

313

P. H. SIMON - LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

.1.

CAC

COLLECTION

P. H. SIMON

**HISTOIRE DE LA  
LITTÉRATURE  
FRANÇAISE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

.1.

ARMAND COLIN

**histoire de la  
littérature française  
au XX<sup>e</sup> siècle**

*du même auteur chez le même éditeur*

**Témoins de l'homme.** Essai sur la condition humaine  
dans la littérature contemporaine, 5<sup>e</sup> édition 1963.

**Le Domaine héroïque des Lettres françaises, x<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup>  
siècle 1963.**

**Théâtre et Destin.** La signification de la renaissance  
dramatique au xx<sup>e</sup> siècle, 1959.

COLLECTION ARMAND COLIN  
N° 314. SECTION LANGUES · LITTÉRATURES

---

Pierre-Henri SIMON

histoire de la  
littérature française  
au XX<sup>e</sup> siècle

1900-1950

I

HUITIÈME ÉDITION — 1965

LIBRAIRIE ARMAND COLIN  
103 BOULEVARD SAINT-MICHEL PARIS-V<sup>e</sup>

---

Tous droits de reproduction, de  
traduction et d'adaptation réservés  
pour tous pays.  
(C) 1957. Max Leclerc et C<sup>ie</sup>,  
Proprieters of Librairie Armand  
Colin.

## introduction

*S'il fallait, dans ce tableau des lettres françaises au XX<sup>e</sup> siècle, citer tous les écrivains qui ont acquis, depuis cinquante ans, de justes titres à quelque notoriété, reçu des honneurs académiques ou des prix, figuré en bonne place au sommaire des grandes revues, maintenu telle tradition respectable ou essayé telle voie nouvelle, un premier dénombrement découvre qu'il faudrait épuiser une liste de sept ou huit cents noms. L'accepter aussi démesurée, dans les limites restreintes de cet ouvrage, ce serait en faire un catalogue insignifiant, difficilement utilisable à ceux à qui en première ligne il s'adresse : les étudiants et les professeurs, et généralement les personnes curieuses de dégager, de la masse des documents imprimés, les lignes maîtresses d'une littérature, la situation respective des grandes œuvres, la géographie des courants intellectuels, esthétiques et spirituels pour une période donnée.*

*Aussi bien dois-je annoncer d'abord, honnêtement, mon parti pris d'être injuste : injuste à la manière de la postérité. Non que j'aie la prétention d'offrir l'image simplifiée et définitive que celle-ci gardera de la littérature de notre temps. Mais j'essaierai de faire par système ce que la postérité fait spontanément : consigner les grands résultats, ignorer l'excellence des intentions ou le caractère plus ou moins sympathique des personnes, pour ne retenir que les critères du génie, du talent ou du moins de la création significative et de la réussite incontestable. La marée du temps et de l'oubli ne cesse d'avancer que d'autres explorent ce que les eaux recouvrent et qui est parfois l'origine et la base de ce qui émerge ; mais il suffit ici de dresser la carte des sommets. Ce travail*

*sera réussi non point quand on l'aura dit complet, car il ne saurait l'être, mais si l'on reconnaît qu'il introduit dans une matière foisonnante et confuse des perspectives qui l'éclairent et des relations qui l'expliquent.*

*Ce premier choix étant fait, un autre était nécessaire, et que le mouvement de la littérature en ce premier demi-siècle rend malaisé : le choix d'un procédé de classement. Il est bien évident que le projet de classer fait violence aux spontanéités de la vie, et fausse les créations de l'esprit, d'autant plus authentiques qu'elles sont plus imprévisibles et plus libres : mais quel moyen de faire la science sans introduire quelque ordre abstrait et quelque cadre fixe dans la multiplicité et la mobilité des choses ? Le seul fait qu'une littérature se développe dans le temps, par mille canaux qui s'écoulent et se mêlent, oblige d'abord à les distinguer et à discerner des phases de leurs progrès : ne serait-ce que parce qu'on ne peut parler de tout à la fois, ni enfermer une durée dans un mot. Il faut donc prendre un principe d'ordre — mais lequel ?*

*Quand c'est possible, rien n'est commode comme d'énumérer des écoles, ou des tendances passibles d'un grand mot abstrait : Classicisme, Romantisme, Naturalisme, Symbolisme. Mais, au XX<sup>e</sup> siècle, il n'y a plus d'écoles ; ou du moins les esprits qui comptent se sont affirmés régulièrement en dehors d'elles. Il n'y a plus guère que les poètes qui ont encore éprouvé le besoin de se grouper en petites églises et de faire des manifestes ; et généralement pas après leur trentième année. L'Unanimité n'explique pas plus Duhamel que le Surréalisme Aragon. Et à quel groupe rattacher Valéry et Claudel, Gide et Proust, Mauriac et Malraux ? Quant à l'étiquette, apparemment commode, de l'Existentialisme, elle accroit la confusion, propre à un processus littéraire, de toute l'indétermination d'un concept philosophique approximativement employé.*

*On se trouve aussi embarrassé si l'on prétend passer la revue des genres. D'une part, les écrivains les plus importants se sont rarement limités à un seul : au chapitre de quel genre rattacher l'étude de Montherlant, de Giraudoux ou de Sartre, comme si le caractère de leur génie et le penchant de leur pensée n'étaient pas transcendants aux formes successives dans lesquelles ils essaient de s'exprimer ? D'autre part, on a assisté de nos jours au développement extraordinaire, et peut-être monstrueux, d'un genre privilégié, le roman, qui a tenté plus ou moins tous les écrivains, pris toutes les formes, incarné toutes ces valeurs, reflété toutes les tendances. Outre qu'il absorberait la majeure partie du livre, comment composer le chapitre sur le Roman ? Tous les problèmes de classement s'y trouveraient reportés.*

*Les historiens de la littérature recourent volontiers aujourd'hui à l'idée de génération. Elle est commode, et elle sera utilisée ici quand elle pourra l'être sans arbitraire. Mais son emploi systématique soulève de graves objections. La plus manifeste est qu'elle introduit une distinction toute contingente et rarement explicative : les écrivains d'une même génération ne sont que fortuitement liés par une parenté spirituelle, par une profonde identité de points de vue ou de façons de sentir ; à quoi nous servirait, par exemple, de ranger dans un même chapitre, parce qu'ils sont nés autour de l'année 1900, Aragon, Malraux, Marcel Arland, Julien Green et Saint-Exupéry ? En outre, la valeur « pratique et heuristique » de ce critère — pour prendre les termes de M. Henry Peyre<sup>1</sup> — se trouve fort diminuée par la difficulté de dater les générations. Si on le fait, comme M. Henry Peyre, par la date de naissance, celle-ci ne peut être qu'arbitrairement choisie et approximativement fixée, la recrue des hommes*

1. Les générations littéraires, Boivin, 1948.



*ne s'arrêtant jamais et ne procédant pas, outre le cas exceptionnel des générations favorisées, par bonds discontinus et limitables dans le temps : par exemple, si nous distinguons une génération de 1885 et une autre de 1900, où faudra-t-il rattacher Montherlant, né en 1896, et qui, précoce, s'impose en 1920, en même temps que Duhamel et Giraudoux, ses aînés de douze et quinze ans ? Alors, comme le fait Thibaudet dans son Histoire de la Littérature française, on peut dater les générations par l'année où se révèlent les chefs-d'œuvre — ce qui permet de grouper dans celle de 1920 tous les écrivains qui s'imposent au lendemain de l'armistice : de Proust, né en 1871, à Radiguet, né en 1903 ; mais, dans ce cas, le mot de génération n'a plus de sens, et il vaut mieux en chercher un autre.*

*Un autre, et qui recouvre une notion voisine encore que distincte : on peut voir l'histoire d'une littérature non tant comme une suite de générations que comme une succession de moments. Et c'est le point de vue que j'ai adopté comme le plus complet, le plus naturel et le plus commode. Si la génération est réalité historique et principe de classement, c'est dans la mesure où les hommes, nés à une même époque, ayant respiré un même air, subi au même âge l'impression des mêmes événements politiques et des mêmes faits de culture, ont contracté certaines dispositions communes, une inclination à poser les mêmes problèmes sinon à s'orienter vers des solutions pareilles. Et il est bien sûr que les circonstances temporelles, si elles ne déterminent pas la création littéraire et artistique, la conditionnent et la climatisent d'une certaine façon : c'est même tellement vrai que des hommes d'âges différents, soumis à une épreuve collective comme ont été, par exemple, la guerre de 1914-1918, la crise des années 1930 et l'avènement de l'âge atomique en 1945, y montrent*

*des réactions appropriées et sensiblement analogues, qui vont parfois jusqu'à infléchir leur inspiration et à modifier leur philosophie première. C'est en quoi le moment m'apparaît une notion plus précisément historique, moins arbitraire et plus objective que la génération. Partons d'une définition claire : par moment, j'entends une convergence fortuite de faits politiques, économiques, intellectuels et moraux, créant pour un temps donné des conditions communes au déploiement des activités créatrices.*

*Cette réalité historique du moment, généralement saisissable, apparaît très évidente pour la période qui nous occupe. Les cinquante premières années du XX<sup>e</sup> siècle offrent des césures nettement marquées. Le cataclysme de 1914-1918 en est une, combien profonde ! et qui sépare un avant-guerre d'un après-guerre. L'année 1930, avec la crise économique mondiale, avec les déceptions multiples dont elle commence la série, marque aussi un tournant, et commence un second avant-guerre, plus grave et plus anxieux que le premier. La seconde guerre mondiale marque une troisième césure, et prépare un second après-guerre, de nouveau très caractérisé et différent du premier à tous les points de vue. Il sera, je crois, facile de montrer que les quatre moments que je m'efforcerai de décrire — le début du siècle, la guerre et les années 20, les années 30, les années 40 — correspondent à des états successifs, non certes absolument discontinus mais nettement distincts, de cette chose mystérieuse, toujours en mouvement, toujours créée par des élans individuels et cependant collective dans son essence : une littérature. La méthode choisie présente sans doute l'inconvénient d'obliger à reprendre parfois une même personnalité, une même œuvre, à différents points de son développement, à procéder par coupes et par portraits successifs, à montrer, par exemple, le Gide de Thésée après celui du Retour de l'U. R. S. S., et l'auteur des*

Faux monnayeurs après celui des Nourritures terrestres : difficulté d'exposition, mais qui enveloppe aussi le double avantage de rendre sensibles l'évolution d'une œuvre et la pression des circonstances historiques sur elle.

Bien entendu, on peut penser, comme M. André Rousseaux, qu'il ne faut pas d'histoires littéraires ; que tout classement est « fallacieux », et que les études littéraires doivent revenir à la seule voie qui ne fausse pas la littérature : « la communication interne, au mépris de la circonstance, avec les textes ». Il reste pourtant permis de croire qu'une des fonctions caractéristiques de l'esprit est de découvrir des lignes d'ordre et de succession dans la confusion du réel ; que toute activité pédagogique est impossible hors de là ; et que l'objet de l'histoire littéraire, comme de toutes les autres formes de l'histoire, est d'atteindre et de définir, à travers des actes singuliers, une aventure collective. C'est dans cette option systématique que cet ouvrage a été commandé, conçu et tenté. Et son titre d'Histoire de la Littérature française au xx<sup>e</sup> siècle doit être entendu au sens littéral : histoire, car il s'agit bien d'y décrire un mouvement dans une durée.

Pour rendre la lecture commode et la documentation facile, sont rejetées à la fin de chaque volume de succinctes notices bio-bibliographiques des principaux écrivains cités. Le classement chronologique de ces notices, d'après la date de naissance des écrivains, permettra de lire facilement la suite des générations et de reconnaître l'importance et le bonheur de chacune. Un astérisque auprès du nom d'un écrivain renvoie à une notice. Pour les écrivains considérés comme moins importants, seront seules indiquées les dates de la naissance et, éventuellement, de la mort.

Nous donnons ici le schéma d'une bibliographie générale pour l'étude des lettres au XX<sup>e</sup> siècle.

# bibliographie générale

## I. — Histories de la littérature.

ALBERT THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936.

Excellente jusqu'en 1880, cette histoire littéraire, qui manie habilement le critère des générations, est arbitraire et brouillonne dans la partie qui concerne la littérature contemporaine, et qui a dû être achevée d'après les notes de l'auteur.

RENÉ LALOU, *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, Crès, 1928 (nouv. éd., P.U.F., 1940-41).

Œuvre d'un essayiste averti et pénétrant, qui suppose connu les ouvrages et les personnalités qu'il explique et juge. Travail difficile et suggestif.

ANDRÉ ROUSSEAU, *Littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Albin Michel, 1939-1958 (5 séries).

Claires et fortes études sur la plupart des écrivains importants d'aujourd'hui. Mais la question reste posée : des monographies juxtaposées sont-elles une histoire ?

CHRISTIAN SÉNÉCHAL, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Malfère, 1933.

Répertoire riche, touffu et un peu confus de noms, de faits d'œuvres et de textes.

GAËTAN PICON, *Panorama de la nouvelle littérature française*, N.R.F., 1949 (nouv. éd. augmentée, 1951).

Coupe dans le temps, destinée à mettre en valeur les tendances actuelles et les inspirations modernes de la littérature au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Le volume rassemble des textes et des documents ingénieusement choisis.

HENRI CLOUARD, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours* (1<sup>er</sup> volume, 1880-1914 ; 2<sup>e</sup> volume, 1915-1940), Albin Michel, 1947-1949.

Cette histoire constitue la plus complète collection de documents et de jugements sur la littérature française depuis 1880. Le défaut est dans la conscience même de l'historien qui, n'ayant voulu exclure ni oublier personne, présente une foule d'où les personnalités dirigeantes et les œuvres décisives n'émergent pas toujours et où l'échelle des importances relatives ne paraît pas incontestable.

CHARLES MOELLER, *Littérature du XX<sup>e</sup> siècle et christianisme* 3 volumes parus, 1953-1955, Castermann, Tournai.

Synthèse sur la signification religieuse de la littérature profane.

## II. — Documents généraux.

**Correspondances** : La correspondance d'*Alain-Fournier* et de *Jacques Rivière* (2 vol., N.R.F.) est essentielle pour la connaissance du mouvement des idées vers 1905-1910.

Important : de *Paul Claudel* et d'*André Gide*, 1899-1926, avec préface et notes de R. MALLET, N.R.F., 1949.

Complémentaire : de *Francis Jammes et d'André Gide* (N.R.F.), de *Louis Gillet et de Romain Rolland*, et d'*André Suarès à Romain Rolland* (Albin Michel).

**Enquêtes** : LE CARDONNEL et VELLAY, *La Littérature contemporaine*, M. de Fr., 1905.

TARDE et MASSIS (Agathon), *L'esprit de la nouvelle Sorbonne*, M. de Fr., 1911.

VARILLON et RAMBAUD, *Enquêtes sur les maîtres de la jeune littérature*, Bloud et Gay, 1923.

### III. — Études générales.

**Sur la poésie** : MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, Corrèa, 1933 (nouv. éd. Corti, 1949).

MAURICE NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1945.

F. ALQUIÉ, *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955.

R. DE LA VAINSLIERE, *Anthologie poétique du XX<sup>e</sup> siècle*, 2 vol., Crès, 1923.

**Sur le théâtre** : A. MORTIER, *Quinze ans de théâtre*, Paris, 1933.

EDMOND SÉE, *Le Théâtre français contemporain*, Collection Armand Colin, 1933.

**Sur le roman** : CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Le Seuil, 1950.

**Sur la littérature actuelle** : R.-M. ALBÉRÈS, *Portrait de notre époque*, Le Portulan, 1943.

Essai remarquable pour définir la nouvelle stylisation romanesque dans la littérature dite existentialiste.

BERTRAND D'ASTORG, *Aspects de la littérature européenne depuis 1946*, Le Seuil, 1952.

P.-H. SIMON, *L'Homme en procès* (Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry), La Baconnière, 1949. — *Procès du Héros* (Montherlant, Drieu La Rochelle, Jean Prévost), Le Seuil, 1950. — *Témoins de l'Homme* (Proust, Gide, Claudel, Bernanos, etc.), A. Colin, 1951. — *L'Esprit et l'Histoire, essai sur la conscience historique dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, A. Colin, 1954.

---

Il m'est agréable d'exprimer ici ma gratitude à mon collègue et ami RENÉ PINFARD, Professeur à la Sorbonne, dont l'érudition a corrigé beaucoup de mes fautes et dont le goût m'a été d'un grand secours, en approuvant dans ses grandes lignes la structure et l'orientation de cet ouvrage.

*LE DÉBUT DU SIÈCLE*  
*LE PREMIER AVANT GUERRE*

---

**concordances**

L'euphorie économique et morale. — Ce siècle, fertile en catastrophes et en tragédies, a commencé dans la facilité et le bonheur : l'Exposition universelle de 1900 illustre un apogée. L'homme occidental se sent alors fier et sûr de lui : le capitalisme est en pleine expansion, les fortunes s'accroissent, les populations augmentent, les conditions de vie s'améliorent ; les sciences et les techniques font des merveilles, multiplient les quantités d'énergie consommables, rendent les communications faciles et rapides ; on ne cesse d'offrir aux hommes de nouveaux jouets, bicyclette, automobile, ballon dirigeable, « aéroplane », cinéma ; les institutions démocratiques se développent, promettent la paix, la liberté, la justice. Le Français a des raisons particulières d'être content : sa patrie est forte et prospère ; dans Paris, « Ville lumière », qui semble la capitale du monde, il accueille toutes les grandeurs étrangères ; et il apporte ses économies au Tsar d'aussi grand cœur qu'il fournit des médecins au Roi d'Espagne et des maîtresses au Prince de Galles. Certes, quelques soucis lui viennent du voisinage d'un jeune empereur ambitieux aux mous-

taches guerrières : Tanger, Algésiras, Agadir font passer des nuages sur sa bonne humeur, mais Lyautey n'est pas empêché de lui offrir le Maroc — et d'ailleurs, que craindrait-il, avec la baïonnette, le canon de 75, l'alliance russe et l'Entente cordiale ? La note fondamentale de l'époque est donnée par un *Enrichissez-vous* ! plus discret et moins austère que celui de Guizot, et corrigé par un *Roulez vite, et amusez-vous* !

Certes, cette euphorie concerne surtout les classes aisées ; mais elles ont encore, en fait, le monopole de la culture, la littérature existe pour exprimer leur conscience et, le plus souvent, pour flatter leur bonne conscience. Pourtant, le socialisme se développe ; plus teinté de marxisme théorique chez Jules Guesde, de romantisme humanitaire chez Jaurès, de passion anarchiste et d'émotivité chez Séverine, il devient une force électorale et parlementaire ; il secoue l'opinion quand éclatent des crises comme l'agitation des vigneronns du Midi ou la grève des cheminots ; il influe sur une zone limitée du monde intellectuel, mais d'où s'élèvent déjà de grandes voix ; et elles se mêlent à celles de quelques chrétiens intransigeants et prophétiques, qui dénoncent les fissures morales et annoncent les périls prochains de la France bourgeoise à son zénith.

La crise de l'Affaire Dreyfus. — Non qu'il faille exagérer le matérialisme de l'époque : les remous de l'Affaire Dreyfus, qui s'y prolongent, la montrent, au contraire, fort sensible aux idées. L'Affaire a réveillé des instincts assez bas : à droite l'antisémitisme et l'égoïsme réacteur, à gauche l'anticléricisme vulgaire et un prurit d'anarchie ; mais, dans son fond, le débat fut noble. Deux grandes métaphysiques sociales s'y affrontèrent, celle de la fidélité aux communautés charnelles, aux traditions, à l'ordre établi, et celle de

l'universalité du Droit et de la souveraineté de la Raison. Les deux partis adverses parlaient l'un et l'autre au nom de l'honneur, ce qui n'est jamais un mauvais signe. La droite se trompait, Dreyfus était innocent, et l'intérêt même de l'État et de l'Armée eût été de le reconnaître. Mais un grand choc avait ébranlé les âmes, et l'esprit ne dormait pas : pour une erreur judiciaire, toute la nation s'était troublée, divisée entre la loi de Créon et la loi d'Antigone. En serait-elle encore capable cinquante ans plus tard ?

**Le mouvement des idées philosophiques et religieuses.**  
 — Au niveau de la réflexion philosophique, le dialogue est ouvert entre les héritiers du positivisme de 1850 et les continuateurs de l'élan, donné à la fin du siècle, pour revaloriser par différentes voies la métaphysique. Rey, Cresson, Le Dantec, ainsi que l'école sociologique de Durkheim et de Lévy-Bruhl tiennent pour la Science, qui seule peut fournir un point de départ viable à la philosophie et une base rationnelle à la morale ; et Ferdinand Buisson va jusqu'à parler d'une « foi laïque », tandis que Salomon Reinach définit la religion « *un ensemble de scrupules qui fait obstacle au libre exercice de nos facultés* ». Mais ce sont là des positions extrêmes ; elles sont attaquées, d'un côté, par le rationalisme aéré de Brunschvicg, qui renouvelle l'idéalisme kantien, d'Henri Poincaré et de Duhem, qui entreprennent la critique méthodique de la science — et, de l'autre côté, plus vigoureusement, par la philosophie de Bergson \*. Celui-ci rayonne alors, de la chaire du Collège de France, dans la force de sa maturité, en posant la valeur de l'intuition, les limites de l'intelligence, l'autonomie de l'esprit et la spontanéité de « l'évolution créatrice ». Dans cette ambiance, un renouveau de la pensée religieuse se dessine : Boutroux commente Pascal et reconnaît l'au-



thenticité de l'expérience intérieure ; Édouard Le Roy cherche à fonder la foi en Dieu dans le prolongement de la pensée de Bergson ; Maurice Blondel développe un pragmatisme à orientation religieuse, et le P. La-berthonnière un immanentisme chrétien. Partout, à *Foi et Vie* comme aux *Annales de Philosophie chrétienne*, domine la tendance de rattacher l'apologétique à l'analyse de la conscience vivante plutôt qu'à des arguments philosophiques ou historiques : cette tendance, exagérée, devait produire le modernisme, condamné par Pie X en 1907, et contre lequel le néo-thomisme élèvera la digue d'une apologétique intellectualiste. Ainsi, à l'intérieur de la pensée religieuse comme de la pensée laïque, un vif et fécond dialogue opposait les philosophies qui reconnaissent d'abord les puissances de la vie à celles qui affirment d'abord les pouvoirs de la Raison.

**L'Université.** — Dans les milieux dirigeants de l'Université, l'influence rationaliste est prépondérante. La réforme de 1902, en établissant définitivement l'égalité des baccalauréats classique et moderne, était, en réalité, une révolution, qui tendait à donner un nouveau contenu à l'humanisme : elle le détachait de ses sources gréco-latines, pour enfermer l'homme d'aujourd'hui dans sa propre conscience, dans sa propre science et ses propres méthodes. Ses résultats sur le sens de la culture et sur le style de la littérature ne devaient être sensibles que quinze ou vingt ans plus tard. En attendant, l'enseignement supérieur s'efforçait d'aligner toutes les disciplines, histoire, études littéraires, psychologie, sociologie, sur les méthodes de la science. L'enseignement secondaire demeurait libéral, animé par des maîtres qui avaient encore une formation toute classique et s'adressant à des élèves

pour la plupart bourgeois de réflexes et de traditions. L'enseignement primaire, où l'influence de Ferdinand Buisson dominait, se montrait dogmatiquement républicain, laïque et humanitaire.

**Le cosmopolitisme.** — Un autre aspect important de l'atmosphère de l'époque, c'est son cosmopolitisme. Les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle ont révélé au public français le roman russe et le théâtre scandinave, élargi, par de multiples traductions, sa connaissance de l'Angleterre, de l'Italie, de l'Allemagne. A un Français cultivé de 1905, Tolstoï, Dostoïevski, Ibsen, Bj rnsen, Strindberg, Sienkiewicz, d'Annunzio ne semblent pas plus lointains que France, Bourget, Loti ou Barrès ; et Nietzsche — il suffit d'ouvrir, pour s'en convaincre, l'enquête de Le Cardonnel et de Vellay sur la *Littérature contemporaine* en 1905 — est, à cette date, un des maîtres de la pensée vivante.

**Le mouvement artistique.** — Or nulle part le brassage des idées et des cultures ne s'est fait plus tôt sentir que dans le domaine artistique : un des caractères des premières années du siècle est que les artistes, peintres, sculpteurs, architectes, musiciens sont en avance sur les écrivains et les philosophes. En peinture, la création du Salon d'Automne, en 1903, après celle du Salon des Indépendants, a favorisé les chercheurs de formes nouvelles ; si la tradition classique se maintient, intelligemment interprétée par un J.-P. Laurens, un J.-E. Blanche, un Devambez ; si une vision impressionniste se retrouve plus ou moins dans les fresques d'Henri Martin et dans les toiles de Monet ; si enfin les « nabis » de 1894, Bonnard, Vuillard, poursuivent les recherches d'un modernisme subtilement éclectique, les influences prépondérantes subies par les jeunes

peintres sont maintenant celles de Gauguin et de Van Gogh ; elles accentuent la réaction contre la mollesse impressionniste, exagèrent les couleurs, violentent les formes, appellent la caractéristique et le primitif. Ainsi naissent, en 1905, le fauvisme et, en 1908, le cubisme ; ainsi s'affirment des tempéraments originaux, Vlaminck, Matisse, Picasso, qui ne seront vraiment compris et traités en maîtres que vingt et trente ans plus tard. En sculpture, Bourdelle et Maillol inaugurent le néo-réalisme d'un style monumental ; cependant architectes et ensembliers, Perret, Sauvage, Le Cœur, réagissent contre le *modern style* et le « style tapissier » de 1900 : à un éclectisme pompeux et baroque, où éclatait le mauvais goût d'une bourgeoisie qui ne savait pas encore être riche, succède l'amour des lignes géométriques, des larges surfaces aérées et ensoleillées, du mobilier rare, de la nudité confortable et claire. Dans l'ordre musical, cette époque, où triomphe encore la sentimentalité désuète et vulgaire des opéras de Massenet et de Charpentier, a cependant applaudi *Pelléas et Mélisande* en 1902, vu les ballets russes à partir de 1909, entendu (d'ailleurs avec scandale) *Le Sacre du Printemps* en 1914. Ainsi, partout, en musique comme en peinture et, nous allons le voir, en littérature, le dynamisme créateur du moment s'inspire en même temps d'un classicisme modernisé, dégoûté de l'académique, curieux de l'inouï, cultivant la lucidité, la mesure, la nuance et la discrétion, et d'une sorte de néo-romantisme virulent, systématique et lucide, qui retourne aux sources, aux émotions de l'âme enfantine, primitive et quelquefois barbare. Bonnard, Vuillard, Debussy, Ravel, d'une part, Matisse, Picasso, Diaghilev, Stravinsky, d'autre part, indiquent à la sensibilité française les pôles extrêmes entre lesquels vont balancer, vers 1910, Gide, Proust, Valéry, Claudel,

Alain-Fournier, Apollinaire, c'est-à-dire les écrivains non pas les plus caractéristiques de l'avant-guerre, mais les mieux désignés pour devenir les maîtres de l'âge suivant.

## CHAPITRE I

### la continuation du XIX<sup>e</sup> siècle les maîtres

Des écrivains qui ont fait figure de maîtres durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart sont morts peu avant 1900 : non seulement Taine et Renan, mais Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Maupassant, Dumas fils, Verlaine, Mallarmé. Zola disparaîtra, sexagénaire à peine, en 1902 ; mais ce qu'il a écrit depuis *Le Docteur Pascal*, qui clôt en 1893 la série des *Rougon-Macquart*, les *Trois Villes* et les *Quatre Évangiles*, exprime un prophétisme ingénu et un optimisme sommaire qui ont nui à son prestige : depuis *J'accuse* et le procès en Cour d'assises de 1898, Zola est vénéré ou honni comme le chef de l'église dreyfusiste, sa prise est moindre sur la littérature. Restent quatre hommes, qui vivront assez pour occuper l'avant-guerre, même pour franchir le cap des tempêtes de 1914-1918, et que le nouveau siècle met d'abord au premier rang : France, Loti, Bourget et Barrès.

**Anatole France ou la fin d'un humanisme.** — Anatole France fut d'abord, vers 1875, le parnassien érudit et raffiné des *Poèmes dorés* et des *Noces corinthiennes*, puis l'humoriste délicat du *Crime de Sylvestre Bonnard*, un peu plus tard, le créateur sceptique de *Jérôme Coignard*, le romancier mondain, érudit et voluptueux

de *Thals* et du *Lys Rouge*, et le critique lettré, le classique voltairien de la *Vie Littéraire*. Autour de l'année 1900, sa figure change, ou du moins son point de vue se déplace : les quatre volumes de l'*Histoire contemporaine*, suivis de peu par *Crainquebille*, ont mis l'ironiste en posture de partisan ; le plus bourgeois des écrivains se fait le peintre cruel des préjugés et des mœurs de la bourgeoisie, le défenseur des opprimés et des humiliés. C'est qu'il y a eu l'Affaire et, à côté de Zola, seul après la mort de celui-ci en 1902, France a assumé le rôle du grand écrivain de gauche. Sincèrement ? Sans doute ; intellectuel honnête, livresque, timide et irrespectueux, M. Bergeret a plus d'un trait de son auteur ; les grandeurs d'établissement ne lui imposent pas, les improbités d'esprit, les vanités et les intérêts couverts de prétextes avantageux l'irritent ; et surtout il n'aime pas les prêtres, et il mise volontiers sur l'impiété spontanée des révolutions populaires. Cependant la nature première n'est pas abolie ; l'ironie à l'égard des idées et le mépris des hommes, qui étaient les vertus de Jérôme Coignard, se retrouvent encore, un peu assourdis, chez M. Bergeret. Et la morale pessimiste de *L'Île des Pingouins* respire plus la résignation désabusée que la foi révolutionnaire :

Puisque la richesse et la civilisation comportent autant de causes de guerre que la pauvreté et la barbarie, puisque la folie et la méchanceté des hommes sont inguérissables, il reste une bonne action à accomplir. La sage amènera assez de dynamite pour faire sauter cette planète. Quand elle roulera par morceaux à travers l'espace, une amélioration imperceptible sera accomplie dans l'univers, et une satisfaction sera donnée à la conscience universelle, qui d'ailleurs n'existe pas.

Resterait à trouver le joint entre une pensée qui met à jouer entre le pour et le contre son élégance et son plaisir, et une action intellectuelle qui prétendait

s'orienter sur la croyance au progrès, à la justice socialiste, à la paix des démocraties. Une idée est commune au sceptique lettré et mondain, qui coudoie Renan, Voltaire et Montaigne, et à l'épicurien qui s'exprime volontiers dans les formes d'un paganisme scolaire, bien qu'il vienne surtout de Condillac et de l'optimisme matérialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle : c'est que l'homme est fait pour le bonheur et que le bonheur coïncide avec la multiplication et le raffinement des jouissances sensibles. Assurer à la masse des hommes le maximum de plaisirs, c'est les incliner finalement à la bienveillance et à la sagesse : tout le socialisme d'Anatole France est là ; de même que son antipathie à l'égard du christianisme vient d'abord de ce qu'il y voit une religion ascétique qui détourne l'homme du soin de ses terrestres félicités.

Derrière quoi veille un humanisme à la fois étroit et pur, ramené à ses sources historiques essentielles, mais séparé des influences spirituelles qui l'ont envahi au cours des siècles. Anatole France est un humaniste au sens strict que le mot a eu au XVI<sup>e</sup> siècle, non au sens élargi et transformé d'aujourd'hui : sa culture repose essentiellement sur la familiarité des lettres gréco-latines et sur une sagesse humaine antérieure au baptême chrétien. Et encore, dans les traditions mêmes de l'esprit antique, il est moins d'Athènes ou de Rome que d'Alexandrie, de même que son classicisme français dérive moins des maîtres du siècle de Louis XIV que des petits-maîtres du temps de Louis XV. Tout ce qui enveloppe un choix difficile, des convictions fermes, une aspiration héroïque lui est à peu près étranger ; son nihilisme même est souriant et fermé au tragique. Et c'est en quoi justement il plaît à la bourgeoisie euphorique des années 1900, qui lui pardonne les audaces de sa politique en faveur de la sûreté de son goût et de la

douceur de sa morale ; en quoi aussi il déplaît à un révolutionnaire du type de Sorel, à un idéaliste du type de Péguy et même à un esprit plus sensible à la grandeur, comme est Barrès. Dès que sonneront les tocsins de la guerre, la gloire littéraire du jardinier d'Épicure entrera dans son déclin.

En attendant, il aura été le grand écrivain de l'avant-guerre, et ses adversaires politiques eux-mêmes, Lemaitre, Maurras, ne lui auront pas ménagé l'encens. Jamais le conteur ne s'était montré plus agile que dans *La Révolte des Anges* ; jamais le romancier n'avait écrit un récit qui fût moins un conte et davantage un vrai roman que *Les Dieux ont soif*. Quand ce fond était pauvre et discutable, comme dans la *Vie de Jeanne d'Arc*, il restait à admirer le style. Discuter les valeurs du style francien, qui l'eût osé avant 1920 ? On y voyait le chef-d'œuvre de la pureté, on admirait cette mélodie souple et claire, où la sécheresse ironique et l'impertinence bien appliquée de la phrase voltairienne se tempéraient d'émotion, se relevaient de grandes images classiques aux résonances latines et à l'ampleur flaubertienne :

Le soleil, descendu derrière le Capitole, frappait de ses dernières flèches l'arc triomphal de Titus sur la haute Vélia. — Le ciel était semé, vers l'Orient, de nuées légères comme les feuilles d'une rose effeuillée. — Dans un ciel sans lune et sans nuées, la neige ardente des étoiles était suspendue en flocons tremblants.

Il convient de noter que les lecteurs, qui savouraient à leur apparition ces prestigieuses réussites, avaient encore été formés par des humanités toutes classiques, et y retrouvaient ce qui séduit toujours un public lettré : des enthousiasmes de collège. Paul Hervieu déclarait, en 1905, dans l'enquête Le Cardonnell :

« Pour assurer que notre époque aura son brillant anneau



dans la grande chaîne, il suffit de savoir qu'on a pour contemporain Anatole France ». Mais Paul Léautaud bougonnait déjà : « *M. France nous rase depuis dix ans avec ses déchets de bibliothécaire* ».

Pierre Loti\* ou l'héritage du romantisme. — Les parties les plus célèbres de l'œuvre de Loti étaient écrites en 1900 : *Le Mariage de Loti*, *Mon frère Yves*, *Pêcheur d'Islande*. Au début du siècle, il ne fait pas seulement figure de grand homme de lettres, mais de personnage illustre : il voyage en seigneur, est reçu dans les cours ; à Constantinople, le Sultan lui réserve un pavillon dans ses palais. Ses livres, messages d'une âme impressionnable et souffrante, sont attendus curieusement par un public admiratif et amoureux. Ses villas fastueuses et ses vieilles maisons de famille sont transformées en musées, où s'entassent les reliques de son enfance et de ses aventures ; car la manie le possède « *d'éterniser les choses* ». Il aime à se déguiser dans les costumes exotiques qu'il a portés sous tous les cieux du monde. « *Avec une obstination puérile et désolée, depuis ma prime jeunesse, je me suis épuisé à vouloir fixer tout ce qui passe, et ce vain effort de chaque jour aura contribué à l'usure de ma vie.* » Dans cette lutte contre l'angoisse de mourir, dans cet inguérissable ennui que ni la gloire, ni l'agitation, ni les passions, ni les attendrissements ne dissipent, et qui finit par le rendre égoïste et sec, il fait songer à un Chateaubriand bourgeois, moins intelligent, moins sublime, qui laisse dégénérer l'attitude en pose, et qui pourtant aura redit, souvent avec plus de simplicité, le même tourment inguérissable.

A part *Les Désenchantées*, turquerie de mauvais goût, compromettante pour certaines personnes et qu'il présente comme une fiction, Loti vieilli n'écrit plus de

romans. La légère trame imaginaire dont il soutenait encore ses premiers livres, il peut la supprimer, et publier telles quelles ses notes de voyage : *L'Inde sans les Anglais, Vers Ispahan, La Turquie agonisante*. C'est toujours la même élégie monocorde d'une âme inconsolée de se sentir passagère et de voir crouler les civilisations, les merveilles humaines, dans le décor immuablement magnifique de la nature. Sa prédilection pour l'Orient et l'Islam vient de ce que nulle part il ne se sent plus conscient et plus seul que devant ces grands paysages originels et cette vieille culture immobile, minée pourtant par la civilisation moderne. Poète, et non archéologue, ce qu'il voit surtout dans les ruines colossales du palais de Darius, c'est un troupeau de chèvres qui broute la menthe sauvage « *entre ces dalles qui furent couvertes de tapis de pourpre au passage des rois* ». Ces sentiments, quand il y veut prendre appui pour penser, lui inspirent une philosophie naïve, un misonéisme passionné : toute beauté, toute poésie sont d'hier, aujourd'hui est nécessairement ignoble et laid. L'inertie, la pouillerie même de l'Orient ont du charme à ses yeux, elles le reposent de l'Europe moderne et de ses paysages industrialisés.

Il est encore des lieux sur la terre ignorant la vapeur, les usines, les fumées, les empressements, la ferraille. Et, de tous ces recoins du monde épargnés par le fléau du progrès, c'est à Perse qui renferme les plus adorables à nos yeux d'Européens, parce que les arbres, les plantes, les oiseaux et le printemps y paraissent tels que chez nous ; on s'y sent à peine dépaycé, mais plutôt revenu en arrière dans le recul des âges.

Certes, Loti est loin d'être un penseur : sa philosophie et sa politique sont toutes sentimentales. Son anglophobie, traditionnelle chez les marins de l'Ouest, sa turcomanie, faite surtout de souvenirs d'amours, n'ont pas beaucoup plus de poids que sa vue pessimiste

de l'histoire et que son matérialisme désespéré. Cependant, on ne devra jamais oublier que cet homme comblé de biens, adulé par une société frivole en un temps où triomphaient la courte satisfaction des ingénieurs et la plate sécurité du trois-pour-cent, a retrouvé les sources d'un lyrisme profond dans le sentiment de la mort, dans l'amour de la nature, dans le goût de la vie simple et primitive, dans le sens du désert et de la mer ; il n'a cessé d'avoir soif des sources vives qu'une civilisation de l'artifice risquait de tarir ; bien mieux, il s'est fait une idée tragique de la condition humaine, qui tenait non à telle catastrophe particulière, mais à l'essence même de cette condition, déchirée entre l'éternel et l'éphémère. En sorte que les références de Loti ne sont pas seulement, dans le passé, à Bernardin de Saint-Pierre et à Chateaubriand, mais, dans son époque même, à Gauguin et à Proust ; il y a en lui quelques-uns des instincts profonds qui vont agiter l'âme créatrice du siècle.

Son style, il est vrai, n'a rien de neuf, ni même rien qui frappe. Mollesse et monotonie de la syntaxe, fadeur et pauvreté des images, retour fatigant des épithètes vaguement morales, descriptions sommaires, palette pauvre, comment le lecteur d'aujourd'hui, qui a lu Colette, Mauriac et Malraux, ne bâillerait-il pas à Loti ? Le lecteur de 1900 était sans doute moins difficile ; et peut-être est-ce lui qui avait raison. Loti écrivain est fort de ses faiblesses mêmes : d'une telle absence d'art, une impression de franchise se dégage. Soit qu'il poursuive l'ingénuité de ses émotions d'enfant, soit qu'il dessine avec amour des âmes frustes ou primitives, pêcheurs bretons ou petites filles polynésiennes, les pauvres malices de sa prose la servent mieux que ne ferait une rhétorique plus subtile et plus éclatante. Davantage : la sincère tristesse humaine qui anime

l'œuvre, et dont la valeur est d'être indéterminée et commune, gagne à vibrer dans une matière verbale assourdie et neutre ; il s'en forme une qualité de lyrisme non superficiel mais immédiat, non vulgaire mais propre à émouvoir beaucoup d'hommes. Ce qui touche les cœurs simples est aussi ce qui nous touche dans la simplicité de notre cœur : c'est pourquoi ce romantique de sentiment et d'attitude finit par figurer un classique de l'âme ; et sa désolée petite mélodie sur trois notes, qui a paru si émouvante en son temps, mérite encore d'être écoutée, et sera peut-être toujours entendue.

Paul Bourget \*, magistrat de l'ordre bourgeois. — Les débuts de Bourget remontaient à 1875 : c'étaient des vers de facture parnassienne, mais qui mêlaient, à des mélancolies néo-romantiques, des névroses post-baudelairiennes et des mièvreries fin de siècle. Les deux volumes des *Essais de Psychologie contemporaine*, en 1883-1885, rajeunissaient la grande critique morale de Sainte-Beuve, dans un plan systématique à la manière de Taine : c'était un diagnostic profond du désarroi de l'âme moderne, démarrée des croyances religieuses. En 1889, *Le Disciple*, qui n'est peut-être pas absolument un chef-d'œuvre du roman, était à coup sûr un événement littéraire, et marquait une réaction de grande envergure de la littérature psychologique et morale contre l'esthétique naturaliste du procès-verbal des mœurs.

En 1899, Bourget, entreprenant la publication de ses œuvres complètes, écrivait une préface où il faisait le point de sa pensée. A cette époque, il a rallié ouvertement les rangs des défenseurs de l'Église et des adversaires de la démocratie ; comme Balzac, il écrit à la lumière de la Monarchie et de la Religion. Cependant, il ne veut pas que l'on parle d'une conversion :

On se convertit d'une négation, on ne se convertit pas d'une attitude purement expectative.... Il me serait aisé de montrer que, s'il y a développement de la pensée, il n'y a pas contradiction, et que l'avant-dernier chapitre d'*Un crime d'amour*, l'épilogue de *Mensonges*, vingt passages de *Physiologie*, les dernières pages du *Disciple*, celles sur la confession et le péché dans *Cruelle énigme* se raccordaient déjà à ce que j'ai appelé depuis l'apologétique expérimentale.

Non point conversion, donc, mais développement. Néanmoins, l'idée à prouver étant devenue plus claire et la conviction plus profonde, la forme même des romans va s'en trouver modifiée. Usant du langage médical qui lui est resté cher, Bourget explique encore qu'il va passer désormais de la « clinique » à la « thérapeutique » ; ses premiers ouvrages ne faisant qu'établir le diagnostic du mal social, il osera maintenant proposer des remèdes. Cela veut dire que les grands romans d'après 1900, *L'Étape*, *Un Divorce*, *L'Émigré*, *Le Démon de Midi*, accentueront franchement le caractère de démonstration morale, déjà sensible dans *Le Disciple*.

Ce seront, bien que l'auteur ait toujours récusé cette expression, des « romans à thèses ». La critique de ce genre dangereux n'est plus à faire : il est évident qu'un récit inventé ne saurait prouver une théorie morale ; mais la préoccupation de prouver pourra toujours fausser la peinture de la vie. *L'Étape* doit démontrer que, de deux familles, celle qui aura été promue trop vite par les facilités de la démocratie est promise et à l'immoralité et au malheur, alors que la vertu et la paix sont pour celle qui a des ancêtres et une tradition intellectuelle. Cela peut aller ainsi, ou tout au contraire : la race neuve ayant plus de probité et d'énergie que la race usée par le luxe et la culture. Un récit illustre une idée, mais il ne l'établit pas : l'idée ne vaut que si

l'observation préalable des caractères et des mœurs est exacte ; mais alors, c'est de cette observation qu'il faut partir, comme Balzac, Stendhal et Flaubert, et ne point prétendre à plus qu'à représenter exactement le drame humain. Et sans doute c'est ce que Bourget prétend faire : l'apologétique expérimentale, a-t-il expliqué, consiste « à établir qu'étant donné une série d'observations sur la vie humaine, tout dans ces observations s'est passé comme si le Christianisme était vrai ». Mais, en fait, il donne trop souvent l'impression inverse de déduire narrations et caractères d'une idée a priori. D'où les justes reproches que lui faisaient, en 1912, dans un numéro de la *N. R. F.* à lui consacré, les jeunes critiques d'une génération plus exigeante : « Ses personnages, écrivait Jacques Rivière, ne sont pas des êtres vivants, mais des sujets d'hôpital, des pièces de laboratoire, des témoins anatomiques sur lesquels le professeur fait sa leçon. » Et Ramon Fernandez : « Sa psychologie n'est pas fausse, mais elle ne relève sous aucun de ses aspects de l'intuition artistique ou dramatique, elle dépend tout entière d'une théorie de la connaissance. »

Cependant, on ne se débarrasse pas de Bourget en lui reprochant son dogmatisme, ni même en constatant qu'il écrit assez mal : *L'Étape*, *L'Émigré* et surtout *Le Démon de Midi* sont des œuvres construites pour demeurer. Une vue systématique du réel humain, si elle demeure probe, sera limitée, mais non nécessairement fausse. Or Bourget est honnête, et Jacques Rivière a tort de lui reprocher de ne pas « sympathiser » : même les personnages inventés pour symboliser une erreur ou un malheur social, les Monneron de *L'Étape* comme les abbés modernistes du *Démon de Midi*, il a le souci non seulement de les traiter équitablement, mais de les comprendre par l'intérieur, ce qui est la loi du romancier. En outre, si les romans de Bourget

manquent généralement de style<sup>1</sup>, ils ne sont pas dépourvus d'art. Excellent constructeur d'intrigues, il avait le don de poser des situations dramatiques ou, mieux, de dramatiser les idées ; il cultivait heureusement le vraisemblable ou, comme il disait, la « crédibilité ». Thibaudet, dans ses *Réflexions sur le Roman*, a bien vu qu'il y avait en général dans un roman de Bourget « *trois enveloppes concentriques, moulées l'une sur l'autre et qui ne font qu'un être vivant : une histoire habilement posée et savamment nouée, un drame individuel, une question sociale* ». Quand Bourget s'installe dans un beau cas psychologique, tel que l'irruption de la tentation orgueilleuse et charnelle chez un homme mûr (*Le Démon de Midi*) ; plus généralement, toutes les fois qu'il s'élève au-dessus des questions d'ordre social et politique pour aborder les problèmes permanents, l'attrait et les souffrances de l'amour, l'angoisse de la mort et la conscience du drame intérieur, ses livres ont droit au rayon des bons ouvrages dans la tradition des romanciers moraux.

Resterait à établir la valeur de sa doctrine sociale. Sans en entreprendre à fond la critique, notons seulement que, dérivée de Taine et de Le Play, et ultérieurement de Maurras, elle manque d'originalité, et que l'enquête sur quoi elle prétend se fonder manque d'étendue. Au fond, le traditionalisme de Bourget ne dépasse pas sensiblement le conformisme spontané de la bourgeoisie catholique et conservatrice. C'est pour cette classe qu'il écrit et c'est elle qu'il décrit, de préférence dans sa zone la plus élevée, la plus riche et la

1. Cela est évident et on n'a jamais cessé de lui en faire le reproche. En 1896, la malveillance éclairée de Remy de Gourmont relevait dans une seule nouvelle. *Une idylle tragique*, des épithètes aussi « rares » que *luxe brutal, atmosphère étouffante, richesse insolente, traits creusés, mains décharnées, sourire mutin* (*Prom.* 111., 7<sup>e</sup> série).

mieux confondue à l'aristocratie de naissance, à laquelle il réserve généralement les sentiments sublimes et les grâces souveraines. De la petite bourgeoisie marchande ou campagnarde, des paysans et des ouvriers, il est à peine question, sauf en quelques scènes épisodiques, généralement médiocres <sup>1</sup>. Le moins que l'on puisse dire est que l'enquête sociologique du romancier est dangereusement fragmentaire, et n'atteint qu'une mince couche de la réalité sociale sur laquelle sa « thérapeutique » prétendait agir.

Maurice Barrès \*, musicien du nationalisme. — Né dix-huit ans après France, douze ans après Loti et dix ans après Bourget, Barrès est cependant, en 1900, à leur niveau : un « maître de l'heure », un « prince de la jeunesse ». Il a déjà écrit la trilogie du Culte du Moi, poussé l'individualisme à l'extrême dans L'Ennemi des Lois, et déjà pris, avec Les Déracinés, le grand tournant qui le conduit aux positions nationalistes et traditionalistes dont il sera désormais le théoricien et le poète. L'Affaire Dreyfus a fait de lui le grand écrivain de droite. Les idées que Bourget développe avec une lourde patience de professeur, il les passionne, il les répand dans une prose vibrante et nerveuse, il les met en musique, flûtes et cuivres mêlés.

Barrès a dépensé des trésors d'ingéniosité dialectique pour démontrer que la religion de la terre et des morts était postulée par le culte du moi : entre l'égoïsme insolent des premiers ouvrages et le nationalisme des œuvres de la maturité, la route serait sans coupures. « Pas de veau gras ! » s'écrie-t-il quand René Bazin salue avec trop de hâte la conversion d'un anarchiste à la cause de l'ordre.

1. La question ouvrière n'est franchement abordée par Bourget que dans une de ses pièces de théâtre, La Bataille (1910), dans le plus pur esprit de classe et avec une incompréhension parfaite de ce dont il parlait.



Le travail de mes idées se ramène à avoir reconnu que le moi individuel était tout supporté et alimenté par la société [...]. Que d'autres personnes se croient mieux cultivées pour avoir étouffé en elles la voix du sang et l'instinct du terroir [...]. Quant à nous, pour nous sauver d'une stérile anarchie, nous voulons nous relier à notre terre et à nos morts. Je n'accours pas « soutenir des autels que j'avais ébranlés », mais soutenir des autels qui font le piédestal de ce moi auquel j'avais rendu un culte préalable et nécessaire.

Ainsi Sturel, le plus représentatif des héros barrésien, dira dans l'*Appel au soldat* : « *Je sens diminuer, disparaître la nationalité française, c'est-à-dire la substance qui me soutient et sans laquelle je m'évanouirais* ». Et Barrès affirme encore, contre les intellectuels anarchistes qui décomposent les croyances et les traditions au nom d'une prétendue exigence rationnelle : « *C'est par une analyse plus forte que j'ai accepté la société* ».

