesque de distanciation. Demoisel est mauvais élève²¹, et contrefait de surcroît : « négligé de la nature », il « n'obtenait aucun succès auprès des jolies filles²² ». Et pourtant ce garçon ne manque pas de courage²³ ni d'élégance. Invité à venir goûter avec Santos par les Marquez, « le nègre se tenait bien droit et portait haut la tête ; il semblait à la fois très fier et très intimidé. De fait on voyait le blanc de ses yeux bouger dans son visage noir, luisant. Sa tenue était irréprochable. Lui aussi était Américain²⁴ ». L'intégration dans l'univers mythique du roman sauve le personnage du grotesque. Comme tous les autres, Demoisel bénéficie de ce surcroît de dignité qui tient au prestige du mythe. Quand l'étayage identitaire fait défaut, le mythe est là, qui offre quelques ressources.

La dimension polyphonique du mythe apparaît nettement dans une microstructure stylistique : la comparaison. À la fois précise et ludique, une poétique de l'analogie se dessine au fil du texte. « Parfois Joanny se plaisait à imaginer un parallèle grotesque entre ces grandes amoureuses [« Médée, Didon, Phèdre »] et les dames qui venaient goûter chez sa mère²⁵ ». Le burlesque est une plaisanterie de potache : il vient naturellement aux lettrés qui ont lu Virgile

¹⁶ *Fermina Marquez*, p. 10.

¹⁷ *Fermina Marquez*, p. 44.

¹⁸ *Fermina Marquez*, p. 11.

¹⁹ *Fermina Marquez*, p. 17.

²⁰ *Fermina Marquez*, pp. 15, 17, 26. Il brutalise le frère de Fermina (p. 15). Le collège craint qu'il ne la viole « dans un coin du parc » ; et Santos « lui-même comprit qu'il devait le surveiller » (p. 17). Ce personnage a sa « légende » : « il payait des filles pour les gifler » (p. 26).

²¹ *Fermina Marquez*, p. 19.

²² *Fermina Marquez*, p. 26.

²³ *Fermina Marquez*, p. 30.

²⁴ *Fermina Marquez*, p. 138.

²⁵ *Fermina Marquez*, p. 48.

et Scarron. Mais il y a plus. Le texte fait l'éloge du « vieux collègue, plus cosmopolite qu'une exposition universelle²⁶ ». Sur un mode plaisamment hyperbolique, l'énonciation rapproche deux institutions sociales que tout oppose. En grec et en bonne théologie, « catholique » signifie universel : la motivation de l'analogie apparaît, révélant un idéologème structurant. La clôture, les rites et les particularismes d'un pensionnat catholique sont une voie d'accès paradoxale mais efficace à l'universel. À sa manière, le texte s'inscrit contre le « combisme » de l'époque. Garçon sensible, souffrant de la vie d'internat, Camille Moûtier rejoint lui aussi le mythe américain de ce collègue catholique et français : « comme un beau chevalier paré des couleurs de sa dame, il passa devant Fermina, tenant à la main un petit exemplaire du drapeau colombien, flottant!²⁷ ». Ce drapeau rencontre les rites galants de la chevalerie médiévale. Le mythe s'affirme comme puissance de métissage culturel. La comparaison, elle, déploie l'imaginaire du jeune Camille. Celui-ci n'est guère original : malgré toute la ferveur de ce personnage attachant, le texte montre l'emprise des clichés sur nos rêves, sur nos désirs.

Petite victime, Camille se rêve chevalier. La comparaison traque le compromis que l'illusion passe avec la poésie. Jamais nos mythologies intimes n'adhèrent à la réalité au-devant de laquelle elles se portent. La comparaison explicite cette inadéquation. Elle devient franchement ironique lorsque l'illusion se change en mauvaise foi. Ainsi le texte se montre-t-il critique envers Léniot, qui auréole ses succès scolaires de rêveries héroïques :

Mais cette joie était si grande qu'il aurait voulu crier, et qu'il marchait voûté, tout courbé sous le poids de son orgueil. Comme dans les images des romans d'aventures, on voit un pirate qui porte une belle captive blanche, ainsi il lui semblait marcher, ébloui, tenant sa gloire entre ses bras, tout contre son cœur²⁸.