Voilà pourquoi le nationalisme barrésien peut se prétendre la suite et la conclusion d'un individualisme conséquent. Sous un autre rapport, il suppose une métaphysique nettement déterministe, et recueille tout l'héritage de Taine. « *Un nationaliste, écrit Barrès dans Scènes et Doctrines, c'est un Français qui a pris conscience de sa formation. Nationalisme est acceptation d'un déterminisme.* » Nationalisme est déterminisme, disons mieux, dans la pensée de Barrès, nationalisme est naturalisme. Une nation est un fait de nature, soumis à la loi de la concurrence vitale et quitte de subordination à un ordre spirituel. La vie politique, l'histoire est un jeu de forces, rien de plus. « *Votre Droit, l'étude de la nature m'a montré ce mot nul.* » En 1899, félicitant Barrès pour son attitude réaliste dans l'Affaire, Jules de Gaultier lui écrivait en le louant d'avoir compris que les prétendues « substances rationnelles » — justice en soi, vérité en soi — ne sont que « *des fictions au moyen desquelles les réalités physio-*

logiques fortes s'imposent aux réalités physiologiques faibles ». Et Barrès, citant cette lettre dans les *Cahiers*, accepte ces louanges avec joie, se juge deviné dans sa pensée secrète.

Ainsi se préfiguraient, dans la doctrine barrésienne, les grandes hérésies du xx<sup>e</sup> siècle : racisme, machiavélisme, étatisme totalitaire. Et, par un paradoxe qui ne devait pas paraître toujours supportable, ce nationaliste anti-allemand devenait l'interprète, dans la pensée française, des inspirations les plus contestables du génie germanique. Pour Barrès, l'esprit allemand qu'il refuse, c'est Kant ; et à Kant il reproche d'être le philosophe de la raison abstraite et des vérités universelles, de légiférer pour l'homme en soi et de méconnaître « tout ce que la vie comporte de varié, de peu analogue, de spontané dans mille directions diverses ». Admirable façon de brouiller les pistes ! Ce qui est mis au passif de la philosophie allemande et refusé comme étranger au génie français, c'est ce qui, dans cette philosophie, converge exceptionnellement avec la pensée cartésienne, avec l'humanisme classique. Et quand, au contraire, Roemerspacher, dans l'*Appel au soldat*, reçoit des forêts allemandes une leçon qu'il juge saine et utile, quelle est-elle ? « *Le droit de vivre, nous l'avons conquis et nous le conquérons chaque jour par les lois brutales de la force. Tous les problèmes de justice sont réduits à un problème de mécanique : la société est un système de forces où le vaincu au demeurant a toujours tort. Le fait accompli constitue le droit.* » Les « grands chênes de Germanie » ne faisaient que reprendre, en termes plus brutaux, la leçon du « platane de Monsieur Taine » : à savoir qu'une société est un fait naturel, dont le développement relève de l'instinct et n'est pas concerné par la morale. Ainsi le nationalisme français que Barrès opposait au pangermanisme ne le contre-

disait point comme une idée de la civilisation en contredit une autre, mais comme une volonté de puissance se dresse contre une autre volonté de puissance.

Certes, il faut se garder de juger Barrès sur les arêtes dures de sa doctrine politique. Outre que celle-ci trouvait une justification partielle dans les circonstances, dans les périls suspendus sur la nation française, dans les vertus d'héroïsme simplement militaire dont elle allait avoir besoin et qu'émoussait en elle un mouvement général d'intellectualisme sceptique, on supprimerait la grandeur de Barrès à ne voir en lui que le théoricien du nationalisme. Un drame d'une signification plus métaphysique et plus intemporelle se joue dans sa conscience : le lyrisme du désespoir sera surmonté par soumission stoïque aux lois de l'univers. Au secret de l'âme de Barrès — comme aujourd'hui de Malraux — il y a l'angoisse de la mort. Dans cette angoisse, l'écrivain trouve d'abord la jouissance perverse d'une sensibilité malade, l'excitation au rêve et à la volupté, tout ce qui fait de lui le dernier des grands romantiques : tout ce qu'il symbolise par le mot-clef d'*Orient* et qui murmure, depuis *Du sang* jusqu'au *Jardin sur l'Oronte*, dans ses trop savantes cantilènes. Mais, en même temps que l'angoisse de la mort le pousse à s'évader vers une songerie musicale, dans un tout autre sens elle l'incline à une action proprement conservatrice au service de grandes réalités collectives, plus durables que sa propre personnalité, nation, religion, culture. Son antiintellectualisme, son anticartésianisme, son antihumanisme même ne signifient pas autre chose qu'une défense pathétique contre une raison orgueilleuse qui, en refusant l'irrationnel du monde et les conditions de la vie, détourne les efforts de l'homme vers des constructions artificielles et fragiles.

Par là s'éclaire aussi l'attitude religieuse de Barrès,

son apologie d'un catholicisme dont il refuse les dogmes, et que pourtant il ne voit pas seulement comme une structure politiquement utile, mais comme un lieu d'exaltation spirituelle. C'est le nationaliste qui déclarait à la tribune de la Chambre : « *Je rejoins et je défends le catholicisme menacé parce que je suis patriote, au nom de l'intérêt national* ». Mais c'est le poète de l'âme, l'héritier légitime de Chateaubriand, qui a écrit *La Colline inspirée, La Grande pitié des églises de France*, les meilleures pages de *Colette Baudoche*, et qui avait, en somme, le droit de noter dans ses *Cahiers* : « *Ce qui distingue mon catholicisme de celui de Maurras, c'est l'intériorité (chez moi)* ».

Comme la plupart des natures d'artiste, celle de Barrès était contradictoire. Dialoguaient en lui un bourgeois lorrain, pratique, réaliste, ayant le goût de l'ordre et de l'action — l'homme d'une grande carrière politique et littéraire et d'un système étroitement conservateur — ; et puis, un nerveux, un romantique et presque un décadent — l'amateur des extases sèches de Tolède et des langueurs de Venise, le musicien qui aime lier les thèmes de l'amour et de la douleur, de la volupté et de la mort. Le couple antinomique Lorraine-Orient, qui revient comme un leit-motiv tout au long des *Cahiers*, symbolise ce déchirement, cette tension qui donne à son style même un tempo de fièvre, une vibration troublante. Or, ce qui est plus manifeste que la continuité logique de la doctrine, c'est la constante volonté de venir à bout de la contradiction, de ne jamais laisser affaiblir l'homme d'action par le rêveur et l'analyste, ni étouffer l'amateur d'âmes par le théoricien et le partisan. Et, malgré quelques chutes, une chose reste exemplaire dans le style de vie barrésien : cette façon de conduire ensemble un métier d'homme et une méditation poétique, de trouver un

plaisir sévère et viril à bien faire une journée politique, en restant cependant capable de lire l'écriture secrète que trace le vol des hirondelles dans un ciel d'été. Exemple aussi le souci de surmonter le romantisme, l'attrait vertigineux de l'infini, par une philosophie de l'acceptation lucide et de la discipline choisie. Et c'est, au fond, ce que signifie le thème lorrain. « *Si j'étais un jour poète, est-il écrit dans ses Cahiers, ce serait pour exprimer un désir insatiable du ciel immense. Mais si j'étais un plus grand poète, je chanterais un héros qui se meut volontairement dans un horizon plus étroit que sa rêverie... Ce que je décris sous le nom de Lorraine n'est peut-être qu'un sentiment très vif de mes limites.* » Barrès n'a rien dit qui le définisse mieux que ces lignes : là est éclairé le conflit profond de l'infini et du fini, du romantique et du classique, qu'il était voué à porter au niveau de l'expression la plus noble, et dont la dernière page de *La Colline inspirée*, le dialogue de la prairie et de la chapelle, proposait une résolution d'une philosophie un peu sommaire et d'une savante musicalité.

**Les Professeurs.** — Derrière les maîtres, à distance respectueuse, il est permis de placer quelques grands professeurs : plus ou moins liés à l'Université, ou même franchement détachés d'elle, ils ont, comme eux, de quarante à cinquante ans en 1900, et, occupant les grands postes d'influence, ils exercent la fonction critique et dirigent l'opinion lettrée.

De sa tribune de la *Revue des Deux Mondes*, BrUNETIÈRE n'a pas fini de foudroyer les hérétiques de l'esprit bourgeois et les infidèles du goût classique. Pour lui — et c'est, au fond, son erreur fondamentale — le classicisme est une époque littéraire plutôt qu'une discipline de l'esprit, capable d'en organiser toutes les conquêtes. Aussi parle-t-il admirablement des grands

auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle, encore intelligemment de leurs continuateurs du xviii<sup>e</sup> ; une générosité native le rend même perméable aux mouvements humains du lyrisme romantique ; mais, dès qu'il s'aventure dans les eaux de l'esprit moderne, il perd pied. Parmi les remous de l'Affaire Dreyfus, son dogmatisme s'est encore accentué ; le démon polémique le crispe contre tout ce qui lui paraît en quelque façon menacer l'ordre établi, les hiérarchies sociales, l'influence morale de l'Église, les convictions des honnêtes gens, le style de version latine. Son incompréhension de Baudelaire et de tout ce qui s'ensuit est, on l'espère, systématique ; sa critique du naturalisme en condamne aussi bien les curiosités légitimes que les étroitesse présumptueuses ; ses considérations sur la « faillite de la science » sont inspirées d'un pragmatisme clérical un peu court ; et ses « raisons de croire », qu'il développe hautement après 1900, sont, de son aveu même, morales et sociales avant d'être philosophiques et religieuses. Toutes ces limitations restreignent fâcheusement une intelligence qui a toujours été d'orateur plutôt que de philosophe ; paradoxalement, il reste positiviste par ses tendances et sa culture, mais les réflexes conservateurs et moralisateurs l'ont poussé finalement vers un conformisme doctrinaire et passionné.

Tandis que Brunetière épaulait de ses discours solides l'action que son ami Bourget menait par le roman et le théâtre, Jules Lemaitre\*, tout francien de goûts et de sympathies, avait la disgrâce de se trouver séparé politiquement de son modèle : il lui restait à figurer un Anatole France de droite dans les salons de la Rive gauche. Ce qu'il faisait d'ailleurs fort bien : l'auteur sceptique et sensible des *Contemporains* n'avait pas moins d'antennes ni de souplesse que celui de la *Vie Littéraire* ; le durcissement de sa plume par la

polémique antidreyfusienne ne l'empêchait point d'offrir à ses dernières années de fins amusements d'humaniste, d'écrire les jolis pastiches d'*En marge des Vieux Livres*, de faire jouer *Le Mariage de Télémaque*. Enfin, de ses conférences mondaines sur Racine, Rousseau, Fénelon et Chateaubriand, il tirait des volumes qui allaient occuper longtemps le premier rayon dans les bibliothèques de collège. Au fond, ce qu'il avait appelé son impressionnisme n'était que le droit d'être paresseux si l'on est intelligent : doctrine excellente quand ce délicat racinien parle d'*Andromaque* ou de *Phèdre* ; dangereuse, quand l'intelligence s'abandonne à l'esprit de parti : il reste alors un néophyte d'*Action française* qui fustige les démocrates idéalistes sur le dos du citoyen de Genève ou de l'archevêque de Cambrai.

Un peu en retrait, comme l'officier d'ordonnance derrière son général, Émile Faguet accompagne Lemaître : il lui a succédé aux *Débats*, le suit à l'Académie. Si son goût est moins raffiné et moins sensible au neuf, son information est plus vaste et il a moins de partis pris. Érudit sans méthodes et polygraphe plutôt qu'écrivain, il touche à tout avec finesse et exerce les bacheliers à lire intelligemment les auteurs de leur programme. Même après les grands travaux universitaires de la génération suivante, on lit encore avec fruit et plaisir son *Dix-huitième Siècle*.

En somme Faguet est un bon professeur, un bon intermédiaire entre la Sorbonne et la littérature. Il y en a d'autres, Joseph Bédier, par exemple, qui continue la grande exploration du moyen âge entreprise par Gaston Paris, et dont une adaptation très adroite et bien écrite de *Tristan et Yseult* bat en librairie les plus lus des romans de l'époque. Sans doute, les limites de cette étude éclateraient s'il fallait passer en revue tous les travaux d'érudition qui, dès avant 1914,

produits par l'Université, vont rénover l'histoire littéraire dans tous les domaines. Au moins faut-il citer le nom de Gustave Lanson : d'abord, parce qu'il aura été l'initiateur de ce renouveau ; ensuite, pour ne pas manquer une occasion de contredire le poncif qu'une critique superficielle n'a cessé de répéter contre lui, l'accusant d'avoir substitué l'érudition à la culture et stérilisé le goût littéraire français par une sorte de scientisme germanique. Il est vrai que Lanson a professé que « *l'étude de la littérature ne saurait se passer d'érudition* », et que les connaissances exactes des circonstances d'une œuvre « *sont nécessaires pour asseoir et guider nos jugements* ». Mais il n'a pas enseigné avec moins de force que « *l'histoire littéraire a pour objet la description des individualités et pour base des intuitions individuelles* ». Il n'a jamais exclu de ses travaux, en particulier de sa remarquable *Histoire de la Littérature française*, si manifestement supérieure à toutes celles qui l'avaient précédée, ni l'esprit de synthèse ni le goût. Si l'on doit compter, parmi les caractères de l'humanisme, le don de rendre vie aux textes, ce fut un grand humaniste que Gustave Lanson. Et il est souverainement injuste de lui faire porter le poids des excès où sont tombés, par exagération du scrupule ou faute d'intuition, quelques-uns des disciples de sa méthode.

Humaniste, Remy de Gourmont, bien sûr, l'était aussi, mais aux antipodes de l'esprit lansonien. Une des seules convictions qui ne cédaient point chez ce gentilhomme lettré et douteur, c'est que la vraie critique ne peut être qu'iconoclaste et que la vraie littérature fleurit en dehors des chemins balisés par le goût universitaire. Comme Brunetière et Lemaitre représentaient la *Revue des Deux Mondes*, Faguet et Lanson une aile droite et une aile gauche de la Sor-



bonne, il représentait, lui, le groupe du *Mercur* de France, toute la jeune tradition non conformiste qui avait introduit les nouveautés de la fin du siècle, le Symbolisme, l'Impressionnisme, le Théâtre libre. Ainsi, ses *Promenades littéraires* entretenaient le foyer d'une critique avancée et raffinée, et plaisaient aux jeunes gens qui allaient lancer, vers 1910, le néo-classicisme ouvert et subtil de la *Nouvelle Revue française* et du *Vieux Colomhier*.

## la continuation du XIX<sup>e</sup> siècle poètes, romanciers et dramaturges.

Seront groupés dans ce chapitre quelques écrivains honorables ou considérables, sensiblement contemporains des chefs de file étudiés plus haut ; ayant, comme eux, fait leurs débuts et acquis une notoriété durant les années 1880-1900, ils prolongent dans l'avant-guerre des courants d'idées, de sensibilité, de goût dont l'origine est franchement au XIX<sup>e</sup> siècle : symbolistes, parnassiens et naturalistes vieillissants, peintres de mœurs ou discuteurs de thèses qui se parent, pour quelques années encore, d'un prestige de modernité.

**La queue de la comète symboliste.** — Du groupe parnassien, il ne survit en 1900 que des muets : Hérédia, qui meurt en 1906, François Coppée, dont on lit surtout alors un livre de prose édifiante, *La Bonne Souffrance*. Du recueil posthume de Sully-Prudhomme *Épaves*, en 1908, le titre au moins était bon. Haraucourt met au théâtre Shakespeare et René Bazin. Laurent Tailhade, qui ne vient pas de Leconte de Lisle mais de Gautier et de Banville — éblouissant fabricant de ballades, truculent satirique et d'ailleurs,

dreyfusiste militant — ne s'occupe plus guère qu'à réunir ses œuvres complètes, *Poèmes aristophanesques* et *Poèmes élégiaques*, dont beaucoup mériteraient de n'être pas oubliés.

Les créateurs qui ont inspiré le mouvement symboliste sont tous morts aux dernières années du siècle : Laforgue, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Restent ceux qui, vers 1886-1890, ont théorisé le symbolisme, lancé des manifestes, imposé une mode et les procédés d'un style. Parmi eux, Gustave Kahn s'est replié sur la critique artistique et littéraire ; René Ghil, peu écouté, poursuit le *Dire du Mieux*, et revendique toujours une poésie fondée sur une base instrumentale et scientifique ; Stuart Merrill vieillit triste et oublié ; les derniers recueils de Vielé-Griffin, *l'Amour Sacré*, *Plus Loin*, *La Lumière de la Grâce*, ne touchent que ses amis ; Albert Samain est mort prématurément en 1900. Ne sont encore dans une phase créatrice de leur talent que Jean Moréas et Henri de Régnier.

Jean Moréas \* aura eu cette fortune paradoxale de baptiser et de manifester l'école symboliste, en 1886, d'être encore salué, en 1891, au banquet de *La Plume*, comme son chef et, cette même année 1891, de l'enterrer en lançant le manifeste de l'École romane. Auprès de lui un commissaire de police lettré, Ernest Raynaud, qui sera l'utile historien de la *Mélee symboliste* et qui fut l'un des premiers du groupe, dès 1887, à rajoinir les thèmes de la mythologie classique, un aristocrate fier et pauvre, Maurice du Plessys et le jeune Charles Maurras revendiquaient « le principe gréco-latin, principe fondamental des lettres françaises, qui fleurit aux XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles avec nos trouvères, au XVI<sup>e</sup> avec Ronsard et son école, au XVII<sup>e</sup> avec Racine et La Fontaine... ». Du Symbolisme renaissait donc un classicisme dont les poètes « romans ».

avec leurs « Bocages », leurs « Sylves », leurs pastiches des troubadours et de Ronsard, assuraient la phase transitoire. Les *Stances* de Moréas, au matin du siècle nouveau, devaient donner un achèvement pur à cette évolution inattendue.

Inattendue, mais non point inexplicable. Le Symbolisme avait été une réaction contre le goût parnassien, c'est-à-dire contre un type de poésie décorative et superficielle, et contre le goût romantique, c'est-à-dire contre l'oratoire et le pathétique facile. S'il allait à l'encontre des traditions classiques par l'attrait de l'irrationnel, par le massacre de la syntaxe et la tentation de l'artifice, il y tendait secrètement par un parti pris d'intériorité et de discrétion, et par ses patientes techniques pour rendre au verbe sa plénitude expressive, sa parfaite euphonie, son pouvoir de suggestion<sup>1</sup>. Sans doute fallait-il se relire aux maîtres, relire Chénier, Racine, La Fontaine, Malherbe, Ronsard. Mais, par l'école voisine, par le Parnasse, cette tradition a été entretenue et redevient vigoureuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : l'influence de Heredia et d'Anatole France converge ici avec celle de Mallarmé, déjà fidèle aux thèmes mythologiques, en attendant celle de Charles Maurras. Un bibliothécaire lettré et voyageur comme Pierre de Nolhac qui ressuscita vers 1890-1895 le culte de Pétrarque, de l'Italie, de la Pléiade et du Château de Versailles, joue un rôle dans cette renaissance. Le recueil posthume d'Albert Samain en 1901, *Le Chariot d'or*, est déjà l'expression d'un classicisme formel. L'honneur de Jean Moréas est d'avoir donné avec les *Stances* — lui, cet étranger, ce

1. Réponse d'Andre Gide a l'enquête Le Cardonnell (1905) :  
 « Ce qui me paraît avoir dominé le symbolisme, c'est un effort vers le classicisme... »

dandy excessif, ce fracassant génie de café — la fleur d'un classicisme intime, retenu, raffiné, où des mélancolies romantiques et des subtilités d'âme plus modernes gagnaient à s'exprimer dans le vêtement de la langue la plus pure et la plus musicale, des images les plus simples et les moins corruptibles :

Violette d'azur, que tu plais à cette âme  
Où je remue en vain les cendres du désir !  
Les lys sont orgueilleux, la rose a trop de flammes,  
Et le myrte frivole aime trop le plaisir.

Henri de Régner \* a fait un trajet analogue, mais dans un autre style. Esprit indépendant, ne croyant pas aux écoles et toujours soucieux d'atteindre des valeurs poétiques permanentes, il a conjoint, dès ses débuts, l'influence de Mallarmé, dont il fut l'auditeur fervent, et celle de Heredia, dont il fut le gendre. Ses *Poèmes anciens et romanesques*, qui appartiennent à sa période symboliste, échappaient presque constamment aux excès et aux erreurs du style « symbolard ». Il cultivait déjà la forme pure, l'image lumineuse ; sa versification était libérée, mais toujours soignée. De même, ses recueils classiques, *Les Jeux rustiques et divins*, *Les Médailles d'Argile*, *La Cité des eaux* ne sentent jamais l'exercice d'école, la copie des maîtres : ils demeurent personnels de souffle et libres d'allure. Ainsi, ce qui chez d'autres a été évolution fut plutôt, chez ce grand poète d'un goût très sûr, fusion, avec seulement un dosage un peu différent selon les époques. Et ce qui, d'un bout à l'autre de l'œuvre, demeure important, c'est la vibration d'une âme fière, lucide et triste, obsédée par la vision héraclitéenne d'un univers qui s'écoule, et se résignant enfin à sa déception d'infini par la jouissance raisonnable du fini :

Le vrai sage est celui qui fonde sur le sable  
Sachant que tout est vain qui n'est pas éternel

Et que rien ici-bas n'est guère plus durable  
Que le souffle du vent et la couleur du ciel.

Et puis, au sein de l'éphémère, il reste la consolation  
d'un chant pur :

Un petit roseau m'a suffi  
Pour faire frémir l'herbe haute....

Des poèmes comme *Élégie double* et *La Lune jaune* sont parmi les plus beaux que l'on ait écrits en français.

La réaction classique, chez Moréas et Régnier, fut spirituellement païenne. Elle fut chrétienne chez Louis Le Cardonnel \*, qui chantait au Chat Noir vers 1885, fut ordonné prêtre en 1896, garda pour le bon vin une tendresse excessive et composa ses poèmes dans la pénombre bénédictine de Ligugé, puis dans la lumière franciscaine d'Assise :

Près du cloître où la vigne est blonde de lumière,  
Oublieux du cruel passé qui fut le mien,  
J'abandonne, en priant, mon âme tout entière  
Aux attraits de ce beau printemps italien.

Plus harmonieux que puissants, les *Carmina sacra* continuent, dans une facture plus parnassienne que symboliste, la veine de la poésie religieuse, ranimée par *Sagesse*.

**Les Flamands.** — Une place spéciale doit être faite aux poètes flamands de langue française, qui prolongent, après 1900, l'extraordinaire élan du Symbolisme en Belgique. Sans doute y avait-il, entre l'esthétique vaporeuse de 1885 et le climat naturel et humain de la Flandre une harmonie préétablie : elle éclatait dans les poèmes et les romans de Rodenbach comme dans les drames fantomatiques de Maeterlinck \*. *La Princesse Maleine* de celui-ci en 1890, *Bruges la morte* de celui-là en 1892 ont largement vulgarisé la vision

symbolique, jusqu'alors restreinte au public étroit qui lisait les poètes difficiles. Cependant, il est notable que le génie flamand n'a pas tardé à infléchir le Symbolisme dans une double direction qui modifiait ses tendances originales : il l'a rapproché de l'apparence des choses, restituant l'importance du décor physique ou social, et il l'a guéri du nihilisme sombre et des mélancolies malades pour rejoindre, au contraire, une inspiration optimiste, célébrer la joie d'être, et même la grandeur et la beauté de la vie moderne. Que la préciosité laforguienne de Max Elskamp s'emploie à chanter, en 1897, *La Louange de la Vie* est un fait significatif.

Quand on lit les grands recueils de Verhaeren \* écrits après 1900, *Les Forces tumultueuses* et *La Multiple splendeur*, exaltation lyrique de l'effort humain dans le décor des villes industrielles et dans le contexte d'un socialisme vigoureux et d'un panthéisme exalté, et *Les Heures*, qui chantent les joies du foyer et le bonheur de la vie rustique, on se demande ce qui reste de symboliste dans une esthétique où le paroxysme s'est substitué à la discrétion, les grandes passions individuelles et collectives aux états d'âme raffinés et le développement oratoire à la suggestion musicale. En fait, Verhaeren est un néo-romantique : il ne doit au Symbolisme qu'une métrique libérée, une prédilection pour les visions hallucinantes, et un vocabulaire emblématique où les mots-clefs tels que *vent, croix, route, horloge*, et des épithètes de couleur, *rouge, noir, or*, se chargent d'une signification abstraite : puissance, douleur, évasion, temps, élan vital, désespoir, plaisir.

Comme Verhaeren, le Maeterlinck de 1890 a évolué rapidement du Symbolisme alangui de *Serres Chaudes* et des drames oppressifs tels que *La Princesse Maleine* et *Les Aveugles*, vers un naturalisme poétique qui exalte la bonté de la vie, la pureté des pauvres et des

simples. Mais, génie plus métaphysicien, plus sensible au mystère et toujours préoccupé d'apprivoiser la mort, l'auteur du *Trésor des Humbles*, de *La Sagesse et la Destinée*, de *La Vie des Abeilles* et de *L'Oiseau Bleu*, bien qu'il ait opté pour l'essai en prose et le dialogue dramatique, y conserve l'essence d'une poésie discrète, délicate parfois jusqu'à la mièvrerie ; la mystique panthéiste gagne à s'y exprimer modestement, et une attentive lucidité réprime le lyrisme par une arrière-pensée mélancolique, car le malheur, la mort, les sanglots sont inévitables dans un monde où le Destin a l'air parfois d'épargner les êtres mais finit toujours par les prendre. En 1902, la représentation de *Pelléas et Mélisande*, avec la musique de Debussy, traduisait, par le texte et par l'orchestre, un symbolisme évolué dans le sens d'un classicisme assourdi, nuancé, intérieur, subtilement expressif des frayeurs lointaines et des espérances vagues. Une tendance analogue apparaissait dans *La Chanson d'Ève* de Van Lerberghe, où le cantique de l'âme qui s'extasie de découvrir les choses est constamment contenu par le parti pris mallarméen de ne pas les toucher, laissant le lecteur à la frontière merveilleuse d'un paradis plastique et coloré et d'un ciel de lumière diffuse et de formes impalpables.

« Naturalisme pas mort ». — L'épisode du naturalisme, qui s'ouvre en 1880 par les *Soirées de Médan* et qui paraît achevé en 1891 par les réponses à la fameuse enquête de Jules Huret, avait néanmoins créé, dans le développement du roman français, une tradition féconde et durable, et qui se manifesta d'autant plus après 1900 que nombre des écrivains qui poursuivaient alors la construction de leur œuvre avaient débuté au temps où dominait l'influence de Zola.



Du groupe de Médan, après la mort de Zola, ne survivent qu'Henry Céard, qui donne encore, en 1906, avec *Terrains à vendre au bord de la mer*, un bon roman du type platement documentaire, et J.-K. Huysmans, dont les grands livres catholiques, d'*En Route aux Foules de Lourdes*, se situent entre 1895 et 1906. Étonnant virage de l'auteur pessimiste des *Sœurs Vataud*, du décadent d'*A Rebours* et du satanique obsédé de *Là-Bas*, qui, par la voie de l'esthétique et par prédilection baudelairienne pour le bas-latin d'Église et pour les splendeurs de la liturgie, se convertit à un catholicisme rigoureux autant que spectaculaire ! Mais, tout au long de cet itinéraire apparemment capricieux et où il ne serait pas impossible de découvrir des constantes spirituelles — une vue pressimiste de la vie, un instinct d'évasion dans l'extraordinaire, qu'il fût le contre-naturel ou le surnaturel —, l'artiste est toujours demeuré égal et pareil à lui-même. Un tempérament original, sensible presque morbide aux formes, aux couleurs, à toutes les sensations, représente et produit son naturalisme, qui, sous cette forme, se garde intact chez l'auteur de *La Cathédrale* et de *Sainte Lydwine*. En même temps, un goût profondément moderne, anti-classique par attrait vicieux de ce qui est corrompu, « *blet et déjà verdi* », poussait l'écrivain à sophistiquer ses perceptions, à manipuler le vocabulaire, à casser la syntaxe ; et c'est la part de son impressionnisme, de son décadentisme, de tout ce qui le rendait sympathique aux jeunes gens du goût le plus avancé, et ne devait être aucunement modifié par sa conversion religieuse. Ainsi naissait le paradoxe presque comique du prestige dont allait jouir, à cause du fond édifiant de son œuvre, dans un large public bourgeois, bien-pensant et saint-sulpicien, ce moderniste de l'écriture.

Venaient aussi du naturalisme J.-H. Rosny, Paul

Margueritte et Lucien Descaves ; mais tous les trois avaient signé, en 1887, après *La Terre*, le Manifeste des Cinq, en protestation contre les excès d'une école dont ils ne voulaient garder que la fidélité du romancier au réel, en corrigeant d'ailleurs le scientisme de Zola par l'esthétisme des Goncourt. L'œuvre gigantesque, étendue sur un demi-siècle, de J.-H. Rosny \* est irrésistible, et non toujours facile à distinguer de celle de son frère, Rosny Jeune, qui collabore avec lui jusqu'en 1900. Romans de mœurs, romans romanesques, évocations d'histoire accumulent une centaine de titres, d'où émergent, plus originaux, les romans préhistoriques, tel, en 1911, *La Guerre du Feu*. Quels que soient les dons de Rosny, son imagination fertile, sa science parfois raffinée de l'écriture, il n'était guère possible que la quantité de cette production n'en abimât point la qualité. Formé par une bonne culture scientifique, et croyant d'ailleurs fermement au progrès de la Raison, à la Démocratie, à la Révolution, l'auteur de *La Vague Rouge*, fidèle sur ce point à la tradition de Zola, a, pendant un demi-siècle, chargé de sa prose généreuse le plateau gauche d'une balance dont son contemporain Bourget, aussi longtemps que lui infatigable, chargeait le plateau de droite, non peut-être avec plus de talent, mais avec le succès d'une audience plus large. — Autre redoutable producteur, Paul Margueritte \*, aidé, lui aussi, par un frère, Victor, entre 1896 et 1908, a édifié une œuvre romanesque considérable, que domine la suite consacrée à la guerre de 1870, *Le Désastre*, *Les Tronçons du Glaive*, *Les Braves Gens* et *La Commune*. — Auprès d'eux, Lucien Descaves, qui a fait scandale avec *Sous-Offs*, en 1889, comme peintre indigné des mœurs de caserne, et qui a produit jusque vers 1930, apparaît cependant plus discret ; on reconnaît en lui, outre une aptitude à pénétrer l'âme populaire qui fournit une

dimension psychologique à son œuvre, une pointe d'âcreté qui donne un goût à son style, et ses histoires de la Commune ne manquent ni de couleur ni de vie ; il figure un académicien typiquement Goncourt, car il fut de la première fournée de 1900, avec Huysmans, les deux Rosny, Paul Margueritte ; avec, aussi, Gustave Geffroy, qui mérite bien d'être nommé : Geffroy a donné, outre de bons livres de critique d'art, des romans comme *L'Apprentie* et *La Servante*, qui maintenaient au début du siècle la tradition de *Germinie Lacerteux*. Et sans doute serait-il injuste de ne point citer Rachilde, liée par son mariage au *Mercur* de France, et qui, pendant plus d'un demi-siècle, a multiplié des livres véhéments pour approfondir des cas de psychologie monstrueux et secouer les conventions de l'ordre bourgeois.

La vision et la sensibilité naturalistes se prolongent encore dans les derniers romans d'Octave Mirbeau, journaliste puissant, qui tend à rapprocher le roman du document avec *Le Journal d'une femme de chambre* — grand succès de l'année 1900 — et du reportage avec *La 608. E 8* : dans cette relation d'un voyage en automobile en 1907, Mirbeau prévoit et analyse les modifications de la psychologie de l'homme moderne par la facilité et la vitesse des déplacements, il affirme sa foi dans le progrès matériel et l'espèce d'humanisme que l'âge industriel doit produire. Mais c'est surtout chez Jules Renard \* qu'apparaît la tendance du naturalisme à se modérer, à rejoindre la perfection et la concision d'une forme classique. Quand les centaines de romans d'une époque et d'une école dangereusement prolifiques n'auront plus laissé surnager que quelques titres, il est vraisemblable qu'on lira encore *Poil de Carotte*, *Les Philippe*, *Ragotte*, les *Histoires naturelles* et le *Journal* de Jules Renard, comme l'expression

définitive d'un art qui a voulu faire coller honnêtement la prose aux choses, en rendre les contours sans bavures, la cruauté sans ménagement, la douceur et la splendeur sans effusions indiscrètes. Pessimisme humain, matérialisme, anticléricalisme et antibourgeoisisme, toutes les inspirations morales de l'ère naturaliste se prolongent chez cet écrivain minutieux et sobre, qui a exclu seulement le bavardage, la prétention de tout dire et l'insensibilité. Car on se tromperait à ne voir en lui qu'un « chasseur d'images », un photographe indifférent aux joies et aux larmes : il sait rendre sourdement frémissante la vie secrète des êtres et des choses, sous les apparences strictement dessinées d'un personnage médiocre, d'un paysage modeste, d'une silhouette d'enfant ou d'une forme de fleur.

**Les romanciers art.stes.** — Dans le succès des lourdes machines de Zola et de leurs sous-produits documentaires, la tradition ne s'était jamais perdue des poétiques reconstitutions du passé, des romans de style ample et nombreux dans le ton classique, ou de style savamment brisé dans le ton « artiste » — la tradition de Flaubert combinée à celle des Goncourt et interférant d'ailleurs avec celle des grands romans historiques et épiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Paul Adam, qui a débuté en naturaliste avec *Chair molle*, prétendra bientôt à un art qui enferme « un dogme dans un symbole ». Son lyrisme intempestif le rend difficilement supportable dans ses peintures des mœurs modernes, mais puissant dans ses reconstitutions de l'histoire impériale, *La Force*, *L'Enfant d'Austerlitz*, *Le Soleil de juillet*, où il donne libre cours à une imagination orientée par le

1. Il est intéressant de noter qu'un des plus grands succès de librairie après 1900 a été pour la traduction de *Quo Vadis* de Sienkiewicz.

sentiment de la grandeur, le culte de l'énergie, la volonté de puissance. Moins abondamment lyrique, mais plus précis, Maurice Maindron, voyageur et archéologue comme Mérimée et, par surcroît, gendre de Heredia, ressuscite le xvi<sup>e</sup> siècle avec une prédilection d'aristocrate et une minutie de bibeloteur. Henri de Régnier \*, son beau-frère, partage un talent de narrateur hautain, ironique et un peu apprêté entre des romans de mœurs modernes, comme *Le Mariage de minuit* et *Les Vacances d'un Jeune homme sage*, et des récits historiques tels que *La Double Maîtresse*, *Le Passé Vivant* et *Les Rencontres avec M. de Bréot*, qui sont des modèles du genre : personne, pas même Anatole France, n'a mieux compris ni peint le xviii<sup>e</sup> siècle que ce gentilhomme sceptique et lettré ; car peut-être y fallait-il la voix du sang.

Le troisième gendre du grand décorateur des *Trophées*, Pierre Louÿs, avait donné avant sa trentième année, entre 1890 et 1900, le meilleur de son œuvre, *Les Chansons de Bilitis*, *Aphrodite*, *La Femme et le Pantin*, que ne suivront guère que *Le Roi Pausole* et *Sanguines* : l'humanisme épicurien d'Anatole France s'y exaspère en érotisme d'alexandrin, et le chant de volupté, traversé d'ombres funèbres, consonne parfois au romantisme barrésien de *Du Sang*. Plus que les pastiches antiques, qui sentent l'huile, *La Femme et le Pantin*, roman d'une modernité cruelle, a chance de durer.

Dans un tout autre style, c'est aussi un romancier artiste et poète que Jean Lorrain. Cultivant les complications de l'âme fin de siècle et le raffinement du style, l'impressionniste de *Modernités* et de *Griseries*, le conteur maniéré de *La Forêt bleue* et des *Buveurs d'âme* trouvera finalement sa voie dans la peinture des milieux du vice : l'auteur de *Monsieur Phocas* et de *La Maison*

*Philibert* forme un chaînon non négligeable entre Mau-passant et Francis Carco.

**Moralistes et psychologues.** — Par son purisme et le côté francien de son talent, Abel Hermant \* touche aux romanciers artistes ; mais l'intention fondamentale de cette œuvre innumérable, étendue sur plus de soixante années, est de peindre les mœurs du siècle. Cela a commencé, avant 1890, avec *Le Cavalier Miserey* et *Nathalie Madoré* dans le ton naturaliste, pour évoluer, avec les romans dialogués, *La Carrière* et *Les Transatlantiques*, vers une peinture des milieux mondains et cosmopolites qui n'était pas sans rapport avec la première manière de Bourget. Après 1900, l'excellente suite des *Courpière*, *Les Confessions d'un Homme d'aujourd'hui* et *Les Confidences d'une Biche* accompagnent et complètent l'*Histoire contemporaine* d'Anatole France pour la chronique mondaine de l'Affaire, cependant que la *Chronique du Cadet de Coutras* exploite la veine des mémoires pastichés et du roman historique : il y a toujours une lumière de clair de lune dans l'œuvre de cet écrivain, plus habile qu'original, et mieux doué pour l'ironie du conteur que pour la sensibilité du romancier ; et ce qu'il a de mieux à offrir, en ses meilleurs moments, n'est guère que la monnaie de Monsieur Bergeret.

Autant Abel Hermant est systématiquement frivole, autant Édouard Rod est sérieux. S'il a, lui aussi, débuté dans la manière naturaliste avec *Palmyre Veulard*, cet austère professeur genevois rejoint, dès *Le Sens de la Vie*, les préoccupations morales qui s'affirment dans *Au milieu du Chemin* et dans les graves romans de la maturité, parallèles à ceux de Bourget, dont ils offrent comme une réplique protestante. — Au contraire, c'est dans le climat d'un catholicisme ardent et sincère

que René Bazin reprend et dramatise la sociologie conservatrice de l'auteur du *Disciple* ; ses romans provinciaux, baignés généralement dans la douce lumière des pays de l'Ouest, et qui s'imposent avec *La Terre qui meurt* en 1898, traduisent le rêve généreux et simplificateur d'une « douce France », rustique et fidèle, où nobles et paysans, bourgeois et ouvriers résoudraient leurs conflits en se reliant d'un même cœur à l'ordre catholique ancestral. René Bazin emporte l'estime par la force de ses convictions, par l'honnêteté de ses intentions et, davantage, par un amour sincère des pauvres et des simples : il se penche avec sympathie, dans *Le Blé qui lève*, sur la peine des métayers, dans *Donatienne*, sur les malheurs d'une petite Bretonne que Paris absorbe et corrompt, dans *Davidée Birot*, sur les difficultés d'une institutrice chrétienne au sein du monde laïque. En comparaison, l'épopée bourgeoise et alsacienne des *Oberlé*, qui a beaucoup plu, paraît un peu trop conventionnellement barrésienne. Mais toujours la prose de ce hobereau dévot et mélancolique se relève par une frémissante musicalité qui n'est pas sans charme.

Romancier sérieux, mais avec de tout autres tendances morales, Marcel Prévost \*, a aussi l'intention et l'apparence de l'être. Cet ancien élève des bons Pères et cet échappé de Polytechnique a fait un brillant début dans les lettres à la fin du siècle, avec des romans qui ne voulaient être encore que romans, c'est-à-dire raconter des histoires d'amour, analyser sans parti pris esthétique ou moral des âmes livrées aux passions des sens et du cœur, surtout des âmes de femmes. D'où *L'Automne d'une femme* et *Les Demi-Vierges*. Puis, encouragé par l'attention d'un grandissant public et influencé par le féministe Jules Bois, Marcel Prévost s'érige en directeur de conscience de la femme

moderne, et les *Leures à Françoise*, jeune fille, puis mariée, seront un des succès de librairie du nouveau siècle. A l'enquête Le Cardonnel, il répond en défendant le roman à thèse par l'exemple de George Sand, de Flaubert et de Tolstoï. En effet, il a enseigné magistralement à la bourgeoisie triomphante un art du bonheur, fondé sur une théorie moderne de l'amour et du mariage : théorie conçue en dehors des interdits sociaux et religieux, à la lumière d'une philosophie toute naturelle et rationnelle, qui reconnaît en même temps les exigences de l'instinct, les valeurs du sentiment et le souci d'une certaine élégance morale, apparaissant surtout dans l'intention de « ne pas nuire ». On conçoit que cette prédication, faite par un homme de talent, psychologue habilement indiscret, dans des romans bien construits et d'écriture facile, ait remué des foules de lecteurs, et surtout de lectrices, qui apprenaient de lui les voies d'une sagesse abritée des tentations héroïques, et de raisonnables détours pour laisser des chances à la grande passion et à l'adultère dans une existence couverte de prudence et de respectabilité. Marcel Prévost a eu sa récompense dans l'usufruit d'un immense succès, et n'avait pas grand'chose à attendre des fils et des filles de Françoise, orientés sur un style de vie à la fois moins subtil et plus exigeant.

Deux tempéraments originaux. — Il serait injuste d'abandonner cette riche génération sans citer deux écrivains originaux et indépendants, de leur vivant presque inconnus du grand public, mais se préparant une notoriété posthume : *Élémir Bourges* et *Léon Bloy*.

*Élémir Bourges*, né dans l'âpre Manosque d'où viendra aussi *Giono*, est un shakespearien et un wagnérien. Sa philosophie est triste, il voit l'homme livré à une loi de malheur et de mort — *Les Oiseaux s'en*



*volent et les fleurs tombent* — à laquelle il se plie en sage de l'Hellade ou de l'Inde, sans cris de révolte romantique. Son imagination grandiose et amère l'entraîne vers une Allemagne romantique où sombrent des monarchies, ou vers la Grèce des grands mythes, condamnant le roman aux dimensions et aux écueils de style épique. Qui lisait *La Nef* avant 1920 ? Et cependant, en 1905, Marcel Schwob déclarait à Le Cardonnel : « Depuis Huysmans et Élémir Bourges, je ne vois, en prose, aucun grand chef-d'œuvre qui s'impose... ».

« On me reconnaît à ceci que je suis vêtu de velours comme un charpentier et que j'ai l'air d'une brute » — ainsi s'annonce Léon Bloy, qui s'appelle lui-même « le mendiant ingrat » et « le pèlerin de l'absolu ». Dans une prose coruscante et large, où l'invective se mêle à la mysticité, et qui continue la tradition des romantiques baudelairiens — Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam — le romancier de *La Femme pauvre*, l'ironiste de *l'Exégèse des Lieux Communs* et le polémiste furieux des *Dernières colonnes de l'Église* multiplie les volumes que Vallette a le désintéressement de publier sans les vendre. S'y expriment un prophétisme équivoque, un christianisme sombre et douloureux, déchiré par le sentiment d'une rédemption imparfaite et tendu vers l'espoir apocalyptique d'un avènement de l'Esprit de Dieu au delà des catastrophes d'un monde impie — « *J'attends les Cosaques et le Saint-Esprit* ». Cependant, les péchés de ce monde euphorique et menacé, le scandale de la pauvreté, la lèpre de l'injustice, le plat égoïsme des classes privilégiées, Bloy en a ressenti profondément l'horreur et la haine ; et le cri solitaire de son angoisse et de son espérance — « *Je suis mangé par le besoin de justice.... Ma colère est l'effervescence de ma pitié* » —, ce cri uni à l'acte d'une foi de bâtisseur de cathédrales — « *il n'y a qu'une tristesse, c'est de n'être*

*pas des saints* » — sera bientôt entendu par une élite de chrétiens que réveille, à la même époque, la voix plus humaine de Charles Péguy.

**Le théâtre.** — La scène française du premier avant-guerre brille d'un éclat dû en partie à quelques grands acteurs — Le Bargy, Silvain, Mounet-Sully, Bartet, Sarah Bernhardt — et à des auteurs considérables — Porto-Riche, François de Curel, Eugène Brieux, Maurice Donnay, Paul Hervieu, Alfred Capus, Courteline, Jules Renard — qui avaient déjà conquis le public autour de 1890.

Porto-Riche était le mieux doué. L'auteur d'*Amoureuse* et du *Passé* fait encore applaudir *Le Vieil Homme* en 1911 et *Le Marchand d'Estampes* en 1917, sans rien changer, en somme, à sa matière, qui est toujours le drame de l'amour charnel, ni à sa manière : unir la cruauté de l'observation et la brutalité choisie de l'expression à un sourd lyrisme d'attrait et d'angoisse devant les abîmes découverts du désir et de la volupté. Entre l'homme, que le poète libertin de *Bonheur manqué* voit toujours comme un Don Juan curieux de conquêtes et d'expériences, mais bientôt las et dégoûté de ses victoires, et la femme, plus sincère et plus touchante mais elle aussi hantée par l'image de la possession charnelle et consacrée au culte de l'alcôve, un jeu dur se poursuit, où s'enlacent l'amour et la haine, la soif et la nausée. Porto-Riche a prétendu continuer à la scène la grande tradition du « théâtre d'amour » et de « l'anatomie sentimentale » : Racine, Marivaux, Musset ; mais il s'expose alors à une comparaison dangereuse ; car, ce qui faisait la grandeur de ces maîtres, c'est tout ce qu'ils mêlaient de nuances morales et spirituelles à la peinture de la passion ; ce qui fait, au contraire, sa grandeur simple et brute,

c'est d'avoir ramené l'amour à la frénésie fatale d'une impulsion élémentaire : le lyrisme y gagne en violence, mais la psychologie y perd en nuances et en étendue.

L'auteur d'*Amants*, Maurice Donnay, détend l'érotisme pathétique de Porto-Riche en le plongeant davantage dans la médiocrité des mœurs bourgeoises et dans l'atmosphère d'une époque dont le scepticisme l'effraie. Mais son clavier est plus large, si son jeu est moins intense : dans *Clairière*, il s'intéresse aux problèmes de réformation sociale, dans *Le Retour de Jérusalem* à la psychologie des races. Cette même peinture, à la fois sympathique et inquiète, des mœurs d'une société jouisseuse et libérée des principes, Henri Lavedan s'y applique superficiellement dans *Le Marquis de Priola* et *Le Duel*, Octave Mirbeau âprement dans *Les Affaires sont les Affaires*. Au contraire, Alfred Capus s'amuse : s'il y a en lui le moraliste discret qui « blague » gentiment le monde de *La Veine*, des *Deux Écoles*, de *La Châtelaine* et de *L'Aventurier*, il se garde bien de prendre les choses au tragique, et il enseigne que « tout s'arrange » à l'élite mondaine d'une nation, qui descend, les yeux bandés, vers les charniers d'une immense guerre. Il ne manque pas d'ailleurs d'excellents vaudevillistes pour la distraire : Georges Feydeau par exemple, qui va moins loin que Courteline, car on ne retrouve plus dans les inventions bouffonnes de *La Dame de chez Maxim's* ou d'*On purge bébé*, le fond d'indulgence intelligente et de tristesse moliéresque qui humanisait *Boubouroche* ou *La Paix chez soi*.

Soyons justes : les auteurs graves ne manquent pas non plus. Les tragédies en prose de Paul Hervieu (qui essaie une fois la pièce historique avec *Théroigne de Méricourt*) analysent ennuyeusement la conscience bourgeoise : et *La Course au Flambeau* et *Connais-*

toi surabondent de thèses pessimistes et d'avertissements austères, qui semblent porter à la scène, avec le catholicisme en moins, les préoccupations de Bourget — lequel donne aussi quelques pièces à thèses politiques, une *Barricade*, un *Tribun*. Eugène Brieux réussit au moins une fois, avec *La Robe Rouge*, à dramatiser sur la scène un problème social, celui de la conscience du magistrat. Mais le maître du théâtre d'idées demeure encore François de Curel \*, dont le talent, révélé par Antoine en 1892 avec *L'Envers d'une Sainte*, ne cessera de se produire qu'en 1926. Ce gentilhomme lorrain, dédaigneux des techniques et des prudenances, a voulu acclimater en France un théâtre analogue à celui d'Ibsen, où de grands problèmes moraux et sociaux — rôle historique des aristocrates, conflit de la religion et de la science, rencontres profondes de l'animalité et de la mysticité — se traduiraient en symboles et se débattraient en situations scéniques. Rarement le mécanisme de l'allégorie au théâtre a été poussé aussi loin que dans *La Fille Sauvage* : à travers l'histoire peu vraisemblable d'une jeune négresse qui redevient reine de sa tribu après avoir reçu en France la formation philosophique la plus moderne, ces cinq actes ne tendent à rien de moins qu'à donner un raccourci significatif de l'histoire de l'humanité ; d'abord brutale et instinctive, puis civilisée par la religion, et finalement rendue par la science et le rationalisme à sa brutalité primitive. Tout ce lest d'une idéologie généreuse mais un peu simpliste aurait fait sombrer totalement ce théâtre, n'eût été chez Curel, d'une part, un sens avisé de la scène, et d'autre part des souvenirs de chasseur, toute une poésie forestière et animalière qui fournit son style d'images frémissantes et chaudes.

De cette montagne de prose dramatique, dont la base appartient encore au XIX<sup>e</sup> siècle, quels titres

seront reconnus dans cent ans ? Nul ne peut le prophétiser. Peut-être les plus grandes chances sont-elles pour des œuvres courtes, parfaites et originales, qui intègrent dans le classique soit la vision symboliste — *Pelléas et Mélisande* ou *L'Oiseau Bleu* de Maeterlinck — soit la veine réaliste ou naturaliste — *Crainquebille* d'Anatole France, *Le Pain de ménage* et *Poil de Carotte* de Jules Renard.

Cette vue panoramique a révélé combien demeure importante et déterminante, au début du xx<sup>e</sup> siècle, la place des écrivains nés au milieu du xix<sup>e</sup> et arrivés à la littérature vers 1890 : c'est bien parmi les hommes de cette génération que se recrutent, avant 1914, les maîtres les plus admirés, les critiques les mieux écoutés, quelques-uns des poètes et des romanciers les plus lus et des hommes de théâtre les plus applaudis.

## CHAPITRE 3

### le style de l'avant-guerre la littérature de consommation

Voici apparaître les écrivains qui débuteent autour de 1900 et représentent sous différents aspects le style de l'avant-guerre. On trouvera d'abord, rapidement énumérés, ceux qui ont immédiatement retenu l'attention du public, parce qu'ils lui fournissaient des œuvres, rajeunies sans doute, mais non déconcertantes, et qui répondaient à ses goûts et à ses soifs. Il existe ainsi, pour chaque moment, une littérature de consommation, utilisée par les éditeurs, approuvée par les critiques, louangée par les salons aussi bien que par les cafés : car elle n'est pas toujours routinière, mais seulement conventionnelle, fût-ce dans la modernité. Limitée sans doute quant à ses valeurs intrinsèques, une telle littérature a du moins, aux yeux de l'historien, l'intérêt de traduire exactement le goût moyen d'une époque.

**La relève des poètes.** — Pour les poètes qui débuteent vers 1900, la grande affaire est de liquider le Symbolisme : ce qui veut dire en recueillir l'apport positif, mais en refuser les singularités et les excès et le dépasser en tant que mode. Ce qui paraît acquis, ce sont surtout des caractères formels : pour le plus grand nombre, la libération de la prosodie traditionnelle, l'élargissement

du vocabulaire, l'assouplissement de la syntaxe et une obsession de musicalité, sensible dans la critique d'un Camille Mauclair comme dans les poèmes du mallarméen Jean Royère. Ce qui est refusé, c'est l'artifice, l'ésotérisme ; et c'est aussi le pessimisme, le dégoût de la nature et de la vie. Retour à la simplicité, à la joie d'exister, à l'amour des choses pour elles-mêmes, voilà ce que réclamaient en des termes voisins, en 1897, Saint-Georges de Bouhéliier lançant le « naturisme » : « *Nous chanterons les hautes fêtes de l'homme. Pour la splendeur de ce spectacle, nous convoquerons les étoiles et le vent. Une littérature viendra qui glorifiera les marins les laboureurs nés des entrailles du sol, et les pasteurs qui habitent près des aigles* » ; — Francis Jammes lançant le *jammisme* : « *Je pense qu'il n'y a qu'une école : celle où comme des enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture, les poètes copient avec confiance un joli oiseau, une fleur ou une jeune fille aux jambes charmantes et au sein gracieux* » ; — et Paul Fort cherchant à réunir autour de sa revue littéraire *Le Livre d'Art* une « seconde génération symboliste » qui osât exprimer ce qui est naturel et populaire.

Saint-Georges de Bouhéliier, théoricien grandiloquent, n'était pas le poète de sa doctrine : ses *Chants de la Vie ardente* étaient du mauvais romantisme ; il ne devait réussir qu'au théâtre, et une seule fois avant 1914, avec *Le Carnaval des Enfants*. Paul Fort, mieux doué, pour un lyrisme touchant, a, durant un demi-siècle laissé déborder la prose capricieusement rythmée, rimée et assonancée des *Ballades françaises*. Bien qu'il ait reçu, en 1912, le titre de « Prince des Poètes », il n'a réussi ni à conquérir absolument les délicats, ni à imposer ses refrains généreusement humanitaires à la mémoire des enfants des écoles : sa facilité et sa prolixité lui ont nui. Et cependant, si quelqu'un forme un

anneau entre Laforgue et Apollinaire, sur la chaîne d'une poésie murmurée, qui cherche le symbole au ras de la réalité moderne, urbaine et souvent parisienne, ce n'est pas Jehan Rictus, dont le style argotique a plus de relief mais sent trop le procédé et l'outrance, c'est le délicat et le courageux Paul Fort. Auprès de lui, Tristan Klingsor, l'auteur des *Poèmes de Bohème*, mérite d'être cité.

Bourgeois campagnard, enivré du charme de son pays béarnais, puis du pays basque où il devait achever ses jours, Francis Jammes \* a trouvé, entre Orthez et Hasparren beaucoup mieux que dans les équipées d'Afrique où il accompagna son ami André Gide, une inspiration saine et simple de poète chasseur et paysan : y correspondait admirablement la forme détendue, arythmique et assourdie de ses vers savamment boiteux, et de ses images systématiquement ternies. Dans ses recueils d'avant 1905 — *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, *Le Deuil des Primevères*, *Le Triomphe de la Vie* — et dans ses romans de la même époque, inséparables des poèmes dont ils prolongent l'atmosphère à la fois fervente et mélancolique, Francis Jammes apparaît cet être double, qu'il a défini lui-même composé « *de l'âme d'un faune et de l'âme d'une adolescente* ». Religiosité, attendrissement d'écouter rebondir des échos de cloches sur la montagne, prière « *pour aller au paradis avec les ânes* », rêveries langoureuses pour des jeunes filles d'autrefois, Clara d'Ellébeuse et cette Almaïde d'Étremont, pure jusque dans la faute : un romantisme de *keepsake*, vieillot et mièvre, discrètement coloré de souvenirs de *La Nouvelle Héloïse*, de *Paul et Virginie* et du *Génie du Christianisme*, s'allie à des visions d'un réalisme modeste, où passent les vieux villages endormis au bord des gaves, les maisons de famille recueillies et pleines des souvenirs des oncles



voyageurs. Et toute cette sagesse s'affronte à une immense ardeur de vivre, à des poussées de fièvre charnelle, à un appel vers tout le bonheur de la terre. Car enfin, ce lièvre qui refuse à saint François le paradis préparé pour les bêtes — « *Rends-moi ma terre [...], rends-moi mes sillons pleins de boue, rends-moi mes sentiers argileux [...]. Va dire à Dieu que je ne puis plus vivre chez lui...* », — n'a-t-il pas répété sur le mode mineur le chant gidien des *Nourritures terrestres* ? Cependant, vers 1905, Francis Jammes, homme marié et père de famille, achève un retour au catholicisme que laissent prévoir *Clairières du Ciel*, et il devient le poète des *Géorgiques chrétiennes*. Il change de public : ses effusions apologétiques lui gagnent les âmes chrétiennes, mais intéressent moins la critique avancée, qui avait aimé la nouveauté de son style aux négligences ingénieuses. N'empêche que, parlant de lui comme d'un maître, le jeune poète André Lafon écrira en 1911 : « *L'angélus a sonné et nous avons aimé la vie* ». C'était la plus belle fleur de louange qui pouvait être jetée sur cette œuvre dont le naturisme manque parfois de naturel, dont la simplicité est trop souvent une affectation d'être simple, mais dont la saveur poétique est singulière et inouïable.

De Francis Jammes, on rapproche volontiers Charles Guérin qui a écrit pour lui son plus beau poème :

... Le cœur plein de toi, j'ai marqué d'un galet  
 Veiné comme un bras pur et blanc comme du lait  
 Le jour où j'ai passé ton seuil, fils de Virgile.

Cependant, le style de ce poète mort jeune est beaucoup plus classique, plus noble et plus raide que celui de Jammes. Et ce qui est soleil et joie dans la poésie du Béarnais est grisailles et inquiétude chez ce Lorrain qui a peur devant la vie et qui doute de son génie

même. Ses recueils s'appellent *Le Cœur solitaire*, *Le Semeur de Cendres*. Même dans *L'Homme intérieur*, la lumière de la foi retrouvée n'a pas dissipé la mélancolie d'une âme lucide et frileuse.

Si le romantisme assagi de Charles Guérin doit peu à l'école symboliste, celui d'Anna de Noailles, coloré, pathétique et oratoire ne lui doit vraiment plus rien, sinon la mauvaise excuse de quelques incorrections de grammaire et de prosodie. Comme si cinquante ans de tentatives ambitieuses en vue de purifier l'essence du style poétique avaient compté pour des prunes, il appartenait à cette princesse roumaine, née Brancovan, de réveiller à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle le grand lyrisme lamartinien et hugolien de la nature, de l'amour et de la mort, avec d'amples mouvements de strophes éloquentes, une imagerie immédiate et conventionnelle, une audace à ne pas fuir la naïveté des lieux communs.

Les forêts, les étangs et les plaines profondes  
Ont plus touché mes yeux que les regards humains.

— quel poète, quatre-vingts ans plus tôt, n'aurait pu écrire ces vers ? Mais peut-être n'eût-il pas osé les deux suivants :

Je me suis appuyée à la beauté du monde,  
Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains

— où la féminité d'Anna de Noailles apparaît dans la succession d'une attitude sublime avec un geste de sensualité familière. Elle apparaît d'ailleurs davantage dans une ferveur de bacchante amoureuse de sa propre beauté (mais de bacchante bien élevée, qui ne va pas jusqu'à la frénésie) :

Tu leur diras que je m'endors,  
Mes bras nus pliés sous ma tête,  
Que ma chair est comme de l'or  
Autour des veines violettes.

Caractéristique aussi un panthéisme de jardin fruitier

tier et de potager, qui ose confondre l'âme du poète à toute chose humble où monte la vie et que dore le soleil :

Mou cœur, indifférent et doux, aura la pente  
Du feuillage flexible et plat des haricots....

Et c'était encore une femme, et une femme seule, qui pouvait signer cette offrande :

Mes livres, je les fis pour vous, o jeunes hommes,  
Et j'ai laissé dedans  
Comme font les enfants qui mordent dans les pommes  
Les marques de mes dents.

Permis aux délicats de trouver dérisoire cet ouragan de rythmes connus, de rimes faciles et de sentimentalité première : l'amour des choses et des êtres, l'angoisse de passer et de mourir y font surgir, çà et là, un vers profond, une strophe inoubliable qui prouvent combien il est vain de croire que tout est dit et que le poète n'a plus le droit d'écouter battre son cœur.

Au fond, ce qui séparait le plus le lyrisme d'Anna de Noailles de celui des grands précurseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est que, naturellement païenne, elle éprouve rarement le besoin de sentir Dieu derrière la splendeur des choses. C'était aussi le cas de Renée Vivien au moins dans ses premiers recueils, *Cendres et poussières*, *Sillages*, où le romantisme féminin se nuançait d'hellénisme et s'orientait sur le sublime de Sapho ; les livres posthumes, *Dans un coin de Violettes*, *Le Vent des Vaisseaux*, annonçaient un retour à la foi chrétienne, mais pas assez total pour rendre à la poésie devenue austère l'équivalent de la joie païenne renoncée.

La foire aux romans. — C'est une avalanche, et qui vient de tous les côtés. Comment choisir, et surtout comment exclure ? Car les œuvres de qualité foisonnent, si les chefs-d'œuvre sont rares. Il importe, au moins,

de classer les traditions, de dessiner les grandes lignes.

Sur la volée des romanciers de 1900, l'attrait du naturalisme reste fort : un naturalisme assagi, débarassé du parti pris pessimiste et de la vision systématiquement grossière, et qui se limite à exiger du roman qu'il soit à la fois un document et une œuvre d'art. L'institution du Prix Goncourt, régulièrement décerné depuis 1903, fixe et favorise cette tendance. Parmi les premiers livres couronnés, *La Maternelle*, de Léon Frapié, qui applique une observation loyale et mêlée de sobre pitié à la vie d'une petite école populaire, allait devenir classique ; *Écrit sur l'eau*, de Francis de Miomandre, évoquait de façon à la fois brutale et subtile les mœurs marseillaises, et *Les Filles de la Pluie*, d'André Savignon, recréaient le climat âpre et passionné d'Ouessant. Le Prix Fémina, qui suivit de près le Goncourt en s'inspirant d'un éclectisme plus large, signalait pourtant, en 1910, l'histoire d'une ouvrière écrite par une ouvrière : *Marie-Claire*, de Marguerite Audoux. Non couronnés, mais assez largement lus, Charles-Henri Hirsch peignait dans *Eva Tumarche* et dans *Le Tigre et le Coquelicot* le milieu des mauvais garçons ; Henri Duvernois écrivait *Crapote* et *Faubourg Montmartre* ; et Pierre Hamp concevait le projet grandiose de chanter l'épopée du travail ouvrier et de la création industrielle : la suite romanesque de *La Peine des Hommes* inaugurait en 1908 une œuvre de prédication sociale, généreuse et optimiste, dont l'exécution devait sembler parfois inférieure aux intentions.

Dans la ligne du naturalisme, l'œuvre la plus neuve et la plus dense est celle de Charles-Louis Philippe \* , mal aperçue du grand public, elle a immédiatement obtenu l'approbation des connaisseurs, Gide, Fargue, Valéry Larbaud, et elle se défend bien contre le temps. Le fils du sabotier de Cérilly a bénéficié de sa légende

d'écrivain prolétaire, famélique et malchanceux : il fut plutôt un petit bourgeois en souci d'ascension sociale, un employé un peu besogneux à Iorgnon et canotier de paille, d'intelligence assez vulgaire, mais d'âme sensible et frileuse, aimant la douleur et le courage des pauvres gens, et croyant vaguement, au delà de sa foi religieuse tôt perdue, à la valeur mystique, purifiante et rédemptrice de la souffrance. Admiré surtout pour *Bubu de Montparnasse*, roman d'esprit tolstoïen où l'on voit une fille du trottoir entre son souteneur et un jeune intellectuel idéaliste qui essaie de la sauver, il mérite plus de louanges pour les romans du « cycle de Cérilly », inspirés par le souvenir des êtres simples et malheureux qui ont entouré son enfance : *Marie Donadieu*, *Le Père Perdrix*, et surtout *La Mère et l'Enfant*, qui rappelle *L'Enfant* de Jules Vallés, en moins âpre et avec une conscience de classe tournée vers la résignation plutôt que vers la révolte.

Face aux romanciers qu'intéressent les mœurs et les passions populaires, les imitateurs du roman traditionaliste dans la ligne de Bourget et de Bazin poursuivent l'apologie des vertus bourgeoises et de l'ordre catholique. La position est tenue en première ligne par Henry Bordeaux, conteur habile dont la fécondité fut un des malheurs : s'il n'avait écrit que quatre ou cinq romans, comme *La Peur de Viore*, *Les Roquevillard* et *La Robe de Laine*, il passerait sans doute pour un des bons peintres de la bourgeoisie conservatrice et dévote, et pour le meilleur romancier régionaliste de la Savoie. Son autre malheur fut d'envisager les problèmes humains et sociaux avec une tranquillité d'âme qui prive sa pensée de tout arrière-plan, son style de toute vibration : il part des certitudes reçues de Bourget et de Barrès, il ne les a pas conquises par un effort personnel.

D'où son succès auprès d'un milieu vaste et honnête dont il rassura pendant un demi-siècle la bonne conscience ; d'où, aussi, la sévérité de la critique exigeante, qui se plut bientôt, et parfois avec une sévérité excessive, à le réduire au type de l'académicien polygraphe et conformiste. Beaucoup moins lu, plus secret, plus tendre et plus sombre, Émile Baumann, qui mena de front une carrière d'universitaire et de romancier, a laissé deviner dans *L'Immolé* et *La Fosse aux Lions* les tranches d'une conscience religieuse tentée par les sensualités barrésiennes.

Des traditionalistes il est naturel de rapprocher les régionalistes : Le Goffic se fait, à la suite et en compagnie d'Anatole Le Braz, le poète et le romancier intarissable de l'âme bretonne ; Émile Guillaumin, dans une manière beaucoup plus proche de l'expérience vécue, raconte la paysannerie bourbonnaise, et Gaston Roupnel donne, avec *Le Vieux Garain*, une forte figure de vigneron bourguignon. Encore faudrait-il noter que ces deux derniers romanciers sont moins des régionalistes que des rustiques. Rustique encore, mais davantage provincial, le Châteaubriant de *Monsieur des Lourdines*, Prix Goncourt 1911, un des meilleurs romans de l'avant-guerre, qui évoque au cœur du pays poitevin une émouvante figure de hobereau musicien et de père malheureux.

Provinciaux aussi l'Estaurié de *La Vie secrète* et de *Les choses voient* le Boylesve des *Dames de Néans* et de *La Becquée*. Mais, pour l'un et pour l'autre, la province n'est qu'un décor agréable, un lieu de recueillement où le premier aime à percer l'arrière-fond mystérieux des existences les plus simples, tandis que le second déploie tout à son aise ses dons d'humoriste subtil, de psychologue de la quintessence et d'exigeant stylist. Édouard Estaurié, que *L'Empreinte* avait

classé en 1895 comme un moraliste préoccupé des problèmes de l'éducation morale et religieuse, trouva sa vraie voie dans un intimisme sourdement anxieux qui devait donner ses meilleurs fruits tardivement, au lendemain de la guerre, dans *L'Ascension de M. Baslèvre*, et dans *L'Infirmes aux mains de lumière* : des romanciers d'une génération beaucoup plus jeune, sûrement Daniel-Rops et peut-être Julien Green, auront une dette envers lui. René Boylesve est le parfait écrivain du Val de Loire, le classique plus encore francien que français, trop artiste pour n'être point plus conteur que romancier. *La Leçon d'amour dans un parc* est une fleur d'aristocratie : par la qualité des personnages, comme par celle des sentiments, et non moins par la pureté soignée de la prose. Il y aura toujours des châteaux en Touraine et, je pense, toujours des jardiniers de goût pour y composer des parterres discrètement somptueux : l'espoir de survivre, pour René Boylesve, est dans les chances de ce monde charmant et limité.

D'autres fuyaient la province, la France, passaient les mers, cultivaient l'exotisme. Ainsi Claude Farrère, lieutenant de vaisseau passé à la littérature, semblait devoir consoler les admirateurs de Loti du vieillissement de leur maître : mais il n'avait à mettre dans ses meilleurs romans, *Les Civilisés*, *L'Homme qui assassina*, *La Bataille*, qu'une imagination de feuilletoniste, un lyrisme pauvre et un style banal. Il y avait plus de sensibilité, plus de couleur dans les évocations de Jérusalem, de Tunis et d'Extrême-Orient qu'une Juive occidentalisée, Myriam Harry, tirait des souvenirs de son enfance palestinienne et de ses voyages. Vers 1910, Pierre Mille, en créant le type du colonial Barnavaux, et Marius et Ary Le Blond, originaires des Iles, en utilisant leur connaissance des tropiques, esquisaient une sorte de roman de l'Empire français

mais très loin au-dessous de celui que Kipling portait à la température de l'épopée pour l'Empire anglais. Kipling était justement le modèle de *Dingley, l'illustre écrivain*, Prix Goncourt 1906, qui allait commencer la renommée des frères Tharaud \*. Ceux-ci ont trop d'empan pour se laisser enfermer dans la catégorie des romanciers exotiques ou des voyageurs ; normaliens en la personne de Jérôme, secrétaires de Barrès en la personne de Jean, et l'un et l'autre amis de Péguy, ils ont tenu à toute l'histoire des idées de leur temps. D'ailleurs leurs premiers romans, *Les Hobereaux* et *La Maîtresse servante*, les classaient comme des moralistes et des peintres de la vie de province. Cependant, *Dingley*, puis *La Fête arabe* les montraient, dès avant 1914, passés maîtres dans ce genre de reportages artistement écrits et fortement documentés, par lesquels ils allaient élargir en France la connaissance des pays étrangers. — Comme les Tharaud, Louis Bertrand \* débordait le genre exotique ; pourtant, dans ses livres du début, *Le Sang des Races*, *Pépète le Bien-Aimé*, il était le romancier à la fois réaliste et lyrique de cette Afrique du Nord dont il voudra un peu plus tard, avec *Sanguis Martyrum* (1918), chanter épiquement la destinée civilisatrice dans l'Occident chrétien. Louis Bertrand avait d'ailleurs une doctrine. Il prétendait arracher le roman aux abstractions psychologiques et aux descriptions limitées, et leur donner une dimension héroïque en cherchant l'homme intégral et universel sous tous les cieux du monde et dans toutes les époques de l'histoire ; et là était, selon lui, le vrai classicisme, qu'il définissait justement comme « la liberté dans l'ordre et l'unité stricte dans la plus riche diversité ». Mais ce théoricien du classique avait un tempérament plein de fougue, guetté par l'éloquence, et il figure plutôt un romantique de droite, avec moins de dons et de goût que Barrès, mais plus curieux que



lui de l'universel et plus ouvert aux vérités hors-frontière.

Les femmes romancières — et il n'en manque pas — ne se posent pas tant de questions : il leur suffit de raconter des histoires d'amour et, si elles théorisent quelque peu, de revendiquer les droits de la passion contre les préjugés, les principes et les intérêts de la société. C'est le cas de Marcelle Tinayre, dont la plume facile reprend et modernise les thèmes féministes d'*Indiana* dans *Heilé* et dans *La Rebelle*, et pose, dans *La Maison du Péché*, le conflit toujours pathétique de l'amour coupable et de la conscience religieuse — pour conclure en faveur des droits de l'amour. Anna de Noailles détourne un torrent de son panthéisme sensualiste vers les proses lyriques de *La Nouvelle Espérance* et du *Visage émerveillé*. Judith Cladel écrit *La Confession d'une Amante* ; Gérard d'Houville, née Heredia et devenue M<sup>me</sup> Henri de Régner, écrit une *Inconstante*, un *Esclave*, et orne parfois ses récits de souvenirs de sa jeunesse créole. Lucie Delarue-Mardrus, femme de l'excellent traducteur des *Mille et une nuits*, n'est pas seulement l'ardente poétesse de *Ferveur*, de *La figure de proue* et de *Souffles de tempête*, mais la romancière passionnée de *Marie fille-mère*, du *Roman de six petites filles*, et d'assez nombreux romans où elle a le mérite de regarder vivre les humbles et de ne pas limiter son attention aux drames amoureux des filles de la bourgeoisie. A celles-ci, Colette Yver conseille de ne pas devenir « princesses de science » ou « dames de palais », dans des romans un peu fades et trop sagement conformistes.

Cependant une autre femme, appelée à devenir un des meilleurs écrivains de son siècle, la grande Colette \*, en était encore à ses années d'apprentissage. Fille drue et gourmande de la plantureuse Bourgoigne, elle avait

grandi dans les champs, entre un père chimérique et une mère grave et tendre, cette « Sido » qu'elle devait immortaliser et de qui elle avait hérité l'amour extasié des plantes et des bêtes, la dévotion panthéiste de la nature et de la vie. A vingt ans, la petite rustre au cœur et aux sens épanouis avait été épousée par Willy, presque quadragénaire, boulevardier jouisseur et lettré ; brusquement transportée dans un monde artificieux et désordonné, elle y adhéra d'abord avec son avidité de vivre et la plasticité de sa nature, mais non point sans nostalgie et sans gêne, et ce fut la Colette d'avant 1914, la jeune femme cascadeuse à canotier de paille, l'amie de Polaire, l'« ingénue libertine », puis, après le divorce de 1907, la « vagabonde », hardiment raisonnable, qui doit demander son pain au music-hall, et qui traverse les sables brûlants des grandes amours. De Willy, elle n'avait pas appris seulement à souffrir, mais à écrire ; ce chroniqueur paresseux, qui ne manquait pas de goût, donna de bons conseils à sa géniale élève : il lui imposa les *Claudine* comme un devoir de style, et il la mit en garde contre l'abus des adjectifs, des points d'exclamation et du lyrique, il lui interdit le style de l'ébriété naturiste où elle aurait bien pu faire des naufrages aussi éclatants que ceux d'Anna de Noailles. L'art de Colette, ce fut, dans les contours d'une phrase d'une sobriété virile, un vocabulaire sensuel et charnu, le neuf et le chaud de l'image, un don étonnant de rendre la présence des choses, et surtout de celles qui vivent et qui bougent, qui ont sang ou sève, odeur ou couleur — les hommes, les animaux, les plantes. Par la vigueur d'une prose qui collait à tous les mouvements de la vie, elle pouvait rendre intéressants des dialogues de bêtes, ou même — dans l'extraordinaire *Nonoche des Vrilles de la Vigne* — retrouver tout le sublime, tout l'horrible et

tout le fatal de l'amour dans les jeux d'une chatte et d'un matou. — Elle avait d'abord signé Colette Willy des romans — les *Minne* après les *Claudine* — dont un érotisme léger donnait le ton. Les époux s'étant séparés, tandis que Willy s'enfonçait dans la grivoiserie polissonne de la *Môme Picrate* et des *Maugis*, Colette, libre de sa signature et de son génie, prit sa route montante et s'efforça vers un art difficile, vers une peinture totale et profonde du cœur. Et certes, *La Vagabonde* et *L'Entrave* ne parlaient que d'amour, et l'amour y était d'abord fièvre des sens ; mais s'il prenait son élan dans la chair, il allait bien au delà : une fois engagées dans son labyrinthe, les héroïnes de Colette, qui ne sont encore qu'elle-même à la troisième personne, sont condamnées à avancer, toujours, vers le fond infiniment inaccessible de leur être, mordues par une soif inextinguible et y découvrant leur âme. « *L'amour, c'est le choc douloureux et toujours répété contre une paroi qu'on ne peut rompre...* » Méditant sur le corps de son amant endormi, Renée Nérée songe, dans *L'Entrave* :

J'ai mesuré tout le danger, le jour où j'ai commencé à mépriser tout ce que tu me donnais : un joyeux et facile plaisir qui me laissait ingrate et légère, un plaisir un peu féroce comme la faim et la soif, innocent comme elles.... Un jour, je me suis mise à penser à tout ce que tu ne me donnais pas : j'entrais dans l'ombre froide qui chemine devant l'amour.... Se peut-il, Beauté, que je te préfère l'âme, peut-être indigne de toi, qui t'habite ? Il y a donc maintenant des mots — jalousie, trahison, fidélité — qui noircissent l'éclat de ton nom, Beauté ?

Qui écrivait, vers 1913, avec cette finesse et cette intensité de touche ? Proust, peut-être. Colette et Proust étaient, à la veille de la guerre, les deux grands astres qui montaient au ciel du roman français.

La foire aux pièces. — Les « nouveaux en 1900 » connaissent au théâtre, avant la première guerre

mondiale, de grands succès de public, d'applaudissements et de louanges ; mais, plus encore que les romanciers, ils se contentent de marcher d'un bon pas sur des voies rebattues.

Certes, on aurait bien étonné les admirateurs d'Henry Bataille si on leur avait dit que *L'Enchantement*, *Maman Colibri*, *La Femme nue* et *Les Vierges folles* ne fondaient pas la gloire définitive d'un grand dramaturge, à la fois psychologue et moraliste. Ils croyaient aussi que *Les Flambeaux*, où l'on admire le pouvoir purifiant de la science sur les passions, étaient d'un philosophe. Ces belles plantes de serre ont tenu peu de temps. Bataille, qui avait commencé par la poésie intimiste et précieuse de *La Chambre Blanche*, a cherché un équilibre hasardeux entre l'érotique et le sentimental, entre le goût du morbide et l'instinct prédicant. Au-dessous de Porto-Riche, il témoigne seulement pour ce qu'il y avait de lâcheté, de facilité et de pourriture en cet apogée du bonheur bourgeois. L'autre Henry, Bernstein, à qui une longue vie devait permettre d'occuper la scène pendant cinquante ans, échappe un peu mieux que Bataille à l'obsession de la passion amoureuse, mais non point à l'attrait de l'exceptionnel et du monstrueux. Surtout dans ses pièces d'avant 1914 — *Le Détour*, *Samson*, *Le Voleur*, *La Rafale*, *Le Secret* — il recherche l'effet par la violence des situations, des caractères, des passions et même des gestes : ce qui fait qu'il choque plutôt qu'il ne frappe, et qu'il ébranle plutôt qu'il n'émeut. Son horlogerie dramatique est bien fabriquée, mais de pièces un peu grosses et de rouages mal cachés.

Moins ambitieux et plus solide, Émile Fabre donna au moins deux bonnes pièces de satire sociale : *La Vie publique* en 1902, *Les Ventres dorés* en 1905. A Edmond Sée on dut de délicates comédies de mœurs, *Les Miettes*,

*L'Indiscret*. La comédie fantaisiste est brillamment représentée par le tandem Robert de Flers - Arman de Caillavet, dont *Monsieur Bretonneau* déborde d'humanité brave, *Primerose* et *La Belle aventure* d'assez jolie sentimentalité, *Le Roi* (où Arène a mis la main) et *L'Habit Vert* d'un esprit dont la mousse pétille encore. A l'étage de la farce, Tristan Bernard (1866-1947) ne se contente point des grosses plaisanteries de *L'Anglais tel qu'on le parle* et du *Petit café* : *Triplepatte* et *Monsieur Codomat* esquissent une psychologie attendrie du grotesque, qui rappelle et continue le bon Courteline.

Et puis, il faut bien faire sa place à Rostand \*. La précocité de son talent a situé ses juvenilia — poèmes des *Musardises*, comédie versifiée des *Romanesques* — aux dernières années du précédent siècle. Mais aucun écrivain n'a davantage le cachet 1900, et sa popularité d'homme de théâtre, immense au moins jusqu'en 1910, lui a, pour une assez large part, survécu : *Cyrano de Bergerac*, *L'Aiglon* sont devenus pièces de répertoire. La formule du drame en vers avait connu vers la fin du siècle, avec Henri de Bornier, Jean Richepin et François Coppée, un fâcheux renouveau : il appartient à Rostand de la remettre sur un plan voisin de la poésie. *Cyrano* est, à tout prendre, le chef-d'œuvre du drame romantique : par chance, l'accord entre le genre et le sujet s'y trouvait parfait, et aussi l'accord entre le sujet et le poète, dont les défauts — goût du panache, esprit de mots, musique de fanfare — le servaient pour imaginer, en le gasconnant, le buclesque auteur du *Voyage dans la Lune*. Déjà, *L'Aiglon*, plus spectaculaire et banalement pathétique, avait besoin, pour triompher, du travesti de Sarah Bernhardt et des déclamations patriotiques du grenadier Flambeau. Quant à *Chan-tecler*, qui transformait en basse-cour la scène de la

Porte-Saint-Martin, c'était évidemment une erreur, que sanctionna un retentissant échec : et pourtant, amortis et faussés par les pointes et les tirades de mauvais goût, les meilleurs élans romantiques de Rostand sont là, quand l'inspirent le sentiment de la joie rustique, l'amour du soleil et une idée haute de la vocation du poète.

la littérature d'invention  
les politiques : Maurras, Péguy,  
Sorel, Suarès, Romain Rolland

Après les artisans de lettres plus ou moins inspirés et les fournisseurs plus ou moins soucieux de la qualité, il est temps de rencontrer les créateurs, les inventeurs de sources, les maîtres originaux du nouveau siècle. Autour de 1870, une génération particulièrement favorisée est née, qui fournira ces maîtres. Arrivée à la conscience d'elle-même et à l'âge de l'expression dans les remous de l'Affaire Dreyfus, cette génération est sensible aux problèmes politiques ; il convient de la considérer d'abord sous cet aspect.

**Charles Maurras \* et la fondation de « l'Action Française ».** — L'un des esprits les plus actifs et qui ont le plus marqué le siècle, Charles Maurras, devait connaître pendant et immédiatement après la première guerre mondiale le plus haut période de son influence ; mais, dès environ 1905, sa pensée était mûre et sa doctrine formée : ce Provençal, délibérément tourné vers l'horizon gréco-latin, dessinait avec rigueur et défendait avec intransigeance la position d'un traditionalisme absolu et paradoxal, qui enveloppait l'adhésion à la monarchie en pleine ascension de l'idéal démocratique, le retour aux règles du plus étroit classicisme en un temps de dilettantisme cosmopolite et de pluralisme

esthétique, et une profession de foi nettement positiviste contre tous les courants de pensée et d'art alors tendus vers l'irrationnel. *Anthinéa* et *Le Chemin de Paradis* livraient déjà l'essence de la sensibilité maurrassienne : une sensibilité où le cœur ne frémissait qu'en consonance avec l'esprit ; *L'Avenir de l'Intelligence* et *Le Dilemme de Marc Sangnier* posaient les principes d'une éthique et d'une politique dont *l'Enquête sur la Monarchie* déduisait les formes nécessaires. Et déjà, du front buté du poète sourd de Martigues, *l'Action française*, d'abord revue, puis journal, parti et même église, était née, armée de pied en cap pour une guerre idéologique de trente ans.

Au principe de son système, Maurras a avoué l'influence d'Auguste Comte. Une intuition anxieuse de la fragilité de l'homme et de ses constructions donne à sa dialectique conservatrice une source émotive et une intensité tragique ; le maître du positivisme l'a persuadé de ne point chercher la consolation et l'espérance en quelque rêve religieux d'infini, en quelque éternisation de l'instant, mais dans la perfection du fini et dans l'établissement des meilleures conditions d'une permanence temporelle. Tel lui apparaîtra toujours le rôle suprême de l'intelligence : créer de l'ordre, et le maintenir. L'auteur d'*Anthinéa* est celui que l'infini ne tourmente pas : non qu'il se désintéresse de l'absolu, mais il en oriente le culte vers la jouissance de l'achevé, du rationnel et du solide. En ce sens, la philosophie de Maurras apparaît originellement comme une esthétique. L'homme se réalise en accomplissant de la beauté — une beauté d'ordre et de raison, qui est la plus haute aspiration de l'esprit. Prenant le contre-pied du romantisme, stigmatisé en même temps comme une hérésie de la pensée occidentale, une importation dangereuse du génie germanique et une incarnation



morbide du génie féminin, l'esthétique maurrassienne exclut ce qui est trouble et vague, songe et délire ; elle recueille dans sa forme la plus étrécie la tradition humaniste, ramenée à un rationalisme pur ; et, à force de pousser à la rigueur la défiance du spontané, de l'informe et du sentimental, elle devient une mystique de l'intelligence, de l'ordre et de la raison. Pèlerin de l'Acropole, le jeune Maurras, qui, bien sûr, avait lu Taine et Renan, embrasse avec ferveur une colonne dorique dont lui paraissent proprement divines l'harmonie voulue, la perfection mathématique, la victoire sur le hasard et le temps.

Le passage de l'esthétique à la politique est tout simple. Le *Politique d'abord!* n'est que la conséquence manifestée quand l'esprit déplace vers la société le problème de la création et de la conservation des biens qui survivent à l'individu. La cité est une œuvre d'art, la plus importante et la plus belle qui puisse sortir des mains de l'homme, mais aussi la plus menacée par l'action érosive du temps. L'homme supérieur naît artiste et citoyen ; et le citoyen est déjà l'artiste qui construit et maintient ce grand ouvrage, ce support matériel d'une harmonie plus parfaite et plus durable que n'en saurait réaliser aucune existence individuelle : la cité. Donc tout est bon qui favorise le maintien et l'expansion de la cité, tout est mauvais qui tend à l'affaiblir et à la détruire. Ce qui sert la cité, ce n'est pas la morale, mais une bonne technique de gouvernement, appuyée sur une connaissance ferme de la nature sociale de l'homme et sur une interprétation rationnelle de l'histoire : c'est « l'*empirisme organisateur* ». Et ce qui, le plus souvent, la menace, c'est le cœur et l'instinct, ce sont les poussées anarchiques des forces spontanées, turbulence des foules, passions individuelles, même et surtout si elles sont grimées en impératifs

d'une prétendue conscience universelle. Aussi bien ne peut-on attendre la sagesse politique d'une démocratie : l'avenir de l'intelligence est de rompre avec un régime qui ne peut que l'avilir, de se mettre au service des idées de salut public et de réaction, de rejoindre hardiment l'idéal aristocratique d'une société fondée sur l'inégalité, car l'esclavage antique avait ses raisons. En fin d'analyse, l'adhésion à la monarchie ne tient à aucune fidélité mystique, à aucun principe sacré : la monarchie est le régime le plus sûr parce qu'elle remet le pouvoir entre les mains d'une famille dont l'intérêt coïncide avec celui de l'État. Et là est l'essentiel : non point promouvoir une justice toujours flottante au gré des passions des hommes, mais maintenir un ordre politique positif et nécessaire. « *Il n'y a rien de plus facile que les révolutions, l'histoire en est pleine, comme de bûchers et de tombes [...]. Naviguer et conduire au port, durer et faire durer, voilà les miracles.* »

Rien de mystique non plus dans l'alliance préconisée avec l'Église. Agnostique, Maurras ne croit pas aux dogmes chrétiens ; il considère le christianisme comme un dangereux véhicule des poisons anarchiques de l'âme orientale ; mais il voit dans l'Église une puissance d'ordre qui soutient l'État, confirme les structures morales de la société et rend inoffensifs, en les interprétant rationnellement, « *les évangiles de quatre juifs obscurs* ». Le catholicisme de Maurras, comme son classicisme, comme son nationalisme, veut fournir à l'homme les meilleures armes pour protéger de la destruction ses créations temporelles.

Doctrines d'une impressionnante unité, mais combien formelle et arbitraire ! Culture, morale, nation, religion : en même temps qu'il se faisait de ces hautes valeurs le défenseur intellectuellement passionné, Maurras en altérait la substance, vidant les idées de

leur contenu spirituel. Y a-t-il un classicisme vivant qui ne soit, comme le lui opposait Gide, un « romantisme dompté » ? Que vaut une philosophie de l'harmonie et de la raison qui, situant finalement dans l'État la valeur suprême, justifie pratiquement le machiavélisme, ôte au droit son caractère d'exigence transcendante à l'histoire et détourne l'acte de l'intelligence de sa plus haute finalité ? Avait-on le droit d'appeler « intégral » un nationalisme qui excluait de la tradition française le mysticisme chrétien dans sa forme la plus pure, et le moralisme juridique, la tradition humaniste qui avait abouti à la Déclaration des Droits de l'homme ? Et, posant le christianisme comme essentiellement faux et dangereux, était-il honorable et prudent d'installer l'Église dans l'État comme une gendarmerie de l'ordre moral ?

L'étonnant est que des positions aussi paradoxales n'aient pas empêché le système maurrassien de prendre barre immédiatement sur un secteur important de la pensée française. La jeunesse des grandes écoles fut immédiatement touchée — l'enquête d'Agathon, en 1912, en fait foi —, et l'influence s'exerça jusqu'aux abords de l'Université : à preuve la thèse que Pierre Lasserre, au prix d'un scandale il est vrai, soutint en 1909 sur ou plutôt contre le Romantisme, et l'écho rencontré par les derniers livres de Jules Lemaitre, converti à *l'Action française*. Les qualités d'écrivain de Maurras expliquaient en partie son succès : assez tôt débarrassée des traces du maniérisme symboliste et barrésien, sa prose métallique, vibrante, concise bien que non dépourvue d'accents oratoires, portait les idées dans un système de métaphores et d'allusions classiques, propres à combler d'aise les lecteurs d'Anatole France et les nourrissons des humanités. Mais surtout, la vigueur des affirmations, jetées du haut d'un dogmatisme bardé de culture littéraire et d'ar-

guments historiques, imposait à des lecteurs d'autant plus enclins à se laisser séduire que ce doctrinaire rassurait leur bonne conscience, exploitait leurs bons sentiments, justifiait l'inégalité sociale au nom de la sagesse, l'égoïsme conservateur au nom de la patrie, la haine des Juifs au nom de l'intérêt national et le mépris de l'étranger au nom de la supériorité du génie français. En un temps où les progrès du socialisme commençaient à inquiéter les possédants, où le cosmopolitisme intellectuel et déjà universitaire érodait la synthèse close de la culture nationale, enfin quand pointaient sur l'Europe les nuages d'un prochain orage, le « nationalisme intégral » de Maurras, par ce qu'il avait de faux comme par ce qu'il avait de valable, et de secrètement passionnel sous le vernis d'un positivisme rigoureux, épaulait et relayait le traditionalisme plus instinctif de Barrès : il séduisait en même temps la noblesse de province qui lui donnait son cœur et son or, une partie du clergé qui en admirait l'ordre dogmatique, et une fraction consciente et réfléchie de la bourgeoisie qui croyait y voir son fort le mieux gardé.

**Charles Péguy \***, prophète socialiste et chrétien. — Au nationalisme français d'avant 1914 — naturaliste chez Barrès, positiviste chez Maurras —, il manquait la dimension proprement spirituelle, et il incombait à Charles Péguy de la lui donner. Ce fils d'une rempailleuse d'Orléans petit-fils de paysans du Bourbonnais et de vigneron du Val de Loire, élevé par l'école communale selon la tradition laïque et jacobine, nourri par l'Université et l'École Normale de la fleur de l'esprit classique en même temps que des généreux idéaux de l'esprit moderne, était appelé, par position et par tempérament, à concilier en lui les appels les plus divergents et à incarner la totalité du génie français. Son

origine et ses instincts l'enracinaient dans un christianisme populaire dont ses études, poursuivies dans l'atmosphère scientifique de la fin du siècle, le séparèrent d'abord ; mais déjà l'influence de Bergson, prépondérante sur sa formation, le mettait à l'abri du déterminisme et du sociologisme, lui donnait le goût d'une culture insérée dans la vie, cherchant le contact avec la profondeur des âmes et des œuvres, fuyant le mécanique, l'habituel, le formel. Une autre influence, très forte sur sa jeunesse, celle de Lucien Herr à l'École Normale, l'orienta vers le socialisme et vers l'action : fuyant les commodités d'une carrière universitaire, il fonde, en 1900, les *Cahiers de la Quinzaine*, d'abord citadelle du dreyfusisme, puis chapelle secrète d'une religion d'intransigeante probité qui se tourna contre les amis de la veille — Herr, Jaurès — quand la victoire politique des défenseurs de Dreyfus se systématisa en antimilitarisme et anticléricalisme. *Notre Patrie*, en 1905, marque chez Péguy, après le coup de Tanger, la prise de conscience d'un prochain péril de guerre et le réveil du patriotisme et, en 1910, son traditionalisme devient intégral par une adhésion du cœur à la foi chrétienne : adhésion que certaines circonstances de la vie intime, mais aussi un refus de l'esprit devant le dogme désespérant de la damnation éternelle, empêchèrent d'être totale, du moins jusqu'en ce matin d'août 1914 où le lieutenant de réserve Péguy s'agenouilla pour prier, sans être allé, semble-t-il, jusqu'à la consommation sacramentelle. La balle qui le frappe en plein front, au début de la bataille de la Marne, dans un champ de l'Ile-de-France accomplit son destin.

Un point sur lequel Péguy est revenu souvent, c'est qu'il n'y a pas eu chez lui de conversion, de « *rebroussement* », mais un progrès, un « *approfondissement* » ; et, en

fait, la lecture de son œuvre le montre non seulement agissant toujours selon des tendances fondamentales, mais dirigeant sa pensée sur les mêmes thèmes. Son socialisme, sentimental et humanitaire, et aussi peu matérialiste que possible, était imprégné de sensibilité chrétienne : le souci du salut des âmes, écrasées par la misère, y tenait plus de place que celui d'une rationnelle répartition des biens. Inversement, son catholicisme sera instinctif et populaire, détaché de l'esprit bourgeois et du réflexe conservateur ; exaltant la pauvreté, Péguy proférera, comme Léon Bloy, les anathèmes les plus violents contre l'Argent. « *Ne peuvent être chrétiens, ira-t-il jusqu'à écrire, ceux qui sont assurés du pain quotidien : les rentiers, les fonctionnaires, les moines.* » Rien de significatif comme le culte privilégié que Péguy a voué à la Pu: elle d'Orléans : entre la première *Jeanne d'Arc*, dédiée par un jeune normalien socialiste « à toutes celles et à tous ceux qui seront morts de leur mort humaine pour l'établissement de la République socialiste Universelle », et le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, où le polémiste, devenu poète et chrétien, développe l'analogie de la passion du Christ et de la passion de la Sainte, il y a continuité de pensée et d'amour, exaltation des vertus et des instincts du peuple, aspiration vers une communauté des âmes où nulle fissure d'orgueil et d'injustice n'en blesse, n'en sépare aucune.

Comme il eut souci de tenir ensemble sa foi politique et sa foi religieuse, Péguy n'entend pas séparer son baptême et sa culture. Nulle part la formule d'humanisme chrétien n'a une signification plus précise que chez l'auteur de *Jean Coste* et de *L'Argent*. Il croit fermement à un code de vertus naturelles, à un sens humain de l'honneur et de la justice qui éclate chez Homère et chez Platon et qui reçoit sa confirmation du christianisme ; aussi bien, pour lui, « *la lutte n'est*

*pas entre le monde chrétien et le monde antique. La lutte est entre le monde moderne, d'une part, et, d'autre part, le monde antique et le monde chrétien ensemble* ». Si le monde moderne est condamné, c'est à cause de son matérialisme essentiel, sensible non seulement chez les bourgeois qui vivent les yeux fixés sur la Bourse, mais chez les parlementaires qui tournent vers le goût du confort le cœur du peuple, et chez les professeurs de Sorbonne qui ravalent la culture à des collections de fiches sans idée, l'histoire à des suites de petits faits sans âme. Idéaliste et spiritualiste, Péguy ne met rien au-dessus de la « *mystique* », et ne craint rien tant que de la voir se désintégrer en « *politique* » — soit que la « *mystique chrétienne* » devienne « *politique cléricale* », soit que la « *mystique républicaine* » devienne « *politique radicale* », soit que la révolution socialiste se désintéresse d'être d'abord une révolution morale.

Cependant, on manquerait le fond de sa pensée, si l'on ne voyait que cet idéalisme s'équilibre par un réalisme solide, doublement enraciné dans la meilleure tradition de l'humanisme classique et dans celle de la plus saine théologie chrétienne. Rien de plus important, à ce point de vue, que le poème d'*Ève*, qui donne tout son développement au dogme de l'Incarnation, et qui rattache à la double nature du Christ et à l'action complémentaire de la nature et de la grâce la double finalité de l'histoire, profane et sacrée, temporelle et éternelle. S'il est vrai que « *le spirituel est couché dans le lit de camp du temporel* », il faut conclure, en même temps, contre l'erreur des idéalistes plus ou moins kantien qui justifient l'inaction par le soin d'une conscience pure, contre une charité chrétienne qui serait « *une capitulation constante devant les princes et les riches* », et contre l'immoralisme politique, qui n'est autre chose que la trahison de l'esprit dans l'histoire. Aucun sort

n'est plus beau que celui du soldat qui meurt pour les « *cités charnelles* », puisqu'elles sont « *le corps de la cité de Dieu* » ; mais encore faut-il que ce soit dans « *une juste guerre* », car l'existence d'une nation, surtout si celle-ci est la France chrétienne, se justifie par l'accomplissement d'une mission spirituelle. Et c'est ainsi que la figure de Jeanne d'Arc prend toute sa valeur de symbole, car elle est la sainte qui sauve les âmes dans l'histoire, qui met le glaive au service de la justice et, dans l'acte militaire, demeure encore brûlée d'une charité sans exclusion.

Péguy a cette destinée singulière d'être, parmi les grands écrivains du xx<sup>e</sup> siècle, celui qui, de son vivant, a été enseveli sous le plus lourd silence de la critique, et qui, depuis sa mort, a provoqué la plus abondante foison d'articles et de volumes. Et ce qui fait surtout le prix de sa gloire, c'est qu'elle est moins proprement littéraire que spirituelle : il existe aujourd'hui une famille, une communauté d'âmes marquées par son influence. Avec sa pèlerine de moine, son lorgnon de professeur et ses souliers de fantassin, Péguy est une figure importante non seulement dans l'époque qu'il a traversée, mais dans l'histoire même de l'esprit. Mieux que Maurras, il a incarné la plénitude du génie français, sa logique et son affectivité. Mieux que Barrès, il a réalisé la synthèse de nos générosités nationales, la réconciliation de la France royale et chrétienne et de la France républicaine et socialiste. Mais le caractère moral de cet ascendant présente un risque : c'est que l'écrivain finit par disparaître dans l'ombre de l'homme.

La commune opinion veut que Péguy, tout entier attaché à son apostolat intellectuel, et d'ailleurs détourné de l'art par un souci de sincérité totale, se soit par système désintéressé du style et ait mis son honneur à publier ses brouillons : ce qui expliquerait sa



forme particulière, toute en redites, en approximations successives, en détours, en digressions, en progressions désordonnées. Encore un pas et l'on ferait du style de Péguy une première expression de l'*écriture automatique*, une première abdication concertée de la raison organisatrice devant le chaos vivant de l'inconscient. Rien de plus faux : « *Je ne sais pas ce que c'est qu'un style qui n'est pas travaillé, qui n'est pas voulu* », déclarait Péguy dans un de ses premiers *Cahiers*. L'intention de faire une œuvre d'art et d'inventer un style ne saurait être niée chez lui ; mais quel en est l'effet ? Son écriture a ses côtés forts. D'abord, un sens hors de pair de la formule frappée et frappante (« *le kantisme a les mains pures, mais il n'a pas de mains ; — Une grande philosophie n'est pas celle qui n'a pas de vides, c'est celle qui a des pleins* »). Puis une habileté particulière à faire des couples de mots, soit par contraste (*éternel et temporel, spirituel et charnel, mystique et politique*), soit par fine opposition de nuances (*misère et pauvreté, être peuple et être démocrate ; « j'ai horreur des gens du commun, j'adore les petites gens* »). Enfin, le sens oratoire, cette puissance de souffle et de coffre qui permet à Péguy de construire un cahier de 250 pages d'un seul tenant, sans pause, sans défaillance dialectique et sans fatigue d'imagination. Mais cette dernière qualité est dangereuse, elle a son revers : la prolixité, la lenteur des développements, accrue par un recours systématique et fatigant au procédé de la répétition. On a pu dire que ces défauts sont, en réalité, les caractères d'un style oratoire, fait pour être entendu plutôt que lu, et qu'il faut comprendre l'art de Péguy comme celui d'un extraordinaire causeur, tout en verve et faconde, dont la pensée se fait à mesure qu'il parle et se coule spontanément dans un flux sonore, torrentueux, capricieux et qui finit toujours par un accord décisif et défi-

nitif entre l'idée et sa forme ; on a parlé aussi d'un style symphonique, qui exécute d'imprévisibles variations sur un thème donné : sans doute, mais il reste l'abus d'un procédé, et cette fatigue à laquelle n'échappe pas le lecteur le plus attentif ; et plus encore le lecteur des poèmes que celui des œuvres en prose. Chez le prosateur, la perfection naturelle de la langue résiste habituellement aux inconvénients de la rhétorique ; mais le poète, avec des moments et des pointes de la plus haute qualité, s'enlise souvent dans un verbalisme qui, par le recours périlleux au dictionnaire de rimes et le goût du coq-à-l'âne fastueusement rimé, rappelle davantage les prouesses des grands rhétoriciens que l'infailible virtuosité de Hugo. *Ève*, les *Tapisseries* et, plus encore, les *Quatrains* offrent, à côté de réussites admirables, des pans insurmontables de versification illisible. Les *Mystères*, écrits en prose rythmée, ont plus de constante grandeur.