Le mot « gloire » appartient au personnage : il est mentionné par ironie. Jugé de l'extérieur, Léniot figure une allégorie de l'orgueil qui se cache. Mais pourquoi cette sévérité envers cet imaginaire de fort en thème ? Le texte est solidaire, quoi qu'il en ait, des valeurs qui fondent le mythe américain de Saint-Augustin. L'ordre scolaire est strictement individualiste, bourgeois, donc ignoble. Quand le préfet des études charge Léniot de rédiger un discours latin en l'honneur de Son Éminence, il rappelle au jeune homme la règle commune : « vous soutiendrez la réputation du collègue, et la vôtre²⁹ ». L'hyperbate dessine une hiérarchie : l'individu s'ajoute par accident à une histoire qui le dépasse. L'institution est seule pérenne, qu'elle soit profane ou religieuse. Moûtier, le petit chevalier, est sensible au code collectif de l'honneur. Léniot, non. L'ironie qui le condamne marque l'adhésion du texte à un ordre des choses dont le narrateur a la nostalgie : ordre catholique, religieux, conservateur, perçu comme vecteur de poésie, comme source des discours, des cultures et des identités. Mais cet hommage romanesque rendu aux mythes du collègue met à distance autant qu'elle la conforte leur emprise poétique et affective.

Style et idéologie

²⁶ *Fermina Marquez*, p. 11.

²⁷ *Fermina Marquez*, p. 108. Ce drapeau entre dans la série des signes romanesques qui attestent la prégnance du mythe américain à l'intérieur du collègue. Le panache militaire le dispute au « chic » et à la sentimentalité. Après les escapades nocturnes de Santos et Demoiselle circulent « des notes de soupers, aux en-têtes de célèbres restaurants de la Butte », « additions au bas desquelles, parfois, le total des francs s'exprimait par trois chiffres ! » (pp. 23-24) : ces pièces comptables nourrissent la légende américaine. Ou encore : « nous savions qu'il portait, enroulé à son poignet droit et dissimulé sous sa manchette, un ruban de ses cheveux, qu'elle lui avait donné. En sorte que nous ne lui serrions pas la main, et que nous ne frôlions pas son bras droit sans éprouver un sentiment de respect : ce ruban rendait sacrée la personne de Santos » (pp. 137-138).

²⁸ *Fermina Marquez*, p. 38.

²⁹ *Fermina Marquez*, p. 122.

En soulignant le lien entre un style et un individu, en définissant le style comme signature singulière, la tradition rencontre et renforce le principe de la responsabilité de l'auteur sur son texte. On peut aussi soutenir que le style est précisément l'institution littéraire qui permet à une énonciation d'échapper au contrôle de toute subjectivité constituée, de toute identité définie : c'est le principe du « JE est un autre ». En ce sens-là, le style apparaît comme un dispositif libertaire qui agence de manière équivoque des énonciations. Le style interdit en effet de postuler une homogénéité, une continuité entre l'énoncé et son producteur. On pense généralement la parole comme le reflet d'un sujet, d'une intention (sincère ou non, peu importe), d'un calcul rationnel ou d'une stratégie. On estime qu'un locuteur peut, doit répondre de ce qu'il dit. Le style serait l'état d'exception par lequel la société consent à l'autonomie de la création littéraire par rapport aux normes du droit. Le style témoigne en effet que nos paroles ne ressemblent pas à ce que voulons, nous croyons être. Les langages dont nous sommes tissés ne nous appartiennent pas en propre. Nulle conscience organisatrice ne les assemble. D'où l'équivoque. Des intertextes volatiles, ténus, actifs par leur subtilité même se déposent à notre insu dans nos discours. Ils se combinent. Le sens de cet entrelacs échappe au locuteur, à l'interprète. « J'ai une maladie : je vois le langage », dit Barthes³⁰. Voir le langage, c'est précisément voir le travail par lequel il échappe, par un biais ou par un autre, à toute emprise. À la question « qui parle ? », le style convainc qu'on n'apporte jamais qu'une réponse partielle. C'est précisément dans cette faille du texte que se glisse l'idéologie³¹. Donnons un exemple : Mama Doloré

s'était mise à chérir Santos tout particulièrement depuis ce dimanche de la Pentecôte, où à la sortie de la chapelle espagnole de l'avenue de Friedland, un jeune monsieur très distingué s'était avancé au-devant d'elle en souriant et qu'elle avait reconnu la belle grande figure de Santos, fraîche et franche, sous un chapeau de forme bien luisant³².