L'appel héroïque : Georges Sorel, Romain Rolland \*, André Suarès \*. — C'est seulement avec le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, qui faillit lui valoir en 1911 le Grand Prix de littérature de l'Académie française, que Péguy émerge à la notoriété : jusqu'alors, il n'avait écrit que pour les quelques centaines d'abonnés des *Cahiers de la Quinzaine*, épars à travers la France ; mais la boutique de la rue de la Sorbonne n'en était pas moins, vers 1905, un foyer intellectuel de première grandeur. L'influence de Péguy y fut balancée un moment par celle de Georges Sorel, avec lequel il finira par se brouiller. De jeunes écrivains, Daniel Halévy, Romain Rolland, André Suarès, les Tharaud y font leurs débuts. S'il fallait fixer dans une formule l'esprit d'un groupe où dominait l'éclectisme le plus respectueux de l'ori-

ginalité personnelle, on pourrait dire que s'y élaborait un nouvel humanisme tendu vers l'héroïque.

Le culte de la puissance et de la grandeur marque, en effet, une des tendances de la pensée européenne, et spécialement française, au début du xx<sup>e</sup> siècle. Grâce à des critiques tels que Schuré, Jules de Gaultier, Remy de Gourmont, Henri Lichtenberger, le seigneur aryen de Gobineau et le Surhomme de Nietzsche sont assez connus et ont assez de prise sur les esprits pour que, dès 1903, le Baron Seillière inaugure contre eux ses grandes réfutations des *Philosophies de l'Impérialisme*. Le triomphe de la démocratie bourgeoise et des facilités du matérialisme industriel provoque, par réaction, l'appel au héros. Héros au service de la patrie terrestre, le citoyen-artiste de Maurras. Héros au service de l'Esprit, le clerc casqué de Péguy, et héros encore, vanté par les *Cahiers de la Quinzaine*, l'honnête homme du « *pain cuit des devoirs quotidiens* », le paysan et l'artisan de « *l'ouvrage bien faite* », le père de famille « *aventurier du monde moderne* ». Héros encore le militant ouvrier de Georges Sorel, dont les *Réflexions sur la violence* se situent au lieu géométrique de Marx et de Maurras : explosion paradoxale d'un anti-intellectualisme forcené, la pensée sorélienne débouche pourtant sur l'humanisme par la notion d'une « cause générale » à servir selon les procédés tragiques de la lutte des classes, et elle dresse en même temps, contre le pseudo-idéalisme des démocraties bourgeoises, le nationalisme aristocratique et le socialisme totalitaire — en sorte que Mussolini et Lénine pourront reconnaître également ce vieil ingénieur utopiste comme un inspirateur et un maître.

André Suarès ne vient pas de Nietzsche : ses lettres de jeunesse nous le montrent, bien avant la lecture de *Zarathustra*, formé par Tolstoï et Wagner, et déjà

docile aux tendances de son tempérament de Juif pauvre, humilié, orgueilleux et messianique. Certes, l'essai *De Napoléon*, publié en 1912 aux *Cahiers de la Quinzaine*, semblait exalter le sur-humanisme immoral de la volonté de puissance ; il vantait « *la gloire de l'homme qui veut et qui règne, le souverain spectacle de l'action* », et la grandeur justifiante : « *La grandeur emporte tout. Et ceux qui ont l'âme puissante pardonnent tout à la puissance* ». Mais il y a aussi l'instinct de la pitié et de la justice, et si, dans le *Voyage du Condottiere*, Caërdal, héros fictif en qui s'incarne Suarès, élève encore devant le Colleone de Venise l'hymne du Sur-homme, il refusera, au souvenir des abominations de Rimini, d'adorer en Malatesta « *l'énergie où il n'y a que la violence* », et de faire, en écho à Stendhal et en attendant Montherlant, l'apologie du beau crime. En vérité, son âme est surtout religieuse : éloignée de la foi au Dieu d'Abraham et au Dieu chrétien, mais toujours assoiffée d'absolu, elle ira chercher la plénitude de l'être dans le culte esthétique du moi — « *le moi le plus beau est le plus sauvé ; le plus noir est le plus perdu ; le plus faible est le plus condamné* » —, et, au delà, elle rencontre la religion de la vie s'épanouissant en beauté, le culte de l'art. Car, pour Suarès, la forme privilégiée de l'action n'est pas politique, mais esthétique : les géants de l'humanité sont les grands artistes, écrivains, peintres et musiciens, qui ont réussi à fixer dans une image éternelle le duel de l'homme et de la fatalité, et il se fait l'exégète passionné de Wagner, de Tolstoï, d'Ibsen et de Dostoïevski. Cependant, si l'artiste, à côté du saint, incarne le dépassement de l'homme vers la grandeur, c'est dans la mesure où il invente et crée : or Suarès n'est que le critique et l'amateur ; ses dons poétiques sont incertains, et quand il inaugure, vers 1905, à côté de Claudel et de Gide, par sa tragédie

non jouée d'*Électre et Oreste*, le retour au théâtre antique, il se montre encore un adaptateur plutôt qu'un créateur. D'où l'impression qu'il donne finalement de replier sur un humanisme de culture et de jouissance son élan primitif vers un humanisme de conquête et de puissance. Manquant pour son compte la sublime destinée du génie, il lui reste à en prendre le ton, donc à forcer sa voix : d'où l'extrême tension de son style, un néo-romantisme fastidieux jusqu'à l'accablement, un effort crispé et parfois crispant pour maintenir la critique à la haute température du lyrisme et du symbolisme — toutes ces ambitieuses et périlleuses intentions qui devaient condamner Suarès à l'isolement dans la fière amertume de sa tour d'ivoire.

Romain Rolland, qui fut à l'École Normale le camarade et le confident de Suarès, eut un point de départ philosophique fort voisin du sien ; mais ses facultés étaient plus diverses et mieux équilibrées, sa vue du monde plus vaste et sa sensibilité plus généreuse. Chez Rolland, comme chez Suarès, la religiosité naturelle se greffait sur un panthéisme de la sensation, s'épanouissait dans un esthétisme de haute culture et dans le goût de l'héroïque ; mais la ferveur inquiète, au lieu de se consumer en fièvre éloquente, devait se surmonter et se pacifier par la création de l'œuvre, et elle tendra bientôt vers une réconciliation goethéenne avec l'humanité et l'univers. Le culte des grandes individualités, qui fit de Romain Rolland le biographe de Beethoven et de Michel-Ange, ne l'empêcha jamais de sentir ce qu'il y a de valable dans l'idéalisme démocratique et dans la mystique des foules : d'où le *Théâtre de la Révolution*, écrit et joué avant 1905 avec les *Tragédies de la Foi*, non seulement pour protester par la voix et l'exemple des grands hommes « contre la lâcheté de la pensée et de l'action », mais pour montrer à l'œuvre,

dans le courage anonyme et jusque dans l'instinct aveugle du peuple, les Idées qui se frayent leur route dans l'histoire — car « *les peuples meurent pour que Dieu vive* ».

Cet optimisme idéaliste, non sans rapport avec la pensée hégélienne, et intimement mêlé à la volonté de rendre à la civilisation le ton héroïque, forme en somme l'axe métaphysique qui soutient la grande épopée en prose des *Jean-Christophe*. Publiés d'abord aux *Cahiers de la Quinzaine*, entre 1904 et 1912, ces dix volumes avaient l'originalité de représenter la première grande suite romanesque du siècle ; et puis, ils offraient, brossé par un grand esprit cosmopolite, un tableau large et profond de l'âme européenne à l'instant de son plus haut bonheur et au bord des prochains périls ; ils instituaient le dialogue du génie français et allemand à la veille de la guerre où les deux peuples allaient s'égorger ; ils exprimaient enfin le sentiment aigu des pleins et des vides d'une civilisation éclatante et fragile. Pour Jean-Christophe, le vice de la société qu'il découvre dans *La Foire sur la Place* — le monde de l'argent, de la littérature à la mode, de l'esbroufe sous toutes ses formes —, c'est d'être un monde « *incapable de comprendre l'héroïsme et surtout la pureté* ». L'espoir est mis du côté des héros, qui sont avant tout les créateurs et les grands artistes, Jean-Christophe étant supposé un musicien de génie, mais aussi du côté des simples, chez qui l'on voit s'épanouir des âmes transparentes et vigoureuses, capables de dévouement et d'abnégation : cette sympathie pour les humbles, traitée sur le ton de l'attendrissement et de l'édification morale dans *Antoinette*, se politise dans *Le Buisson ardent* pour devenir une foi socialiste et révolutionnaire. Au reste, l'inspiration héroïque chez Romain Rolland se nuance et se compense par une sensibilité vertueuse, qui a des conso-

nances avec celle de Jean-Jacques Rousseau, et parfois de Bernardin de Saint-Pierre ; elle l'incitait déjà, dans son introduction à la *Vie de Beethoven*, à définir les héros « ceux qui furent grands par le cœur » ; elle fait de lui le grand romancier de l'amitié, de l'amour spiritualisé ; et la morale de *Jean-Christophe* dépassera finalement les hauts plateaux lumineux et desséchés de l'esthétisme pour affirmer avec modestie : « *La mesure de la vie, c'est l'amour [...] la plus belle musique de l'âme, c'est la bonté* ». Morale qui devra triompher, pense Romain Rolland, car elle est la volonté de Dieu qui s'affirme à travers les actes et les passions des hommes, parfois à leur insu et malgré eux. L'un des rares esprits de son temps que l'illusion du bonheur de 1900 n'éblouissait pas, il voyait sa génération ployant sous une tâche surhumaine — « *toute une somme du monde, une morale, une esthétique, une foi, une humanité nouvelle à refaire* ». Mais il en appelait avec confiance à la génération suivante : « *Hommes d'aujourd'hui, jeunes hommes, à votre tour ! Faites de nos corps un marchepied, et allez de l'avant. Soyez plus grands et plus heureux que nous !* » Deux ans plus tard, quand tonna le canon de 1914, on comprit ce que cet appel avait de prophétique, et plus d'une âme était prête à entendre monter cette grande voix au-dessus du drame de l'Europe ensanglantée.

## la littérature d'invention quatre débuts : Gide, Claudel, Valéry, Proust

La génération de Maurras, de Péguy, de Suarès, de Romain Rolland est aussi celle de Gide, de Valéry, de Claudel et de Proust : quatre créateurs d'une exceptionnelle qualité, qui font leurs débuts, autour de 1900, dans une demi-obscurité distinguée, émergent à la notoriété à la veille de la guerre, et feront figure, à partir de 1920, de maîtres incontestables.

**André Gide \* entre la ferveur et l'ironie.** — Il est peu d'écrivains en qui le lien de l'œuvre à la vie soit plus apparent que chez André Gide : n'oublions jamais, en l'approchant, sa naissance dans une famille intelligente, fortunée, puritaine, son éducation d'orphelin dévot et choyé, ses années d'apprentissage de jeune homme riche qui voyage pour sa santé et sa culture et qui aura les moyens d'organiser toute son existence pour la lecture, la musique, l'exercice du jugement, l'approfondissement du drame intérieur et la création poétique. Par là s'expliquent le choix des sujets sévères et difficiles, la progression hautaine dans l'indifférence du public, le ton de lyrisme contenu et d'ironie raffinée qui, de la *Tentation amoureuse* aux *Caves du Vatican*, imposent avant 1914 la jeune maîtrise de celui qui apparaît alors, surtout, comme un esthète. Les premiers milieux intellectuels et artistiques fréquentés par André



Gide l'ont aussi marqué : il n'est pas indifférent qu'il soit né à la littérature dans le climat post-symboliste du *Mercur*e de France et de la *Revue Blanche*, qu'il ait eu pour amis de jeunesse Francis Jammes, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Oscar Wilde et, un peu plus tard, Paul Claudel. Ses premiers écrits se ressentent du maniérisme de l'époque, et il lui faudra une vingtaine d'années pour atteindre, d'abord dans son journal, puis dans ses récits, au dépouillement et à la pureté classiques. Notable aussi que son goût, formé par une prédilection pour les classiques français, se soit élargi au contact des écrivains étrangers — spécialement des romanciers anglais et russes, et de Nietzsche, à propos duquel il écrivait dès 1898, dans la *Lettre à Angèle* : « *Tout grand créateur, tout grand affirmateur de la vie est forcément nietzschéen* ».

Ce qui n'apparut pas immédiatement, mais était pourtant le fond de sa vérité, c'est que ce jeune esthète au front pâle encadré de cheveux longs — première image wildienne du Gide de 1900 —, vivait et traduisait essentiellement une crise de la conscience religieuse. La dévotion protestante, la familiarité de la Bible l'ont marqué, comprimant d'ailleurs une nature singulièrement désireuse, un moment attaquée par la maladie et fouettée par la joie d'avoir échappé à la mort, et d'autant plus indocile que ses instincts, exceptionnels, l'entraînèrent de bonne heure, en marge d'un mariage blanc, vers une dépravation que condamnent la religion et la société. *Les Nourritures terrestres* sont l'explosion d'un panthéisme sensuel qui autorise la ferveur mystique dans la jouissance intelligente des dons de l'instant et pousse à la possession de Dieu dans une plénitude de sensation où s'abolit la notion de péché : « ... *Il n'y a pas d'autre sagesse que la vie... Aimer sans juger si l'action est bonne ou mauvaise... Nathanaël, je ne crois*

plus au péché... Et quoi ! Nathanaël, tu possédais Dieu, et tu ne t'en étais pas aperçu ! » *L'Immoraliste* transpose du poème au roman et de l'élévation lyrique à l'élucidation psychologique le même projet de construire une morale en dépassant la morale : s'y rencontrent le romantisme barrésien de *L'Ennemi des Lois*, l'individualisme aristocratique de Nietzsche, et aussi l'hérésie slave d'un christianisme épanoui dans l'anarchie de l'amour et dans l'humilité d'une âme résignée à n'être plus qu'une « incohésion naïve d'appétits ».

Cependant, Gide pourra écrire dans son *Journal* : « Si je n'étais que l'auteur de *L'Immoraliste*, c'est alors que je me sentirais rétrécir ». De même qu'à la revendication hédoniste des *Nourritures* répond immédiatement la fable moralisante de *Saül*, *L'Immoraliste* sera bientôt suivi de *La Porte étroite*, admirable roman où la tradition de la nouvelle classique d'analyse intérieure s'approfondit vers les zones spirituelles de l'âme, cependant que la critique implicite de la peur de vivre chez les chrétiens s'équilibre par une exaltation de l'héroïsme ascétique et des voies difficiles de la sainteté. D'ailleurs, ces variations morales se détachaient sur la trame d'une pensée ironique qui se fait une loi d'étaler les contradictions, de ne pas conclure et d'embrouiller les symboles. Dans *Philoctète*, les trois morales, celle du citoyen en Ulysse, celle de l'humaniste pur en Néoptolème, celle du surhomme en Philoctète sont juxtaposées, et il n'est pas choisi entre elles. Le *Prométhée mal enchaîné* enseigne que l'homme est moins grand que ce qui le dévore, mais le festin que s'offre finalement Prométhée en mangeant son aigle ne marque-t-il pas le retour à la morale du bonheur ? Et, dans *Paludes*, tout n'est-il pas moqué, le dilettantisme de l'esthète aussi bien que la fièvre du chercheur d'aventures spirituelles ? Impossible, en tout cas, de prendre pour un épicurien

ordinaire ce poète du désir qui exalte volontiers le dénûment, la soif, la faim, le désert, ne serait-ce que comme condition d'une jouissance plus haute. Impossible de voir un théoricien de l'anarchie en ce critique ingénieux et réfléchi qui faisait si bien le partage entre la générosité créatrice du romantisme et les disciplines nécessaires du goût classique, et qui écrivait en 1904 : « *Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin. L'art naît de contrainte, vit de lutte meurt de liberté* ».

Que voulait donc ce jeune maître vers lequel regarde, à la veille de la guerre, la jeunesse intellectuelle qui trouve l'expression de ses tendances dans la naissante *Nouvelle Revue française* ? Il entendait, à toutes les formes de la vie intellectuelle, morale et religieuse que faussent et stérilisent les contraintes, les règles et les traditions, substituer une vitalité absolue qui ne fût que lucidité, sincérité, liberté, ferveur. La perplexité entretenue du moraliste, ses contradictions mêmes ne sont que méthode pour épuiser tous les possibles de l'existence, pour demeurer *disponible* à toutes les expériences de l'âme et du corps. En ce sens, l'ironie cesse d'être le contraire de la ferveur et peut en devenir le moyen. « *Nathanaël, jette mon livre...* » — si le professeur des *Nourritures terrestres* conclut son sermon par ce conseil paradoxal, c'est qu'il ne veut pas enseigner à son disciple autre chose que le goût de l'autonomie et la peur d'avoir un maître. Et, sans doute, dans cette construction d'un immoralisme qui fait de l'acceptation de soi, de l'indulgence à la nature, de l'*authenticité* enfin, la vertu suprême, on retiendra surtout, à travers les impertinences des *Caves du Vatican*, la symbolique aventure de Lafcadio, l'apologie d'une liberté étendue jusqu'à l'absurde, jusqu'à la justification de « *l'acte gratuit* », de l'impulsivité pure ; on retiendra le :

« *Famille, je vous hais !* » des *Nourritures* et l'approbation donnée à la fuite de l'*Enfant prodigue* dans le désert ; on verra l'individualisme absolu de Gide en même temps comme une réponse au traditionalisme romantique de Barrès, à qui il oppose dans *Prétextes* l'apologie du déracinement comme moyen d'originalité, et au classicisme conservateur de Maurras, devant lequel il rajeunit la tradition d'un rationalisme émancipateur. Mais, en vérité, rien n'était simple dans la position de Gide. Au fils prodigue qui revient, le Père ne disait-il pas : « *Si tu t'es senti faible, tu as bien fait de revenir* » —, suggérant qu'il peut y avoir aussi l'épanouissement possible de certaines natures dans l'ordre et sous la loi ? Et la *Tentative amoureuse* ne justifiait-elle pas déjà un certain renoncement orgueilleux à l'appel du bonheur, la satisfaction, « *sachant une chose si forte, de me sentir plus fort encore et de la vaincre* » — ce qui était rendre une chance à l'ascétisme héroïque ? Ce qui se dégageait, en définitive, des exercices littéraires qu'André Gide, avant la cinquantaine, exécutait à la perfection pour une chapelle de jeunes lecteurs, c'était un modèle de style pur, de pensée lucide, de culture ouverte, et le cas d'une indépendance de mœurs et d'esprit rendue pathétique par la persistance d'une aspiration religieuse et d'une inquiétude morale.

Paul Claudel \*. — Exactement contemporains, ayant mené à chef, selon un rythme analogue de progression, deux œuvres fondamentales étalées sur plus d'un demi-siècle, André Gide et Paul Claudel, aussi différents que possible par le tempérament, l'orientation spirituelle et le style, occupent dans les lettres françaises deux pôles contraires, et leur dialogue, commencé vers 1905, interrompu par une inimitié née de l'échec de l'amitié, n'a cessé de se poursuivre en nombre d'intelligences,

marquées à leurs sceaux contradictoires. Né d'une famille de bourgeoisie proche de la terre, élevé en pays champenois, Claudel est d'abord cet « *enfant balancé parmi les pommes* », qui, perché sur un arbre, a appris à observer et à aimer les choses, découvre l'existence du monde et trouvé qu'il était bon. Peu s'en est fallu que, dans le climat positiviste des années 80, son réalisme spontané ne l'attachât définitivement à la philosophie de la matière et à la morale de la jouissance : la rencontre, faite à dix-huit ans, des *Illuminations* de Rimbaud, lui donna « *la révélation du surnaturel* », et le coup de foudre de la grâce des vêpres de Noël 1886 lui imposa pour toujours le sentiment de la présence du Christ. Mais la paix ne vint pas avec la foi : il fallut près de vingt ans de lutte pour que ce poète, divisé entre le monde et Dieu, trouvât l'accord de ses deux amours — vingt ans dont quinze passés à parcourir le monde, dans la poursuite simultanée d'une carrière littéraire âpre et difficile, et d'une carrière diplomatique assez brillante ; vingt ans que jalonnent, dans leur première forme, des œuvres d'inquiétude et de déchirement, *Tête d'or*, drame du plus haut orgueil humain, *La Ville*, *L'Échange*, *Partage de midi*, où éclatent les coups de la fatalité qui guettent l'homme livré à sa volonté de puissance et à ses passions. Écrits en 1895 à Changhaï, les *Vers d'Exil* évoquent le drame du chrétien qui, ayant plus de foi que de charité, se débat entre les mains d'un Dieu exigeant le renoncement à la terre — à cette terre dont *Connaissance de l'Est*, née dans le climat recueilli et poétique de la vieille Chine, exalte ardemment et intelligemment l'amour. Et c'est alors que l'orbite de Claudel et celle de Gide semblent le plus rapprochées — deux âmes ferventes, brûlant de la passion de la vie et du besoin de Dieu, et qui ont trouvé dans le plus profond des conflits la source d'un haut lyrisme.

L'issue sera bien différente. Congénitalement protestant, hérétique et individualiste, Gide ne voudra rien opprimer de soi, et cherchera la joie dans un naturalisme mystique, d'abord nuancé de panthéisme sensuel, puis de rationalisme critique, qui fera de lui un émancipateur dans la ligne de Rousseau, corrigé par Tolstoï, Nietzsche et Goëthe. Congénitalement catholique, Claudel ne pourra jamais admettre le christianisme autrement qu'incarné dans la doctrine et la discipline de l'Église romaine ; il inclinera, de toute la santé d'une intelligence plus vigoureuse que large, vers un dogmatisme intégral, exclusif et tonnant à la manière de Bossuet. Une méditation métaphysique, dont l'*Art poétique* retrace les phases, devait le conduire, à partir des données du thomisme et par une théorie de la connaissance — qu'il écrit *co-naissance* — vers un réalisme solide et rassurant. Trois existences irréductibles sont reconnues : celle du monde, ensemble imparfait de choses imparfaites ; celle de l'homme, qui est une partie du monde mais ne se confond pas avec lui, parce qu'il a cette singularité que, doué d'intelligence, il peut le connaître, et doué de parole, le nommer ; enfin, celle de Dieu, Être parfait, transcendant, créateur et conservateur de toutes choses. L'homme est suspendu entre le monde et Dieu comme un témoin de l'un devant l'autre ; et s'il est le poète, l'être par excellence intelligent et parlant, sa vocation sera claire : il puisera à pleines mains dans les choses de la nature pour y trouver les signes analogiques de l'Être parfait ; et, inversement, il écoutera la parole de Dieu, révélée dans l'Écriture, pour y découvrir les symboles explicatifs de l'Univers. Arrivé à ce sommet de certitude, ayant trouvé d'ailleurs, dans le mariage et les affections du foyer, un remède contre les concupiscences coupables, le poète pouvait entonner, en 1905, le chant de

jubilation des *Grandes Odes*, ce *Magnificat* qui célèbre, avec la naissance de l'enfant, la réconciliation des deux amours, l'intime union de la vocation poétique et de l'appel mystique :

Que le bruit se fasse voix et que la voix en moi se fasse parole :

Parmi tout l'univers qui bégaye, laissez-moi préparer mon cœur comme quelqu'un qui sait ce qu'il a à dire....

[...] Que j'exalte seulement cette parole de mon cœur, l'ayant trouvée, et que je meure ensuite, l'ayant dite, et que je penche ensuite la tête sur ma poitrine, l'ayant dite, comme le vieux prêtre qui meurt en consacrant.

Ainsi nourri de certitude théologique, le génie exceptionnel de Paul Claudel allait produire un fruit de poésie d'une originalité presque absolue. C'est un fait qu'en dehors des grands moralistes et orateurs chrétiens tels que Pascal et Bossuet, le lyrisme d'inspiration religieuse, quand il a fait irruption dans la langue française, s'est toujours plus ou moins rattaché à une métaphysique panthéiste. Ce que les Romantiques appellent Dieu — et Gide, sur ce point, les continue —, c'est tantôt la nature et tantôt l'humanité divinisées. Rien de tel, chez Claudel : il inaugure, en quelque sorte, un lyrisme de la transcendance de Dieu. Comme Chesterton, il voit dans la nature non la *mère* mais la *sœur* de l'homme, ce qui le dispense aussi bien des vagues effusions déistes de Lamartine que de l'idolâtrie naturaliste de Hugo ou des imprécations à la Vigny. Pas davantage il ne donne dans le mysticisme politique ou dans le mysticisme esthétique, et il répudie, en faveur du Dieu de la Création et de la Rédemption, toutes les idoles à majuscules :

Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré des idoles, et qui faites que je n'adore que vous seul et non point Isis ou Osiris

Ou la Justice, ou le Progrès, ou la Vérité, ou la Divinité, ou les Lois de la Nature, ou l'Art, ou la Beauté.

Et qui n'avez pas permis d'exister à toutes ces choses qui ne sont pas, ou le Vide laissé par votre absence

Or, en même temps que Claudel renverse, par l'adhésion à la théologie de la transcendance, les valeurs lyriques du Romantisme, il était appelé à donner au Symbolisme sa signification la plus essentielle. La révolution symboliste a été d'opposer au réalisme qui ne voulait voir dans les choses que les formes, le parti pris de les regarder comme des signes : le réel profond, objet poétique par excellence, devait être cherché dans l'envers des apparences. Encore fallait-il qu'il y eût un envers : liée à une métaphysique sceptique ou agnostique, l'esthétique des correspondances ne pouvait aboutir qu'à un métaphorisme plus ou moins subtil. Au contraire, la conception claudélienne d'un univers voulu, créé, hiérarchisé selon une loi de raison et d'amour, entraînait tout naturellement, comme cela fut le cas pour les artistes du moyen âge et pour Dante, une vision interprétative de la nature et de l'histoire, un symbolisme simple et grandiose.

De son tempérament à la foi réaliste et mystique, et des assises philosophiques de sa pensée, les qualités du style de Claudel se déduisent : style chargé d'images et moins logique qu'analogique, puisque l'objet de l'écrivain est de rendre le spirituel partout présent dans le sensible ; style qui mêle tous les tons, le familier avec le sublime, et qui brasse tous les vocabulaires, puisque tout est bon dans la création et que le poète a mission de nommer toutes choses pour élever le cantique d'actions de grâces au Créateur ; style enfin qui préfère aux disciplines du savant et aux contraintes de l'homme de goût la liberté des enfants de Dieu, brisant les formes traditionnelles, substituant au vers le verset prétendu respiratoire, bousculant la syntaxe tantôt au profit du style parlé, tantôt au profit d'une sorte de langage oraculaire, judaïsé et christianisé, où la poésie rejoint la prière, le langage tonnante des prophètes et jusqu'au



balbutiement sublime des mystiques. Que le lyrisme propre au génie claudélien se coule souvent en des formes dramatiques, on ne saurait non plus en être étonné : sa conception du monde est essentiellement active, avec un Dieu personnel qui le meut vers une fin décidée, mais en rencontrant l'obstacle de la liberté des hommes, plus ou moins secourue par la grâce émanée du sacrifice du Christ. Il est d'ailleurs notable que les premiers drames de Claudel, antérieurs à ce que Jacques Madaule a pu appeler « la conquête de la joie » (c'est-à-dire à la composition des *Grandes Odes* après 1905), avaient pour thème, dans un climat pessimiste, la tragique aventure des âmes livrées à l'orgueil, alors que les drames suivants — *L'Annonce faite à Marie*, *L'Otage* — mieux encadrés dans l'histoire, perdaient en intensité lyrique ce qu'ils gagnaient en signification religieuse et plus précisément chrétienne — apologie des vertus de renoncement, d'obéissance et de sacrifice, confiance en la Providence qui dirige les événements pour le triomphe de l'Église et le règne de Dieu. Mais, dans tous les cas — et cela se comprend aussi — Claudel s'éloignait de la conception classique de la tragédie qui, faisant de l'homme la mesure de toute chose, devait se réduire à des conflits psychologiques : sa vision théologique et théocentrique lui faisait retrouver, en la christianisant, la grande tradition eschyléenne, qui met en scène moins des caractères individuels affrontés à des crises morales que des âmes, servantes fidèles ou révoltées des lois divines et jouant avec des puissances mystérieuses, fatalité ou grâce, une partie d'enjeu éternel. *Partage de midi*, de tous les drames claudéliens celui qui diffère le moins de ce que le xx<sup>e</sup> siècle appelle une « pièce » — histoire d'amours contrariées par les lois morales dans un décor moderne —, conserve cependant cette

ampleur de signification poétique et cette longueur de vibrations spirituelles que donne une certaine façon de considérer la vie de l'homme enveloppée par la présence d'un Dieu transcendant, qui commande et punit, qui aime et sauve.

**Paul Valéry** \*. — Tandis que Claudel dégageait dans un sens catholique intégral les virtualités mystiques du Symbolisme, suivant la ligne de Rimbaud et de Verlaine, il appartenait à Paul Valéry d'en porter à la perfection la tendance intellectualiste, suivant la ligne de Baudelaire et de Mallarmé. Ce fut une des chances du siècle que ses deux plus grands poètes, situés sur deux sommets opposés de l'esprit, aient pu embrasser dans leur contradiction un large espace de la pensée et de l'art, et créer ainsi une tension où l'énergie intellectuelle aura trouvé l'une de ses grandes sources. Au monde claudélien, essentiel, solide, créé pour une fin, ordonné à Dieu et plein de significations déchiffrables, le monde valéryen s'oppose point par point : phénoménal, fluide, fortuit, dominé par l'esprit de l'homme qui affirme sa liberté en le transformant, et qui découvre d'ailleurs dans la connaissance et la maîtrise de soi-même la cause de toute jouissance et de toute puissance.

Quand s'ouvre le siècle, Valéry, qui approche de la trentaine, possède les traits de sa personnalité et les principes de sa méthode. Pur Méditerranéen, d'origine corse et génoise, il est de culture purement classique, mais scientifique autant que littéraire ; imperméable de bonne heure aux influences chrétiennes, il s'est tôt mêlé à la jeunesse sceptique et raffinée qui évolue autour des revues symbolistes. Lié avec André Gide et Pierre Louÿs, il a trouvé son maître dans le salon bourgeois de la rue de Rome où Mallarmé, chaque mardi, diffuse

en litotes d'oracles sa pensée haute. Les premiers poèmes qu'il a donnés, entre vingt et vingt-cinq ans, à *la Conque*, à *l'Ermitage*, à *la Plume*, au *Centaure*, et dont une bonne partie sera recueillie, en 1920, dans *l'Album de Vers anciens — La Fileuse, Narcisse parle, Air de Sémiramis* — sont d'un jeune poète habile, qui prend place tout naturellement dans la lignée issue d'Edgar Poe : celle des poètes volontaires pour qui la poésie est jeu intellectuel et création méthodique. Mais il se donne encore des facilités : il accepte certaines mièvreries de vocabulaire, un certain catalogue d'images, en somme le cachet du Symbolisme en tant que rhétorique datée et transitoire ; c'est de quoi il devra se débarrasser pour être lui-même.

Plus importants sont les deux essais en prose donnés en 1894 et 1896 : *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* et *La Soirée avec Monsieur Teste*. Léonard apparaît à Valéry l'homme exemplaire, celui qui a su conduire son esprit de manière à en faire ce qu'il a voulu, ayant trouvé « *l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles* ». Et Monsieur Teste — *testis*, le témoin, le parfait observateur de soi et du monde, l'esprit sans prévention héroïquement tourné vers la connaissance pure — ne diffère de Léonard qu'en ce que, plus rigoureux encore, il se défie d'une recherche de pouvoirs qui, en faisant l'homme ingénieur et artiste, le détourne de l'exercice libre et pur de son jugement. Monsieur Teste s'est « *préféré* » ; il cultive l'anonymat pour ne point risquer de se laisser fausser par la manie de paraître ; il « *rature le vif* ». Derrière ces paradoxes extrêmes, une intention se cache, née d'une intuition philosophique : c'est que la vie est chaos, la personnalité hasard et le moi vain défilé de fantômes aussi longtemps que l'esprit n'a pas conquis sa liberté. Est

pleinement libre le géomètre qui raisonne sur des figures qu'il crée ; peut être libre l'artiste, le poète, mais à condition qu'il se défie de ce qu'on ne lui a que trop appris à adorer : l'inspiration, la parole intérieure ; à condition qu'il attende la réussite poétique de la méthode, de la technique. Comme Maurice Denis, en 1890, avait défini un tableau « *une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* », Valéry, dans *L'Amateur de poèmes* (publié en 1906 dans l'anthologie Delagrave), exalte une poésie qui soit avant tout une réussite de l'art, une harmonie concertée de mots et d'images, une « *pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante, aux lacunes calculées, sans ténèbres involontaires* ». Cet idéal ainsi défini, restait à l'accomplir en œuvres, ce qui supposait culture, réflexion, silence ; Paul Valéry, en effet, prend une profession, se marie, lit, regarde des tableaux, fréquente un petit nombre d'amateurs intelligents, et s'assure la liberté d'une retraite de vingt années. Ainsi, parfois, le soleil, après un lever brillant, disparaît derrière les brumes, et n'aura qu'après midi sa course éclatante.

**Marcel Proust \* à la recherche de soi.** — Entre Proust et Valéry, les points d'analogie ne manquent pas. Exactement contemporains, ils ont fait durant les dernières années du siècle leur entrée dans le monde littéraire, acquérant beaucoup d'amis et une notoriété discrète dans les milieux post-symbolistes : *Les Plaisirs et les jours*, en 1896, sont à l'auteur d'*A la recherche du temps perdu* ce que l'*Album de Vers anciens* est à l'auteur de *Charmes* — le premier exercice d'un grand talent qui se cherche et se laisse encore trop impressionner par la mode. L'un et l'autre, avarés de leurs écrits jusqu'à la maturité, poursuivent une aventure intérieure, et dans le même sens : aiguë et lucide,

comme celle du jeune Valéry, l'intelligence du jeune Proust est livrée à l'angoisse héraclitienne du temps qui passe, décomposant la conscience. et au narcissisme du moi replié sur lui-même, cherchant sa réalité essentielle et solide derrière l'incohérence de ses phénomènes. Et les deux écrivains ne se mettront à leur œuvre qu'après s'être rendus maîtres d'une méthode. Là d'ailleurs se limite leur parenté, car les méthodes seront différentes, adaptées à des tempéraments opposés : chez Valéry, la santé morale, l'équilibre, la maîtrise de l'esprit et, au moins affectée et cultivée, la sécheresse d'âme appellent jusque dans la poésie un style de construction volontaire et rationnelle ; chez Proust, l'hyper-sensibilité, la maladie, l'anormalité de l'instinct appelleront jusque dans la prose un style chargé d'impressions, de souvenirs décantés, d'affectivité dénudée par l'analyse. Et le second demande à l'exploration de la mémoire cette découverte du sur-moi transcendant que le premier attend du gouvernement rigoureux de sa raison.

Quand, en 1911, Proust commençait à s'enquérir d'un éditeur pour son roman, Humblot, le directeur d'Ollendorff, ayant lu le manuscrit de *Du côté de chez Swann*, écrivait à un ami commun : « *Cher ami, je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un Monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et retourne dans son lit avant de trouver le sommeil...* ». Ce transfert de la pure psychologie dans le roman, c'était pourtant une des nouveautés fécondes de ce chef-d'œuvre, que Gide lui-même, lecteur hâtif chez Gallimard, écarta, et qui ne put paraître qu'à frais d'auteur, à la fin de l'année 1913, chez Grasset. Il est vrai qu'alors tout le grand monde connaissait, mais personne ne prenait au sérieux celui qu'on appelait souvent « le petit Marcel » — le fils du Pro-

fesseur Proust, le jeune esthète aux yeux trop beaux, au corps fragile, habitué des salons nobles et des grands hôtels, accablant ses amis de louanges hyperboliques, donnant çà et là, au *Figaro*, au *Gaulois*, des chroniques subtiles, traduisant Ruskin, pastichant Flaubert. Et pourtant, depuis 1905, après que la mort de son père et de sa mère l'eut délivré des facilités et des inhibitions d'une adolescence prolongée, Marcel Proust avait changé le rythme de sa vie : dans un appartement aux parois tapissées de liège, il menait, asthmatique et laborieux, une existence à la fois recluse et mondaine, recevant la nuit, couché le jour, et réalisant la vocation exceptionnelle qu'il avait entrevue, quand, à vingt-trois ans, il écrivait en prophète de lui-même :

Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours, je dus aussi rester dans l'arche. Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fût nuit sur la terre

C'est en effet un poème de visionnaire que les premiers lecteurs de Proust, déconcertés par la lenteur patiente d'une phrase qui ne veut rien laisser échapper des nuances d'une impression ou d'une idée, découvraient en ouvrant *Du côté de chez Swann*, premier volume d'*A la Recherche du Temps perdu*. Mais la vision avait ceci de particulier qu'elle relevait moins de l'imagination que de la mémoire : un homme s'efforçait de redécouvrir dans leur pureté de source, un artiste s'efforçait de fixer dans une eau de diamant les moments privilégiés de son enfance, cet âge de la vie où la sensibilité dans toute sa fraîcheur adhère à l'essence des choses et des êtres, et connaît ainsi dans l'instant l'éternité de l'amour. En vérité, tout Proust est à peu près dans ce premier volume : l'intuition de la durée,

de ce temps intérieur que ne mesurent calendriers ni montres, et qu'il voit, à la différence de Bergson, discontinu et intermittent, de sorte que sa vie lui apparaît comme une succession de morts ; l'angoisse qui naît de cette intuition ; le besoin d'éprouver des sensations vives et pleines, qui ne laissent point de place à cette angoisse (l'extase de l'enfant devant les nymphéas de la Vivonne ou les aubépins de Meséglise) ; le parti de se rattacher à ses impressions d'enfant « *comme à des gisements profonds de [son] sol mental* » ; la théorie de la mémoire sensorielle et spontanée, plus fidèle que la mémoire intellectuelle et volontaire (le fameux épisode de la madeleine, trempée dans une tasse de thé, et dont la nuance de saveur fait reparaître tout un pan de l'enfance enfouie) ; la vocation enfin de l'artiste, qui comprend qu'il n'aura sauvé l'homme de son angoisse que lorsqu'il aura trouvé la forme, la phrase parfaite où fixer son impression (la joie libératrice d'avoir su décrire les clochers de Martinville). Comme, d'autre part, le romancier, rattachant à ses souvenirs d'enfant l'épisode d'*Un Amour de Swann*, se peignait, si l'on peut dire, entre deux miroirs, étant en même temps le narrateur et le sujet de la narration, et qu'à propos de cet épisode il donnait déjà toute sa théorie, profondément pessimiste, de l'amour — son insurmontable subjectivité, sa mutabilité douloureuse, sa surveillance momentanée dans et par les trances de la jalousie —, il n'est pas exagéré de dire qu'à la veille de la guerre, Proust, homme de quarante ans, venait de donner en 400 pages la somme de sa pensée et de son art. Cependant, cette pensée était trop grave et subtile, cet art était trop neuf et secret pour conquérir immédiatement le public : il faudra que l'auteur développe, répète, explique en 15 volumes ce qui ne sera jamais dit avec une perfection plus pure que dans les deux premiers.

## fin de l'avant-guerre une nouvelle génération

Autour de 1910, la génération née durant la décennie 1880-1890, arrivée à son tour à l'âge d'expression, dégage quelques personnalités originales, dont les précoces initiatives contribuent à composer le climat intellectuel à la veille de la première guerre mondiale. Comme toute génération montante, mais avec une virulence singulière, celle-ci affecte le non-conformisme ; elle récuse les valeurs admises, les puissances installées, démocratie bourgeoise, académisme littéraire et artistique, esprit et méthodes de la Sorbonne ; elle découvre et suit les jeunes maîtres, encore secrets, qui lui enseignent l'irrespect à l'égard du présent, tantôt par fidélité à l'ordre et à l'héritage du passé, tantôt par fidélité à la liberté de l'esprit et aux chances de l'avenir : elle est maurrassienne, péguyste, claudéienne, gidienne, et parfois plus avancée encore sur la voie de la révolte. C'est d'ailleurs elle qui va payer à la guerre le tribut le plus lourd et aligner les jeunes ombres les plus dignes de larmes : Alain-Fournier, Ernest Psichari, Émile Clermont, Guillaume Apollinaire. *L'Anthologie des écrivains morts à la guerre*, de Thierry Sandre, comprend plus de quatre cents noms d'écrivains nés entre 1875 et 1892.



**Tendances sociales : les traditionalistes.** — Il s'en faut que la rébellion de cette jeunesse soit toute marquée d'individualisme : dans nombre de cas, elle a au contraire pour ferment le refus de l'égoïsme bourgeois, une aspiration à rejoindre et ranimer les réalités collectives, souvent même les traditions nationales, ce qui donne alors à la révolte le cachet paradoxal d'un mysticisme conservateur. C'est justement ce que l'on constate dans la portion de la jeunesse qui tourne autour de la *Ligue des Patriotes* et de l'*Action Française*, et dont Henri Massis analyse et en même temps incarne le type dans l'enquête d'Agathon sur la nouvelle Sorbonne (1911). C'est aussi le cas, mais dans un climat plus péguyste que maurassien, d'Ernest Psichari, petit-fils de Renan et fils de l'archéologue Jean Psichari, et qui prétendit « *prendre contre son père le parti de ses pères* ». Significatif est l'exemple de ce jeune homme, élevé dans l'agnosticisme religieux et le dreyfusisme radical, et qu'un besoin passionné d'ordre intérieur et de régularité morale jette à vingt ans des spéculations critiques de la Sorbonne dans les rudes sécurités de la vie du soldat. *L'Appel des Armes*, *Les Voix qui crient dans le désert*, et surtout *Le Voyage du Centurion* christianisaient et ornaient d'exotisme le thème de *Servitude et Grandeur militaires* : la noblesse du soldat, c'est l'esprit de soumission et de sacrifice ; en quoi elle coïncide avec la noblesse du chrétien. L'important du témoignage de Psichari est d'avoir cependant aperçu que le soldat qui se bat contre les peuples d'Afrique n'est que très imparfaitement le croisé : Français sceptique et matérialiste, il se découvre, au contraire, inférieur spirituellement à ces Maures qui ont gardé le sens du divin, et s'il se rattache enfin à la foi chrétienne, c'est pour donner une âme religieuse à la civilisation dont il est le serviteur armé.

Émouvante méditation d'un jeune clerc qui allait être, presque à la même heure que son aîné Péguy, l'un des premiers morts de la guerre, et qui, comme lui, avait cherché la voie d'une fidélité assez entière pour donner sens à son sacrifice.

**L'unanimité.** — Le refus de l'individualisme prenait, chez d'autres jeunes gens, un tout autre sens que le retour aux traditions : celui d'une adhésion aux espoirs nouveaux de l'humanité, à la foi démocratique et socialiste. C'est ce que l'on constatait dans le groupe de l'Abbaye de Créteil, fondé en 1906 par Vildrac, Arcos, Duhamel, auxquels se joint bientôt Jules Romains, et d'où part le mouvement unanimiste. Ces artistes, ces poètes débutants qui forment une communauté laïque et travaillent manuellement pour être spirituellement plus libres, on voit de qui ils procèdent : de Tolstoï et de son christianisme d'humilité ; de Walt Whitman, chantre de la démocratie industrielle ; de Verhaeren, poète des villes et des banlieues ; de Dürckheim, de Gustave Le Bon et des sociologues récemment appliqués à la définition de l'âme des foules ; enfin de l'idéalisme diffusé par les progrès de la démocratie et du socialisme. Ils avaient une métaphysique, forme de panthéisme qui les poussait à chercher le divin dans le social ; une psychologie, qui leur faisait voir dans l'état d'âme collectif un fait plus important que la vie close et singulière de l'individu ; enfin une esthétique qui, pour atteindre cette réalité suprême : l'âme des masses, le tourment et l'espérance des humbles, orientait le poète vers un style systématiquement prosaïque et artificieusement simple. Ainsi naquirent de Jules Romains *La Vie unanime* et *Manuel de déification*, de Duhamel *Compagnons* et *L'Homme en tête*, œuvres caractéristiques plutôt que chefs-d'œuvre. Ce devait être

d'ailleurs la fortune de l'unanimité de ne pas produire, à l'état pur, de chefs-d'œuvre, mais de lancer une onde nouvelle qui sera désormais fréquemment perceptible dans la littérature, surtout romanesque : sensibilité mieux ouverte aux charmes d'un milieu, d'une rue, d'une ville, attention plus généreusement offerte à l'existence des simples, intuition plus juste des liens de l'individu au groupe. Déjà, dans *Mort de quelqu'un* et, avec une nuance agréable d'humour, dans *Les Copains*, Jules Romains prosateur tirait des effets neufs et valables des procédés unanimistes. Et si l'individualisme congénital de Duhamel devait le porter bientôt à se défler d'une vision qui atténuait la personnalité ; si, dès avant 1914, ses essais dramatiques, *La Lumière*, *Dans l'ombre des statues*, le ramenaient au drame de la conscience solitaire, il n'aura pas été indifférent aux grandes réussites de sa maturité qu'il ait, jeune héritier chargé de tous les raffinements et de toutes les assurances de la culture bourgeoise, respiré l'air d'une école où la doctrine était de cultiver la naïveté, la bonté, la solidarité de l'artiste à la peine et à l'espérance des hommes.

Il est d'ailleurs notable que, vers 1910, le courant de générosité humanitaire ne se révéla pas seulement à l'Abbaye, mais dans un large secteur de la jeunesse qui, derrière Péguy et Romain Rolland, dénonce l'esthétisme, opte pour un art utile, humaniste, social : Jean-Richard Bloch, Henri Franck, Émile Clermont sont de ce côté. Ce dernier apparaissait dans ses premiers romans, *Amour promis*, *Laure*, un peintre de l'âme individuelle éprise d'absolu, rencontrant l'impossible et s'accomplissant par la souffrance et le sacrifice. Mais ce pessimisme de noblesse et de lucidité tentait de se surmonter par une morale d'héroïsme et de sainteté laïque, assignant à l'homme supérieur la mission

de sauver la foule, « d'ennoblir spirituellement les hommes ». Ainsi se réconciliaient Nietzsche et Tolstoï chez un des écrivains les mieux doués de sa génération.

**Tendances individualistes :** la « Nouvelle Revue Française ». — Ce qu'il y avait de plus caractéristique dans le mouvement de pensée et d'art qui s'ébauchait depuis 1900, et dont témoignaient en littérature les premiers ouvrages de Gide, de Valéry, de Proust et de Claudel, n'était-ce point un retour de l'homme vers sa conscience intime, un besoin de l'approfondir, de retrouver derrière les conventions et les formules le fond authentique du *moi*, l'essence singulière d'une personne ? Même le catholicisme de Claudel s'animait de ce souci d'intériorité : il voulait être, au delà d'une définition dogmatique, une présence intérieure, le dialogue mystique de l'âme et de Dieu. Sincérité, lucidité, disponibilité, ces mots que Gide surtout avait employés, mais qui correspondaient à des aspirations communes, posaient les dimensions d'un éclectisme intelligent, d'un classicisme évolué : l'aventure symboliste étant achevée, il s'agissait d'en recueillir le positif en soumettant à l'examen de l'intelligence tous les mouvements de la sensibilité moderne pour en tirer une expression discrète et réfléchie. Éclectisme qui tendait d'ailleurs au dilettantisme : le point de vue moral était généralement sacrifié à l'esthétique, le critère de la valeur étant placé dans la vigueur de l'expression plutôt que dans la bonté de sentiment, dans l'exploration clairvoyante de la nature plutôt que dans son gouvernement. Tel était l'esprit dont la *Nouvelle Revue Française*, fondée en 1909 par André Gide, Jean Schlumberger, André Ruyters et Jacques Copeau, allait devenir le foyer : elle opposait ses lignes de force à l'inertie des salons et des revues académiques comme à l'attraction du dogma-

tisme conservateur de l'*Action Française*, et juxtaposait son éclectisme humaniste à l'éclectisme héroïque des *Cahiers de la Quinzaine*.

Pour mesurer l'importance du rôle de la *N. R. F.* dès avant 1914, il suffit de rappeler que l'on trouve alors dans ses fascicules *La Porte étroite* et *Les Caves du Vatican* de Gide, *L'Otage* et *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, des notes de Valéry, des fragments de Proust, un roman de Charles-Louis Philippe ; de la génération montante : des chroniques d'André Suarès, les deux premiers romans de Valéry Larbaud, le *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, des pages de Jean Giraudoux, de Roger Martin du Gard ; que se détachent de la *N. R. F.* en 1911 la maison d'édition qui publiera entre autres les œuvres complètes de Péguy, de Proust, de Gide, de Valéry et de Claudel, et en 1913 le Vieux Colombier de Jacques Copeau ; qu'enfin une grande place y est faite à la littérature étrangère — Dickens, Dostoïevski, R. M. Rilke, Meredith, etc. — à laquelle on demande spécialement, contre le moralisme superficiellement psychologique de Bourget, les modèles d'un romanesque touffu, profond, imprévisible et informulable comme la vie<sup>1</sup>.

Jacques Rivière \* et Alain-Fournier \*. — Entré à la *N. R. F.*, en 1910, à vingt-cinq ans, Jacques Rivière, qui devait y jouer un rôle essentiel, représente éminemment la nouvelle génération. Sa qualité maîtresse, outre une intelligence critique admirablement souple et vaste, est un besoin dévorant de présence : à soi-même, au monde, à autrui. Ce grand liseur adore la vie et ne voit clair qu'à son contact. Éloigné de son catholicisme natal, la connaissance de soi, l'amitié des êtres

1. Cf. LUNA MORINO, *La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des Lettres*. Gallimard, 1939.

et l'intelligence des choses lui ont longtemps tenu lieu de religion. Avant trente ans, il sera passé maître dans une critique d'intériorité et de sympathie, qui voit en chaque artiste un être singulier qu'il s'agit de comprendre plutôt que de juger. C'est ainsi qu'un des premiers il a découvert Gide et Claudel ; et ces deux maîtres lui enseignèrent pareillement la plénitude de la vie, accomplie chez le premier dans l'amour de soi, épanouie chez le second dans l'amour de Dieu. Le balancement de Rivière entre Gide et Claudel est un des drames intérieurs les plus saisissants du siècle ; d'où l'intérêt de sa correspondance avec Claudel, qui finalement l'emporta.