« Un jeune monsieur très distingué » s'avance et sourit. On a la Pentecôte qu'on peut. Sœur d'un banquier, la tante de Fermina est visitée par une inspiration sociale : Santos serait un beau parti pour sa nièce. Le code langagier marque exactement la situation du jeune homme. Distinction, sourire, prestance, vêtement, tout fait signe. La perception de Mama Doloré se confond avec le savoir social qu'elle mobilise pour interpréter la scène³³. Elle-même ignore la nature de son éblouissement. Elle pense être séduite par la beauté de Santos et non par sa richesse. On reconnaît l'œuvre de la mauvaise foi. La mythologie sociale opère subrepticement.

Par sa structure sonore, le portrait revendique pourtant une valeur littéraire. L'allitération en /f/ est perceptible à l'initiale des syllabes : « figure », « fraîche et franche ». L'entrelacs des voyelles « è » et « an » : « belle » / « fraîche », « grande » / « franche » traduit l'adéquation supposée entre le visible et l'invisible : de la richesse à la vertu, il n'y a qu'un pas que le visage du jeune homme invite à franchir. Le texte est-il dupe de cette rhétorique ? Le portrait s'achève

³⁰ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1975 pour la première édition, 1995, p. 141. Cette phrase est commentée par Antoine Compagnon dans « La Poule d'Ombredane, le soldat de Baltimore et le baromètre de M- Aubain », *R / B Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, centre Pompidou, IMEC, 2002, pp. 75-77.

³¹ On renvoie à la définition célèbre d'Althusser : « [...] disons que l'idéologie comme système de représentation se distingue de la science en ce que la fonction pratico-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou de connaissance) ». Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, p. 238.

³² *Fermina Marquez*, p. 131, nous soulignons.

³³ Notre analyse s'inspire librement du commentaire par Nathalie Sarraute de la description du bal chez le marquis de la Vaubyessard : « les clichés ici sont, si l'on peut dire, à double fond. [...] L'apparence est démasquée et cette percée qui la révèle change la belle forme de qualité douteuse en forme d'art ». « Flaubert le précurseur », *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1996, p. 1635.

par ce détail : « un chapeau de forme bien luisant ». Le mot « forme », l'adverbe « bien », la référence à la brillance présentent les conditions lexicales et sémantiques d'une mise en abîme. La casquette de Charles est l'emblème d'une description laborieusement virtuose et critique. De même, le chapeau haut de forme de Santos signale l'alliance impure de l'esthétique et de l'idéologie. Il montre les liens séduisants entre la belle forme littéraire et les signes d'un luxe auquel on sait Larbaud sensible. Dans la réussite artisanale du style intervient cette part de beauté, d'élégance et d'artifice qui sont aussi les signes de la réussite sociale, et qui pérennisent la hiérarchie des classes. Une page après, le texte révèle le jeu de mots qui sous-tend la figure :

Mais une fois qu'elle eut vu Santos en plein jour sur le pavé de Paris, et un Santos en redingote, en gants clairs et en souliers fins, elle parla de lui à tout le monde. Elle en était coiffée³⁴.