Émouvant aussi son dialogue avec Alain-Fournier. A travers la correspondance des deux amis, c'est l'air intellectuel de l'avant-guerre qui devient sapide, tel que le respiraient les jeunes gens les mieux informés et les plus graves. C'est aussi le conflit de deux tempéraments : chez Jacques Rivière, le goût du concret, le souci de comprendre sans transfigurer ; chez Alain-Fournier, le même amour passionné de la vie, mais avec le parti pris d'en déplacer le centre de gravité vers le souvenir et le songe, et avec le besoin d'une pureté qui fût moins exactitude de pensée que simplicité du cœur. Ainsi naquit *Le Grand Meaulnes*, étonnant récit enfantin qui allait passer pour un des romans les plus originaux du siècle. Dans une intention et par des moyens qui différaient complètement de ceux de Proust, Alain-Fournier suscitait, lui aussi, le monde de l'adolescence, de son adolescence de fils d'instituteur dans la sauvage et rêveuse Sologne, non qu'il s'agit pour lui de retrouver le « temps perdu », mais de rentrer dans le royaume des fées ; et sa matière d'artiste n'était pas la phrase analytique et descriptive, mais une prose ailée, transparente, debussyste, qui frôle tantôt la réalité la plus ordinaire — la vie d'une école de village, un pas-

sage de bohémiens voleurs — et tantôt touche à la plus secrète poésie des cœurs d'enfants, de jeunes filles et de héros. On sait maintenant qu'Alain-Fournier a porté son livre plus de six ans, qu'il y a mis toute l'aventure intérieure de sa jeunesse, le tendre souvenir d'une jeune fille aperçue un matin d'été, les blessures d'autres amours moins chastes. La fuite d'Augustin Meaulnes, le lendemain de ses noces, exprime en même temps la soif inapaisée de l'aventure et le remords d'une âme inconsolable d'avoir un jour trahi la pureté de son rêve. Ainsi la sève déjà lointaine du Symbolisme, filtrée par le goût classique, produisait dans le *Grand Meaulnes* sa fleur romanesque.

Le cas de Valery Larbaud \*. — C'est aussi dans le cercle de la *N. R. F.* qu'apparaît Valery Larbaud. Il devait à une grande fortune l'avantage d'une culture étendue et raffinée. Formé par les voyages, par l'intimité successive avec les villes d'art et les grands foyers de pensée de l'Europe, il joua de bonne heure le rôle d'un intermédiaire entre la France et l'étranger, spécialement l'Angleterre et les pays de langue espagnole. *Fermina Marquez*, en 1911, avait le caractère doublement neuf de l'étude d'une âme cosmopolite et du roman de l'adolescence, genre appelé à un grand avenir. Plus important était, en 1913, la publication des « Œuvres complètes » d'A. O. Barnabooth, personnage fictif dont Larbaud avait eu l'idée dès 1902 et dont il donnait les poèmes déjà en 1908. Dans les poèmes, dans le journal du jeune milliardaire américain, beaucoup de thèmes s'entre-croisent : en particulier, celui du tourment de l'homme riche que son argent sépare des autres ; le thème métaphysique du danger de rechercher l'absolu dans le mouvement perpétuel et dans la succession des caprices ; et le thème pittoresque du

voyage moderne, luxueux, rapide, commode, faisant se succéder les villes, les paysages, les civilisations, les amours à un rythme qui télescope les sentiments et les images, créant le style d'une vision nouvelle et d'une forme de mélancolie poignante et inconnue. Quand Larbaud fait écrire à Barnabooth : « *J'ai sur l'âme un cercle lumineux : le hublot, comme une vitrine de boutique où l'on vendrait la mer* », — et quand, dans une prose nette et surveillée, il trouve le moyen de réunir la sensibilité de Whitman, l'humour de Butler, des pointes d'immoralisme nietzschéen ou gidien et des touches impressionnistes analogues à celles de Proust, il donne à la veille de 1914 une œuvre qui a des saveurs propres au xx<sup>e</sup> siècle et dont l'après-guerre va faire sa joie et son profit.

La modernité extrême. — Les jeunes écrivains groupés à la *N. R. F.* s'affirmaient « *tous soucieux d'une discipline* ». Discipline exclusivement esthétique. N'empêche qu'ils prétendaient rattacher la modernité à certaines lignes choisies de la tradition. D'autres, à côté ou en avant d'eux, affirmaient un non-conformisme plus fracassant : style, pensées, principes, tout est par eux mis en question ; un esprit de rupture, qui se donne comme précurseur d'un esprit de découverte, agite leurs chapelles, où l'on trouve d'ailleurs plus de peintres que d'écrivains. En fait, c'est par le fauvisme et le cubisme en peinture, c'est aussi par les ballets russes, par la musique de Stravinsky et par celle d'Érik Satie, que le public prend d'abord contact avec cette fermentation de modernité.

Comme il arrive souvent, l'esprit de rupture a pris chez les écrivains la forme de l'humour. D'Alfred Jarry qui, ayant lancé le Père Ubu dès 1896, meurt jeune en 1907, on publie, en 1911, les *Gestes et Opinions du*



D<sup>r</sup> Faustroll, et l'attrait de ce comique énorme et déformant, de cette « pataphysique » dissolvante est grand sur les jeunes gens qui, à la même époque, admirent le cubisme moins pour ce qu'il apporte de valeurs esthétiques nouvelles que pour ce qu'il détruit de la vision commune et classique des choses. En ces années-là, on voit l'humour hésiter entre la fantaisie réaliste et picaresque des débuts de Francis Carco et d'André Salmon, écrivant, le premier, *Bohème de mon cœur*, et le second, *Tendres canailles* ; la fantaisie cocasse de Max Jacob, dans les *Œuvres mystiques et burlesques de Frère Matorel* ; et la fantaisie précieuse du Tristan Derème de *La Flûte fleurie*, et du P.-J. Toulet de *Contrerimes*. Ce dernier recueil, qui ne sera publié qu'en 1921, mais dont les courts poèmes ont circulé bien avant parmi les dandys de la brasserie Weber, apprivoisait par la sobriété pure et parfaite de la forme l'impertinence et l'ironie de l'inspiration, et nombre de connaisseurs y voient non sans raison une des perles de la poésie du siècle.

C'est dans ce milieu des humoristes qu'il faut replacer Guillaume Apollinaire \*. Enfant naturel d'une jeune Polonaise et d'un noble italien, Wilhelm-Apollinaris de Kostrowitzky a vécu péniblement par sa plume, écrivant un jour le *Guide du rentier*, un autre jour des pornographies clandestines, puis les contes ubuesques de *L'Enchanteur pourrissant* et de *L'Hérésiarque et Cie*. De bonne heure il s'est lié avec Derain, Picasso, Dufy ; il a connu et encouragé le douanier Rousseau ; il fut avec André Billy, André Salmon, Max Jacob, un des brillants espoirs de la littérature de cénacle et de café. Mais sa jeunesse avait eu des aventures plus profondes : un voyage dans les pays rhénans, un amour malheureux pour une institutrice anglaise, une longue et hésitante amitié amoureuse pour Marie Laurencin ; il en tira les poèmes d'*Alcools*, imponctués, déréglés, dis-

parates, burlesques et souvent impénétrables, mais d'où émergeaient la *Chanson du mal aimé*, *Le Pont Mirabeau* et, çà et là, des gammes admirables de musique grelottante et de poésie pure. Par un plaisant paradoxe, ce novateur inégal n'est à la cime de sa poésie qu'aux instants où, délaissant toute prétention d'élévation sublime ou d'épiphanie futuriste, il n'écoute que son cœur, sa sensibilité naïve mariée à une imagination truculente ; et alors, ses strophes savamment dénouées font écho à Verlaine et, plus loin dans le passé, à Saint-Amant, à Théophile, à Villon, en annonçant le meilleur d'Aragon, d'Éluard et de Michaux.

Certains rapprochements sont éloquentes. Durant les quinze mois environ qui précèdent le tocsin de la mobilisation, on a vu paraître : de Gide, *Les Cabes du Vatican* ; de Claudel, *La Cantate à trois voix* ; de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* ; de Péguy, *L'Argent et Ève* ; d'Apollinaire, *Alcools* ; d'Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* ; de Valéry Larbaud, *Barnabooth* ; de Psichari, *Le Voyage du Centurion* ; de Jacques Rivière, l'article fameux sur le roman d'aventure, qui récuse la maîtrise de Bourget. C'est aussi durant ces mois que Roger Martin du Gard a dressé, dans *Jean Barois*, le bilan moral et intellectuel de l'Affaire Dreyfus ; que François Mauriac, lancé par Barrès en 1909 pour les élégies traditionalistes des *Mains Jointes*, aborde, avec *L'Enfant chargé de chaînes* et *La Robe pr'texte*, l'analyse déjà hardie d'une crise religieuse chez un jeune bourgeois catholique. Ainsi se laissent deviner, juste avant 1914, les dimensions et les directions de la littérature de l'âge suivant. Mais il fallait le souffle puissant de l'événement pour faire tomber le bois mort et pour ne laisser sur l'arbre que les branches gonflées de sève et les ramures neuves.

Dans la *Petite auto* qui le ramène de Deauville à Paris, le 31 juillet 1914, avec son ami Rouveyre, Guillaume Apollinaire a senti l'importance d'une date fatale :

Nous arrivâmes à Paris  
Au moment où l'on affichait la mobilisation  
Nous comprîmes mon camarade et moi  
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque nouvelle.  
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs  
Nous venions cependant de naître.

## LA GUERRE ET LE PREMIER APRÈS-GUERRE

---

### concordances

Quatre années d'une guerre qui tua un million et demi de Français et laissa jusqu'aux derniers mois la France au bord du suprême péril ne devaient pas immédiatement favoriser la littérature : elle fut surtout, pendant quatre années, une production de circonstance, généralement médiocre, d'où se détachent quelques comètes errantes, *La Jeune Parque*, *Calligrammes*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui paraîtra peu après l'Armistice. Au contraire, avec l'année 1919 allait commencer la plus brillante décennie du siècle. La lumière glorieuse de la victoire, l'espoir d'une paix universelle rationnellement organisée, la circulation accélérée de l'argent, les progrès techniques développèrent une euphorie dont les lettres et les arts devaient largement profiter. Jamais Paris n'aura été plus brillant, plus attirant, rarement il aura été aussi fertile qu'en ces années 20 : alors dans ses salons, ses écoles, ses théâtres, ses cabarets de Montmartre et de Montparnasse se presse une foule cosmopolite d'étudiants, d'artistes, d'hommes d'État, de voyageurs aspirés par le prestige d'une ville qui semble alors la capitale intellectuelle,

artistique et politique du monde. La France apparaît puissante ; elle a de grands généraux, de grands parlementaires, des ministres célèbres ; redoutable et guerrière avec Poincaré, séduisante et pacifique avec Briand, elle mène la diplomatie mondiale. Elle veut avoir les meilleurs joueurs de tennis, le meilleur boxeur, les meilleurs couturiers. La brève crise sociale de 1920, les premières agitations communistes en 1925, la dévaluation du franc en 1926, ne la troublent pas en profondeur ; elle a occupé la Ruhr, vaincu dans le Rif et croit avoir assuré la paix par le traité de Locarno : il lui reste à jouir des avantages et des plaisirs que dispensent les nouvelles techniques, le cinéma, l'auto, la radio ; d'applaudir ses grands acteurs et ses grands musiciens ; de recevoir ce que lui offrent ses grands ingénieurs. L'Exposition des Arts décoratifs, en 1925, marquait un sommet de prestige et de prospérité.

Cette douceur de vivre ne peut manquer d'agir sur l'esprit créateur : elle le libère pour les efforts les plus divers et les plus gratuits ; elle encourage, en art, les recherches audacieuses et les méditations abstraites ; elle crée un climat de facilité dangereuse ou féconde selon que chacun y apporte sa paresse ou son courage. Jamais on n'avait vendu autant de livres ou de tableaux, ouvert plus de galeries d'art et de librairies où l'on cause, semé de plus de fleurs les premiers pas des jeunes talents. Cependant, il n'est pas possible d'oublier qu'il y a eu cette guerre, et l'ébranlement intellectuel et moral qu'elle a provoqué se prolonge discrètement chez les uns — pour la plupart des hommes mûrs, de tendance humaniste — en inquiétude et mélancolie, violemment chez les autres — en général des jeunes gens, aux idées avancées — en révolte et en volonté de rupture. Ainsi, le conditionnement historique influence la création par des forces de signe contraire : il favorise l'art pur,

la jouissance esthétique, la fantaisie, la curiosité psychologique ; et déjà il incline l'artiste à se poser des questions graves sur la valeur de la culture et la nature de l'homme. Il n'est pas alors de grande personnalité, ni Gide, ni Valéry, ni Giraudoux, ni Mauriac, ni Breton, et pas davantage Picasso ou Honegger, qui ne présente ce caractère ambigu d'une gravité secrète s'exprimant en des formes subtiles, raffinées et hardies.

D'une manière générale, on constate que l'esprit de modernité, qui soufflait déjà fort avant 1914, se répand, impressionne le goût d'un public élargi, inspire la création littéraire et artistique. On a prétendu (*Encyclopédie française*, t. XVII) qu'il se produit après 1920, spécialement dans les arts, un affaiblissement du pouvoir créateur, et que les artistes se contentent d'explorer les voies nouvelles ouvertes autour de 1910 : c'est une vue fort discutable. En réalité, ce qui est arrivé était normal : les novateurs, discutés et pauvres avant la trentaine, sont passés autour de quarante ans à la phase productive et conquérante ; et les maîtres de l'après-guerre sont les jeunes gens de l'avant-guerre parvenus à leur maturité féconde — ainsi, en peinture, les anciens cubistes et les anciens fauves, Matisse, Picasso, Dufy, Braque, Derain, Vlaminck ; en sculpture, Bourdelle, Maillol ; en musique, les debussystes, Ravel, Roussel ; comme en littérature, Gide, Proust, Valéry, Claudel. Normale aussi la tendance de ces artistes à corriger les excès de leur originalité de manière, à rejoindre un classicisme élargi. Des tempéraments originaux s'affirment d'ailleurs, Utrillo, Lurcat, Gromaire, Marie Laurencin en peinture, Darius Milhaud, Honegger, Francis Poulenc en musique. Point notable : c'est surtout dans les arts utiles à l'encadrement de la vie, architecture et décoration, que s'imposent largement la vision moderne abstraite et intellectua-

lisée, le goût des lignes et des figures géométriques. Tel faut-il imaginer le parfait lecteur des années 20 : dans un immeuble de Perret ou de Le Corbusier, flagellé de lumière, il habite un studio sévère et confortable, aux parois gris de lin ornées d'un Picasso surréel, d'un Utrillo expressionniste, d'un Rouault tragiquement mystique ou d'un Modigliani subtilement déformé ; sur sa table basse, *La Nouvelle Revue française* plutôt que la *Revue des Deux Mondes* ; sur son phono, un disque de jazz ; hier soir, il a vu des ballets russes ou suédois ; ce soir, il verra un film allemand d'avant-garde, à moins qu'il n'aille applaudir Shakespeare ou Gide au Vieux-Colombier, Pirandello ou Bernard Shaw chez les Pitoëff. L'époque est favorable aux échanges entre les pays, et l'Angleterre surtout est à la mode : Joyce publie son *Ulysse* à Paris, Valéry Larbaud traduit D. E. Lawrence, Jacques-Émile Blanche écrit *Aymeris*. Avec un goût exercé à suivre toutes les tentatives, à retrouver une harmonie secrète au delà de toutes les dissonances, notre amateur accueille sans effort une littérature où un éclectisme raffiné fait voisiner Huxley et Sinclair Lewis, Keyserling et Thomas Mann, Proust et l'abbé Bremond, Valéry et Breton, Cocteau et Mauriac, Giraudoux et Bernanos. Il n'a, au fond, de défiance que pour le romantisme, non certes en tant que lyrisme et fantaisie, mais en tant qu'éloquence et naïveté.

Notons enfin que, durant cette décade, la philosophie semble avoir perdu le contact avec la littérature et les arts. Du moins la philosophie officielle : ni le bergsonisme, que Le Roy prolongea durant le silence de Bergson, ni l'idéalisme de Brunschvicg, ni même la psychologie expérimentale de Dumas n'influent sensiblement sur le climat où naissent les œuvres. Il n'en est pas de même de la pensée catholique et thomiste

de Jacques Maritain, qui vit au contact des écrivains et des artistes, ami d'Érik Satie et de Jean Cocteau. Mais le plus fort foyer d'influence est situé à l'étranger : Sigmund Freud, dont l'œuvre est, après 1920, passionnément traduite et commentée, offre, avec la psychanalyse, une théorie séduisante qui semblera justifier de nombreuses et convergentes tentatives pour déplacer vers l'inconscient l'objet de la poésie et de l'art. Et le prestige d'Einstein lance, avec une théorie mathématique généralement inaccessible, le mot de « *relativité* » que les esprits pressés interprètent comme une justification du scepticisme et de l'éclectisme.



## CHAPITRE I

### la guerre comme thème et comme secousse

Seront groupés dans ce chapitre un certain nombre de faits littéraires, disparates en apparence, mais qui ont le caractère commun d'avoir été commandés directement par l'événement de la guerre : soit que celui-ci ait imposé à l'écrivain des thèmes pittoresques et affectifs, soit qu'il ait produit un ébranlement intellectuel et moral immédiatement répercuté dans les œuvres.

**La littérature de guerre.** — On a vu naturellement fleurir, entre 1914 et 1919, une littérature de circonstance ; il n'en demeure qu'un très petit nombre d'ouvrages encore lisibles, avec un immense déchet : les passions collectives, les fictions politiques et les contraintes de l'état de siège ne créent pas les conditions favorables au chef-d'œuvre. Il y eut, en particulier, un déferlement de poésie patriotique, qui finit par rassasier jusqu'aux très conformistes *Annales*. Les poètes amis du public, Jean Aicard, Henry Bataille, Lucie Delarue-Mardrus, Edmond Rostand, une centaine d'autres y allèrent tous de leur recueil ou de leur plaquette, développant avec la même emphase les mêmes poncifs : la barbarie du « Teuton », la gloire du « Poilu », le génie de la France, la croisade du Droit. Même des plumes d'une meilleure qualité, celles de Verhaeren, d'Anna de Noailles ou de Paul Fort, n'échappèrent pas aux écueils du genre. Malgré quelques chutes déplorables, Paul Claudel, dans ses *Poèmes de Guerre*, trouva

du moins des accents profonds en s'interrogeant sur le sens spirituel du conflit de la France et de l'Allemagne. Georges Chennevière, dans *Appel au Monde*, rappela justement les poètes à l'ordre : « *Je ne vous en veux pas d'avoir été des lâches — Ni de vous être tus quand vous deviez parler. — Mais bien d'avoir parlé quand il fallait vous taire* ». Et de même Henriette Charasson qui, dans *Attente*, faisait preuve de discrétion, donnait à ses confrères un sage conseil malheureusement peu entendu : « *Ne parlons pas trop fort auprès du pays qui saigne* ».

Ce qui rend intolérable cette poésie de l'arrière<sup>1</sup>, c'est le parti pris de voir la guerre en beau, dans une lumière d'enthousiasme et de gloire. Anna de Noailles imagine ainsi la bataille :

Et, comme un formidable et musical accord,  
Ces cavaliers d'argent s'arrachaient des collines.

Et Fernand Gregh se résigne assez bien à la mort du « héros » :

Et que perd-il ? Un peu de notre sort vulgaire.  
C'est en vivant qu'il perdait plus.

Chez les poètes soldats, cette fausse sublimation risque moins de se produire : on lira toujours avec respect le *De Profundis* de Jean-Marc Bernard, *La Tranchée couronnée de vignes* d'André Lamandé, les *Élégies martiales* de Roger Allard. Le meilleur témoignage venu du front, c'est sans doute à Guillaume Apollinaire que nous le devons : il reste, dans *Calligrammes*, une fois écartées les prétentieuses recherches typographiques qui transformaient le poème en idéogramme, un franc impressionnisme, un mélange de pitié contenue et de bonne humeur virile, avec des élans vrais de sentimen-

1. Cf. Émile VILLARD, *La Poésie de l'arrière en France, 1914-1918*, La Chaux-de-Fonds, 1949.

tlité amoureuse et de rêveries sensuelles ; là, les manières de vivre et de sentir de l'homme des tranchées de Champagne se reflétaient en bonne poésie : « *Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moment — Nuit des hommes seulement — Nuit du 24 septembre — Demain l'assaut...* ». Et comme Apollinaire sait bien nommer cette blessure à la tempe qui le livra affaibli à la maladie dont il devait mourir :

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête  
Une étoile de sang me couronne à jamais

En prose aussi prolifère une littérature d'excitation nationale et d'hagiographie patriotique dont *Les derniers jours du Fort de Vaux* et *La Vie héroïque de Guynemer* d'Henry Bordeaux, *Dixmude* de Le Goffic et les conférences du P. Sertillanges sur *La Vie héroïque* sont des échantillons à peu près tolérables. Les combattants avaient de meilleurs documents pour bien décrire : on trouve, enrobée de quelque littérature, une expérience directe du champ de bataille, avec un accent vibrant d'émotions humaines, dans *Les Croix de Bois* de Roland Dorgelès, qui passeront longtemps pour le livre classique de la guerre. La guerre vue du côté des états-majors, assez loin de l'horrible pour que l'ironie classique, mâtinée d'humour anglais, reprît ses droits, a inspiré à André Maurois ses *Silences du Colonel Bramble*, suivis, en 1923, des *Discours du Docteur O'Grady*, chef-d'œuvre de narration narquoise et discrète dans un genre mineur et moral qui a ses titres de noblesse depuis Voltaire. C'est encore l'humour, mêlé à une vue sobre de l'aventure, que l'on trouve dans *Thomas l'Imposteur* de Jean Cocteau, dans *La Campagne avec Thucydide* de Thibaudet.

Plus importante est, devant la souffrance des hommes, l'énormité de l'épreuve et l'obscurité de sa signification, la littérature protestataire. On la découvre chez

quelques poètes : *Les Chants du Désespéré*, de Charles Vildrac, s'annonçaient par leur titre ; *Europe*, de Jules Romains, en 1916, traduisait la déconvenue de l'idéalisme humanitaire devant une catastrophe qui pourtant n'a pas tué l'espérance d'un humaniste européen (*Amour couleur de Paris*, en 1918, le montre déjà tout prêt pour le bonheur retrouvé). *Intention*, premier cri du jeune Drieu La Rochelle, apportait en versets claudéliens l'examen de conscience d'un combattant qui haïssait plus ses concitoyens médiocres que l'adversaire, comme lui héros et victime. *La Romance du Retour*, de Jean Pellerin, ironisait sur la cruauté de la guerre et la déception du retour. Mais c'est surtout dans des œuvres de prose que la protestation de l'esprit se glisse. Elle est encore feutrée d'humour pitoyable dans *Vie des Martyrs* de Georges Duhamel, plus réfléchie et plus virulente dans *Civilisation*, Prix Goncourt 1918, plus lyrique et plus tournée vers l'espoir d'un temps meilleur dans *La Possession du Monde*. Non que Duhamel s'en prenne à l'ordre social ou récuse la solidarité charnelle de l'individu avec sa patrie en danger : mais voici critiquée la civilisation même qui a permis ces horreurs, parce qu'elle s'est égarée à vouloir être puissance, richesse, science d'ingénieur, alors qu'elle devait être essentiellement amour, humilité et joie de poète. Au contraire, c'est à la société telle qu'il la voyait faite, bourgeoise et capitaliste, c'est à l'esprit militariste et nationaliste qu'Henri Barbusse opposait, dans *Le Feu*, un refus violent, pathétique : point question, dans ce « journal d'une escouade », d'embellir la guerre, dont un style épique et forcé à la Zola évoquait au contraire la laideur horrible ; et si une étoile d'espérance se lève à la fin sur le charnier, c'est pour appeler « *l'entente des démocraties, l'entente des immensités, la levée du peuple du monde, la foi brutalement simple...* », c'est-à-dire la

révolution universelle, imaginée dans le climat du socialisme humanitaire plutôt que du marxisme scientifique.

Le document le plus lu, le plus traduit, le plus âprement discuté, ce fut, de Romain Rolland, *Au-dessus de la Mêlée*, que, dès 1915, l'auteur envoya de Suisse où il passa les années de guerre. Devant l'acte de l'intellectuel qui, en pleine bataille, se sépare de sa patrie pour juger impartialement les combattants, beaucoup crièrent à la trahison : ils auraient pu se contenter de relever çà et là les traces d'un idéalisme intempérant, réaction explicable sinon excusable contre les excès du lyrisme guerrier où les intellectuels de tous les pays compromettaient alors la lucidité et jusqu'à la probité de leur pensée. Car c'est, au fond, ce que Romain Rolland jugea le plus scandaleux et le plus pernicieux dans la guerre : une faillite de la culture, une trahison de l'esprit enrégimenté par les gouvernements et contaminé par les passions grégaires — qu'il s'agit des intellectuels allemands qui approuvaient la destruction de Louvain et de Reims, ou des académiciens français qui récusaient Kant et Wagner parce qu'il y avait Guillaume II et les généraux prussiens. Si l'esprit européen n'était pas un vain mot, il fallait bien qu'il s'exprimât hautement dans la crise de l'Europe, et la France n'avait pas à se plaindre que ce fût par la voix d'un grand écrivain français.

Cependant, on peut trouver préférable l'attitude d'un universitaire, connu avant la guerre pour ses chroniques concises et mordantes de la *Dépêche de Rouen*, et qui allait devenir un des maîtres moralistes de l'après-guerre : Alain. Se jugeant solidaire de sa patrie, Alain, à quarante-sept ans, s'était engagé, ce qui lui donnait le droit de dire hardiment ce qu'il pensait : ainsi parut, en 1921, *Mars ou la Guerre jugée*, revendication d'un esprit libre qui reconnaît les valeurs

et la nécessité de l'acte militaire, mais les subordonne à ses propres exigences et ne peut et ne veut s'épanouir que dans les disciplines rationnelles de la paix.

Notons, avant de sortir des quatre années rouges de la guerre, qu'elles virent paraître un petit nombre d'ouvrages dégagés de l'actualité et qui ne furent pas les pires : *La Jeune Parque* de Valéry, *La Messe lûbas* de Claudel, *Simon le Pathétique* de Giraudoux, *Solitudes* d'Estaunié, sans parler des cahiers d'*A la Recherche du temps perdu*, qui s'accumulent dans la chambre de malade de Marcel Proust....

Nostalgie de l'héroïsme. — Démobilisés, la plupart des écrivains se hâtent d'oublier la guerre. Assez rares dont ceux qui en tirent immédiatement des livres d'anecdotes : Alexandre Arnoux, dont on lira toujours *Le Cabaret*, Joseph Jolinon, Joseph Kessel qui donnait avec *L'Équipage* le premier beau roman de l'aviation. Pour d'autres, moins nombreux encore, la guerre sera moins un thème affectif et pittoresque que moral : accoutumés par elle au ton héroïque, ils voudront le retrouver autour d'eux, le recréer dans leur œuvre. Ainsi font Henry de Montherlant et Drieu La Rochelle.

Montherlant \* est un des grands écrivains du siècle : il avait à peine vingt-quatre ans, en 1920, quand *La Relève du Matin* révélait en lui le moraliste grave, l'artiste de tempérament et l'écrivain de race. Un sens inné de la grandeur, un orgueil romantique, vaguement nietzschéen mais contrarié d'influences chrétiennes, trouvaient pour s'exprimer une forme oratoire, à la vibration métallique et latine, un style de narration libre et de hautaine confiance. *La Relève du Matin*, c'est le poème de l'adolescence entre le collège et le stade, dans une atmosphère à la fois religieuse et guerrière, et qui marque l'homme d'un style héroïque. *Le Songe*, c'est

le passage du collège à la guerre, non point subie comme une épreuve, mais embrassée comme une aventure. *Les Olympiques*, c'est le poème du sport, seule discipline de puissance et de qualité, seul recours offert, dans l'aire médiocre de la paix bourgeoise, à un jeune homme qui ne veut pas baisser le ton de sa vie. Tous ces textes, y compris *Le Chant funèbre aux Morts de Verdun*, écrits et publiés avant 1925, sont les plus beaux de ceux que la guerre, en tant que maîtresse de vie et institutrice de l'âme, ait immédiatement inspirés. Le problème propre de Montherlant s'y dénonce partout, surtout dans la célèbre et fragile dissertation sur *Le Tibre et l'Oronte* : comment réconcilier la vigueur antique et la douceur chrétienne, la Rome de la Louve et la Rome de la Croix, la virilité héroïque et la tendresse ? Par ces questions, Montherlant continuait Barrès, et aussi par la solution qu'il proposait déjà un éclectisme d'amateur qui ne veut rien sacrifier, qui conserve le paganisme au plan de l'intelligence et le christianisme au plan de l'émotion : le paradis est « à l'ombre des épées », mais il faut savoir écouter « l'angélus sur le stade ». Maurras, d'ailleurs, n'est pas loin quand Montherlant cherche à résoudre ses contradictions dans une « symphonie catholique » vidée de la douceur évangélique, mais où il fait entrer « un collègue religieux, les auteurs de la Rome antique, l'Espagne et, essentiellement, l'esprit taurin ». « L'esprit taurin » est l'apport propre de Montherlant qui, dans *Les Bestiaires*, voudra construire une taumachie mystique, rattachée au culte de Mithra, un panthéisme de la violence, du sang versé et de l'amour brutal. Une affectation de cynisme, déjà sensible dans le *Songe*, et qui sera toujours, avec l'hypertrophie de la vanité et la faiblesse de la pensée, la paille dans le métal du génie de Montherlant, faisait déjà des ravages dans son œuvre.

Les premiers écrits de Drieu La Rochelle avaient l'accent d'une authentique grandeur. Ce soldat avait aimé la guerre qui « *remet dans la vie la force vivante de la mort* ». Il l'avait détestée aussi, dans sa forme moderne, scientifique, qui dévalorise l'héroïsme et soumet le guerrier « *à toutes les postures de la honte* ». Restait dans tous les cas à savoir pourquoi l'on s'était battu, et quel sens aurait la vie désormais : un certain désarroi des héros en disponibilité aura chez lui son expression dure : « *On m'a jeté dans la confusion, il faut que je m'y débrouille [...]. Sans dieux ni maître, ceux-là étant morts, ceux-ci n'étant pas encore nés, nous n'avons que notre jeunesse. A quoi d'autre pouvons-nous croire ?* » On peut au moins croire à soi-même, à sa vie épanouie : « *La seule joie qui soit offerte aux hommes sur cette terre, c'est une fureur de santé quand un jeune homme saute sur un cheval et pousse un cri vers Dieu* ». Cependant l'égotisme de Drieu apparaît moins fermé que celui de Montherlant : c'est dans une éthique de l'action constructive et non du jeu dangereux, dans une politique et non dans une esthétique qu'il cherche alors sa voie. *Mesure de la France* fut, en 1922, l'examen de conscience d'un citoyen lucide qui ne veut pas se faire d'illusion sur une victoire que son pays n'a pas remportée par ses seules forces ; victoire qui laisse dramatiquement posée la question d'une France à revigorer spirituellement et biologiquement, et celle d'une Europe à rajeunir et à construire. Sur ce dernier point, l'auteur du *Jeune Européen* a été parmi les premiers à prévoir la nouvelle répartition des forces dans un monde où l'Europe, entre la Russie et l'Amérique, ne peut se sauver qu'en s'unifiant. Ainsi, le meilleur Drieu apparaissait tenté par une action grande ; mais déjà se devinait la faiblesse qui devait miner son destin : la paresse d'un amateur distingué, glissant vers le don jua-



nisme et livré aux facilités morales de l'après-guerre — et celui-là n'est plus que *L'Homme couvert de femmes* —, et aussi le scepticisme d'un observateur trop habile à dissocier les idées pour ne pas trouver toujours sa « *valise vide* ».

**Le choc moral.** — La guerre mondiale n'avait pas seulement tué des hommes : elle avait séparé les maris de leurs femmes, les pères de leurs enfants, bouleversé les cadres sociaux, relâché les mœurs. Beau thème littéraire : Jean-Jacques Bernard porte, en 1921, au théâtre, dans *Le Feu qui reprend mal*, le drame du ménage que la démobilisation ne ressoude pas. Plus ambitieux, Paul Raynal suscite une bataille à la Comédie-Française avec *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, évocation grandiose, prolixie et forcée du conflit moral du front et de l'arrière. Mais c'est dans le roman que le désordre enfante un chef-d'œuvre : Raymond Radiguet avait à peine vingt ans quand, en 1923, il publiait *Le Diable au Corps*. Histoire assez sordide d'une toute jeune femme mariée sans amour à un combattant, et qui devient la maîtresse d'un adolescent à qui la mobilisation de ses aînés a conféré trop tôt le prestige et la liberté d'un homme ; mais la pureté du style, la concision et la force des analyses, la clairvoyance cruelle d'un moraliste sans principe, mais non point sans pitié, désignaient ce roman comme un des documents majeurs et durables de la littérature d'après-guerre. Presque en même temps que l'avènement d'un romancier de génie, la France apprit sa mort ; on lut encore, posthume, *Le Bal du Comte d'Orgel*, où Radiguet, raffinant sur l'abstraction sentimentale et le poli classique de la forme, réussissait le plus étonnant pastiche de *La Princesse de Clèves*. Il y prenait encore ses héros dans la fleur de l'âge, car, par sa précocité comme par ses thèmes, ce

romancier-adolescent illustre un fait alors assez général : l'entrée de l'adolescent dans la littérature. Fait déjà sensible, avant 1914, chez le premier Proust, dans *Les Caves du Vatican* et dans *Le Grand Meaulnes*, et dans l'*Élève Gilles* d'André Lafon, mais qui s'accroît au lendemain de la guerre : par Colette. Gide, Lacretelle, Mauriac, l'adolescent envahit le roman, y porte ses mélancolies, ses fièvres, parfois ses révoltes. La guerre ayant tué beaucoup de jeunes hommes, laissant les survivants fatigués et les hommes mûrs déconcertés, l'adolescent et la femme, émancipée elle aussi par les événements, jouent des coudes et de mandent les premiers rôles

Le choc intellectuel. — Sur les puissances de l'esprit, sur la valeur et la durée de ses produits, la catastrophe avait jeté un grand doute : « *Nous autres, civilisations,* s'écriait Paul Valéry dans une page fameuse écrite en 1919, *nous savons que nous sommes mortelles. Nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre les œuvres de Ménandre ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux.* » Et il ajoutait ces phrases lourdes de sens : « *Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science atteinte mortellement dans ses ambitions morales et comme déshonorée par la cruauté de ses applications ; il y a l'idéalisme difficilement vainqueur, profondément meurtri ; la convoitise et le renoncement également bafoués, les croyances confondues dans les temps, croix contre croix, croissant contre croissant ; il y a les sceptiques eux-mêmes désarçonnés par des événements si soudains, si violents, si émouvants....* » Toute la litté-

rature d'après-guerre sera plus ou moins marquée par ce choc, soit qu'elle cherche dans l'aventure, le jeu ou l'inconscient une voie d'évasion, un divertissement de l'inquiétude, soit que, plus virilement, elle réagisse par un retour à la culture, par un approfondissement de l'humanisme ou du christianisme.

L'abandon au désespoir, le vertige du néant ne furent jamais, après 1920, le fait des hommes mûrs, ni généralement celui de la jeunesse qui, dans la plupart des cas, s'en tient à l'inquiétude, et passe sans trop de peine du désarroi de la pensée à la joie des sens. Cependant, une réaction limitée mais violente se dessinait, en 1919, autour de la revue *Littérature*, qui prolongeait à Paris le mouvement « Dada », né pendant la guerre à Zurich. Là se trouvaient surtout des garçons nés autour de 1900, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Éluard, Aragon. « *Qu'est-ce que c'est beau ?* écrivait Dada, *qu'est-ce que c'est laid ? qu'est-ce que c'est grand, fort, faible ? qu'est-ce que c'est Carpentier, Renan, Foch ? Connais pas. Qu'est-ce que c'est moi ? Connais pas. Connais pas. Connais pas. Connais pas.* » Les idées, les systèmes, les règles, les lois, les institutions, la littérature, tout est par terre, Dada nie tout ; « connais pas » est sa devise : il se suffit à lui-même, ou plutôt il se repaît de sa propre négation. « *L'intelligence a un avenir*, écrivait Soupault, *Dada n'a aucun avenir. L'intelligence est une manie, Dada est Dada.* » En lui-même, le mouvement Dada, « entreprise de démolition », n'est qu'une erreur, la crise de croissance d'une jeunesse qui cherchera un peu plus tard son accomplissement positif dans le Surréalisme ; mais il est le signe le plus caractéristique d'un malaise intellectuel et moral imputable à la guerre, et dont, autour de l'année 1920, la grande question fut de sortir, par quelque voie que ce fût.

Le mouvement dadaïste se recommandait volon-

tiers d'Apollinaire : Reverdy, fondant la revue *Nord-Sud*, en 1917, le saluait comme celui qui a « tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons ». Ce patronage n'allait pas sans ambiguïté, car il y avait plusieurs hommes en Apollinaire : un bon journaliste, un aimable bohème, un charmant mystificateur, un excellent militaire, un doctrinaire très faible et très prudent quand il se prenait à théoriser sur « l'esprit nouveau », et par-dessus tout un admirable poète des confidences murmurées à mi-voix, à fleur d'ironie et de tristesse. Mais ce n'est pas cet Apollinaire accompli dans son génie intimiste et lyrique que pouvaient suivre les jeunes iconoclastes de 1920 : c'était l'humoriste fracassant, l'ami des cubistes, le narrateur excentrique du *Poète assassiné*, le dramaturge ubuesque des *Mamelles de Tirésias*. En somme, l'auteur de *Calligrammes* allait être rendu exemplaire beaucoup moins par ses réussites, rattachées à une esthétique fort sage, que par sa curiosité d'un royaume de l'inconnu et du jamais-dit et par ses excentricités les plus contestables. Du moins, sa devise était belle : « *Perdre, mais perdre vraiment pour laisser la place à la trouvaille* », et toute une jeunesse eut raison d'aimer l'esprit d'aventure qui s'annonçait d'une manière à la fois fière et humble, solennelle et touchante dans *La Jolie Rousse* :

Nous ne sommes pas vos ennemis  
 Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
 Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
 Il y a là des feux nouveaux, des couleurs jamais vues  
 mille fantômes impondérables  
 Auxquels il faut donner de la réalité  
 [...] Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières  
 De l'illimité et de l'avenir  
 Pitié pour nos erreurs, pitié pour nos péchés.

## la relève des maîtres

Chaque grande époque de l'esprit s'organise autour de ses maîtres. La génération de 1850-1860 avait fourni ceux de l'avant-guerre ; les plus illustres — Loti, France, Bourget, Barrès — se prolongent après 1920 ; mais leur astre décline et l'influence passe aux grands écrivains nés autour de 1870, révélés, mais encore mal écoutés avant 1914 — principalement à Maurras, Gide, Valéry, Proust et Claudel.

**Mort de Loti.** — Le vieux Loti s'est éteint sans cérémonies, octogénaire, en 1923, assez oublié déjà pour être à l'abri des insolences funèbres. Le livre de guerre de l'académicien patriote, *La Hyène enragée*, n'évitait pas les poncifs du genre. En 1919, *Prime Jeunesse* était, trente ans après *Le Roman d'un enfant*, le retour pathétique à l'onde la plus secrète et la plus pure de la mémoire : non les aventures exotiques, mais l'adolescence pieuse et sentimentale parmi les prés et les bois d'un vieux domaine saintongeais. Loti voulut être inhumé en son île d'Oléron, au village de Saint-Pierre, berceau de sa famille huguenote, dans le jardin de la « maison des aïeules », lieu de ses plus profonds souvenirs. Sépulture d'une mélancolie moins fastueuse que

le Grand Bé, à la mesure de ce génie marin et agreste qui avait dit avec une naïveté poignante les tendresses du foyer, les mirages de l'amour, la beauté cruelle des choses mourantes et l'immuable et multiple splendeur du monde.

**Mort de Barrès.** — Barrès meurt la même année, mais, lui, dans la plénitude de son génie et de son prestige. Au cœur d'un monde que les problèmes d'idées passionnent, sa place était importante : les gamineries des dadaïstes, montant en 1922 son procès burlesque, ne signifiaient pas son effacement. Autour de son lit de mort, c'est l'admiration qui domine : toute la littérature de droite salue le chef intellectuel du nationalisme, dont l'entrée des troupes françaises à Strasbourg semble avoir couronné la carrière, et qui venait encore, avec *L'Enquête aux Pays du Levant* et *Les Grands Problèmes du Rhin*, d'exalter les chances politiques de la France. La critique catholique, qui s'était montrée réticente devant *Un Jardin sur l'Oronte* — scabreuse cantilène orientale où l'on voit un évêque favoriser un amour adultère parce qu'il y trouvait le signe divin « *de tout ce qui s'élançe vers le ciel et fournit de la jeunesse, du feu, de la force* » —, ne manque pas d'apporter, spécialement par la plume d'Henri Bremond, son tribut d'encens. Et, devant le lit de mort de celui qu'il tient encore pour son maître, le jeune Montherlant s'écrie : « *Tout ce qui est grand est mon père !* »

Ce concert de louanges n'allait pas durer : le même Montherlant, dès 1925, dans un article qui faisait sensation, annonçait : « *Barrès s'éloigne* » ; et il traitait fort mal le grand homme qui avait cru se faire une sagesse de ne point aller au bout de ses passions pour avoir le loisir de polir ses phrases. Du côté des cénacles surréalistes, Breton n'admettait pas que la volonté de

puissance portât un homme « à se faire le champion des idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse ». Et nombre de jeunes catholiques se sentaient gênés devant une attitude religieuse à la fois pragmatique et spectaculaire, qui n'excluait que l'acte de foi. Et pourtant, les chances de sympathie ne manquaient pas entre une génération mystique, aventureuse et troublée, et le songeur, le musicien qui avait réveillé les échos d'un lyrisme profond, humilié l'intelligence comme « cette petite chose qui se meut à l'extérieur de nous-mêmes », invité l'individu à se chercher dans les abîmes de l'inconscient et dans l'héritage irrationnel de ses morts. Seulement, les jeunes gens qui entraient dans l'après-guerre, selon le mot de Maurice Sachs, comme dans un « sabbat », plus exigeants ou peut-être moins subtils que leurs aînés, se perdaient avec agacement dans le labyrinthe des conciliations barrésiennes. Ils refusaient d'admettre ou de comprendre la dialectique ingénieuse qui avait conduit « l'ennemi des lois » à écrire les leaders de guerre de *L'Écho de Paris*, et le champion de l'Église à en différer le *Credo*. Même le délassément musical, la cigarette turque d'*Un Jardin sur l'Oronte* — tombeaux au clair de lune, extases de voluptés et de mort, amours, délices et orgues — leur paraissait la fleur extrême d'un romantisme artificiel et périmé.

**Mort d'Anatole France.** — Le vieux faune chenu de la villa Said mourut en 1924, couvert des louanges officielles que le jubilé de ses quatre-vingts ans avaient ranimées six mois plus tôt. Ses derniers livres, *Le Petit Pierre*, *La Vie en fleur*, marquaient un retour ému vers sa jeunesse ; ses dernières déclarations officielles étaient plus que jamais socialistes et révolutionnaires : « Je répète avec joie, écrivait-il dans l'introduction au recueil

de ses discours, la parole de l'admirable Anseele : « *L'union des travailleurs fera la paix du monde* ». Cependant, la génération de ses contemporains et celle de ses disciples lui demeurent fidèles, souvent par-dessus les dissentiments politiques :

France ! fils de l'Hellade et de l'antique Rome,  
Fronton du temple humain, centre de la Cité...

s'écriait lyriquement Anna de Noailles.

A peine le maître avait-il disparu qu'éclatait la désaffection. Son secrétaire J.-J. Brousson écrit un livre plein d'impertinence, qui montre le grand homme « *en pantoufles* » et déboulonne en style francien la statue de France. La critique catholique (Victor Giraud, René Johannet) marque avec plaisir les limites d'une pensée que personne ne prend plus au sérieux. La revue d'extrême-gauche *Clarté* refuse d'être dupe d'un anarchisme tout verbal et dénonce son opportunisme bourgeois. Les Surréalistes, surtout, se montrent fort violents : Aragon prétend vouloir « *gifler son cadavre* » ; Philippe Soupault le définit : « *un personnage comique et si vide* » ; Breton voit en lui : « *le compère des plus vilains comédiens de ce temps* ». De son côté, Drieu La Rochelle remarque : « *Ce grand-père a ignoré ou bafoué tous ceux que nous aimons parmi nos pères et nos oncles* ». S'il y avait eu de l'excès dans l'idolâtrie francienne d'avant-guerre, il est juste de dire que la sévérité des jeunes générations dépassait aussi la mesure. Barrès et Maurras, en louant France d'avoir été un « *mainteneur de la langue* », ne signalaient peut-être pas son principal mérite, car cette langue travaillée a trop souvent le caractère artificiel du pastiche admirable. Du moins, on ne peut contester au romancier du *Crime de Sylvestre Bonnard* et de *L'Orme du Mail*, du *Livre de mon Ami* et de la *Vie Littéraire*, des qualités de mesure, d'humour, d'harmonie et de goût qui l'assurent d'offrir



pendant longtemps encore des textes de dictées exemplaires pour les écoliers en train d'apprendre à écrire et à raisonner. Mais la jeune génération, habituée au grand air et au courage, étouffait dans le monde livresque de celui à propos de qui André Gide écrivait déjà en 1909 : « *Je songe au mot de Goethe : le tremblement est le meilleur de l'homme. Hélas !... Je ne sens point le tremblement de France.* » M. Bergeret, comme François Sturel, laissait indifférent une jeunesse qui, instruite par Gide et Claudel, se déflait aussi bien d'une ironie sans ferveur que d'un mysticisme sans foi.

La survie de Bourget. — Une exceptionnelle longévité a conduit Bourget, lucide et ne cessant d'écrire, jusqu'en 1935. Des trois romans qu'il publia pendant la guerre, *Le Sens de la Mort*, *Lazarine* et *Némésis*, le premier reste un de ses meilleurs : détaché des thèses sociales, il posait, dans une intrigue tragique et sur un haut plan de conscience, le problème de la mort devant la religion et devant la science. Puis, durant la décade de l'après-guerre et même au delà, Bourget, septuagénaire et octogénaire, demeura à sa place sur les positions qu'il défendait depuis un demi-siècle. *Au service de l'Ordre* (1929) résume sa doctrine et son action et donne un titre à l'ensemble de son œuvre. Sous la couverture rose saumon de la *Revue des Deux Mondes* et sous la couverture jaune de Plon, le romancier continue à raconter des histoires bien faites et à proposer des thèses de santé morale : l'hérédité vaincue par la foi dans *La Geôle*, la responsabilité indéfinie dans *Nos actes nous suivent*. Il écrit, avec Gérard d'Houville, H. Duvernois et Pierre Benoît, *Le Roman des Quatre* ; il essaie même, avec une gaucherie touchante, de peindre les mœurs nouvelles dans *Le Danseur mondain* et dans *Une Laborantine*.

Le noble doyen des lettres françaises vieillit avec dignité ; mais il n'a plus guère de lecteurs qu'en province. Une génération plus difficile en matière d'art et plus gourmande de vérité crue lui pardonne de moins en moins l'épaisseur de son encre et, entre ses romans et la vie, l'écran de sa doctrine. Le public catholique lui-même se détourne de lui et regarde vers des romanciers d'une psychologie plus hardie et plus intérieure. Dans un climat où, sous les influences conjointes de Péguy et de Claudel, vont croître les œuvres de Mauriac et de Bernanos, la haute magistrature de Pau Bourget ne pouvait plus être qu'un honorariat.

Derniers feux d'une génération. — Ainsi finit dans ses maîtres la génération dominante de l'avant-guerre ; dans ses notoriétés, elle se défendra longtemps et ne cessera de se produire au long de l'après-guerre. Abel Hermant, maître patenté du cosmopolitisme et de l'anglomanie, a publié pendant la guerre des *Scènes de la vie cosmopolite*, après l'armistice *D'une Guerre à l'autre*, et commence, en 1923, *Le Cycle de Lord Chelsea*, voué au souvenir d'Oscar Wilde ; il devient d'ailleurs, avec Xavier et les *Remarques de M. Lancelot*, le champion du purisme grammatical. Marcel Prévost écrit *Les Don Juanes*, *Les nouvelles Lettres à Françoise* et *L'Homme vierge*, en s'efforçant d'appliquer aux mœurs nouvelles ses intuitions et ses méthodes de psychologue patenté de l'amour, ce que fait aussi René Boylesve dans *Les Nouvelles Leçons d'amour dans un parc*. Édouard Estaunié n'a rien écrit de plus délicat que *L'Ascension de M. Bastèvre* et *L'Infirmes aux mains de lumière*. René Bazin donnera encore une bonne vie de Charles de Foucauld et encore des romans pieux et populaires — *Le Roi des Archers*, *Magnificat*. De la production toujours déferlante d'Henry Bordeaux, qui

dépassera le demi-tour du siècle, se détachent un bon roman de guerre, *Né de la chair*, et surtout *Le Barrage*, épopée d'un village de montagne sacrifié à l'intérêt du progrès industriel. Henri de Régnier est toujours le romancier bien disant du *Bon Plaisir* et de *Divertissement provincial*, et surtout le poète classique, souvent admirable, de *Vestigia flammae*, et de *Flamma tenax*. Anna de Noailles, qui célèbre, en 1920, *Les Forces éternelles* et, en 1930, *L'Honneur de souffrir*, incline vers le courage stoïcien un lyrisme qui a perdu un peu de sa fraîcheur, mais rien de son impétuosité. Francis Jammes publie des *Quatrains* et des romans basques. Au théâtre, Porto-Riche s'est fait applaudir en pleine guerre avec *Le Marchand d'Estampes* ; François de Curel brode, avec *L'Ame en Folie*, un nouveau drame métaphysique sur le thème du conflit de la chair et de l'esprit ; il connaît, en 1922, un franc succès avec *Terre inhumaine*, tragédie en prose, située dans le décor de la guerre, et où a vieille opposition de l'amour et du devoir retrouvait ses effets pathétiques. Bernstein ne cesse de tenir en haleine le public des boulevards avec *Judith*, *Félix*, *Le Venin*, essayant d'ailleurs d'incliner vers l'intériorité son théâtre de psychologie robuste et simpliste.



Mais ce sont là rémanences d'un autre âge. Autour de l'année 20 s'accomplit la relève qui transfère à de nouveaux maîtres le gouvernement des esprits et le dynamisme créateur.

La maîtrise de Charles Maurras. L'École d'Action française. — A la faveur de la réaction nationaliste née de la guerre, l'influence de Charles Maurras n'a cessé de grandir et passe à son zénith vers 1925. A ce

moment, *l'Action française* est moins un parti qu'une école ; le journal bénéficie d'une collaboration brillante : Léon Daudet, romancier médiocre, mais polémiste de tempérament fort, amuse ceux-là même qu'il ne convainc pas ; Jacques Bainville donne un bulletin quotidien d'analyse politique d'une remarquable lucidité ; Lucien Dubech assure la critique dramatique dans le goût d'un classicisme éclairé ; et, au milieu de la première page, trois lourdes colonnes de la prose de Maurras développent la doctrine. L'esprit de *l'Action française* dépasse largement les cercles proprement monarchistes : toute la droite française en est plus ou moins imprégnée.

Le maître ne cherche pas d'ailleurs à se dépasser : ses livres ne sont plus guère que recueils d'articles ou brochures polémiques. Cependant, les poèmes de *La Musique intérieure*, en 1925, renouvellent dans une langue souvent raboteuse, mais non sans éclat, les grands mythes et les grands thèmes du lyrisme classique. Le développement des principes est laissé aux disciples, dont les deux plus éminents, Jacques Bainville et Henri Massis, dirigent ensemble la *Revue Universelle*. Jacques Bainville a rattaché à *l'Action française* la tradition de l'esprit brillant et coupant du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Jaco et Lori* est un conte dans le meilleur style voltairien. Histoire n, il ramène strictement l'étude du passé à une analyse des faits politiques, considérés comme premiers et déterminants : nul n'a suspecté davantage les notions romantiques d'âme d'un peuple ou de résurrection intégrale d'une époque, ni plus systématiquement rejeté l'idée marxiste d'une infrastructure économique des sociétés humaines ; ce qui donne à son *Histoire de deux peuples*, surtout à son *Histoire de France* un caractère d'évidence dans l'explication et d'élégance dans le discours, payé un peu cher par l'igno-

rance ou le mépris des faits profonds de conscience et de structure. — Henri Massis tente, au contraire, la synthèse du positivisme maurrassien et de l'orthodoxie catholique. Impossible d'imaginer une critique plus dogmatique et plus judiciaire que celle qui, dans les volumes de *Jugements*, trie les auteurs du siècle selon leur distance à une vérité tendue entre le pôle de Maurras et celui de saint Thomas. En 1927, Massis, avec *La Défense de l'Occident*, touche à un sujet essentiel et, du coup, rend éclatantes aux esprits non prévenus les erreurs fondamentales de la pensée maurrassienne et les contradictions de sa position particulière. Pour opposer la digue de l'humanisme occidental au raz de marée du mysticisme oriental, qui déferle alors de l'Allemagne troublée de Spengler et de Keyserling, voici que s'affirme une idée symbolique de la civilisation fondée sur une triple équivalence : Occident égale Civilisation, romanité égale catholicisme, rationnel égale spirituel. « *Tout procède, écrivait Massis, dans ce que nous pensons et ce que nous sommes, de cette théologie occidentale, de ce monothéisme judéo-chrétien enrobé dans l'héritage de la culture gréco-latine* » ; mais fallait-il ignorer que le monothéisme judéo-chrétien charriait une part importante de ce mysticisme, condamné par les maurrassiens comme le poison de l'Orient, et qu'inversement l'héritage de la culture gréco-latine enveloppait des éléments de culture inconciliables avec l'Évangile ?

Il y avait, en vérité, entre le positivisme maurrassien et le catholicisme, une hétérogénéité de nature, et le divorce éclata en 1926, quand l'Église condamna l'École d'Action française. Jacques Maritain, qui avait apporté sa pierre, avant 1914, à la symbiose du néothomisme et de la pensée maurrassienne, en dénonce, en 1928, la fissure radicale dans *Primauté du Spiritus*.

où s'affirment les exigences d'un ordre de la charité et de la grâce, sacrifié par les disciples de Maurras à l'ordre de la raison et de la nature.

Le groupe de la « Nouvelle Revue Française » et l'influence d'André Gide. — Prisonnier en Allemagne, Jacques Rivière, mûrissant son projet de relancer la *Nouvelle Revue Française*, écrivait, en 1917, à Jean Schlumberger :

Je voudrais que notre Revue représentât cette arme qui nous manquait si complètement avant la guerre : un projecteur. Je voudrais qu'elle servit surtout à voir bien et profond ; je voudrais qu'elle continuât d'être aussi dépouillée que possible d'idées *a priori*, et qu'elle tachât uniquement de comprendre ce qui se passe, d'expliquer les choses telles qu'elles sont. Bien regarder, cela peut paraître du dilettantisme. Mais dans le fond, c'est l'attitude la moins égoïste, la plus profitable à la communauté.

Rien ne saurait mieux caractériser que ces lignes le classicisme d'analyse et d'exploration qui, face au dogmatisme conservateur d'*Action Française*, va régner à la *Nouvelle Revue Française* à partir de 1919. Ce n'est point ici une école gouvernée par un maître, mais un groupe d'esprits libres et divers, où Claudel a sa place à côté de Valéry, Benda à côté de Suarès. Une influence toutefois y domine, celle d'André Gide.

Le choc intellectuel de la guerre, la crise de scepticisme et la révolte qui en résultèrent chez les jeunes gens ont un moment ému André Gide. Il donna des articles à *Littérature* ; il rêva quelque temps « *d'un art des mots, plus subtil et plus franc, sans rhétorique et qui ne cherche à rien prouver* », et parla de rejeter « *les lourdes chaînes de la logique* ». Mais il tenait trop intimement à la tradition classique pour s'amuser à casser l'intelligence, et même pour renoncer aux moyens du style. Et c'est un grand artiste de la prose française qui don-

nait, avec *La Symphonie pastorale*, un chef-d'œuvre de la nouvelle psychologique, en élargissant son domaine à la conscience religieuse. En 1925, *Les Faux Monnayeurs*, flanqués de leur *Journal*, révélaient, plutôt qu'un grand romancier spontané, un intellectuel de grande classe qui construisait lucidement un roman chargé d'intentions morales, psychologiques, esthétiques. *Les Nouvelles Nourritures*, *Incidences* approfondissaient les directions de la morale gidienne, dont *Corydon*, mêlant le lyrisme à la science, prétendait justifier les aberrations. *Le Voyage au Congo* révélait en même temps l'humaniste à la valise pleine de succulentes lectures, et l'humanitaire scandalisé par la bonne conscience de la société civilisée, exploiteuse de l'homme noir. L'écrivain allait toujours se dépouillant davantage et atteignait cette perfection de l'art classique où les mouvements de sensibilité et d'intelligence propres à une époque trouvent, pour s'exprimer, la pureté et la simplicité d'une forme intemporelle.

Durant une période de crise spirituelle, due en partie au choc des événements et que retrace *Numquid et tu*, Gide, au début de la guerre, a été sur le point de revenir à la ferveur chrétienne de sa jeunesse : dernier scintillement d'une mèche qui va s'éteindre ; *Si le grain ne meurt* signifiait qu'environ 1920 le divorce est accompli avec le Christ comme Dieu. Si l'on en croit d'ailleurs les confidences rapportées par Roger Martin du Gard, la lutte intérieure pour accorder à la morale chrétienne les exigences d'un vice est achevée, Gide a fini d'être perplexe, il a choisi un immoralisme pacifié qui n'attend plus de l'Évangile que de vagues incitations à une spiritualité philanthropique. Cependant, le public intelligent qui découvre à cette époque le Gide d'avant-guerre ne laisse pas de voir en lui le chrétien tenté, et moins encore l'âme croyante déchirée entre

Dieu et le Diable que l'espèce de théologien profane et ambigu qui oppose le Christ à saint Paul, le mysticisme au moralisme, la religion de l'amour sans loi aux lois et aux rites des églises. Gide fait d'ailleurs ce qu'il faut pour entretenir une équivoque, qui, non moins que la qualité de son style, impose son empire spirituel : il donne au Vieux-Colombier, en 1922, ses retentissantes conférences sur Dostoïevski ; il écrit, pour les *Lettres* de Dupouey, héros chrétien tombé à la guerre, une préface sympathique ; il fréquente des catholiques de qualité : Charles Du Bos, François Mauriac. « *Je suis un incroyant*, notait-il en 1927 dans son *Journal*, *je ne serai jamais un impie.* » On n'apprécierait pas équitablement l'influence de Gide durant les années d'après-guerre si l'on ne considérait cet accent de gravité que rend alors son œuvre, où l'ironie des ouvrages de jeunesse s'est fort atténuée et où sont posées constamment des questions de la conscience profonde. Cependant les réponses que l'auteur de *Corydon* incline de plus en plus à leur donner font de lui un maître périlleux, responsable en partie non seulement de la crise des mœurs qui sévit, en 1925, chez les jeunes gens de ce « sabbat » dont Maurice Sachs est en même temps le témoin et le peintre, mais de différentes formes d'anarchisme intellectuel qui pousseront à la stérilité, et parfois au désespoir, plus d'un garçon bien doué de la génération surréaliste.

**Gloire de Proust.** — Quand il publiait *Du côté de chez Swann*, Proust avait à peu près achevé *A la recherche du Temps perdu* en trois volumes : le second devant avoir pour sous-titre *Le côté de Guermantes*, et le troisième *Le Temps retrouvé*. Le changement d'éditeurs — Gallimard s'étant substitué à Grasset — et surtout les circonstances de guerre ayant empêché la



publication, Marcel Proust remit l'œuvre sur le chantier et, procédant par gonflements successifs, il publia *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, en 1918, et annonça l'ensemble de l'œuvre en cinq volumes. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* obtient le Prix Goncourt en 1919, et Proust, porté par le succès, donne, en 1921 et 1922, les quatre volumes de *Guermites* et de *Sodome et Gomorrhe*, que suivront, posthumes — il meurt en novembre 1922 —, les cinq volumes de *La Prisonnière*, d'*Albertine disparue* et du *Temps retrouvé*.

Cette composition par surcharge et digressions rend compte d'un certain déséquilibre de l'ensemble, et d'une disparate de ton entre, d'une part, *Swann*, les *Jeunes filles* et de grands morceaux du *Temps retrouvé*, qui sont de la première veine, et, d'autre part, la plus grande étendue des volumes intermédiaires. En avançant dans son travail, c'est-à-dire en s'éloignant du tuf nourricier des impressions d'enfance, Proust devient un peu moins le philosophe angoissé du temps pour devenir le chroniqueur curieux et patient de son temps, occupé à « radiographier » ses contemporains et à devenir, comme on l'a dit, le Saint-Simon de la Troisième République. Parallèlement, sa pensée tend à s'intellectualiser, le poète parle moins souvent que le psychologue, appliqué à formuler des lois générales plutôt qu'à ressusciter des impressions singulières, et son style va se chargeant d'analyses et d'abstractions qu'équilibrent des images plus littéraires, plus recherchées, souvent plus grandioses (comme la description mythologique de la salle de l'Opéra dans *Du côté de Guermites*). Enfin, la confidence devient plus personnelle, plus hardie, et, à partir de *Sodome et Gomorrhe*, le romancier ose introduire franchement le thème qu'il avait jusqu'alors caché et transposé avec tant de soins : le thème homosexuel, qu'il ne rattache pas d'ailleurs au nar-

rateur, mais à l'un de ses principaux personnages, Monsieur de Charlus.

Il est juste aussi de dire qu'en étendant son projet initial, Proust prend plus clairement conscience de ses intentions et de son originalité. Il explique qu'en introduisant l'épaisseur de la durée dans les états de conscience et en cherchant à reconstituer la totalité de l'individu, il a voulu faire « *une sorte de psychologie dans l'espace par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire* ». Il éclaire parfaitement les deux phases de l'ascèse salutaire qu'il propose contre l'angoisse de la décomposition du moi : la culture systématique de la mémoire, qui livre des « *fragments d'existence soustraits au temps* », et le recours suprême à l'art, qui seul peut fixer ces instants profonds de l'âme, ces pépites précieuses abandonnées par le cours du fleuve. D'où la place privilégiée qu'occupent dans la hiérarchie des valeurs proustiennes les grands artistes, l'écrivain Bergotte, le peintre Elstir, le musicien Vinteuil ; d'où l'importance de *leit-motive* tels que la petite phrase du septuor ou le mur jaune de Vermeer. Et personne n'avait peut-être parlé de la vocation essentielle de l'artiste aussi pertinemment que ce méditant de la mort qui, indifférent plutôt qu'hostile à une vision chrétienne des choses, est amené à voir dans l'art un substitut de la religion.

L'influence de Proust fut immédiate, large et profonde. Personne n'osa l'imiter ni le refaire ; mais il y eut désormais, dans toute la littérature, des ondes qui venaient de lui. Après avoir rencontré ses grands personnages, Charlus, Françoise, la duchesse de Guermantes, Madame Verdurin, Monsieur de Norpois, il n'était plus permis aux romanciers de se régler sur les croquis psychologiques et mondains de Paul Bourget ou d'Abel Hermant, et ils ne pouvaient plus ignorer,

dans l'étude des âmes, ces touffes de mystère, ces zones de pénombre et d'indétermination entre le conscient et l'inconscient. Ils venaient d'apprendre — de trop bien apprendre quelquefois — qu'un personnage est plus qu'un caractère, et qu'une construction systématique entraîne une vue superficielle de l'homme (ce qui ne voulait pas dire, comme l'ont déduit quelques-uns, que l'incohérence fût toujours le signe de la profondeur). En leur enseignant « *que le monde n'a pas été créé en une seule fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu* », Proust les a à jamais guéris des illusions du réalisme, y substituant les ambitions et les méthodes d'un impressionnisme qui entretient la singularité de sa vision et les recherches du style. Ce dernier point comporte — et a comporté pour Proust lui-même — la tentation de la préciosité, mais aussi le souci de bien écrire, de tirer toute leur puissance de la métaphore et des épithètes, uniques, jumelées ou triplées, mais toujours inattendues, chargées d'émotion et de sens. A la mort de Proust, le xx<sup>e</sup> siècle possédait un massif romanesque opposable à *La Comédie humaine* pour la richesse de la substance, et supérieur pour l'art.

L'ascendant de Valéry. — En pleine guerre, en 1917, paraissait *La Jeune Parque*, de Paul Valéry. Cet « exercice poétique », d'un seul élan, montait au zénith et imposait comme un grand poète l'auteur alors oublié de *La Soirée avec Monsieur Teste*. Sur un thème proprement philosophique, l'éveil de la conscience dans le frémissant contact de l'intellectuel et du sensuel, des laisses d'alexandrins rigoureux et musicaux se succédaient, selon une logique serrée et subtile, et par l'abstraction mallarméenne rejoignaient les accents d'une pureté perdue depuis Racine. *Le Cimetière marin*, en 1920, *Charmes*, en 1922, précisaient la figure d'un rare

génie de poète à la fois métaphysicien et musicien, grave et précieux, puissant et court, cependant que les essais en prose, *Eupalinos ou l'Architecte*, les études de *Variété*, de denses préfaces et nombre d'articles de circonstance confirmaient l'esthéticien et le moraliste.

Rien de plus ambigu en vérité, et de plus difficile à définir que l'essence de la poésie valéryenne. Sous un aspect, elle découle logiquement d'une théorie, posée dès 1895, et qui voit dans le libre exercice de l'intelligence créatrice la suprême justification de l'art : d'où la défiance à l'égard de l'inspiration, de la sentimentalité, de la facilité, l'éloge des conventions, le choix des formes régulières et des thèmes abstraits qui posent les plus ardues problèmes d'exécution. Sous un autre aspect, qui, beaucoup plus que l'ordre logique et volontaire du poème, frappait au cœur le lecteur de *La Jeune Parque*, d'*Ébauche d'un Serpent* ou de *Fragment de Narcisse*, la poésie valéryenne est ampleur du rythme, grandeur de l'image et surtout sensualité : dans la dentelle d'abstractions conçues par le cerveau de M. Teste sont prises des images lourdes du poids des choses et chaudes de la chaleur du sang ; l'apostrophe finale de la Jeune Parque au soleil :

Feu vers qui se soulève une vierge de sang !

et la conclusion de la méditation du *Cimetière marin* :

Le vent se lève ! Il faut tenter de vivre.

détachent finalement le mouvement du poème de la pureté glacée et mortifiante de l'analyse, pour l'orienter vers l'acceptation de la vie. Après avoir dit que « le poème doit être une fête de l'Intellect et ne peut être autre chose », Valéry en arrivera à expliquer dans *Tel Quel* :

La Poésie est l'essai de représenter ou de restituer par les moyens du langage articulé ces choses ou cette chose que

tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc..., et que semblent vouloir exprimer les objets, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie, ou de dessein supposé.

Ce qui est reconnaître que l'objet poétique par excellence n'est pas une construction gratuite de l'intelligence, mais l'expression d'un irrationnel (que Valéry voudra d'ailleurs toujours chercher « *dans la forêt sensuelle* » et non dans la vie du cœur).

Il y a donc une contradiction dans l'essence de la poésie valéryenne, et Bremond pourra dire : « *Valéry, ou le poète malgré lui* ». Contradiction d'ailleurs féconde, et qui laisse apparaître, entre Valéry, Gide et Proust, une parenté secrète : ce qui fut commun aux trois grands écrivains dont l'ascendant a dominé l'époque, spécialement dans le secteur de la *N. R. F.*, ne fut-ce point une forme d'intellectualisme orienté sur l'exploration et la libération de l'irrationnel, une certaine méthode d'analyse critique pour conduire l'esprit au bord du puits de l'instinctif et de l'inconscient, et pour le pousser au vertige des obscurités intérieures ?

**Le pontificat secret de Claudel.** — Tel n'était sûrement pas le projet de Claudel, mais au contraire, par un lyrisme de la certitude triomphante, de réveiller la foi des âmes et de les livrer au vertige de l'amour divin. Bien qu'une brillante carrière diplomatique le retienne alors loin de Paris — à Copenhague, à Tokio et, après 1927, à Washington —, son prestige ne cesse d'y croître, non encore auprès du grand public, et il lui arrive de souffrir de la pénombre, mais auprès d'une élite qui ne sépare pas spiritualité et littérature ; et des esprits aussi différemment orientés que Jacques Rivière, Pierre Moreau, René Gillouin ou Georges Duhamel lui ont voué déjà une admiration affectueuse et fervente.

Durant cette décade, c'est surtout en des formes dramatiques que le lyrisme claudélien tend à s'exprimer avec *Le Pain dur* en 1918 et *Le Père humilié* en 1920 s'achève la trilogie de *L'Otage*. Claudel traduit d'ailleurs *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*, s'amusant à compléter *l'Orestie* par la grosse farce mythologique de *Protée*, et il publie en 1928-1930 *Le Soulier de Satin*, qui ne sera joué en France que quinze ans plus tard<sup>1</sup>. S'il ne devait demeurer qu'un ouvrage de Claudel, il faudrait que ce fût ce drame démesuré, total, cosmique et mystique, où le poète a tout mis : sa vue providentialiste de l'histoire, conduite à travers les péchés des hommes vers le triomphe de l'Église et le règne de Dieu ; la noble inspiration de sa morale chrétienne, qui spiritualise dans le renoncement la passion brûlante de Don Rodrigue et de Doña Prouhèze, accomplit le héros dans le sacrifice et fait naître sa victoire de son humiliation ; la vigueur d'une imagination dramatique à qui il faut un siècle d'histoire — celui qui va de la conquête de l'Amérique à la Montagne Blanche — pour durée et trois continents pour scène ; la puissance mêlée d'un style qui brasse ensemble le sublime et le familier, la tragédie et la farce. Nulle part Claudel n'a plus parfaitement montré ce qu'il est : un grand génie baroque, au sens esthétique et historique du terme, qui rattache à l'optimisme chrétien le goût du mouvement et de la volute, l'abondance ornementale, la vitalité exubérante, la disparate du style. En même temps que ses drames, Claudel

1. Il est à noter que la conquête de la scène a été lente pour Claudel. Le Théâtre de l'Œuvre avait joué avant la guerre *L'Annonce faite à Marie* et *L'Otage*. Gémier reprit *L'Annonce* en 1921. Le Staats-Opera de Berlin joua en 1930 *Le Livre de Christophe Colomb* avec la musique de Darius Milhaud. Jusqu'en 1943, le théâtre de Claudel ne sera guère connu que par la lecture et par les représentations d'amateurs.

s'était mis à écrire nombre d'articles d'impressions d'art et de réflexions morales, recueillis à partir de 1929 dans *Positions et Propositions* : il s'y montrait un critique inégal, excellent dans ce qu'il pénètre et admire, buté dans ce qu'il exclut — plus convaincant, à coup sûr quand il découvre toutes les virtualités spirituelles de la révolte de Rimbaud, toute la charge de richesses esthétiques portée par la peinture et la musique modernes, que lorsqu'il foudroie Renan et Hugo des cimes de son orthodoxie catholique, et condamne le vers français au nom d'un goût trop tourmenté pour accepter la valeur finie et ordonnée de la perfection classique.

L'ascension de Colette. — Colette n'appartient pas au groupe de la *N. R. F.*, ni à aucun groupe : elle est Colette, c'est-à-dire un des grands écrivains et la meilleure romancière de son époque. Laborieuse et méthodique sous les dehors de l'indépendance, elle n'a cessé d'apprendre son métier, d'exercer ses dons, de purifier son goût. Sa rentrée dans l'après-guerre est éclatante, en 1920, avec *Chéri*, que suivra *La Fin de Chéri* en 1929 : la jeunesse libre et troublée de ce temps-là se complut à l'amoralisme de ce roman où les amours d'une vieille courtisane maternelle et d'un jeune éphèbe veule et beau remuent toute l'âme, avec ses boues profondes, ses tendresses pitoyables, ses nostalgies de pureté, sa conscience tragique du temps irréversible, son appel final à la mort ; l'art du récit, net sans dureté, émouvant sans effusion, atteignait la perfection. *Mitsou*, *La Naissance du jour*, *La Seconde*, et surtout l'étonnante oaristys du *Blé en Herbe*, proposaient, dans la même forme savoureuse et impeccable, le même érotisme discret et naturel, la même gourmandise de fruits et de lumière avec, au delà des joies

toujours cherchées de l'amour, une sourde mélancolie, une secrète blessure de l'âme. Devenue assez célèbre pour avoir droit à l'autobiographie à peine ou pas romancée, Colette puisait à pleines mains dans ses souvenirs d'enfance et de jeunesse : ainsi naissaient *La Maison de Claudine* et *Sido*, où se détache l'inoubliable portrait de sa mère ; d'un art aussi parfait, mais privés de tout attrait impur, ces récits eurent d'abord un moindre retentissement ; et pourtant, c'est peut-être de ce côté-là, dans ce cycle de Saint-Sauveur, que la postérité cherchera la plus grande Colette — la jeune dryade bourguignonne qui bondissait dans la rosée de l'aube, allant de la source qui avait goût de feuilles de chêne à celle qui avait goût de fer et de tiges de jacinthe, et ne souhaitant rien de plus que d'emporter avec elle, « au moment de tout finir, cette gorgée imaginaire ».

**Romain Rolland entre Lénine et Gandhi.** — Tandis qu'André Suarès achève *Le Voyage du Condottiere* et nourrit de la conversation avec les grands artistes son génie saturnien et fier, Romain Rolland, son heureux ami, exerce la haute cléricature assumée depuis *Au-dessus de la mêlée*. Il figure au jugement du public européen l'esprit de non-conformisme, le refus des fictions patriotiques justificatives des hécatombes, l'espoir de la grande révolution humaine pour la paix et la justice. Ce non-conformisme, il en donne d'abord une expression gauloise et rabelaisienne dans *Colas Breugnon*, incarnant en un Bourguignon typique la résistance spontanée d'un certain bon sens populaire aux conventions de la morale bourgeoise, aux dogmes et aux préceptes de la religion. L'ouvrage était d'ailleurs écrit depuis plusieurs années, et la pensée de l'auteur était maintenant bien au delà : elle adhérait à la grande espérance de la Révolution russe, mais en



se nourrissant de l'illusion que Lénine construisait le corps d'une cité pour l'âme de Tolstoï. Il fallut bientôt déchanter, et chercher dans une autre direction le remède à la tristesse d'une grande âme que la synthèse bourgeoise-chrétienne de l'Occident ne pouvait plus satisfaire : marchant plus loin vers l'Orient, Romain Rolland retrouva l'Inde ; admirateur, déjà, de Rabindranath Tagore, il se fit en Europe l'introducteur de la pensée de Gandhi, s'efforçant de réaliser la synthèse peu efficace du socialisme occidental et de la non-violence hindouïste. Entretant, le romancier de *L'Âme enchantée* reprenait l'apologie de l'amour qui purifie et qui sauve, dans un roman où les destinées individuelles apparaissaient encore mêlées à l'histoire contemporaine, et où s'imbriquaient problèmes moraux et débats politiques.

Les critiques. — De la génération des nouveaux maîtres, il ne faut pas séparer les grands critiques. Né en 1865, l'abbé Bremond \* était un contemporain de Barrès, mais le savant directeur des *Études* ne devait émerger à la notoriété que vers 1920, alors qu'il avait pris ses distances avec la Compagnie de Jésus. Sa monumentale *Histoire du Sentiment religieux en France*, son essai *Pour le Romantisme*, et surtout les subtiles dissertations sur la poésie dans le grand débat où il affronta, vers 1925, Valéry, Claudel et Thibaudet (*La Poésie pure, Prière et Poésie*) relevaient d'un même esprit largement humaniste, qui opposait à l'intellectualisme maurrassien la valeur du sentiment dans la religion et dans les lettres, et à l'intellectualisme valéryen l'idée d'une pureté poétique voisine de la possession mystique des essences.

C'est au contraire un culte intransigeant de la raison qui fait de Julien Benda \* l'adversaire passionné du berg-

sonisme et de tout ce qu'il prétend confusément y rattacher : le goût de l'émotion, le retour à l'instinct, le vertige de l'inconscient, les passions grégaires. On le vit ainsi condamner de haut, dans sa prose ardente et sèche, le romantisme de Barrès, le surréalisme de Breton, le nationalisme de Maurras et jusqu'à l'esthétisme de Valéry. *Belphégor* en 1919, *La Trahison des Clercs* en 1926 sont les grands épisodes d'une croisade dont *La France byzantine*, en 1945, n'avait pas encore épuisé l'énergie. Croisade paradoxale d'un cartésien extrémiste qui défend avec la fureur de la passion les privilèges souverains de l'imperturbable logique. Mais il était opportun, quand la morale et la raison allaient céder à une grande fièvre de romantisme politique, de dénoncer les clercs qui avaient poussé les peuples à idolâtrer leurs intérêts et leurs passions de troupeaux.

Chez Alain \*, l'intellectualisme se tempérerait heureusement d'empirisme et d'humour, et l'esthétique de *Système des Beaux-Arts* comme la politique de la *Doctrine radicale* révélaient surtout l'esprit libéré, assoupli, habile à rapprocher l'idée de la chose, la pensée de la vie, la métaphysique de la littérature. En ces années 20, Alain est surtout un grand professeur qui, par la vivacité impressionnante d'un enseignement où l'abstrait ne vient que prudemment collé au concret, exerce sur les khâgneux d'Henri-IV une influence en train de s'élargir en magistrature intellectuelle de l'époque.

Infiniment souple aussi, positif et analytique, mais moins elliptique en sa préciosité même, l'esprit d'Albert Thibaudet est trop ouvert pour rien exclure qu'il parle de Maurras, de Barrès, de Mistral ou de Flaubert, il donne le modèle d'une critique probe et brillant., qui atteint son objet par la sympathie, le dépasse parfois par l'imagination, et préfère la formule qui le définit au verdict qui le juge. Pâlissaient auprès

de lui le charmant André Bellessort, qui défendait au grave *Journal des Débats* la position d'un goût classique assez large pour embrasser Virgile et Hugo, et le bouillant Paul Souday, qui chaussait au *Temps* les lunettes d'un rationalisme circonspect, boudeur, crispé contre l'obscur et l'inouï. Plus jeune d'une dizaine d'années, Edmond Jaloux, Provençal mélancolique, avait écrit avant la guerre des romans d'une psychologie subtile (*L'École des Mariages*, *Le Reste est silence*), qui ne l'avaient pas élevé au-dessus du rang d'amateur distingué. *La Fin d'un beau jour*, *O Toi que j'eusse aimée* l'imposèrent davantage. Mais il se révèle surtout après 1920, aux *Nouvelles Littéraires* puis au *Temps*, un remarquable critique, sensible, équitable, ouvert aux nouveautés, mais freiné dans ses engouements par une ample et solide culture à la fois classique et moderne.

## la nouvelle littérature itinéraires d'évasion

Derrière la génération de 1870, riche en grandes personnalités, s'avancent, à distance normale d'une quinzaine et d'une trentaine d'années, la génération de 1885, abondante en talents de premier ordre, bien que décimée et retardée par la guerre, et la génération de 1900, moins féconde mais souvent plus précoce et plus sensible aux crises du siècle. L'une et l'autre, soumises aux mêmes influences intellectuelles et historiques, tantôt répondent par différentes tentatives d'évasion au scepticisme né de la guerre, tantôt au contraire cherchent l'ordre dans un retour méthodique aux traditions humanistes, tantôt enfin approfondissent ou détournent cet humanisme vers le mysticisme religieux.

Nous considérerons d'abord les voies d'évasion. Trois sont largement ouvertes vers 1920 : le dépaysement, le jeu et l'inconscient.

Voyages dans le temps et dans l'espace. — L'instinct d'échapper au présent rend d'abord ses chances au vieil appel romantique du cœur et du songe. On l'écoutait volontiers au théâtre quand, par exemple, l'éclectisme de Jacques Copeau ressuscitait dans les décors stylisés du Vieux-Colombier la magie shakespearienne.

du *Conte d'hiver*, la fantaisie mériméenne du *Carrosse du Saint-Sacrement*, et quand, à l'Œuvre, Lugné-Poë jouait D'Annunzio et Ibsen. Venu de l'avant-guerre, Lenormand, avec *Le Simoun* et *L'Amour magicien*, renouvelait à la scène le romantisme tragique des passions fatales, tandis qu'un jeune homme, Jean Sarmant, qui débutait à vingt et un ans, rajeunissait la mélancolie tendre de Musset dans *Le Pêcheur d'ombres*, et la comédie du rêve dans *Léopold le Bien-aimé*. De même, Marcel Achard étonnait par les cabrioles de sa jeune fantaisie qui, d'abord clownesque dans *Voulez-vous jouer avec moi ?*, devait donner avec *Jean de la Lune* un fruit plus succulent d'humanité. Quant à Sacha Guitry, que sa précocité avait rendu capable de produire dès avant la guerre de brillantes comédies (*Le Veilleur de Nuit*, *La Prise de Berg-op-Zoom*), il s'est fait ensuite une spécialité de comédies biographiques (*Jean de La Fontaine*, *Pasteur*, *Mozart*) où il prenait plaisir à incarner comme acteur les silhouettes simplifiées et souvent falsifiées des grands hommes.

Mais c'était surtout aux lecteurs de romans que s'offrait le voyage imaginaire vers quelque au-delà des médiocrités quotidiennes. En ce genre, Pierre Benoît est apparu d'abord comme le grand fournisseur : *Koenigsmark*, puis *L'Atlantide* introduisaient, aux beaux jours de l'armistice, une famille d'héroïnes fatales en A majuscule qui, d'Allemagne au Hoggart, d'Espagne en Irlande et d'Amérique au Liban, allaient entraîner vers l'aventure et la mort des hommes fascinés. Narrateur direct et rapide, évocateur suggestif des paysages que parfois il n'avait pas vus, et mystificateur spirituel, Pierre Benoît n'est jamais meilleur que lorsqu'il se rapproche de la réalité provinciale française, par exemple avec *Mademoiselle de La Ferrière* ou *Le Déjeuner de Sousceyrac*.

Pierre Mac-Orlan eut un moindre public pour des romans mieux assurés de survivre : chez lui, l'angoisse du monde extérieur propage dans l'univers du rêve une onde de mélancolie intense qui éclate aisément en poésie ; et le style est valable. On peut relire l'habile reconstitution historique de *L'Étoile matutine*, l'intelligent symbole de *La Cavalière Elsa*, le récit d'atmosphère de *Quai des Brumes*.

Le dépaysement géographique, qui repaît l'imagination de vérité lointaine et de couleur locale, a trouvé ses maîtres dans les frères Tharaud, venus de l'avant-guerre, et qui ont porté à la perfection un type de roman de voyage, documenté comme un reportage, peu intrigué, mais passionnant à lire et purement écrit : tels *Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas*, *Quand Israël est roi*, *La Randonnée de Samba Diouf*, *L'An prochain à Jérusalem*. Tandis que Claude Farrère, Myriam Harry, Pierre Mille se survivent ou se répètent, des écrivains plus jeunes se font leur place dans le genre exotique : Louis Hémon connaît un triomphe posthume avec *Maria Chapdelaine*, touchant roman canadien qui a paru plus vrai à Paris que dans le Québec ; mais il ne réussit pas à intéresser le public avec *La Belle que voilà* et *Colin Maillard*, peintures pourtant excellentes des quartiers pauvres de Londres, C'est aussi le Canada qui inspire Constantin-Weyer, romancier de l'énergie dans *Un Homme se penche sur son passé*. On n'oubliera pas les frères Chadourne : ni, de Louis, *Le Maître du navire* et *Le Pot au noir* ; ni surtout, de Marc, le beau roman de *Vasco*, qui dit moins le plaisir que la désillusion poignante du voyageur. Roland Dorgelès donne avec *La Caravane sans chameaux* un chef-d'œuvre du genre. De Maurice Bedel l'humour fin et mesuré excelle à satiriser, dans *Jérôme 60° latitude Nord*, les mœurs faciles et sages des Scandinaves. Au contraire, René

Maran fournit un dur document naturaliste du monde noir avec *Batouala*.

Le dépaysement moral, la plongée dans les mœurs des bas-fonds et dans les aventures des hors-la-loi inspirent de bons romans à Francis Carco : le talent qu'imposait, à la veille de la guerre, *Jésus-la-Caille*, culmine en 1922 avec *L'Homme traqué* où sont frôlées les ténèbres de Dostoïevski. Moins tragique, Henri Béraud est en même temps le romancier historique du *Vitriol de lune*, l'humoriste amer du *Martyre de l'Obèse* et, plus valable, le narrateur lyonnais de *La Gerbe d'or*.

Reste cette voie bien connue de l'évasion romanesque qui va vers la nature, vers les mœurs paysannes dans leur rudesse ancestrale et leurs nuances variables selon la province et la race. *La Brière* d'Alphonse de Châteaubriant, *Cantegril* de Raymond Escholier, *Néne* de Pérochon, *Raboliot* de Maurice Genevoix font ainsi revivre, avec une prédilection pour les lieux sauvages et solitaires, le marais nantais, le Poitou, la Sologne ; avec la suite de *Gaspard des Montagnes*, Henri Pourrat poétise l'Auvergne dans une chanson de geste modernisée et rustique. Le vieux comte Joseph de Pesquidoux n'avait pas besoin d'une intrigue romanesque pour intéresser les lecteurs du *Livre de Raison* à sa noble et sage Gascogne. Cependant, un romancier languedocien, né avec le siècle, André Chamson \*, donne, entre 1925 et 1928, trois romans pleins d'une sève âpre et forte : *Roux le Bandit*, *Les Hommes de la Route* et *Le Crime des Justes* ; là revivaient les rudes Cévennes, avec leurs mœurs imprégnées de violence biblique et d'austérité camisarde ; et l'individualisme protestant sauvait du vertige panthéiste ces êtres frustes proches de la nature, mais qui se sentent toujours responsables de leurs actes devant Dieu ou devant eux-mêmes. Cependant, en ce domaine du roman rustique, l'œuvre

la plus originale et la plus importante vient d'au delà des frontières ; elle est celle du Vaudois Charles-Ferdinand Ramuz \*. Après une expérience décevante de la vie parisienne, dont *Aimé Pache* en 1912 contenait le récit, Ramuz, retiré en 1914 dans son pays natal, s'était attelé à une somme romanesque dont *La Guérison des Maladies*, *Les Signes parmi nous*, *L'Amour du monde*, *La Grande Peur dans la Montagne* ont été les premiers grands titres, et qui fut plus vite connue et appréciée à Paris qu'à Lausanne. Pour faire parler ses paysans et ses montagnards, Ramuz a su inventer un style chargé de sensations et libéré de la syntaxe, dont l'originalité charme moins que le procédé à la longue ne fatigue. Mais, dans cette trame artificielle, une poésie lourde et profonde est bien prise : celle qui jaillit de la terre et du rocher, de la primitivité des mœurs et des sentiments, et de cet état complexe d'effarement et de tentation que l'image toute proche de la vie moderne impose à l'âme paysanne. Le mérite suprême de Ramuz est d'avoir réussi un roman paysan qui dépasse le régionalisme en atteignant chez les êtres simples non tant leur singularité de race et de culture, que le fond humain permanent et universel. En quoi sa tentative d'artiste et de moraliste est moins d'évasion romantique que, déjà, d'approfondissement humaniste. Et une consanguinité secrète, sensible parfois jusque dans les procédés du style, reprises et répétitions, maladresses calculées, éloquence parlée, se devine entre Ramuz et Péguy.

Le jeu verbal : impressionnistes et fantaisistes. — Quand l'homme de 1920 souhaite le dépaysement, il ne se contente pas toujours de sortir de chez lui pour étudier patiemment les mœurs d'une province lointaine, d'un pays exotique ou d'un milieu inconnu ; il dispose.



pour foncer vers l'inconnu, des transcontinentaux et des transatlantiques, de l'auto, de l'avion. Par la vitesse et l'espèce d'ubiquité permise à l'homme moderne, son image du monde pourra être transformée, décomposée en impressions fugitives, imprévues, incohérentes ; et le cinéma accélère encore le brassage. D'où, correspondant à une vision kaléidoscopique et artificieuse, un nouveau style baroque, une phrase toute en éclats, en brusques détours, en métaphores cherchées loin et brusquement amenées, et qui apparaît la phrase typique de l'époque. Valéry Larbaud en avait donné dix ans plus tôt une première esquisse, et il l'utilisait encore dans les nouvelles cosmopolites, érudites et amères d'*Amants, heureux amants* ; mais combien ses audaces semblent sages à côté de celles, qui s'affirment, vers 1920, chez les écrivains de la jeune génération, dans les poèmes en prose ou dans les narrations de Blaise Cendrars, d'André Salmon, de Drieu La Rochelle et de Paul Morand !

A Paul Morand \*, il était réservé de représenter le style impressionniste de l'après-guerre dans son excès insupportable avec les poèmes de *Lampes à arc*, et dans sa dangereuse perfection avec ses œuvres en prose. Morand fut, dans *Ouvert la nuit* et *Fermé la nuit*, le chroniqueur néo-précieux du Paris babélique de 1920, des cabarets nickelés et géométriques où venaient buter et se fondre toutes les races. *Tendres Stocks, Lewis et Irène* furent des tentatives moins heureuses — car le moraliste ne valait pas le peintre — pour décrire en profondeur la sarabande morale de ce temps-là. Par une sorte de paradoxe, ce que cet amateur de l'exotique et du non-conforme allait le mieux atteindre, c'étaient moins les particularités des pays et des peuples que l'universalité lassante d'une civilisation omnibus qui impose partout les mêmes objets

en série, le même luxe de palace, les mêmes mœurs de bars, les mêmes cocktails et les mêmes danses. D'où, en 1926, le cri plus humain de *Rien que la Terre* : la Terre est désespérément ronde ; avec les progrès de la vitesse, elle se rapetisse, et l'ennui croît : « *Nous allons vers le tour du monde à quatre-vingts francs. Tout ce qu'on a dit de la misère de l'homme n'apparaîtra vraiment que le jour où ce tarif sera atteint.* » Cri de désillusion plutôt que de fatigue, car le « Lauzun du rail » n'en avait pas fini de parcourir la planète, et il allait encore écrire *Magie noire*, *L'Hiver caraïbe*, en attendant *L'Air indien* et les excellentes évocations d'atmosphères urbaines que seront, après 1930, *New-York*, *Londres*, *Bucarest*.

La faiblesse d'un Morand est que son impressionnisme, dépouillé de philosophie, n'est qu'un scintillement de l'intelligence, un illusionnisme. Le miracle de Jean Giraudoux \* sera, dans la phrase la plus artificielle, la plus apparemment abandonnée au démon de la gratuité et du jeu, d'enfermer une pensée franche et humaine, des sentiments naturels et frais, et jusqu'à une très raisonnable philosophie d'acceptation humble du devoir et de consentement joyeux au destin. L'essence de l'impressionnisme moderne, Giraudoux l'avait parfaitement définie en écrivant : « *Je trouve assez d'épaisseur à la surface du monde : pour moi, chaque être, chaque chose s'appuie plus fortement sur sa couleur que sur son squelette.* » Voilà donc le chatolement des apparences livré à l'esprit pour qu'il en joue ; et l'on dirait parfois que l'auteur de *Lectures pour une ombre* et d'*Adorable Clio* n'a vu dans la guerre qu'une admirable occasion de sortir de chez soi et d'échapper au déjà-vu, qu'un immense et amusant tumulte d'images ; mais attention ! discrète, la pitié veille, et le courage, et la bienveillance humaine ; et quand le romancier

donne ses premiers chefs-d'œuvre, *Simon le pathétique*, *Suzanne et le Pacifique*, *Siegfried et le Limousin*, tellement neufs et inclassables par l'originalité d'un style à la fois cocasse et lyrique, clinquant et pur, symbolique et précieux, le souci est déjà visible de rendre la féerie significative. Simon enseigne que le bonheur est dans le consentement à l'ordre, bien que la femme soit portée à penser le contraire. Suzanne découvre, au delà d'une aventure où tout a cependant bien tourné, puisque son naufrage la jette dans une île déserte où elle s'invente les facilités d'un paradis, que le bonheur de Bellac, avec ses chères limites et sa calmante immuabilité, vaut mieux que les plus belles fugues dans le rêve. Siegfried, à qui une amnésie de guerre a permis de choisir entre deux destins, préfère finalement sa condition natale de bourgeois limousin marchant dans les feuilles mortes de sa forêt d'enfance, aux grandeurs du pouvoir dans une Allemagne qui n'est pas charnellement sa patrie. Tant il paraît plus sûr d'accepter l'ordre naturel des choses ! Dans *Juliette au pays des hommes*, la *Prière sur la Tour Eiffel* révélera la source de cet optimisme giralducien : « *Je vis encore [...] dans cet intervalle qui sépare la création du péché originel. J'ai été excepté de la malédiction en bloc.* » Il va de soi que des récits aussi parfaitement déroulés dans l'humour et l'invraisemblance, et toujours chargés d'une leçon secrète, tiennent plus du conte que du roman. Même *Bella*, suivie d'*Églantine*, qui évoque, grâce à des clefs faciles à saisir, un épisode de la vie politique française, la querelle de Poincaré et de Berthelot, ne frôle l'histoire que dans une lumière d'idylle et de satire poétique, et conclut dans le même sens : pour les êtres simples et naïfs contre les constructeurs de système, pour la pitié humaine contre l'exploitation de l'héroïsme des autres, pour l'éloquence du cœur

contre la rhétorique officielle, pour une politique de l'imagination et du sentiment contre des prudences latillonnes et des avocasseries procédurières. Ainsi, l'humour lettré du normalien, le scepticisme élégant du diplomate concourent à décomposer par une analyse invisible les fictions de la morale établie et les abstractions des professeurs de philosophie ; et alors, sur les poncifs en ruine, le bourgeois de Bellac, qui a le bon sens de sa petite ville et l'amour de sa province forestière, est libre d'insinuer quelques vérités simples et saines : il rappelle les grands sentiments à la mesure et à la vérité, les grands hommes à la pudeur et à la modération, les jeunes filles à leur vocation racinienne de charme et de pureté, les vieillards à l'attente douce et patiente de la mort. Ici, l'accent classique n'est pas le naturel qui exclut l'artifice, mais celui qui exclut l'emphase ; la leçon paradoxale de ce précieux est que l'homme ne doit pas prétendre ; et, par la voie glissante d'une évasion dans le jeu verbal, c'est finalement l'humanisme qui est rejoint. Alourdi d'amplifications baroques, clinquant de métaphores qui jouent à la surface des choses au lieu d'aller de l'apparence à l'essence, en somme aussi sophistiqué que celui de Morand, le style de Giraudoux est pourtant moins corrompible, étant aromatisé de tendresse et de poésie.

Comparée à la fantaisie de Giraudoux, celle de Jean Cocteau \* apparaît d'une qualité moindre, étant faite surtout de virtuosité et de plasticité. Sous un certain angle, aucun écrivain ne mérite mieux de représenter l'après-guerre que celui qui en refléta successivement ou simultanément toutes les modes. Assez précoce pour avoir, dès 1914, transposé le cubisme dans *Le Potomak*, il fut proche de Morand, en 1918, avec le *Cap de Bonne-Espérance*, flirta avec *Dada* dans *Vocabulaire*, défendit

le modernisme musical dans *Le Coq et l'Arlequin*, tenta le lyrisme dans *Plain-chant*, manipula les rites antiques dans *Antigone*; enfin, de la table du *Bœuf sur le toit*, il écrivit une lettre mystique à Jacques Maritain, qui lui répondit fort bellement. Devant ces métamorphoses d'un talent toujours égal à lui-même, mais souvent un peu trop pareil à celui des autres, on demeure ébloui, au sens où l'esprit craint de l'être; car on finit toujours par reconnaître chez Cocteau ce je ne sais quoi qui sépare le brio de l'éclat et la pose de l'attitude, et qui fait que la luxuriance de l'esprit n'en est pas nécessairement la fertilité.

De la cocasserie verbale, du coq-à-l'âne et de la métaphore loufoque, Max Jacob, converti et vieillissant à l'ombre d'un monastère, reste le maître dans *Le Cornet à dés* comme dans *Les Pénitents en maillots roses*; mais on s'est fait de grandes et d'éphémères illusions sur la valeur de ce style. On s'en est fait aussi sur les dons d'humoriste de Joseph Delteil, qui sombra dans le mauvais goût dès après sa *Jeanne d'Arc*, couronnée par l'erreur d'un jury Fémina.

**L'appel de l'inconscient** — Impressionnistes et fantaisistes faisaient consister l'art à substituer au système des apparences communes un découpage gratuit et un montage arbitraire des images: exercice dangereux de l'intelligence fatiguée et sceptique, qui dérègle son mécanisme pour renouveler sa vision du monde. Les Surréalistes ont un point de départ voisin, une même antipathie contre la pensée logique et ils mènent le même jeu, mais plus radical. Persuadés que la réalité substantielle de l'homme est dans l'inconscient, ils vont mettre au point une méthode pour le libérer; ce n'est donc plus à une suractivité de conscience qu'ils demanderont de recomposer une

apparence inédite de l'univers et de renouveler le magasin de métaphores ; au contraire, ils supprimeront la censure des facultés réflexives et rationnelles pour faire surgir l'incohérence spontanée de la vie psychique, avec toute une luxuriance d'images gratuitement associées, tout un poudroisement d'idées discontinues et vaguement phosphorescentes. Et d'ailleurs, par cette voie vertigineuse, ils prétendront rejoindre un absolu de la conscience et de l'art, au lieu que fantaisistes et impressionnistes mettaient leur plaisir à se mouvoir à la surface charmante des apparences et à jouer avec des rapports <sup>1</sup>.

C'est Guillaume Apollinaire qui avait inventé en 1917 l'adjectif « surréaliste » pour caractériser son drame *Les Mamelles de Tirésias*, et il ne lui donnait, quant à lui, pas d'autre sens que celui d'un humour volontaire et forcé dans la ligne d'*Ubu Roi*. André Breton et ses amis, pour la plupart venus du dadaïsme et fatigués de ce qui leur était vite apparu une entreprise de « démolition », en reprenant vers 1924 le mot de surréalisme prétendirent le charger d'un tout autre contenu, positif, philosophique, artistique. Révoltés eux aussi, ils furent tout de suite partagés sur la question de savoir si la révolte devait être d'abord esthétique, comme l'entendait Breton, ou politique, comme le voulaient déjà Aragon et Naville ; mais ils se déclaraient d'accord sur le point qu'ils étaient tous « en état de fureur », et que c'est par la fureur qu'ils atteindraient « l'illumination surréaliste ». Pour maître ils reconnaissaient Rimbaud, surtout Lautréamont dont ils ressuscitaient *Les Chants de Maldoror*, et même le vieux Saint-Pol-Roux, dit le Magnifique, dont l'avant-guerre n'avait guère remarqué les fastueuses *Féeries*

1. Cf. F. ALQUIÈRE. *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion 1958.

*intérieures*. Mais, s'ils récusaient avec la même violence l'ordre social établi, la logique, la syntaxe et toute image rationnelle du monde, leur espoir n'était plus de rejoindre la négation pure et le chaos cher à Dada : ils se proposaient le but positif d'atteindre une réalité fondamentale, une « sur-réalité » du moi, celle que la psychanalyse freudienne enseignait à chercher dans les associations d'images du rêve, dans les tendances refoulées, dans la sexualité obscure des complexes. Notons qu'à l'heure où médecins et philosophes leur divulguaient Freud, les jeunes Surréalistes découvraient aussi le théâtre du Sicilien Pirandello, joué en France presque aussi vite qu'en Italie, et qui traduisait en symboles puissamment dramatiques les illusions de la conscience, la dispersion du moi dans la succession fortuite de ses masques, la mitoyenneté de la veille et du rêve, de la raison et de la folie.