L'ironie atteint le personnage de Mama Doloré. Mais porte-t-elle sur le langage par lequel la fiction a rendu compte de son point de vue ? Qu'est-ce qui, dans le travail du style, revient à l'idéologie des personnages et qu'est-ce qui appartient à celle du narrateur ou de l'auteur³⁵ ? Le style empêche de tracer des frontières nettes. Les mêmes clichés se retrouvent à tous les niveaux de l'énonciation fictionnelle. Ils méritent en cela d'être nommés « lieux communs ». Quand ils ornent la parole des personnages, ils sont parfois dénoncés comme tels :

Mais l'aînée ! Nous ne trouvions pas de mots pour exprimer sa beauté ; ou plutôt, nous ne trouvions que des paroles banales qui n'exprimaient rien du tout ; des vers de madrigaux : yeux de velours, rameau fleuri, etc., etc. [...] Et ses hanches, au bas de cette taille, n'étaient-elles pas comparables à une guirlande triomphale ? Et cette démarche assurée, cadencée, montrait que cette créature éblouissante avait conscience d'ornier le monde où elle marchait...³⁶

Comment départager le travail de l'écrivain et celui des stéréotypes, celui-ci étant dénoncé comme tel, car il ne fournit que des mots inadéquats quand la parole manque ? Louée par une poésie de pacotille, Fermina devient au fil du texte un authentique poème, une œuvre d'art qui a « conscience » d'elle-même, de sa beauté : or il s'agit du personnage éponyme du roman. De la coquetterie à l'œuvre d'art, n'y aurait-il pas de solution de continuité ? Le style montre en effet le glissement insensible d'une forme d'expression à l'autre, la collaboration de tous les langages, l'impossibilité d'assigner au discours une origine, une identité, une intention précises. Ce qui, ici, est dénoncé comme cliché se retrouve plus loin dans une description assumée par le narrateur : « sa démarche était plus noble, plus triomphale que jamais³⁷ ». Écho ironique aux propos des collégiens ? Hommage sincère aux vers de mirliton, premier jalon d'une poétique exigeante³⁸ ? Le style de Larbaud témoigne de l'emprise des codes sociaux, des intertextes culturels. Ce lien entre style et idéologie rend compte du devenir du mythe dans la fiction.

Poétique de l'après-coup

³⁴ *Fermina Marquez*, p. 132.

³⁵ De même, chez Flaubert, le personnage et le narrateur collaborent à la construction de l'effet poétique : Emma apporte son désir et ses facultés d'esthétisation du réel ; le second son regard critique.

³⁶ *Fermina Marquez*, p. 12.

³⁷ *Fermina Marquez*, p. 137.

³⁸ Ce mot n'est pas sans rappeler la pompe de certaines épithètes baudelairiennes : je pense en particulier à la « douleur majestueuse » de la célèbre « passante ».

Fermina Marquez montre comment s'opère la sortie du religieux chez des adolescents perméables à l'air du temps. « Mais depuis longtemps la religion n'était plus, pour lui [Léniot], que l'idéal suranné de quelques vieilles dévotes³⁹ ». Quand elle devient une affaire strictement privée, quand elle cesse de mordre sur le devenir des sociétés, la religion n'intéresse plus le jeune ambitieux. « Il vous semble que j'adore Dieu, non parce qu'il est celui qui est, mais parce qu'il est le Dieu de Rome⁴⁰ ». Léniot emprunte à Maurras son positivisme anti-évangélique : Dieu est le fondement de la société. Le jeune homme transpose ce rationalisme dans un cadre ultramontain : « Je ne suis pas Français⁴¹. Mon catéchisme me dit que je suis catholique romain, et moi je traduis cela ainsi : Romain et maître du monde⁴² ». Léniot met le christianisme au service de son rêve politique : « il était partisan d'un retour à l'hégémonie impériale romaine⁴³ ». Pour *Fermina*, qui n'est qu'une jeune fille, la religion se restreint à la sphère privée :

Elle ne se cherchait pas d'excuse : elle aimait un homme, et cela voulait dire que son âme était perdue. Elle aimait. Et sa nuit fut si belle qu'elle en but avec délices toutes les noires minutes, et ne s'endormit qu'au jour⁴⁴.

Sitôt découverte, la possibilité du « bonheur⁴⁵ » charnel fait renoncer à la sainteté. Un mythe chasse l'autre. À la figure de la sainte (Rose de Lima) succède celle de la noble pécheresse. Les objets de foi varient ; toute croyance est immergée dans le temps. Le cycle profane des apprentissages s'oppose au temps de la conversion. Dans le second cas, la vie tout entière prépare le sujet à recevoir une vérité offerte comme une révélation. Dans le premier, les croyances éclairent l'âme intérieure et satisfont les besoins psychiques d'un sujet qui est à lui-même sa propre fin. *Fermina Marquez* est donc un roman de « l'entre-deux⁴⁶ » : l'adhésion au mythe y est à la fois forte et fragile. Elle est forte car le mythe est pensé, vécu comme un accès à la culture, à la sociabilité ; elle est fragile car le sujet décide librement de ses fidélités successives. À ce cadre idéologique se rattache un faisceau de figures qui articulent mythe et temps. Ce faisceau, je le nomme « poétique de l'après-coup »⁴⁷.

³⁹ *Fermina Marquez*, p. 129.

⁴⁰ *Fermina Marquez*, p. 89.

⁴¹ L'adolescent larbaldien n'est guère nationaliste. Santos se veut américain et non mexicain. Voir aussi Lucas Letheil dans « Mon plus secret conseil » : « “Paris ? j'en ai plein le dos. La France ? Connais pas : jamais été présenté. – Alors tu es un sans-patrie ? Petit misérable !” » (*Amants, heureux amants...*, Paris, Gallimard, collection « L'Imaginaire », p. 174).

⁴² *Fermina Marquez*, p. 89.

⁴³ *Fermina Marquez*, p. 87.

⁴⁴ *Fermina Marquez*, p. 134.

⁴⁵ Ce mot stendhalien revient à plusieurs reprises : « elle fermait le livre et pensait à son bonheur » (p. 135) ; « il sentait du bonheur au fond de lui » (p. 70). Le bonheur est lié à la surprise de l'amour.

⁴⁶ On emprunte à Antoine Compagnon ce concept très fécond : « À la recherche du temps perdu est le roman de l'entre-deux, non de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de la symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux pas [...] ». Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

⁴⁷ Pour bien percevoir ce dispositif, il convient de rappeler la composition du roman. Dès qu'elle apparaît, *Fermina* rassemble autour d'elle une cour de soupirants dont Santos est le plus brillant (chapitres I à VII). Les autorités s'en émeuvent. Elles confient au seul Léniot le rôle de chaperon (chapitres VIII à XVII). Celui-ci veut la séduire (chapitres VIII et IX). Conçue d'abord comme une « ennemie », *Fermina* devient pour « une bonne camarade » (p. 66), « une égale » (p. 97). Mais l'apprenti libertin tombe amoureux. Le temps des confidences (chapitres XI à XIII) fait se succéder deux grandes déclarations : *Fermina* lui avoue ses penchants mystiques (chapitre XIII) et Joanny ses rêves politiques (chapitre XIV). Il déplaît, en est mortifié. Au chapitre XV, déjà désabusé, il déclare sa flamme : en vain et trop tard, car on apprend que seul Santos occupe les pensées de la jeune femme. Au chapitre XVII, Léniot dépité prononce son discours de rupture. En affirmant de façon grandiloquente sa supériorité sur

Dans *Fermina Marquez*, la signification de l'acte ne se révèle jamais en même temps que l'acte lui-même. Elle survient après coup, comme la chouette de Hegel, qui ne se lève qu'au crépuscule. Or l'événement est ici essentiellement événement de parole. Sur le devant de la scène narrative se déploie la rhétorique des jeunes gens. Le lecteur croit naïvement que les mots correspondent aux choses, les discours aux sentiments. On découvre après coup qu'il n'en est rien :

À mesure qu'elle donnait à sa ferveur religieuse toute sa liberté de s'exprimer, cette ferveur l'abandonnait. Sans le savoir, cet enfant [Joanny] avait assisté à l'agonie de sa piété ; c'étaient les cris de cette piété mourante qu'il avait entendus⁴⁸.