De ces instigations diverses, le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton tirait en 1924 une doctrine littéraire : puisque le vrai de l'homme est en deçà de la conscience, le seul style honnête et efficace devait tendre vers « *l'écriture automatique... dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation intellectuelle et morale* ». Pour autant qu'elle fût applicable et appliquée, cette théorie conduisit ses adeptes à la négation de l'art, au balbutiement, aux phantasmes du délire et, pour out dire, à la stérilité : des poètes aussi bien doués que Reverdy, Philippe Soupault, Aragon \*, Paul Éluard \*, et André Breton \* lui-même n'accédèrent aux poèmes et à l'œuvre qu'en retrouvant la loi fondamentale du style, qui est sans doute exploitation des automatismes mais sous le contrôle de l'esprit qui choisit et gouverne. Plus encore qu'à la poésie, la théorie était néfaste au roman, qui ne saurait se passer d'être une

narration sur quelque plan construite : le seul roman lisible de la première époque surréaliste est *Nadja* d'André Breton, qui a réussi à substituer à la trame suivie d'une histoire une collection d'instantanés discontinus et d'impressions fortuites, en laissant deviner dans les interstices le chaos d'une conscience souffrante. *Le Paysan de Paris* d'Aragon était moins un roman de la surréalité que le récit impressionniste et unanimiste d'une exploration parisienne. Antonin Artaud reconnaissait déjà en 1927 qu'il ne restait guère du Surréalisme qu'un grand espoir déçu, « *mais, écrivait-il, cette colère, ce dégoût brûlant versés sur la chose écrite, constituent une attitude féconde ; la littérature s'en trouve purifiée* ». Ce qu'il est juste de reconnaître, en effet, à l'actif de l'école d'André Breton, c'est d'avoir joué, dans la littérature d'après-guerre, le rôle d'un ferment purificateur ; mais, pour qu'il fût aussi créateur d'œuvres, il n'eût pas fallu que fussent d'abord confondues pernicieusement des notions aussi radicalement distinctes que le personnel et l'inconscient, le mystique et le morbide, le surréel et l'infra-rationnel.

Autres voies poétiques. — Le caractère spectaculaire de l'aventure surréaliste ne doit pas condamner à l'oubli les tentatives d'autres poètes qui cherchaient leur voie soit dans les champs de la tradition, soit sur quelque autre pente de la modernité. Il y avait sans doute trop de légèreté dans la fantaisie classique de Tristan Derème, dans le « *gallicanisme* » archaïsant du Bourguignon André Mary et du Gascon André Berry, et dans l'épicurisme horatien que Vincent Muselli rajouissait par des effets de musicalité symboliste. Plus simplement bucolique était le Lanudozien Jean Lebrau. Plus actuel apparaissaient les poètes venus de l'Abbaye, Vildrac, Chennevière, André Spire, tous



fidèles à l'inspiration de leurs débuts tolstoïens et whitmanniens. Plus profond, Pierre-Jean Jouve prélu-  
dait avec ses *Tragiques*, sa *Prière* et ses *Noces* à son  
altière méditation prophétique de défenseur anxieux de  
l'âme : attiré, comme les Surréalistes, par l'abîme de  
l'inconscient, il ne lâche pas l'autre bout de la chaîne,  
le sens de la transcendance de l'esprit, et il se fait ainsi  
le poète d'un conflit essentiel et profond. Plus apaisé,  
Jules Supervielle, des *Poèmes de l'humour triste* à *Débar-  
cadères* et au *Forçat innocent*, rame autant qu'il le peut  
vers la confiance et l'espoir, et s'efforce de remettre  
en pleine clarté d'expression ce qu'il ramène de ses  
explorations de la nuit charnelle et des mystères du  
cœur. Quant à Léon-Paul Fargue, sa vigoureuse sen-  
sualité se plaît aussi à errer autour du subconscient,  
à en tirer une imagerie imprévue, analogue tantôt à  
l'impressionnisme de Morand et de Cendrars, tantôt  
à la cocasserie surréaliste ; mais toujours l'artiste  
veille, corrigeant le goût des mots par le sens de la  
phrase, et dominant le chaos intérieur par le souci de  
l'œuvre : « *J'écris, dit-il, pour mettre de l'ordre dans ma  
sensualité* ».

## CHAPITRE 4

### la nouvelle littérature fidélités humanistes

Une ère d'euphorie économique et de facilité morale, succédant à un cataclysme, a favorisé la littérature d'évasion : l'aventure et le dépaysement, le jeu impressionniste, la révolte surréaliste. Elle n'était pas moins propice à une littérature d'élargissement et d'approfondissement psychologiques : dans la paix retrouvée et l'illusion de la sécurité, les hommes d'esprit sérieux et de goût classique se sentirent portés à rétablir les valeurs ébranlées, à reprendre et prolonger l'enquête sur les nuances du sentiment, sur les problèmes généraux de la morale individuelle et sociale, en prenant l'objet de leurs observations et de leurs analyses plus ou moins loin de l'histoire, mais toujours dans la lumière d'une raison qui prétend atteindre l'universel. Les années 1920 voient ainsi grandir et fleurir un puissant rameau de littérature humaniste — en même temps d'ailleurs que de vivants foyers d'idées, tels que les Décades de Pontigny, animées par Paul Desjardins, et *l'Union pour la Vérité* de Guy-Grand, entretiennent la tradition de la culture rationnelle et du libre examen.

L'analyse du cœur : Rivière, Chardonne, Maurois, Lacre.elle, Émile Henriot. — Depuis *La Princesse de Clèves*, la tradition du roman d'analyse, prenant ses

personnages à un milieu aristocratique ou bourgeois. pour les mieux détacher des contingences de la vie matérielle, tout appliqué à la casuistique sentimentale, abstrait et intérieur comme une tragédie, n'a cessé d'inspirer des œuvres qui forment comme un collier de perles discrètes, transparentes, polies avec art. L'exemple récent de Proust, en révélant que tout le jeu de l'âme ne se mène pas dans la conscience claire, était sans doute de nature à compliquer la technique des romanciers du cœur, mais ils ne s'en sont guère avisés d'abord. Ainsi, *Aimée*, de Jacques Rivière, est un type parfait du roman où les personnages ne semblent pas avoir de corps, où la passion n'est que sentiment et mouvement moral sous le regard de l'intelligence agile à la décomposer, à la nuancer, à mettre la vie en problèmes. François a-t-il cessé d'aimer Marthe, sa femme, et attend-il d'Aimée, la femme de son ami, de l'amitié ou de l'amour ? Aimée préfère-t-elle la tendresse discrète de François ou la désinvolture de Georges son mari ? Tout, dans leur jeu, est nuances, velléités, figures de quadrille. En Rivière, le romancier ne vaut pas le critique : sa clairvoyance demeure étonnante, mais le sens aigu du concret et du vivant, l'adhérence de l'esprit à son objet, ces vertus admirables chez le chroniqueur de la *N. R. F.* cèdent, chez l'auteur d'*Aimée*, aux trompeuses élégances du récit abstrait et de la psychologie de laboratoire. La vie, l'intensité, les complexités d'une conscience où le romanesque et le mystique se frôlent — ce dernier trait rapprochant Rivière de Mauriac — n'apparaissent que dans le cri final de François : « *Mon Dieu, faites que je vous aime un jour comme j'aime cette femme !* »

La psychologie de laboratoire, mais ici détachée de tout arrière-fond religieux, triomphe pleinement dans les romans de Jacques Chardonne \*. C'était à coup sûr

une tentative originale de faire, dans *Épithalame*, le roman du couple marié, de poser la question de la sauvegarde de l'amour conjugal, de mesurer sa résistance à l'épreuve des froissements de la vie quotidienne. Albert et Berthe se sont librement et tendrement choisis ; ils ont commencé par le plus pur bonheur ; mais, sans qu'aucun accident extérieur se produise le drame s'insinue dans l'idylle, par le seul poids de l'existence, parce qu'Albert a ses affaires et ses pensées d'homme, parce que Berthe est secrètement humiliée d'une gentillesse affectueuse, inégale à la force de sa propre passion. « *On voit si loin dans la pensée de l'autre quand on vit ensemble !* » Chardonne a le grand mérite d'avoir, pour la première fois, analysé l'amour conjugal dans un récit où il n'y a rien d'extrinsèque, ni peinture de mœurs, ni épisodes dramatiques ; où la tentation de l'adultère ne fait qu'apparaître accidentellement ; où l'essentiel, ce sont les mille riens de la vie commune les petits heurts de tous les instants, et ce bruit secret de carènes froissées que font parfois les bateaux amarrés en rade côte à côte. Projet d'autant plus difficile à réaliser que son parti pris pour un art classique d'analyse abstraite l'obligeait à exclusion de l'évocation du quotidien ce qu'il a de matériel et de trivial, de n'en conserver que les aspects exquis, les frémissements d'âme, les dissonances subtiles. Ce précieux, qui fait parfois songer à Marivaux par le talent de peser des œufs de mouches dans des balances de toile d'araignée, se défend la facilité des pointes, l'ornement brillant, il peint en grisaille et l'on dirait qu'il a toujours peur d'appuyer la mine de plomb. Tout lyrisme est exclu ; et pas seulement du style : de la morale aussi, qui s'énonce volontiers en maximes et rejette délibérément sa passion romantique au nom d'une sagesse clairvoyante et désabusée. Ce qui sauve le couple, c'est, plus

encore que la naissance de l'enfant, l'évidence d'une vérité solide et banale enfin imposée aux époux : ils ont compris que la durée de l'amour repose sur l'acceptation de l'autre, reconnu tel qu'il est, sans illusion ni exaltation.

Par son prudent relativisme, la morale d'André Maurois \* ressemble à celle de Jacques Chardonne : « *L'amour absolu, est-il dit dans *Climats*, n'existe pas plus que le parfait gouvernement... l'opportunisme du cœur est la seule sagesse sentimentale.* » Cet opportunisme, que les héros de Maurois réduisent constamment à servir les intérêts et les instincts de leur moi, une seule vertu peut le relever en dignité humaine : la clairvoyance, et le roman d'analyse se justifie métaphysiquement par l'illumination de conscience qu'il jette sur le dur et froid mécanisme des passions. Cependant, entre Chardonne et Maurois, il y a cette différence que le premier pousse souvent le goût de l'analyse intérieure jusqu'à faire abstraction des conditions de l'existence physique et sociale, portant ainsi son classicisme vers le pôle de la préciosité, alors que Maurois, qui a reçu les leçons d'Alain, a le plus grand souci d'équilibrer l'abstrait par le concret, de ne pas séparer absolument l'homme de son corps ni de son milieu ; et il atteint ainsi une vérité plus dense et plus commune : le style y gagne un frémissement de vie et parfois une chaleur de fièvre. Le premier roman, *Bernard Quesnay*, n'était pas moins une étude de milieu que de caractères : ou plutôt le caractère de cet industriel normand se composait par rapport à son état, son aventure morale subissant le conditionnement de son activité professionnelle. Le détachement est, il est vrai, beaucoup plus marqué dans *Climats*, l'un des romans les plus caractéristiques de l'époque. On y voit une espèce de Don Juan bourgeois, mélancolique et raffiné, vivre

successivement deux amours et rendre à une seconde femme les subtiles tortures qu'une première lui avait infligées. Il y aura toujours, en effet, chez Maurois, derrière le sourire indulgent et résigné du sceptique, la vue pessimiste et décourageante d'une décadence inéluctable, d'une décomposition des âmes par la vie : les dernières pages nous montrent régulièrement le héros moins généreux et, en même temps, plus apaisé qu'au début de son histoire. Ainsi le chimérique Bernard Quesnay se transforme peu à peu en un grand bourgeois soucieux de dividendes ; ainsi, au début de *Climats*, Philippe Marcenat ennoblit de ferveur et de dévotion chevaleresque sa poursuite du bonheur dans l'amour, puis devient à son tour tyran et bourreau, sacrifiant Isabelle à Solange comme Odile l'a immolé à François. Soit parenté de tempérament, soit influence, les personnages de Maurois ressemblent à ceux de Proust en ce que, comme eux, ils ont le sentiment de leur inanité, de leur effritement par le temps. « *Nos émotions les plus fortes meurent, lit-on dans *Climats*, ne trouvez-vous pas ? et l'on regarde la femme qu'on était il y a trois ans avec la même curiosité et la même indifférence que si elle était une autre.* » Mais cette instabilité de l'être, Proust lui opposait un refus pathétique auquel ses créatures doivent leur densité et sa poésie son intensité : la résignation trop facile des héros de Maurois à se laisser effilocher par la vie, à n'être supérieurement que dans leur conscience de n'être rien, ôte au contraire du poids à leur âme et de l'intérêt à leur drame ; les passions se dissolvent en caprices, les devoirs en fictions de l'intérêt, et le roman n'y gagne pas en épaisseur humaine. Une forme de nihilisme souriant a pu servir le conteur, mais a exténué le romancier. Aussi bien n'est-ce pas dans le roman que Maurois devait porter à la perfection ses dons exceptionnels d'écrivain pur, d'ana-

lyste clair et concis, et cette plasticité de l'intelligence qui épouse tout objet, et cette intuition de psychologue qui en même temps comprend et sympathise : c'est davantage dans le conte, mais surtout dans la monographie des grands écrivains et des grands hommes. Dès avant 1930, *Ariel ou la Vie de Shelley*, *Disraël*, *La Vie de Byron* accomplissaient, dans un type nouveau de biographies informées, explicatives et intérieures, une maîtrise incontestable, qui ne cessera d'élargir son domaine et de se confirmer son assurance.

Dans le groupe des classiques du cœur, Jacques de Lacretelle \* occupe une place qu'il a toutes chances de conserver ; car il est un des écrivains non les plus vastes, mais les plus sûrs de son temps. Issu d'une famille aristocratique où la haute culture est de tradition, et bien formé par une éducation à la fois classique et cosmopolite, il apporte au roman, avec un goût très français de l'analyse et un besoin congénital de solidité logique, une curiosité plus moderne pour le demi-tour de la conscience pour les frontières incertaines de la psychologie et de la physiologie ; mais ce cartésien qui dira que « *connaître le sentiment qu'on éprouve est une grâce plus rare que de l'éprouver* », et qui attribuera à la littérature française une fonction spécifique de filtre, professera aussi que « *les ténèbres sont presque toujours explicables* ». Et c'est sans doute chez lui qu'il faut chercher dans le roman du xx<sup>e</sup> siècle, le plus pur modèle d'un style sec, limpide, élégamment schématique et analytique, capable pourtant d'imposer ses formules rigoureuses aux limbes de l'âme. Sous sa forme de monographies brèves et discrètes, *La Vie inquiète de Jean Hermelin*, en 1920, fut un des nombreux romans consacrés au thème de l'adolescence. C'est une étude de la timidité et de la peur de vivre chez un jeune bourgeois trop bien élevé, trop enclin à sentir

noblement, et par là éloigné de l'amour charnel et de la sympathie humaine. La guerre le tue au moment où elle vient de lui donner le contact avec les êtres et le goût d'une chaleur vivante. *Silbermann*, en 1922, a la pureté, la brièveté et la densité d'un chef-d'œuvre : c'est encore un roman de l'adolescence, et plus précisément du collège, non sans rapport avec *Fermina Marquez* de Valéry Larbaud ; mais c'est surtout la description la plus exacte de la passion antisémite chez les jeunes bourgeois français, une forte étude du tempérament du jeune Juif intellectuel, courageux et anxieux, messianique et sceptique, généreux et dur, parfois poussé à la cruauté par la douleur de se sentir haï. *Le Retour de Silbermann*, quelques années plus tard, éclairera davantage les faiblesses de l'intelligence juive, admirablement sensible aux idées mais encline à les dissoudre et à se perdre dans le désordre. Entre les deux *Silbermann*, *La Bonifas*, en même temps qu'elle rattachait davantage l'étude du caractère à la peinture des mœurs, abordait des zones plus ténébreuses de l'âme ; et l'influence de Gide transparait dans ce récit d'une froideur clinique, qui touche d'une pointe discrète et sûre les instincts refoulés, les complexes morbides, tout le chaos d'une conscience de femme douloureusement barricadée dans le secret de son vice.

Comme André Maurois, Émile Henriot \* réconcilie, dans une vaste culture et dans un humanisme apaisé, un analyste du cœur suivant la tradition du roman classique, et un lecteur curieux des âmes et des tempéraments suivant la ligne de Sainte-Beuve. D'ailleurs, comme Lacretelle, il a incliné le roman psychologique vers le roman de mœurs en le rapprochant de la société et de l'histoire. *Le Diable à l'hôtel* relevait surtout de la fantaisie du conteur. *Valentin* reprenait le schéma



classique du roman d'amour à trois personnages. *Aricie Brun*, qui avait plus d'étoffe, joignait à une reconstitution minutieuse des mœurs de la bourgeoisie de province au XIX<sup>e</sup> siècle l'étude d'un cœur de femme sacrifiée à l'institution familiale et généreusement consentante à son immolation. Des séries de *Portraits*, un *Courrier littéraire*, un remarquable *Alfred de Musset* transportèrent de bonne heure à la critique les intuitions du romancier et les sympathies de l'amateur d'âmes.

Les grandes enquêtes sur l'homme situé : Duhamel, Vildrac, Jules Romains, Roger Martin du Gard. — Il suffit de lire, après *Silbermann*, *Confession de Minuit*, premier de la série des *Salavin* de Duhamel \*, pour apercevoir ce qui distingue d'une psychologie orientée sur l'étude abstraite du cœur une enquête élargie, étendue à l'homme vivant, situé, total. Ici la tradition du roman classique se laisse enrichir des apports du naturalisme et de l'unanimisme, qu'elle corrige d'ailleurs pour éclairer une vérité à la fois plus diverse dans ce qu'elle a d'intérieur et de personnel, plus large dans ce qu'elle a de social et d'historique.

Par quel paradoxe le sage auteur de *La Possession du Monde*, le conteur aimable du *Prince Jaffar* et de *La Pierre d'Horeb*, le moraliste raisonnable qui demande, dans *Les Plaisirs et les Jeux*, à ses expériences et à ses affections de père de famille une règle de vie et une raison d'espérer, a-t-il consacré cinq volumes et donné dix ans d'amitié à un anxieux, à un velléitaire, à un irrégulier tel que *Salavin* ? Preuve que l'artiste le plus réfléchi, quand il est authentique, ne conduit pas sa création tout à fait comme il l'entend. Une confiance d'un passant, reçue un peu avant la guerre, avait imposé au romancier un personnage qui

s'est nourri pendant cinq ou six ans de la substance de ses rêves, et peut-être du refoulement de ses angoisses. En 1920, dans *Confession de Minuit*, Salavin n'incarrait encore, sous un ciel de grisailles naturalistes, que le malchanceux, roulé par une vague inexorable de la vie moderne, et condamné à la défaite en partie par ses défauts : sa paresse de demi-intellectuel rêveur, sa pusillanimité de petit bourgeois. Mais, quatre ans après, dans *Deux hommes*, cette médiocrité se relève, le pauvre hère apparaît mieux cultivé, plus profond, capable de tenter l'aventure de l'amitié et de souffrir quand il échoue ; médiocre, il se juge et par là surmonte sa médiocrité. Le *Journal* et *Le Club des Lyonnais* marquent un nouveau progrès : la tentative toujours malheureuse de l'individu pour se dépasser dans le culte de la perfection morale, cherchée d'abord au plan de la pure charité, puis de l'action sociale et politique. *Tel qu'en lui-même* achève l'ascension d'un homme qui, au delà de ses apparents échecs, a mérité enfin, par sa bonne volonté, de mourir réconcilié avec lui-même, sauvé à ses propres yeux et à ceux des témoins de sa vie. Ainsi Duhamel pourra définir après coup son roman : *l'histoire d'un homme qui, privé d'axe métaphysique, ne renonce quand même pas à la vie morale et n'a pas accepté de déchoir* — en somme, le procès-verbal d'une expérience de sainteté laïque (Roland Dorgelès avait eu la même idée à la même époque en écrivant *Saint-Magloire*). Le problème était d'importance : au lendemain d'une catastrophe où l'homme occidental était amené à reviser ses valeurs, l'humanisme laïc pouvait-il être porté à une température spirituelle où il fût capable de remplacer la religion ? La réponse est prudente et modeste : Salavin, non-chrétien en ce que la foi lui manque, et davantage en ce qu'il prétend se sauver lui-même, sans médiation ni secours divin,

a vécu inefficace et froissé, et il n'a droit, à l'heure de sa mort, qu'à cette forme du salut qui se confond avec le désir d'être sauvé. Mais Duhamel n'a rien écrit de plus original, de plus intime et de plus poignant que ce récit où l'humanisme tend anxieusement à se dépasser. où la mélancolie se tempère d'humour, où l'ambiance réaliste s'élargit pour envelopper une aventure spirituelle et se poétiser en symbole.

*Les Aventures de Salavin* marquaient, chez Duhamel, une conversion de l'unanime (qui n'intervenait plus guère que dans la composition du décor et le thème de la sympathie humaine) à l'individuel. à la curiosité pour le drame et le mystère des consciences dans leur solitude. Une évolution du même ordre se décèle chez un autre échappé de l'Abbaye, Charles Vildrac, dont *Le Paquebot Tenacity* fut un des succès du Vieux-Colombier, et qui fit jouer aussi *Michel Auclair*, *M<sup>me</sup> Beliard*, *La Brouille* : pièces à peine intriguées, où vivent dans l'intimité de leurs rêves et de leurs secrets, des âmes simples, brumeuses et tendres.

La marche de Jules Romains a quelque chose de plus décidé ; chez lui, le passage de l'unanimisme à l'humanisme se fait aussi, mais en gardant davantage de la doctrine, et en donnant d'ailleurs plus d'importance aux valeurs d'action que de contemplation. Pendant la décade de l'après-guerre, ses travaux littéraires ne l'occupent pas tout entier : ses expériences de physiologiste amateur sur la vision extra-rétinienne, son action intellectuelle internationale au Pen Club sont les tentatives intéressantes d'un humaniste qui veut s'ouvrir les voies de la connaissance et de l'apostolat. Le poète recueille son *Chant de Dix années* ; le moraliste essaye de mettre *La Vérité en Bouteille* ; quant au romancier, il bâtit la trilogie de *Psyché*, qui n'est pas son chef-d'œuvre : non qu'il ne fût intéressant de

porter le problème du couple sous l'éclairage de la psychologie unanimiste, mais, dans le climat composé de la conscience conjugale, Jules Romains attribue au « dieu des corps » un rôle peut-être excessif, et qui annonce en tout cas une indulgence à l'érotisme qui grandira dans l'œuvre ultérieure.

Mais c'est alors l'homme de théâtre qui se révèle. Joué par Copeau en 1920, *Cromedeyre le Vieil* est, dans le ton lyrique et grave et dans le décor d'un Velay plus légendaire qu'historique, le drame symbolique de l'unanimisme. *Knock* en est l'exploitation comique, comme l'avaient été *Les Copains* dans le roman. Lancé en 1923 par l'interprétation géniale de Jouvet autant que par l'admirable conception de Jules Romains, *Knock*, ce personnage de médecin cynique et drôle, ironique et pontifiant, qui invente le malade pour la médecine, est l'une des rares créations du théâtre contemporain qui se soit élevée à la dignité d'un type. La tradition du *Malade Imaginaire* et du *Médecin volant* s'y trouvait heureusement rajeunie par la substitution du pédantesque moderne de la science et de l'hygiène au pédantesque classique du grec et du latin ; et la satire frappait juste une espèce, devenue assez nombreuse, de médecins faiseurs d'argent. Mais surtout, l'idée originale était de mettre en actes le thème essentiellement unanimiste de la création d'un état d'âme collectif, ici la peur du microbe, par la volonté d'un individu. Jules Romains y reviendra dans *Donogoo*, tiré d'une nouvelle cinématographique de 1920, où l'on voit un groupe d'aventuriers lancer une affaire capitaliste autour d'une ville imaginaire. M. Le Trouhadec, professeur au Collège de France, qui se laissera saisir par la débauche et jouer par des aigrefins, n'a pas la valeur comique de *Knock* : le monde absurde où il se meut est celui de la mystification pure, de l'humour forcé et de

la farce cruelle, ubuesque plus que moliéresque. Il reste que Jules Romains avait enrichi la scène française d'un théâtre à la fois classique et moderne, où la fantaisie comique enveloppait beaucoup de vérité.

Pour Roger Martin du Gard \*, la question du dépassement de l'unanimité ne se posait pas : ses sources et ses amitiés étaient ailleurs, à la *Nouvelle Revue Française*. Né grand bourgeois, à la frontière du catholicisme et du protestantisme, formé par l'École des Chartes aux disciplines précises de l'esprit, et d'ailleurs positiviste par tempérament, il mûrit sans hâte sa pensée et son art parmi les loisirs intelligents, dans l'amitié et le rayonnement intellectuel d'André Gide, dont il reproduit plus d'un trait : un Gide plus sévère, plus constamment sobre dans son goût ; de génie moins lyrique et plus narratif ; également préoccupé de la question religieuse, mais avec un sens moins intime de son intériorité ; également attiré par l'idéologie de gauche, mais plus prudent à s'y engager ; en somme, un Gide de moins haut vol, mais qui n'en est que plus à l'aise pour piéter dans la vérité moyenne, pour débrouiller les idées générales et regarder vivre les individus ; moraliste moins émouvant, mais psychologue plus large et plus grand romancier.

*Jean Barois*, publié en 1913, mais qui trouva son audience après la guerre, était, dans sa forme ascétique, tout en lettres et en dialogues, moins une œuvre d'art que le procès-verbal des crises d'une génération : de celle qui a vécu l'Affaire, fait la République laïque et traversé le modernisme. Un intellectuel chrétien perd la foi dans la lumière de la science, combat l'Église et revient à la religion dans la souffrance, à l'approche de la mort et sous l'influence de sa fille entrée au couvent : ne dirait-on pas un roman de la conversion à la manière de Bourget ? Mais c'est un anti-Bourget

qui tient la plume : par un testament écrit dans la vigueur intellectuelle de sa maturité, Jean Barois a par avance abjuré tous les gestes religieux qu'il pourrait faire quand l'âge et la maladie l'auraient diminué ; et son ami Luce fait une mort sereine de sage matérialiste et d'athée sans tourment. Bien que présentée avec le souci honnête de ne pas diminuer l'adversaire, de montrer de belles âmes sincèrement chrétiennes et de commenter avec respect l'argument pascalien : *Dieu sensible au cœur*, la thèse n'en était pas moins nette de présenter la religion comme une puissance de conservation sociale et comme une source de consolation individuelle, et de mettre le courage, la clairvoyance, la force et la justice du côté des incroyants.

Il y a plus d'âme, plus d'étoffe et plus d'émotion dans *Les Thibault*, dont Roger Martin du Gard publie les six premiers tomes entre 1922 et 1929. C'est l'histoire intérieure d'une famille et de l'éducation des deux fils, Antoine et Jacques, occupés à trouver leur place dans la société et à se faire une idée correcte du monde ; la grande figure du père, Oscar Thibault, domine l'action, et sa mort au sixième tome achève le premier massif du roman. C'est, dans la littérature du xx<sup>e</sup> siècle, la première grande suite romanesque articulée non plus, comme *Jean-Christophe*, sur la vie d'un individu, mais sur l'histoire d'une famille ; et peut-être, malgré le précédent des *Rougon-Macquart*, *Les Thibault* sont-ils le premier grand roman français de la famille, par le parti pris d'atteindre dans les individus les marques différemment reçues d'un même esprit familial. Orgueil, volonté, énergie fouettée par le besoin de survivre et de s'affirmer dans des œuvres ou dans des actes : tel était le caractère d'Oscar Thibault, grand bourgeois catholique, et les mêmes tendances se retrouvent chez Antoine, qui sert la science avec la même

rigueur que son père servait la religion, et aussi chez Jacques, qui transpose le même esprit autoritaire et conquérant dans un tempérament plus nerveux, plus artiste, tenté par la révolte et l'anarchie. Sous un autre point de vue *Les Thibault* sont un chef-d'œuvre du roman réaliste. peu de romanciers ont présenté la vérité des mœurs et des caractères d'une manière aussi immédiate, aussi exclusive de symbole, et en cultivant avec autant de bonheur la vraisemblance et la crédibilité. Un livre comme *La Consultation*, qui raconte la journée d'un médecin parisien, est un document social, historique et psychologique, une planche de vie, comme d'ailleurs les trois cents pages de *La Mort du Père*, dont les cent premières sont occupées par la description d'une crise d'urémie à forme convulsive. Seulement l'intention réaliste n'exclut plus la mise en œuvre artistique ; répudiant l'excessif ascétisme de *Jean Barois*, l'auteur des *Thibault* ménage ses effets et, bien qu'il pousse le style vers le simple et le solide plutôt que vers le musical et l'orné, il ne refuse aucun des moyens de l'art pour rendre présent un personnage ou saisissante une atmosphère. Tantôt le romancier frôle une réalité poétique, enfantine ou sentimentale : ainsi dans *Le Cahier gris* et *La Belle Saison* ; tantôt il évoque avec force le monde de l'amour charnel : ainsi dans l'épisode de la liaison d'Antoine et de Rachel ; tantôt il rôde au bord de l'étrange : ainsi dans la scène où le pasteur Gregory tente la guérison miraculeuse de Jenny ; enfin, il lui arrive de toucher le morbide, par exemple avec les demi-confidences de Rachel sur le mystérieux personnage de Hirsch. Sa narration toujours habile, aisée et coupée de scènes vigoureusement dramatiques, ne s'arrête pas à l'évocation des décors et des atmosphères morales. elle fait vivre et agir des caractères vrais, bien dessinés et cohérents, sans que

le souci de la logique interne exclue le sens du secret, du complexe et de l'imprévisible — tels M. de Fontanin, sa fille Jenny, l'instable Jacques Thibault, la trouble Rachel, la discrète « *Sorellina* ».

Mais l'intérêt de ce grand roman n'est pas épuisé par la psychologie : en vérité, la pensée de Martin du Gard, dans les six premiers tomes des *Thibault*, tourne encore autour du problème religieux. Oscar Thibault situe sa foi dans l'orthodoxie catholique la plus ferme ; c'est au sens plein du mot un fidèle et un apôtre. En face de lui, M<sup>me</sup> de Fontanin épanouit son âme profondément pieuse dans la dévotion protestante. Or sa religion apparaît plus séduisante, plus intérieure et plus charitable, elle rayonne la bienveillance et le dévouement, au lieu que chez le père d'Antoine et de Jacques tout est sévérité, ennui, raideur, et même orgueil humain couvert sous le prétexte de la gloire de Dieu. Ainsi Martin du Gard suggère sa préférence : le catholicisme est une religion extérieure et formelle qui mécanise et durcit les âmes, et qui repousse également les intelligences exigeantes et claires comme celle d'Antoine, les cœurs brûlants comme celui de Jacques. Non qu'il tente une apologie du protestantisme : à propos du personnage d'Antoine, dans le minutieux examen qu'il fait de sa conscience, il laisse deviner sa propre philosophie, et elle n'est aucunement chrétienne. Médecin et homme de science, Antoine est franchement positiviste, et aucune religion ne l'attire ; s'il a, lui aussi, le sentiment tragique de la mort, il le surmonte par la certitude de l'anéantissement futur et, dans l'instant présent, par la joie de vivre, d'agir et de créer. Cependant, à cet humaniste clairvoyant et probe tout ne paraît pas évident. Dans ses heures de réflexion lucide, il constate que sa morale est faite d'une obéissance habituelle à des lois auxquelles il cherche



en vain une justification rationnelle. Étant un honnête homme, il pratique ce qu'on appelle couramment le bien, il évite ce qu'on appelle couramment le mal, mais que sont le bien et le mal ? Et quelle est cette force inconnue qui le contraint à faire dans son métier des choses utiles et grandes ? « *Je vis, autrement dit, je ne cesse de faire un choix et d'agir. Bon. Mais ici commencent les ténèbres : au nom de quoi ce choix, cette action ? Tout se passe donc exactement comme si j'étais soumis à une règle inflexible [...] ma nature est ordonnée [...]. Parviendrai-je à formuler une loi ? Saurai-je un jour au nom de quoi ?* » La question demeure sans réponse, et Antoine a trop le goût de l'action pour éterniser le débat, pour se complaire dans l'angoisse métaphysique. On le verra, aux dernières pages de *La Mort du Père*, accepter avec le subtil et honnête abbé Vécard un dialogue loyal sur les titres respectifs de la science et de la religion, de la raison et de la foi : vieille controverse du libre-penseur et du prêtre, vieux duel Homais-Bournisien, mais transporté ici du plan de l'intelligence vulgaire à celui de la vulgarisation intelligente, sinon de la pensée proprement philosophique. Antoine se retranche finalement dans son refus, il ne peut comprendre : « *Cloison étanche* », dit-il. Et c'est au prêtre que, par une coquetterie d'impartialité, Martin du Gard laisse le dernier mot de la discussion, qui est aussi le dernier mot d'un cycle romanesque dont la suite se fera attendre sept ans : « *La religion catholique, dit l'abbé Vécard à Antoine, c'est beaucoup plus que jamais jusqu'ici il ne vous a été donné d'entrevoir.* » *Jusqu'ici ;* fallait-il entendre qu'un jour Antoine en verrait davantage ? *L'Été 1914* et surtout *Épilogue* devaient apporter à cette sourde prophétie un démenti prévisible et probablement préconçu.

## la nouvelle littérature l'approfondissement de la conscience chrétienne

L'importance de la question religieuse dans les œuvres d'humanistes agnostiques tels que l'auteur des *Aventures de Salavin* et celui des *Thibault* est à mettre en relation avec la nostalgie de l'éternel qui anime l'esthétique de Proust, avec la recherche de l'absolu qui se constate à la même époque, mais sous des formes très différentes, dans l'exercice de la surconscience valéryenne et dans l'exploration surréaliste de l'inconscient : ce sont les signes d'un temps où beaucoup d'esprits sont portés à mettre la méditation métaphysique, et non la seule construction psychologique, dans les fondations de la pensée et de l'art. Un autre signe se découvre dans le fait que tout un secteur de la littérature profane va s'inspirer d'un authentique approfondissement des valeurs chrétiennes. Parmi les maîtres de la génération précédente, l'impulsion avait été donnée dans la poésie et au théâtre par Claudel, dans la critique par l'abbé Bremond, dans le roman, d'une manière paradoxale, par l'intériorité de Gide — celui de *La Porte Étroite* et de *La Symphonie pastorale* — et auparavant par l'absolutisme mystique de Léon Bloy et par le moralisme chrétien de Bourget. L'influence diffuse de Péguy ne fut pas non plus sans effet pour inviter les écrivains chrétiens à prendre dans leurs œuvres leur foi au sérieux. Il est d'ailleurs remarquable

que la littérature chrétienne, qui prend souvent alors une forme précisément catholique, en devenant plus authentique cherche moins à paraître édifiante et, de ce fait, acquiert l'audience d'un large public, même incroyant : la *N. R. F.*, qui édite Claudel, ne se ferme ni à Bernanos ni à Mauriac, et Charles Du Bos brille, à côté de Maurois et de Ramon Fernandez, aux décades humanistes de Pontigny.

**Extension du domaine littéraire chrétien.** — Pourtant, cette littérature religieuse ne s'épanouira pas immédiatement avec la même vigueur dans tous les genres. En dehors de Claudel, et en attendant les grands drames métaphysiques de Gabriel Marcel \*, qui ne fait que débiter, en 1925, avec un *Homme de Dieu*, le théâtre chrétien n'est guère représenté avant 1930 que par Henri Ghéon : cet humaniste dont l'épreuve de la guerre a fait un chrétien fervent, et qui a fondé les *Compagnons de Notre-Dame*, essaie alors, en archéologue habile plutôt qu'en poète inspiré, une adaptation des miracles du moyen âge, et il l'a réussie au moins une fois avec *Le Pauvre sous l'Escalier*. Les planètes de la poésie catholique de l'après-guerre réfléchissent en général une lumière claudélienne pâlisante : pourtant, l'œuvre la plus originale, celle de Marie Noël, que révèlent, en 1920, *Les Chansons et les Joies*, respire une dévotion familière et un doux naturisme franciscain qui la font plus proche de Jammes que de Claudel. La critique peut avancer un nom illustre avec Charles Du Bos \* : comme Jacques Rivière, mais avec une culture beaucoup plus étendue, surtout dans le domaine anglais et allemand, et avec un esprit plus subtil et moins clair, l'ondoyant auteur d'*Approximations* considère les produits de la littérature comme des expressions de la vie profonde et des témoignages de

spiritualité ; et leur étude lui est moins un exercice de connaissance objective que d'introspection et de création de soi-même. Toujours religieux, mais strictement converti en 1927, il développe dans une lumière toute chrétienne une esthétique de la finesse et de la qualité rare, et il tente alors de conduire avec André Gide un dialogue où l'étendue de ses lectures, la souplesse de son esprit et l'authenticité de son sentiment de Dieu ne le rendaient pas inégal.

Ce devait être là où on l'attendait le moins, dans le genre romanesque, qu'une inspiration proprement religieuse, et souvent même théologique, devait produire un des rameaux les plus vivaces des lettres contemporaines. Avant 1920, on avait pu lire certes des romans de couleur chrétienne, dans un contexte soit esthétique — les romans de Huysmans converti —, soit apologétique et moral — ceux de Bourget et de ses épigones —, soit dramatique et historique — *La Colonne inspirée* ou *Le Voyage du Centurion* —, soit enfin plus intimement psychologique — les romans de Baumann, et certains récits de Gide. Mais, hormis peut-être *La Femme pauvre* de Léon Bloy, où tout repose sur la mystique de la douleur rédemptrice, on ne connaissait pas un roman proprement chrétien, et surtout pas proprement catholique en ce que son objet fût l'espèce de conflits propres à l'âme baptisée, le dialogue de la liberté et de la grâce, la peinture du mal en tant que péché, le drame du salut éternel. Il appartenait à François Mauriac et à Georges Bernanos d'ouvrir cette voie et de la jalonner par des œuvres d'art incontestables <sup>1</sup>.

1. Il est juste de rappeler que Louis Artus, avec *La Maison du Fou*, que suivirent *La Maison du Sage* et *Le Vin de la Vigne*, avait commencé dès 1917 à publier des romans d'une authentique saveur chrétienne.

Naissance du monde mauriacien. — La carrière de François Mauriac \* a été brillante et rapide. Les poèmes d'adolescence et les deux romans publiés avant 1914, *L'Enfant chargé de chaînes* et *La Robe prétexte*, posaient déjà le thème intérieur de l'œuvre, l'inquiétude de la chair et de l'esprit s'affrontant aux habitudes et aux émotions de la vie religieuse : ainsi le conflit des *Nourritures terrestres*, avec certains souvenirs d'*Un Homme libre*, se renouvelait et se transposait chez ce jeune bourgeois bordelais, formé par une atmosphère de tendresse maternelle et de dévotion catholique, comme, quinze ans plus tôt, l'adolescent Gide avait respiré la ferveur puritaine auprès d'une mère attentive et dévote. *Préséances*, en 1920, accentuait la révolte contre le milieu — révolte d'ailleurs subtile et complexe, qui n'était pas seulement l'émancipation de l'enfant tenté de devenir prodigue, mais aussi le sourd scandale d'un jeune chrétien exigeant devant un certain pharisaïsme de son milieu bourgeois. La révélation d'un grand style romanesque vint deux ans plus tard avec les cent vingt pages du *Baiser au Lépreux* : cette misérable aventure d'une saine jeune fille, mariée par convenance d'intérêts à un infirme, ce drame de deux chairs déçues et de deux âmes déchirées, approfondies par la douleur, celle de Jean Péloueyre jusqu'à l'acceptation sereine de la mort, celle de Noémi jusqu'au renoncement au bonheur, ce dur éclairage du soleil des landes et cet accompagnement solennel du chant des pins courbés par le vent, enfin cette prose évasive, orageuse, chargée d'odeurs et de feu imposaient un monde neuf et inouï — un monde dont les cinq romans qui suivirent : *Le Fleuve de Feu*, *Génitrix*, *Le Désert de l'amour*, *Destins* et *Thérèse Desqueyroux*, ne firent que reproduire l'image en la rendant toujours plus ample, plus riche et plus forte.

Dès ses premiers chefs-d'œuvre, François Mauriac était classé comme romancier catholique, ce qui ne lui plaisait qu'à demi : plutôt se voyait-il comme un catholique qui fait des romans. Nuance considérable : la première formule implique le parti pris apologétique, la thèse morale, la couleur confessionnelle ; la seconde les exclut et laisse au roman sa finalité propre, qui est d'être une peinture fidèle de la vie dans une forme d'art, la foi du romancier n'intervenant que comme une lumière qui l'aide à mieux voir le fond du drame humain et à en découvrir le sens. Celui qui a donné vie à une Élisabeth Gornac, pieuse veuve que trouble le passage d'un adolescent corrompu, à un docteur Courrèges, tenté par le démon de midi, à une pécheresse comme Maria Cros ou à une empoisonneuse comme Thérèse Desqueyroux, et qui pourtant ne manqua jamais à la règle première du romancier : susciter entre le personnage et le lecteur une sympathie, ne situait sûrement pas le caractère catholique du roman dans le sujet édifiant, ni dans la prudence à éviter les images du mal : au contraire, avec le goût des situations scabreuses et des sentiments troubles, Mauriac semblait nourrir une prédilection pour les brebis égarées, en réservant sa sévérité pour l'orgueil et la bonne conscience de celles qui demeurent au bercail, sommeillantes et bien nourries ; et ce ne fut pas sans créer entre lui et le public catholique un malentendu qui se prolongea fort longtemps. Mais il reste que, dans sa vue de l'homme, le mal est plus qu'un désordre de la nature : l'offense à une loi divine ; qu'à tout appel de la chair désireuse ou de l'esprit orgueilleux s'oppose une aspiration d'amour pur, un attrait surnaturel ; il reste surtout que le recours des pécheurs aux sources charnelles apparaît, du moins chez les plus généreux, commandé par une soif qu'une autre eau pourrait seule éteindre.

« Un être, soupire Maria Cros, que nous pourrions atteindre, posséder, mais non dans la chair... par qui nous serions possédés.... » Telle est la signification à la fois augustinienne et baudelairienne de ces récits, où il est sous-entendu que la perfection du chrétien est moins dans un conformisme moral que dans l'amour du Christ, et que les vices de l'homme, étant de l'amour égaré, contiennent la preuve de son goût de l'infini.

Il faut avouer pourtant que jusqu'à y compris *Thérèse Desqueyroux* le conflit du péché et de la grâce, thème axial de la psychologie mauriacienne, est plutôt suggéré que décrit. C'est qu'alors le christianisme de Mauriac, combattu par le doute et les passions, est davantage un souvenir émouvant et une nostalgie invincible qu'une foi vivante et régnante. Mais, autour de l'année 1928, une crise spirituelle, qui s'annonçait déjà dans un petit livre consacré au « tourment » de Jacques Rivière, se précise dans la *Vie de Jean Racine* : comme l'ancien élève des Jansénistes a obéi, dans le plein de son âge, à l'ordre secret de désertier le monde des passions pour se donner à Dieu, l'ancien enfant de chœur de la chapelle des Marianistes de Bordeaux entend un appel plus pressant ; déchiré entre « Dieu et Mammon », il sent qu'il faut enfin faire un choix loyal ; il se « convertit », comme l'ont fait Pascal, qu'il n'a cessé de lire, et Racine ; ce qui ne veut pas dire qu'il revient à la foi, car il ne l'avait pas perdue, mais qu'il s'efforce vers la ferveur, vers ce rare et difficile bonheur que le chrétien peut découvrir au delà d'un douloureux déchirement, quand il accepte de se donner à Dieu sans réserve. Brisera-t-il donc sa plume, comme l'auteur de *Phèdre* ? Stûrement non. Renoncera-t-il à ce qui lui paraît le domaine du romancier : le monde du mal, et sa vertu, la clairvoyance ? Pas davantage. Mais, sur le monde ténébreux du péché, il suspendra désor-

mais, plus brûlante et plus éclairante, la flamme de la grâce. *Ce qui était perdu* peut être cité comme le premier roman où s'équilibrent les appels contrariés de la pensée de Mauriac : d'une part, l'analyse cruelle des âmes livrées à leurs sens, à leur orgueil, à leur avarice ; et, d'autre part, le thème franchement avoué d'une purification et d'une exaltation dans la charité surnaturelle.

Assurément, une telle façon d'évoquer les drames de la conscience chrétienne allait bien au delà du moralisme de Bourget : il n'était plus question de vertus individuelles et d'ordre social, mais de ce qu'il y a d'essentiel dans la vie intérieure du chrétien, l'acceptation ou le refus de la charité. Une telle densité spirituelle, que la parfaite honnêteté des peintures rendait plus sensible, était de nature à toucher tout lecteur grave, qu'il fût ou ne fût pas croyant. Quant à l'art du romancier, quelques voix s'élèveront plus tard pour le contester au nom d'une esthétique du chaos et de la vulgarité ; mais, avant 1930, il est universellement admiré : aussi bien dans la qualité de la narration, ramassée, sans bavures, coupée de scènes bien faites et de fulgurantes évocations du monde extérieur, que dans la perfection d'un style chargé d'électricité poétique par la rencontre de la sensualité et de l'harmonie.

Le combat spirituel selon Bernanos \*. — A l'heure où *Ce qui était perdu* réalisait dans sa perfection le récit mauriacien — cette brève sonate de prose classique où le thème charnel et le thème spirituel se composent et se résolvent l'un dans l'autre —, un autre type de roman chrétien, plus intense, plus profond et plus sombre, s'était déjà imposé par un maître livre : *Sous le Soleil de Satan*. L'auteur, Georges Bernanos, âgé de trente-huit ans quand il le publia en 1926, était tota-



lement inconnu, sauf dans les milieux intellectuels d'*Action Française*, ayant dirigé un organe royaliste à Rouen avant la guerre. *Sous le Soleil de Satan* fut salué immédiatement sinon comme un chef-d'œuvre, du moins comme un ouvrage d'une originalité saisissante : loin de la grande voie du roman classique ou réaliste, on ne pouvait le rattacher qu'à la tradition détournée qui, par Léon Bloy, jetait des antennes vers les romantiques baudelairiens, Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam ; mais, chez Bernanos, le mysticisme ne s'adultérait d'aucun dilettantisme littéraire et plongeait en pleine spiritualité catholique. Cette histoire de prêtres, dont l'un, l'abbé Donissan, semblait transposer la figure du curé d'Ars, introduisait le problème de la sainteté dans les termes proprement théologiques d'une vocation surnaturelle, d'un combat spirituel où l'adversaire est Satan et où le risque est la perte de l'âme. Sur la plaine d'Artois, grave et austère, balayée par un vent noir, parmi des paysans matérialistes et des prêtres obsédés de Dieu, comme on était loin des vignobles ensoleillés de Mauriac, et de ses bourgeois girondins qui ne sont retenus, quand Dieu les appelle, que par des concupiscences vulgaires d'avarice et de luxure ! Ici, c'est le péché de l'esprit qui est redoutable, le refus de la volonté, la haine de l'âme pour elle-même, le péché contre l'espérance. Et le surnaturel est appréhendé sous toutes ses formes, depuis le déchirement intime de la conscience entre la grâce et le péché jusqu'à la manifestation extérieure des puissances d'en-haut ou d'en-bas, le miracle, l'extase, la possession diabolique.

Rien, dans ce premier roman de Bernanos, n'est plus essentiel qu'un dialogue où l'abbé Menou-Segrais, prêtre d'une grande expérience, explique au jeune abbé Donissan, tremblant au bord de son aventure spiri-

tuelle, que le mal n'est pas seulement une vacuité, l'absence du bien, mais une force positive, une puissance de haine et de néant, « un goût mystérieux de l'avilissement, de la délectation au goût de cendre, le vertige de l'animalité, son incompréhensible nostalgie... ». Chez Mauriac, que l'on s'est plu à reconnaître janséniste à cause de sa vue pessimiste de l'homme et d'un appel persistant à l'arbitraire de la grâce, le péché apparaissait pourtant moins comme une volonté du mal que comme une ignorance du vrai bien et comme un égarement de l'amour ; et c'est en quoi il demeure un moraliste classique, un humaniste chrétien. Avec Bernanos, les bornes de la prudence humaniste sont renversées, le surnaturalisme chrétien est affirmé dans toute sa rigueur. « *Le mal, comme le bien, est aimé pour lui-même et pour lui-même servi.* » Ainsi, la lutte est ouverte en toute âme entre le Dieu de rédemption et d'amour et l'Ange de la révolte, l'esprit de l'enfer. L'alternative n'est plus simplement entre la fidélité dévote et les fausses délices du monde mais, au paroxysme du tragique, entre l'héroïsme intégral des saints et le désespoir absolu des damnés.