Il suffit parfois d'exprimer sa foi pour la perdre. L'emprise du mythe risque de cesser dès lors qu'il s'énonce. Voyant Santos, Joanny pense avec humour et sincérité : « "Il ne se doute guère qu'il a joué au tennis avec une sainte"⁴⁹ ». Or une sainte ne joue pas au tennis : le personnage n'est pas perméable à l'ironie qui se dégage de son propre discours. Il est donc lui aussi victime de cette poétique de l'après-coup. Mama Doloré veut lui offrir une montre en or. Fermina le presse d'accepter. Mais très vite la honte le gagne : « "ils m'ont payé !" »⁵⁰ ». Brûlante, la phrase revient sept fois en deux pages, à la manière des *ultima verba* évangéliques. Mais qu'a-t-il fait pour mériter un tel salaire ? Joanny croit qu'on le remercie d'avoir protégé le petit Marquez. En réalité, Mama Doloré lui sait gré de s'être effacé devant Santos, le bon prétendant. Mieux : on rend hommage à son rôle infâme d'entremetteur :

« Il serait peut-être opportun de désigner un autre élève pour me remplacer auprès d'elles, ajouta-t-il avec une légère intonation ironique, que le préfet des études ne remarqua point.
– En effet mais quel élève ?
– Je suis certain qu'elles agréeront très volontiers Santos Iturria »
[...] Il transmet au surveillant l'ordre du préfet des études appelant Santos Iturria dans son cabinet. « Il va donc savoir que c'est moi qui facilite leurs entrevues », pensa Joanny⁵¹.

Persuadé d'être un nouveau Bonaparte⁵², un autre César⁵³, Léniot ne se rend même plus compte qu'il n'est tout simplement que le fils de son père. Véritable « mouchard⁵⁴ », celui-ci se sert des lettres de son fils et des récits qu'il lui fait pour dénoncer au préfet des études les écarts de conduite des camarades de Joanny.

Dès le début du récit, le texte évoque de curieux « "fils de famille" » : « et puis, qu'un homme riche, un client sérieux, ait l'air de trouver agréable la femme qu'ils accompagnent, vous les voyez disparaître sous un prétexte quelconque, et céder la place sans se fâcher. Et vous comprenez alors (trop tard) à qui vous avez eu affaire... »⁵⁵. « Trop tard » : roman de l'après-coup, *Fermina Marquez* est aussi celui de la mauvaise foi. Dans le clair obscur de discours tortueux, les mythes s'abîment. Santos se croit noble. Il est surtout très riche et habile manœuvrier : « "Petit Léniot, il y a deux personnes que vous gênez bien"⁵⁶ ». Fermina se prend

Santos, il croit mortifier Fermina. Il ne songe pas, au grand soulagement de la jeune fille, à lui reprocher sa duplicité. Santos triomphe.

⁴⁸ *Fermina Marquez*, p. 133.

⁴⁹ *Fermina Marquez*, p. 82.

⁵⁰ *Fermina Marquez*, pp. 141-142.

⁵¹ *Fermina Marquez*, pp. 121-122.

⁵² *Fermina Marquez*, p. 114.

⁵³ *Fermina Marquez*, p. 119.

⁵⁴ *Fermina Marquez*, p. 87.

⁵⁵ *Fermina Marquez*, p. 29.

⁵⁶ *Fermina Marquez*, p. 109.

pour une sainte ; mais elle est surtout très coquette : « elle se montrait avant que les élèves eussent quitté le réfectoire, tout exprès pour agacer Santos⁵⁷ ». L'imposture n'est cependant jamais complète. Au-delà de toutes les mauvaises fois, une part de vérité subsiste dans la belle image de soi que le mythe permet de construire. Mythe ou cliché ? La force du texte est sans doute de les saisir dans ce qui les rapproche. Ces deux institutions langagières n'ont certes pas le même statut : l'une est noble, l'autre triviale. Dans les deux cas, une parole s'impose à l'individu et le modèle. La dimension narrative du mythe se retrouve virtuellement dans le cliché. Le texte marque cependant une différence. Le mythe ouvre au sujet la possibilité d'une parole sur son origine ; plus modestement le cliché permet les échanges quotidiens. Mais les frontières sont poreuses. *Fermina Marquez* joue sur cet entre-deux du mythe et du cliché. Le texte social et sacré prétend limiter le mouvement de la pensée, produire certitudes et identités. Mis en œuvre dans un roman, devenant l'un des langages qui composent le style, il contribue au contraire à relancer le travail critique de l'intelligence.

Pour conclure

On se souvient de la scène qui ouvre le roman : « le préfet des études montrait aux parents des nouveaux élèves, une fois pour toute, les beautés du collège⁵⁸ ». C'est précisément l'enjeu du roman que de montrer à sa manière en quoi consistent les « beautés du collège ». Ce sont à la fois celles de l'histoire et de la géographie. Elles sont contenues, résumées par l'architecture de Saint-Augustin. La première source de beauté, c'est celle des mythes et des rites scolaires : « c'était un important point de repère dans la vie, ce prix d'excellence : grâce à lui, on avait la certitude d'avoir fait très bien [...]. Dire que je n'aurais plus jamais le prix d'excellence !⁵⁹ » Cette nostalgie qui se moque doucement d'elle-même révèle le point de vue le plus juste sur le mythe américain du collège. Devenu adulte, le narrateur regrette de ne plus pouvoir y croire ; car ce mythe est non seulement indissociable d'une enfance à jamais perdue – les bâtiments délabrés en 1902 en témoignent –, c'est aussi et surtout, venue de l'au-delà des mers, la compensation glorieuse à la honte historique d'être français en ce début de siècle :

Il y avait, dans ce parc de Saint-Augustin, des avenues dignes de Versailles et de Marly. On y voyait çà et là, d'énormes arbres troués par les boulets de la dernière guerre [celle de 1870], mais qui avaient survécu, leurs grandes plaies bouchées avec du plâtre goudronné⁶⁰.

La beauté du parc, de la terrasse, d'où l'on découvre « la vallée de la Seine, le pays royal » et où « l'on sent jusqu'au fond du cœur la douceur de la France⁶¹ » garde encore les stigmates d'une défaite humiliante. Le prestige du mythe américain sur les collégiens s'explique par des raisons historiques. Il est la réponse imaginaire au problème de la dégénérescence française, thème nationaliste de l'époque :

Au mur de la cour de la cour d'honneur, la plaque de marbre où étaient inscrits les noms des

ÉLÈVES MORTS POUR LA PATRIE
ET POUR LES AUTELS

⁵⁷ *Fermina Marquez*, p. 137.

⁵⁸ *Fermina Marquez*, p. 9.

⁵⁹ *Fermina Marquez*, p. 146.

⁶⁰ *Fermina Marquez*, p. 19.

⁶¹ *Fermina Marquez*, p. 19.

est fendue⁶².

« Crevé au front des combles vides qu'on n'inspecte plus », « l'œil-de-bœuf » au-dessus du parloir ne « reflète » plus « le ciel de Paris » et ses richesses. Le présent est indigne du passé. Seuls, les oiseaux « continuent à célébrer d'été en été la gloire du royaume de France, et peut-être aussi à vanter, comme le concierge, l'éducation qu'on recevait au collège Saint-Augustin⁶³ ». Tel est le paradoxe : ce collège catholique, cosmopolite, cette institution pour « métèques » est un hommage indirect rendu à la France, à son histoire, à sa grandeur. De clichés en mythes dégradés, on pouvait croire ou craindre que rien n'est sauvé dans le roman. Si pourtant Fermina donne son nom hispano-américain à ce roman si français, c'est sans doute parce que « son langage à elle avait toujours une certaine retenue, une réserve, comme si une grande pensée eût été derrière tout ce qu'elle disait, comme si elle eût rapporté toute sa vie à cette grande pensée⁶⁴ ». La grande pensée de roman bref est discrètement formulée ; il me semble bien qu'elle est *politique*. Par souvenirs d'enfance et mythe américain interposés, Larbaud offre une méditation oblique et rêveuse sur le destin de la France.

⁶² *Fermina Marquez*, p. 156.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Fermina Marquez*, p. 74.