*L'Imposture*, qui suit d'une année *Sous le Soleil de Satan*, met face à face deux prêtres dont le contraste éclaire et précise la théologie bernanosienne. L'abbé Cenabre a les dons redoutables de l'intelligence, de la culture, du talent ; sa place est grande dans le monde catholique ; mais il a perdu la foi, il porte un masque, et son mensonge l'a rongé, vidé par l'intérieur comme un fruit pourri. L'abbé Chevance est, lui, un pauvre prêtre timide et ridicule, suspect à ses supérieurs, « *confesseur des bonnes* » ; atteint d'une congestion cérébrale il tombe en enfance ; et il paraît manquer jusqu'à sa mort, bouleversé de frayeur à l'heure de l'agonie. Pourtant, au fond de sa déchéance humaine, l'abbé Chevance

n'a jamais perdu de vue un dessein surnaturel : sauver Cenabre de la perdition éternelle. Le mal n'a jamais eu de prise sur lui, sinon par ce qu'il lui reste d'empire sur les âmes les plus appelées, les plus aspirées par Dieu : la peur de la mort, la tentation du désespoir. Le mal, au contraire, a poussé dans l'âme perdue de Cenabre ses deux racines les plus voraces : la connaissance sans amour et le mensonge. Cenabre est le grand imposteur, lucide et réfléchi, qui évacue son être dans un masque et perd son âme pour dominer ; autour de lui se meuvent des imposteurs de moindre espèce, moins conscients que lui, intellectuels catholiques imbus de l'esprit du monde, orgueilleusement nuls, qui jouent pour les autres et se jouent à eux-mêmes la comédie d'une vérité qu'ils sont bien incapables de vivre. Ainsi, *L'Imposture* dramatisait le dialogue vertigineux d'une perversité diabolique, liée au prestige de l'esprit, et d'une sainteté qui éclate non seulement dans la plus parfaite humilité de l'âme, mais dans l'humiliation de la nature et dans l'angoisse du cœur. Un autre thème fondamental de la psychologie religieuse de Bernanos, l'exaltation de la vertu d'enfance, était introduit déjà par le passage de la petite Chantal de Clergerie, dont la simplicité faisait une lumière de grâce dans ces lourdes ténèbres. Chantal devient l'héroïne du roman suivant, *La Joie*, qui ne manqua pas de déconcerter le grand public d'un Prix Femina. *La Joie*, titre ambigu ! il fallait remonter sans doute aux plus tragiques peintures de Dostoïevski pour trouver atmosphère romanesque aussi étouffante : un père maniaque, une vieille grand-mère radoteuse et méchante, un prêtre satanique — encore Cenabre —, un psychiatre qui devient fou, un Russe morphinomane qui se suicidera après avoir assassiné Chantal, quelle maison ! Et pourtant, rapprochement plein de sens, ces Clergerie appartiennent exactement à la grande

bourgeoisie intellectuelle et dévote que Bourget naguère mettait au pinacle : tant a changé, en quarante ans, le point de vue des romanciers catholiques ! Pour Chantal elle-même, la petite sainte favorisée d'extases, la question se pose et la déchire de savoir ce qui est dans ses états exceptionnels névrose ou sainteté, infirmité de la chair ou victoire de l'esprit, tentation du diable ou grâce de Dieu. C'est que la sainteté, au jugement de Bernanos, est un état essentiellement ambigu, le plus grand risque à courir, une tension entre la joie, la simplicité, la vertu d'enfance, d'une part (« *devenir semblable à l'un de ces petits...* »), et, d'autre part, la peur, la tentation du désespoir, l'inévitable agonie du Jardin des Oliviers. Le mal étant dans l'homme comme un ver dans le fruit, le propre de la vocation du saint est de le deviner, de le faire sortir de son repaire et, par sa seule présence, de rendre l'âme pécheresse soudain consciente de son néant — ce qui la suspend entre la chance du salut et l'attrait du suicide, et ce qui le jette, lui, le saint, dans l'agonie du Christ, dans l'angoisse, dans « *la solitude effrayante, fondamentale, des enfants de Dieu... le délaissement sacré, seuil et porche de toute sainteté* ».

Telle est la vue essentiellement surnaturelle et profondément tragique que donnaient du mystère de l'âme chrétienne les premiers romans de Bernanos. Elle se livrait dans une prose abondante, lyrique, plus évocatrice de l'atmosphère et de l'éclairage d'une scène que de son décor, plus propre à rendre sensible la frayeur nocturne ou le passage du démon de midi que l'innocence de la lumière ou la gloire de l'été, mieux faite en fin pour suggérer d'une manière synthétique et divinatoire l'arrière-fond obscur d'une conscience que pour mettre en forme une analyse de ses états.

## CONCLUSION

### la fin de l'après-guerre

Avec les premiers romans de Bernanos, nous avons pressenti les ondes d'un nouveau climat spirituel et littéraire. Une coïncidence les fait paraître à la fin de la décade de l'après-guerre : tempérament prophétique, Bernanos élevait une voix qui portait plus loin que celle des hommes de sa génération, et qui éveillait déjà plus d'échos, qui surtout serait mieux entendue dans une nouvelle époque de l'esprit. A prendre les choses globalement, les dix ou douze années qui ont suivi la première guerre mondiale ont été une période de consolidation : hormis la brève et inconsistante révolte surréaliste, les œuvres les plus considérables ont tendu à rétablir les valeurs ébranlées, à reprendre, en les élargissant, de grandes et sûres traditions de l'esprit. Parmi les maîtres, Gide regarde vers Montaigne et vers Goethe, Valéry vers Malherbe et Descartes, Claudel vers Eschyle et saint Thomas, Proust et Colette achèvent, par des voies et sur des cimes différentes, la perfection de la littérature d'analyse et de connaissance du cœur. Parmi les nouveaux venus, Montherlant comme Drieu La Rochelle, Duhamel comme Jules Romains et Martin du Gard, Lacretelle et Chardonne comme Maurois, sont, à des titres divers, des humanistes : ils croient à une permanence de la nature humaine, à la transcendance de l'esprit et à l'universalité du vrai, à la valeur-

or des modèles esthétiques, des méthodes rationnelles et des lois morales ; Giraudoux lui-même échappe à la fantasmagorie impressionniste pour rejoindre une forme de spiritualisme optimiste et conservateur ; et Mauriac, les yeux fixés sur Pascal et Racine, est un humaniste chrétien. Bien mieux, tous ces écrivains sont, par situation sociale et par complexion, des écrivains bourgeois ; ils ont la culture, les idées, les convictions de leur milieu ; et s'ils s'appliquent parfois à en critiquer les préjugés ou à en contrarier les opinions, ils n'en contestent ni les principes ni les intérêts, ils réfléchissent et ils créent à l'intérieur d'un ordre dont certes ils n'ignorent plus la fragilité, mais que ce n'est pas leur affaire de renverser.

Bernanos livrait les signes avant-coureurs d'une saison d'orage. Ce chrétien ne se soucie pas plus d'une dévotion d'honnête homme que d'une psychologie des affections naturelles ; la connaissance du cœur, même touché par les effluves de la grâce, n'est pas ce qui le passionne, mais la curiosité profonde des âmes, et la seule façon dont il puisse concevoir le christianisme est une montée abrupte vers la sainteté dans la lumière mystique de la théologie de la Croix : à l'optimisme claudélien du matin de Pâques, il oppose une angoisse du Vendredi-Saint, et la soif d'une joie qui ne peut sourdre qu'au delà du cataclysme et du désespoir. Signe d'une révolution secrète et profonde qui se produit durant les dernières années de l'avant-guerre chez les esprits les plus diversement orientés : chrétiens, agnostiques ou athées, les écrivains qui débent alors, dix ou quinze ans après la génération précédente, étant nés autour de 1900, introduisent un esprit nouveau, une vue plus anxieuse du monde, une exigence de rigueur morale, de justice sociale et d'absolu métaphysique ; ils ne se contentent plus de critiquer tel vice ou tel dé-

sordre de la civilisation bourgeoise, ils la remettent en question dans ses principes ; ils n'ont pas seulement l'ambition d'élargir le domaine de la culture traditionnelle, mais ils regardent dans des directions — héroïsme nietzschéen, foi révolutionnaire, mystique naturaliste, irrationnalisme scientifique ou surnaturalisme chrétien — qui menacent en même temps la tradition humaniste et l'ordre bourgeois.

Or ces accents spirituels, qui seront les plus marquants de la décade suivante, se pressentent partout dans les œuvres de début qui, entre 1927 et 1929, annoncent les grands noms de la nouvelle époque. C'est alors que Julien Green publie *Mont-Cinère*, *Adrienne Mesurat* et *Léviathan* ; Giono, *Colline* et *Un de Baumugnes* ; André Malraux, *La Tentation de l'Occident* et *Les Conquérants* ; Antoine de Saint-Exupéry, *Courrier-Sud* ; Jean Prévost, *Plaisirs des Sports* et *Dix-huitième année* ; Marcel Arland a le Prix Goncourt pour *L'Ordre* en 1929 ; Daniel-Rops a déjà donné *Notre Inquiétude* et *L'Ame obscure* ; Jean Guéhenno s'est révélé avec *Caliban parle* ; Armand Salacrou a fait jouer *Le Pont de l'Europe* ; plus âgé, mais plus lent à mûrir ses fruits, Marcel Jouhandeau a introduit, en 1926, le personnage d'avenir qu'était Monsieur Godeau. A quinze ans de distance, c'est une irruption analogue à celle de 1912-1914, révélant Apollinaire, Valéry Larbaud, Proust, Alain Fournier, Jacques Rivière, les unanimistes : le second avant-guerre prend son élan de pensée inquiète et de volonté héroïque dans le bonheur de vivre finissant du premier après-guerre, comme celui-ci se préfigurait, avec le cubisme, les ballets russes, Barnabooth, la *Nouvelle Revue Française* et Swann, dans la dernière poussée créatrice du premier avant-guerre.

## bio-bibliographie succincte

(Classement chronologique par génération.)

Un petit nombre d'écrivains du premier avant-guerre étaient nés avant 1850 : Sully-Prudhomme, 1839-1907 ; Émile Zola, 1840-1902 ; ANATOLE FRANCE, 1844-1924 (à consulter : J.-J. Brousson, *Anatole France en pantoufles*, 1925 ; J. Roujon, *La vie et les opinions d'Anatole France*, 1925 ; J. Suffel, *Anatole France par lui-même*, 1954) ; LÉON BLOY, 1846-1917 (à cons. : Bollery, *Léon Bloy*, 3 vol., 1947-1954 ; G. Cattauï, *Léon Bloy*, 1954) ; Émile Faguet, 1847-1916 ; Georges Sorel, 1847-1922 ; Octave Mirbeau, 1848-1917 ; JORIS KARL HUYSMANS, 1840-1907 (à cons. : H. Bachelin, *Huysmans*, 1926 ; M. Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, 1954) ; PORTO-RICHE, 1849-1930 (à cons. : Edmond Sée, *Porto-Riche*, 1932) ; FERDINAND BRUNETIÈRE, 1849-1906 (à cons. : Nanteuil, *Brunetière*, 1933).

### I. — NÉS ENTRE 1850 ET 1865.

(*Les maîtres du premier avant-guerre.*)

1850. — Pierre Loti (pseudonyme de Julien Viaud), † 1923. — Officier de marine et grand voyageur, Loti a tiré la plupart de ses romans de ses carnets de route plus ou moins retouchés : *Aziyadé*, 1879 ; *Le Mariage de Loti*, 1880 ; *Mon frère Yves*, 1883 ; *Madame Chrysanthème*, 1887 ; *Les Désenchantées*, 1906. Son chef-d'œuvre, le mieux détaché de ses notes et de lui-même, est *Pêcheur d'Islande*, 1886. En outre, de nombreux volumes de pures impressions de voyage : *Au Maroc*, 1890 ; *Vers Ispahan*, 1904, etc. Des livres de souvenirs : *Le Roman d'un Enfant*, 1890 ; *Prime Jeunesse*, 1919. Deux volumes du journal intime et un volume de la correspondance ont été publiés, posthumes, 192-1930. — A consulter : NICOLAS SERBAN, *Pierre Loti, sa vie et ses œuvres* (Presses françaises, 1924) ; RAYMONDE LEFÈVRE, *La vie inquiète de Pierre Loti* (Malfère) ; ROBERT DE TRAZ, *Pierre Loti*, 1949.

1851. — HENRY CÉARD, † 1924.

1852. — ÉLÉMIER BOURGES, † 1925.

Paul Bourget, † 1935. — Fils d'un universitaire, a commencé des études de médecine, fut professeur dans un collège libre, puis se donna aux lettres, où il fit grande figure, ainsi que dans le monde. Son œuvre de critique est dominée par les *Essais de Psy-*



*chologie contemporaine*, 1883-1885. On peut citer aussi la *Psychologie de l'amour moderne*, 1891 ; *Sensations d'Italie*, 1890 ; *Pages et Nouvelles pages de ritique et de doctrine*, 1912-1920. Ses plus célèbres romans sont : *Le Disciple*, 1889 ; *Cosmopolis*, 1893 ; *L'Étape*, 1902 ; *Un Divorce*, 1904 ; *L'Émigré*, 1907 ; *Le Démon de midi*, 1914 ; *Le Sens de la mort*, 1915. En outre, un très grand nombre de nouvelles et, pour le théâtre, *La Barricade*, en 1910, *Le Tribun*, en 1911. Au total, 80 volumes. — A consulter : VICTOR GIRAUD, *Paul Bourget* (Bloud et Gay, 1934) ; FRANCIS CARCO, *Paul Bourget, Les Quarante* (Alcan, 1932), et surtout A. FEUILLERAT, *Paul Bourget, Histoire d'un esprit sous la 3<sup>e</sup> République* (Plon, 1937).  
1853. — RENÉ BAZIN, † 1932.

Jules Lemaitre, † 1914. — Normalien et universitaire. Thèse : *La Comédie après Molière*, 1882. Recueil poétique : *Les Médallions*, 1880. Critique au *Journal des Débats* et à la *Revue des Deux Mondes*, il a recueilli ses articles dans *Les Contemporains*, 1885-1899, et les *Impressions de théâtre*, 1888-1898. Du conteur : *Sérénus*, 1886 ; *En marge des vieux livres*, 1905-1907 ; *La Vieillesse d'Helène*, 1914. Au théâtre : *Le Député Leveau*, 1891 ; *Les Rots*, 1893 ; *La Massière*, 1904 ; et des parodies littéraires : *La Bonne Helène*, *Le Mariage de Télémaque*. Écrits polémiques : *Opinions à répandre*, 19. 0. Derniers ouvrages critiques, formés par des conférences : *Jean-Jacques Rousseau*, 1907 ; *Racine*, 1908 ; *Fénelon*, 1910 ; *Chateaubriand*, 1912. — A consulter : MYRIAM HARRY, *Jules Lemaitre* (1946).

1854. — LAURENT TAILHADE, † 1919. — HENRI POINCARÉ, † 1912.

François de Curel, † 1928. — Origine aristocratique, famille de maîtres de forges lorrains ; formation d'ingénieur. Lancé par Antoine, en 1892, avec *L'Envers d'une Sainte*, que suivent *Les Fossiles*. Principales pièces : *Le Repas du lion*, 1897 ; *La Nouvelle Idole*, 1895 ; *La Fille sauvage*, 1902 ; *La Danse devant le miroir*, 1914 ; *L'Âme en folie*, 1920 ; *Terre inhumaine*, 1922. — A consulter : PRONIER, *La Vie et l'œuvre de François de Curel*, 1924.

1855. — RODENBACH, † 1898. — JEAN LORRAIN (pseudonyme de Paul Duval), † 1906. — GUSTAVE GEFFROY, † 1926. — SÉVERINE, † 1929. — DRIANT (Colonel Danrit), † 1916.

Émile Verhaeren, † 1916. — *Les Flamandes*, 1883, et *Les Molnes*, 1886, recueillent des poèmes sensuels et mystiques inspirés par la Flandre natale. *Les Soirs*, 1888, *Les Débâcles*, 1888, et *Les Flambeaux noirs*, 1890, forment une trilogie désespérée à laquelle succèdent avec *Les Apparatus dans mes chemins*, 1891, *Les Villes tentaculaires*, 1895, *Les Forces tumultueuses*, 1902, les grands recueils optimistes chantant la grandeur de l'âge industriel. *La Multiple splendeur*, 1906, *Les Heures*, 1896-1911, et les recueils de guerre (*Les Ailes rouges*, *Les Flammes hautes*, etc.) complètent cette œuvre abondante et puissante. — A consulter : L.-CH. BAUDOUIN, *Le Symbote chez Verhaeren* (Genève, 1924) ; STEFAN ZWEIG, *Verhaeren* (Buenos Aires, 1942).

1859. — J. H. Rosny, dit Rosny l'Aîné (pseudonyme pour Joseph-Henri Boex), † 1940. — Né à Bruxelles, a vécu à Paris, et écrit en partie avec son frère (dit Rosny Jeune), au cours d'une très longue vie, une œuvre romanesque énorme : plus de cent titres. On distingue des romans de mœurs, de facture naturaliste (*Nell Horn*, 1886 ; *Marthe Baraquin*, 1909 ; *Dans les rues*, 1912) ; des romans historiques (*Le Bilatéral*, 1887 ; *La Vague rouge*, 1909) et, plus remarquables, des romans préhistoriques (*Vamireh*, 1892 ; *La Guerre du feu*, 1911). — A consulter : *Hommage à Rosny* (*Mercur de France*, 1936, t. 266).

Jean Moréas (pseudonyme de Papadiamantopoulos), † 1910. — Né à Athènes et d'origine grecque, a passé sa vie en France, à Paris, fréquentant la bohème et les cafés littéraires. Recueils symbolistes : *Les Syrtes*, 1884 ; *Les Cantilènes*, 1886. *Le Pèlerin passionné*, 1891. *Enone au clair visage*, 1893, et *Les Sylves*, 1893-1896, appartiennent au cycle roman. Les *Stances* commencent à paraître en 1899 (6 livres jusqu'en 1905, le septième posthume en 1920). — A consulter : RAYNAUD, *Jean Moréas et les Stances* (Malfère, 1929) ; R. NIKLAUS, *Jean Moréas, poète lyrique* (P. U. F., 1936).

1857. — GUSTAVE LANSON, † 1934. — ÉDOUARD ROD, † 1910. — MAURICE MAINDRON, † 1911. — PAUL HERVIEU, † 1915.

1858. — ÉMILE DURKHEIM, † 1917. — REMY DE GOURMONT, † 1915. — EUGÈNE BRIEUX, † 1932. — ALFRED CAPUS, † 1922. — GEORGES COURTELINE, † 1929.

1859. — HENRI LAVEDAN, † 1940. — ROSNY JEUNE, † 1948. — MAURICE DONNAY, † 1945. — PIERRE DE NOLHAC, † 1936. — ANATOLE LE BRAZ, † 1926. — ALBERT SAMAIN, † 1900. — GUSTAVE KAHN, † 1936.

Henri Bergson, † 1941. — Professeur au Collège de France, en 1900. L'essentiel de la doctrine est posé dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, et *Matière et Mémoire*, 1897, que suivront *L'Évolution créatrice*, 1907, et *L'Énergie spirituelle*, 1920. Fruit des méditations de la vieillesse : *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, 1933. — A consulter : A. THIBAUDET, *Le Bergsonisme* (1920) ; J. CHEVALIER, *Bergson* (Plon, 1926).

Jean Jaurès, † 1914. — Normann, universitaire et homme politique. Fondateur de *l'Humanité*, en 1904, et du parti socialiste unifié, en 1906. Thèse philosophique sur *La réalité du monde sensible*. Recueils de discours et de souvenirs : *Discours à la jeunesse*, *Les deux méthodes*, etc. Principal ouvrage : *Histoire socialiste de la Révolution française*, en 3 vol. — A consulter : MARCELLE AUCLAIR, *La Vie de Jean Jaurès* (Le Seuil, 1954) ; A. ZÉVARÈS, *Jaurès* (1938) ; FÉLICIE CHALLAYE, *Jaurès* (1936).

1860. — Paul Margueritte, † 1918. — De Paul seul, *Amants*, 1890 ; *La Force des choses*, 1891 ; *L'Eau qui dort*, 1896, etc. ; — de Paul et Victor : *Le Parietaire*, 1896 ; *Les Deux Vies*, 1902 ; *Les*

*Pas sur le sable*, 1906, et surtout la suite d'*Une Époque : Le Désastre*, 1898 ; *Les Tronçons du glaive*, 1901 ; *Les Braves gens*, 1901 ; *La Commune*, 190 . — A consulter : E. PILON, *P. et V. Marguerite* (1905).

1861. — JACQUES-ÉMILE BLANCHE, † 1942. — LUCIEN DESCAVES, † 1949. — VAN LERBERGHE, † 1907. — SAINT-POL ROUX, † 1940.

1862. — PAUL ADAM, † 1920. — ÉDOUARD ESTAUNIÉ, † 1942. — RACHILDE, † 1952. — MAX ELSKAMP, † 1931. — RENÉ GHIL, † 1925. — [*Claude Debussy*, † 1918.]

Louis Le Cardonnell, † 1936. — Ordonné prêtre, a longtemps vécu à Assise. *Poèmes*, 1904 ; *Carmina sacra*, 1912 ; *De l'une à l'autre aurore*, 1924. — A consulter : R. CHRISTOFLOUR, *Louis Le Cardonnell pèlerin de l'invisible* (Plon).

Abel Hermant, † 1950. — A écrit plus de 100 volumes. Principaux romans : *Le Cavalier Miserey*, 1887 ; *Les Transatlantiques*, 1897 ; *Souvenirs du Vicomte de Courpière et Monsieur de Courpière marié*, 1901-1905 ; *Les Confessions d'un homme d'aujourd'hui*, 1904 ; *Chronique du Cadet de Coutras*, 1909-1913 ; *Le Cycle de lord Chelsea*, 1923-1924. Œuvres de critique : *Xavier ou entretiens sur la grammaire française*, 1924 ; *Remarques de M. Lancelot*, 1929-1933, etc. Mémoires : *Souvenirs de la vie frivole et de la vie mondaine* 1933-1935. — A consulter : A. THÉRIVE, *Essai sur Abel Hermant* (1928).

Marcel Prévost, † 1941. — Polytechnicien venu à la littérature, est déjà, en 1900, l'auteur célèbre du *Scorpion*, des *Confessions d'un amant*, de *L'Automne d'une femme* et surtout des *Demi-vierges*, 1894. *L'Heureux ménage*, 1900, et surtout les *Lettres à Françoise*, 1902, affirment les intentions du moraliste bourgeois et du psychologue de l'amour que l'on retrouve dans *Lettres à Françoise mariée*, 1908 ; *Pierre et Thérèse, Féminités*, etc. Après quelques livres de guerre, *L'Adjudant Benoît*, 1916, etc., Marcel Prévost revient à ses sujets favoris avec *Les Don Juanes*, 1923, les *Nouvelles Lettres à Françoise*, 1928, *L'Homme vierge*, 1929. — A consulter : *Marcel Prévost et ses contemporains*, 2 vol. (Édition de France, 1943).

Maurice Barrès, † 1923. — Né à Charmes (Moselle), fait ses études à Nancy. Débutant à Paris, il se met en vedette par un pamphlet contre Renan et par la trilogie du *Culte du Moi* (*Sous l'œil des barbares*, 1888 ; *Un Homme libre*, 1889 ; *Le Jardis de Béatrice*, 1891). Entre tant il a été élu pour quelques années député boulangiste de Nancy. *L'Ennemi des lois*, 1892 ; *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, 1894, sont encore de la plume du romantique individualiste. Mais, en 1897, *Les Déracinés*, qui formeront, avec *L'Appel au Soldat et Leurs Figures*, la trilogie du roman de l'*Énergie nationale*, révèlent l'écrivain traditionaliste qui va jouer un rôle important dans l'Affaire Dreyfus, puis, homme de lettres et député de Paris et grand académicien, incarner le nationalisme. Autres romans : la triol-

gie des *Bastions de l'Est* (Au Service de l'Allemagne, 1905 ; *Colette Baudouche*, 1909 ; *Le Génie du Rhin*, 1921) ; *La Coline inspirée*, 1913 ; *Un Jardin sur l'Oronte*, 1922. Impressions de voyage : *Le Voyage de Sparte*, 1906 ; *Le Secret de Tolède*, 1911 ; *Une Enquête aux Pays du Levant*, 1923. Ouvrages de théorie politique : *Scènes et doctrines du nationalisme*, 1902, etc. Essentiel : *Mes Cahiers*, 13 volumes posthumes. — A consulter : A. THIBAUDET, *La vie de Maurice Barrès* (N. R. F., 1921) ; J. et J. THARAUD, *Mes années chez Barrès* (Plon, 1928) ; H. GOUIER, *Notre ami M. B.* (Éd. Montaigne, 1928) ; P. MOREAU, *Maurice Barrès* (Le Sagittaire, 1946) ; JEAN-MARIE DOMENACH, *Barrès par lui-même* (Le Seuil, 1954).

Maurice Maeterlinck, † 1949. — Né à Gand, respira jeune l'air des cénacles littéraires de Paris et passa la plus grande partie de sa vie en France, à Paris, en Normandie, en Provence. Recueil poétique : *Serres chaudes*, 1889. Lancé, en 1890, par un article de Mirbeau sur *La Princesse Maleine*, Maeterlinck a écrit de nombreux drames : *Les Aveugles*, 1890 ; *Pelléas et Mélisande*, 1892, *La Mort de Tintagiles*, 1894 ; *L'Oiseau Bleu*, 1909, etc., et des essais en prose : *Le Trésor des Humbles*, 1896 ; *La Sagesse et la Destinée*, 1898 ; *La Vie des abeilles*, 1901. — A consulter : AUOUSTE BAILLY, *Maeterlinck* (1931).

1863. — LÉON FRAPIÉ, † 1949. — CHARLES LE GOFFIC, † 1932. — STUART MERRILL, † 1915. — R. P. SERTILLANGES, † 1948.

1864. — PIERRE MILLE, † 1941. — VIELÉ-GRIFFIN, † 1937. — ERNEST RAYNAUD, † 1936.

Henri de Régnier, † 1936. — D'origine aristocratique et normande, a fait une grande carrière d'homme de lettres indépendant des écoles et des partis. Principaux recueils poétiques : *Poèmes anciens et romanesques*, 1890 ; *Les Jeux rustiques et divins*, 1897 ; *Les Médailles d'argile*, 1900 ; *La Cité des eaux*, 1902 ; *La Sandale allée*, 1906 ; *Vestigia flammae*, 1921 ; *Flamma tenax*, 1928. Principaux romans : *La Double maîtresse*, 1900 ; *Le Bon-plaisir*, 1902 ; *Les Vacances d'un jeune homme sage*, 1903 ; *Les Rencontres de M. de Bréot*, 1904. — A consulter : R. HONNERT, *H. de Régnier* (1923) ; E. JALOUX, *Souvenirs sur H. de Régnier* (1941).

Jules Renard, † 1910. — Principaux récits : *Crime de village*, 1891 ; *L'Écornifleur*, 1891 ; *Poll de carotte* 1894 (mis au théâtre en 1900) ; *Histoires naturelles*, 1896 ; *Les Philippe*, 1907 ; *Ragotte*, 1908. Pièces de théâtre : *Le pain de ménage*, 1899 ; *Monsieur Verne*, 1903 ; *Huit jours à la campagne*, 1906 ; *La Bigote*, 1909. *Le Journal* a été publié en 25-27, puis en 1935 (N. R. F.). — A consulter : L. GUICHARD, *L'œuvre et l'âme de J. Renard*, 1935 ; NARDIN, *La Langue et le Style de J. Renard* (Thèse, Paris, 1942).

## II. — NÉS ENTRE 1865 ET 1880.

(*Les maîtres du premier après-guerre.*)

1865. — Henri Brmond, † 1933. — Fut Jésuite et a pris ses libertés à l'égard de la Compagnie. Il émerge tard à la notoriété avec son *Histoire du sentiment religieux en France*, 11 vol., 1916-

1932. Ses ouvrages sur la poésie : *La poésie pure*, 1925, *Prière et poésie*, 1927, *Pour le romanisme*, 1923, font de lui un des critiques, les plus écoutés de l'après-guerre.

1886. — TRISTAN BERNARD, † 1947. — ANDRÉ BELLESSERT, † 1942.

Romain Rolland, † 1944. — Né à Clamecy ; normannen, en 1886 ; agrégé d'histoire, en 1889 ; élève de l'École Française de Rome de 1889 à 1891. A Rome, il rencontre Malwida de Meysenbug qui lui révèle le monde wagnérien. Ses premiers drames, écrits avant 1900 (*Saint Louis*, *Aéri*, *Les Loups*, *Le Triomphe de la raison*, *Danton*, *Le 14 juillet*), n'ont pas de succès et formeront ultérieurement les deux volumes des *Tragédies de la foi et du Théâtre de la Révolution*. Lié avec Péguy, il donne aux *Cahiers de la Quinzaine* une *Vie de Beethoven*, 1903, un *Michel-Ange*, 1905, et, de 1904 à 1912, la série des *Jean-Christophe*, en 10 volumes. Il a également publié un *Tolstoï*, en 1911. Réfugié en Suisse pendant la guerre, il écrit *Au-dessus de la mêlée*, 1915. Après la guerre, des romans : *Colas Breugnot*, 1919 ; *Clérambault*, 1920 (autobiographique) ; *L'Âme enchantée*, 7 volumes, 1922-1933 ; des essais : *Mahatma Gandhi*, 1924 ; *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde*, 1929-1930 ; *Péguy*, 1944 ; des ouvrages d'action politique : *Quinze ans de combat* ; *Par la révolution, la paix*, 1935 ; un drame : *Robespierre*, 1939. Les amis de Romain Rolland publient (chez Albin Michel) des cahiers où ont paru, entre autres, sa correspondance avec André Suarès, ses souvenirs sur *Le cloître de la rue d'Ulm*, etc. — A consulter : J. BONNEROT, *Romain Rolland, son œuvre* (1921) ; STEFAN ZWEIF, *Romain Rolland* (1929) ; CHRISTIAN SÉNÉCHAL, *Romain Rolland* (1933) ; MAURICE DESCOTES, *Romain Rolland* (Temps présent, 1948) ; J.-B. BARRÈRE, *Romain Rolland par lui-même* (1955).

André Suarès (pseudonyme d'Yves Scantrel). † 1948. — Né dans les Bouches-du-Rhône (origine israélite) ; reçu à l'École Normale en même temps que Romain Rolland, en 1886. Principaux ouvrages : biographies d'artistes : *Tolstoï*, 1899 ; *Wagner*, 1899 ; *Tolstoï vivant*, 1911 ; *Dostoïevski*, 1911 ; *Trois hommes* : *Pascal*, *Ibsen*, *Dostoïevski*, 1915 ; *Alfred de Musset*, 1923 ; *Debussy*, 1927. Théâtre : *La Tragédie d'Électre et Oreste*, 1905. Essais : *Images de la grandeur*, 1901 ; *Sur la mort de mon frère*, 1904. Impressions d'art : *Voyage du Condottiere*, *Vers Venise*, 1911, etc. *Marsilio*, 1931. — A consulter : KLÉBER HARDENS, *A. Suarès* (Juillard, 1943).

Louis Bertrand, † 1941. — Normannen, a débuté dans l'Université. Principaux romans : *Le Sang des Races*, 1899 ; *Pépète le bien-aimé*, 1904 ; *L'Invasion*, 1907 ; *Mademoiselle de Jessincourt*, 1911 ; *Sanguis Martyrum*, 1918 ; *Jean Perbal*, 1925. Principaux livres de voyage : *Le Jardin de la Mort*, 1905 ; le *Libre de la Méditerranée*, 1911 ; *Les Villes d'or*, 1921, etc. Ouvrages historiques : *Saint Augustin*, 1913 ; *Louis XIV*, 1923, etc. — A consulter : RICORD, *Louis Bertrand l'Africain* (Fayard, 1947).

1867. — RENÉ BOYLESVE, † 1926. — PAUL-JEAN TOULET, † 1920.

**Julien Benda**, † 1956. — Après avoir combattu la philosophie de Bergson et l'intuitionnisme, n'a cessé de dénoncer les aspects antirationnalistes de la pensée et de la littérature contemporaine, dans *Belphégor*, 1918 ; *La Trahison des Clercs*, 1927. On lui doit en outre des romans : *L'Ordination*, publié aux *Cahiers de la Quinzaine*, 1910-1912 ; *Les Amorandes*, 1922 ; *Un Régulier dans le siècle*, 1938 ; des ouvrages philosophiques : *Essai d'un discours cohérent sur les rapports de Dieu et du Monde*, etc. ; des ouvrages politiques : *Discours à la Nation européenne*, 1933 ; *La grande épreuve des démocraties*, 1942. — A consulter : J.-P. SOLD. *Les Idées de M. Julien Benda* (Luxembourg, 1930).

1868. — **PAUL MARGUERITTE**, † 1918. — **ÉMILE BAUMANN**, † 1941. — **ANDRÉ SPIRE**.

**Charles Maurras**, † 1953. — Né à Martigues ; origine provençale, culture humaniste. De la poésie romane, dont il fut l'un des fondateurs en 1891, Ch. Maurras est passé très vite au traditionalisme intellectuel et politique le plus accentué : il collabore à la *Gazette de France*, en 1890 ; fonde l'*Action Française* comme groupe, en 1899, et comme journal, en 1908. Principaux ouvrages : esthétique : *Anthinée*, 1901 ; *Les Amants de Venise*, 1902 ; *L'Étang de Berre*, 1915 ; *L'Allée des philosophes*, 1923 ; *Mistral*, 1941, etc. ; philosophie et morale : *Le Chemin de Paradis*, 1895 ; *L'Avenir de l'Intelligence*, 1905 ; politique : *Enquête sur la Monarchie*, 1901 ; *Le Dilemme de Marc Sangnier*, 1906 ; *Kiel et Tanger*, 1910, etc. ; poésie : *La Musique intérieure*, 1925 ; *Le Mystère d'Ulysse*, 1923 ; *La Balance intérieure*, 1952. — A consulter : A. THIBAUDET, *Les idées de Charles Maurras*, 1919 ; H. MASSIS, *Maurras et notre temps*, 2 vol. (1951) ; PAUL DRESSE, *Charles Maurras, poète* (1949) ; J. MARITAIN, *Charles Maurras et le devoir des catholiques* (1926) ; *Primauté du spirituel* (1926) ; MICHEL MOURRE, *Charles Maurras* (Éditions universitaires, 1953).

**Francis Jammes**, † 1938. — Né en pays béarnais et mort en pays basque, ami de Gide en sa jeunesse, a toujours vécu hors de Paris. Principaux recueils : *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, 1898 ; *Le Deuil des Primevères*, 1900 ; *Le Triomphe de la Vie*, 1901 ; *Clairières dans le Ciel*, 1906 ; *Les Géorgiques chrétiennes*, 1911 ; *Poèmes mesurés*, 1922 ; plusieurs livres de quatrains à partir de 1923. Récits : *Clara d'Ellébeuse*, 1899 ; *Almalde d'Étremont*, 1901 ; *Le Roman du Lèbre*, 1903. — A consulter : J.-P. INDA, *Fr. Jammes et le Pays Basque* (Presses Académ., Lyon, 1952) et *Fr. Jammes, du Faune au patriarche* (*Id.*, 1952).

**Paul Claudel**, † 1955. — Né à Villeneuve-sur-Fère ; études à Louis-le-Grand ; découverte décisive de Rimbaud et conversion en 1886. Études philosophiques et historiques. Diplômé de carrière, Claudel, après une année en Amérique (1893-1894), fait en Extrême-Orient une longue partie de sa carrière jusqu'en 1909. Ultérieurement ambassadeur aux États-Unis et en Belgique. L'œuvre, abondante, comprend des recueils de poèmes : *Vers d'exil*, 1895 ; *Cinq Grandes Odes*, 1910-13 ; *La Messe là-bas*, 1919 ;

*Corona benignitatis, Feuillet de saints, la Cantate à trois voix*, etc. ; des drames : *Tête d'or*, 1890 ; *La Ville*, 1892 ; *La Jeune Fille Violaine*, 1901 ; *Partage de Midi*, 1906 ; *L'Annonce faite à Marie*, 1912 ; la trilogie de *L'Otage, du Pain dur, du Père humilié*, 1911-1920 ; *Le Soulier de Satin*, 1930 ; *Jeanne d'Arc au bûcher*, 1939 (les drames, avec trois tragédies traduites d'Eschyle, *Agamemnon, Les Choéphores et Les Euménides*, sont recueillis en 2 volumes dans la collection de « La Pléiade ») ; des essais critiques et philosophiques : *Connaissance de l'Est*, 1900 ; *Art poétique*, 1907 ; *Positions et propositions*, 2 vol., 1928-1935 ; *Conversations dans le Loir-et-Cher*, 1935 ; *L'Épée et le Miroir*, 1939 ; *Introduction à la peinture hollandaise*, etc. ; des traductions et commentaires de l'Écriture Sainte : *Les Aventures de Sophie*, 1937 ; *Le Livre de Ruth*, 1938. — A consulter : JACQUES MADAULE, *Le génie de Paul Claudel* (Desclée, 1943-1947) et *Le Drame de Paul Claudel* (Desclée, 1947) ; HENRI GUILLEMIN, *Claudel et son art d'écrire* (N. R. F., 1955) ; AMROUCHE, *Mémoires improvisés* (N. R. F., 1954) ; MAUROCORDATO, *L'ode de Paul Claudel* (Droz, 1955).

Alain (pseudonyme d'Émile Chartier), † 1951. — Grand professeur autant que brillant journaliste et excellent écrivain. Après 1908, il publie en volumes ses *Propos de la Dépêche de Rouen*. Principaux ouvrages : esthétique : *Système des Beaux-Arts*, 1920 ; *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, 1931 ; critique littéraire : *Commentaire de la Jeune Parque*, 1936 ; *Stendhal*, 1935 ; *Avec Balzac*, 1937 ; politique : *Mars ou la guerre jugée*, 1921 ; *Le citoyen contre les pouvoirs* 1925 ; *Éléments d'une doctrine radicale*, 1925 ; *Propos de politique et d'économie*, 1934 ; *Suite à Mars, Convulsions de la force et Échec de la force*, 1939 ; un ouvrage synthétique, essentiel, *Histoire de mes pensées*, 1936. — A consulter : ANDRÉ MAUROIS, *Alain* (Domat, 1950) ; H. MONDOR, *Alain* (N. R. F., 1953).

Edmond Rostand, † 1918. — Poésie : *Les Musardises*, 1890 ; théâtre : *Les Romanesques*, 1894 ; *La Princesse lointaine*, 1895 ; *La Samaritaine*, 1897 ; *Cyrano de Bergerac*, 1898 ; *L'Aiglon*, 1900 ; *Chantecler*, 1910. — A consulter : ROSEMONDE GÉRARD, *Edmond Rostand* (Fasquelle, 1935).

1889. — JOSEPH DE PESQUIDOUX, † 1946. — PAUL SOUDAY, † 1929. — ARMAN DE CAILLAVET, † 1915. — LUGNÉ-POÉ † 1940. — [Matisse, † 1954].

André Gide, † 1951. — Fils d'une grande bourgeoisie intellectuelle languedocienne et protestante dans la ligne paternelle, normande mi-protestante et mi-catholique dans la ligne maternelle. Orphelin de père à 11 ans, il est élevé dans un climat de dévotion intransigeante. Les voyages (en Afrique du Nord, en 1893, en compagnie de Francis Jammes ; au Congo, en 1926 ; en Russie, en 1933 ; en Tunisie, après 1940) interrompent la vie recueillie qu'après son mariage avec sa cousine Madeleine Rondeaux, il mène tantôt à Paris, tantôt à Cuverville, lisant les classiques français et étrangers, faisant de la musique, écrivant et causant. Principaux ouvrages : *Les Nourritures terrestres*, 1897 ; *L'Immoraliste*, 1902 :

*La Porte étroite*, 1909 ; *Les Caves du Vatican*, 1914 ; *La Symphonie pastorale*, 1919 ; *Les Faux-Monnayeurs*, 1926 ; le *Voyage au Congo*, 1927 ; *Le Retour de l'U. R. S. S. et Les Retouches au Retour*, 1936-1937 ; *Thésée*, 1947 ; *Ainsi soit-il*, 1950 ; œuvres de forme dramatique : *Le Roi Candale*, 1901 ; *Saül*, 1903 ; *Œdipe*, 1931 ; 1<sup>re</sup> édition du *Journal*, 1889-1939, aux éditions de la Pléiade, 1939 ; le *Supplément*, N. R. F., 1949. — A consulter : PAUL ARCHAMBAULT, *L'humanité d'André Gide* (Bloud et Gay, 1946-1950) ; JEAN HYTIER, *André Gide* (Charlot, 1945) ; *Le Cinquantenaire des Nourritures terrestres*, N° spécial de *L'Arche*, 27-28 ; *Hommage à André Gide*, N° spécial de la N. R. F., novembre 1951 ; *André Gide et son temps*, conversations à l'Union pour la vérité N.R.F., 1935) ; LÉON PIERRE-QUINT, *André Gide* (Stock, 1952) ; PIERRE LAFILLE, *André Gide romancier* (1954) ; DELAY, *La jeunesse d'André Gide* (N.R.F., 1956-1957).

Léon Brunschvicg, † 1944. — Grand professeur de philosophie, éditeur de Pascal et maître de l'idéalisme critique. Principaux ouvrages : *L'Idéalisme contemporain*, 1905 ; *L'Expérience humaine et la Causalité physique*, 1922, etc.

1870. — PIERRE LOUYS, † 1925. — ÉMILE FABRE. — HENRY BORDEAUX. — CHARLES-HENRI HIRSCH.

1871. — GASTON ROUPNEL, † 1946. — JEAN ROYÈRE, † 1956.

Paul Valéry, † 1945. — Origines méditerranéennes : né à Sète, mère génoise. Formation scientifique. Lié avec André Gide, Pierre Louys, etc., il fréquente, vers 1890, le salon de Mallarmé et les cénacles symbolistes et fait un début avec *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1895, *La Soirée avec M. Teste*, 1896, et quelques poèmes dans la ligne de Mallarmé, recueillis dans les *Vers anciens*. Secrétaire du directeur de l'Agence Havas, Valéry ne publie plus rien jusqu'à *La Jeune Parque*, 1917, que suivent *Le Cimetière marin*, 1920 ; *Charmes*, 1922 ; *Eupalinos ou l'Architecte*, 1923. Suivent les cinq volumes de *Variété*, 1924-1944 ; *Regards sur le Monde actuel*, 1931 ; *Mon Faust*, 1945, etc. Ont déjà paru de nombreux posthumes (*Tel quel*, *Propos me concernant*, etc.). — A consulter : Paul Valéry vivant, N° spécial des *Cahiers du Sud*, 1946 ; JEAN POMMIER, *Paul Valéry et la Création littéraire* (Encyclop. française, 1946) ; E. NOULET, *Paul Valéry* (Bruxelles 1951) ; JEAN SOULAIROL, *Paul Valéry* (La Colombe, 1952) ; WALTER, *La poésie de Paul Valéry* (Cailler, Genève, 1952).

Marcel Proust, † 1922. — Né à Paris, fils du docteur Adrien Proust et d'une mère israélite. Enfance malade et choyée. Adolescence mondaine et littéraire. En 1896, après *Les Plaisirs et les Jours*, Proust travaille à *Jean Santeuil* dont il écrit de nombreux et longs fragments (publiés en 1952, par Bernard de Fallols). Après 1905, vivant dans une demi-réclusion, il écrit *A la recherche du Temps perdu*, dont les deux premiers volumes (*Du côté de chez Swann*) paraissent en 1913. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* obtient le Prix Goncourt en 1919. Suivent *Du côté de Guermantes*, 1920, et *Sodome et Gomorrhe*, 1922. *La Prisonnière*, 1923 ; *Albertine*



1925, et *Le Temps retrouvé*, 1927, paraissent après la mort de Proust, survenue en 1922. Autres posthumes : *Contre Sainte-Beuve*, 1953. — A consulter : LÉON PIERRE-QUINT, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre* (Le Sagittaire, 1936) ; JEAN MOUTON, *Le style de Marcel Proust* (Corréa, 1948) ; GEORGES CATAU, *Marcel Proust* (Julliard, 1952) ; CLAUDE MAURIAC, *Marcel Proust par lui-même* (Le Seuil, 1953) ; et surtout ANDRÉ MAUROIS, *A la recherche de Marcel Proust* (Hachette, 1949).

1872. — CAMILLE MAUCLAIR, † 1945. — DANIEL HALÉVY, † 1962. — HENRY BATAILLE, † 1922. — PAUL FORT, † 1960. — MARCELLE TINAYRE, † 1948. — ERNEST PRÉVOST, † 1950. 1873. — É. GUILLAUMIN, † 1951. — F. GREGH, † 1960.

Colette (Sidonie-Gabrielle), † 1954. — Enfance rustique à Saint-Sauveur (Yonne). Mariée à Willy, en 1893, elle publie avec lui la série des *Claudine*, 1900-1903. Divorcée, elle écrit, sous son nom, *Le Dialogue des bêtes*, 1904 ; *La Retraite sentimentale*, 1907 ; *Les Vrilles de la Vigne*, 1908 ; *L'Ingénue libertine*, 1909 ; *La Vagabonde*, 1910 ; *L'Entrave*, 1913 ; des souvenirs de music-hall, des notes du temps de guerre, etc. C'est après la guerre qu'elle donne ses plus beaux romans : *Chéri*, 1920, suivi de *La Fin de Chéri*, 1926 ; *La Naissance du jour*, 1929 ; *La Chatte*, 1933 ; *Duo*, 1934 ; puis *Julie de Carneilhan*, *Le Képi*, *Gigi*. Parmi les livres de souvenirs (*Mes Apprentissages*, *L'Étoile Vesper*, *Le Fanal bleu*, etc.), *Sido*, consacré au souvenir de sa mère, est le plus beau. — A consulter : GONZAGUE TRUC, *Madame Colette* (1941) ; PIERRE TRAHARD, *L'Art de Colette* (1941) ; GERMAINE BEAUMONT, *Colette par elle-même* (Le Seuil, 1951).

Charles Péguy (le premier des grands écrivains tués à la guerre, 5 septembre 1914). — D'origine populaire et de formation universitaire, normalienne, s'est jeté dans l'action en fondant les *Cahiers de la Quinzaine*, en 1900. Principaux cahiers : *De Jean Coste*, 1902 ; *Les Suppliants parallèles*, 1905 ; *Notre Patrie*, 1905 ; *Notre jeunesse*, 1910 ; *Victor-Marie comte Hugo*, 1910 ; *L'Argent* et *L'Argent, suite*, 1913. Peu écouté jusqu'en 1910, Péguy s'impose à cette date avec le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* que suivent *Le Porche de la Deuxième vertu*, 1911, et le *Mystère des Saints Innocents*, 1912. Son œuvre politique et poétique, rééditée par les éditions de la N. R. F. après 1920, exerce alors une influence profonde. — De l'abondante littérature péguyste, détachons : J. et J. THARAUD : *Notre cher Péguy* (1926) ; MOUNIER et IZARD, *La Pensée de Ch. Péguy* (1931) ; ROGER Secrétain, *Péguy, soldat de la vérité* (1941) ; D. HALÉVY, *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine* (1941) ; A. ROUSSEAU, *Le prophète Péguy* (Cahiers du Rhône, 1942-1945, 3 volumes) ; ALBERT BÉGUIN *Eve de Péguy* (Paris, Labergerie, 1948) ; B. GUYON, *L'Art de Péguy* (Cahiers Péguy, 1948) ; R. ROLLAND, *Péguy* (2 volumes, 1944). Dans *Vie et mort de Péguy* (Flammarion, 1950), RENÉ JOHANNET veut tirer à droite le grand écrivain indépendant, que FÉLICIEN CHALLAYE

(*Péguy socialiste*, Amiot-Dumont, 1953) n'admet que révolutionnaire et anticlérical.

1874. — COLETTE YVER, † 1953. — HENRI BARBUSSE, † 1935. — JACQUES DELAMAIN, † 1953. — ALBERT THIBAUDET, † 1936. — [Auguste Perret, † 1954].

Jérôme Tharaud, † 1953 (et Jean, 1877-1952). — Normalien, Jérôme enseigne quelque temps à l'Université de Budapest ; Jean fut secrétaire de Barrès. Principaux ouvrages : *Dingley, l'illustre écrivain*, publié aux Cahiers de la Quinzaine, 1902 ; *Les Hobereaux*, 1904 ; *La Maîtresse servante*, 1911 ; *La Fête arabe*, 1912 ; *La Bataille à Scutari*, 1913 ; *La Tragédie de Ravallac*, 1913 ; *L'ombre de la Croix*, 1917 ; *Rabat ou les heures marocaines*, 1918 ; *Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas*, 1920 ; *Un Royaume de Dieu*, 1920 ; *Quand Israël est roi*, 1921 ; *La Randonnée de Samba Diouf*, 1922 ; *Le Chemin de Damas*, 1923 ; *L'An prochain à Jérusalem*, 1924 ; *Notre cher Péguy*, 1926 ; *Mes années chez Barrès*, 1928, *La Jument errante*, *La Rose de Séron*, *Vienne la rouge*, etc.

Charles-Louis Philippe, † 1909. — Peintre de son pays natal (Cérilly-en-Bourbonnais) et de son enfance pauvre dans *La Bonne Madeleine*, 1898 ; *La Mère et l'Enfant*, 1900 et 1911 ; *Le Père la Perdrix*, 1903 ; *Marie Donnadieu*, 1904 ; *Charles Blanchard*, 1913. Peintre de la rue de Paris, dans *Bubu de Montparnasse*, 1901. — A consulter : N° spécial de la N. R. F., 15 février 1910 ; JACQUES FOURCHAMBAUT, Ch.-L. Philippe, *Le bon sujet* (1943).

1878. — MYRIAM HARRY, † 1958. — GÉRARD D'HOVILLE. — HENRY DUVERNOIS, † 1937. — EDMOND SÉE, † 1959. — HENRI GHÉON, † 1944. — [Ravel, † 1937].

1878. — HENRI BERNSTEIN, 1953. — CLAUDE FARRÈRE, † 1957. — SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, † 1947. — PIERRE HAMP, 1962. — ANNA DE NOAILLES, 1933. — MAX JACOB, † 1944. — LÉON-PAUL FARGUE, 1947.

— JACQUES BAINVILLE, † 1936. — HENRI FAUCONNIER, † 1935. 1877. — RENÉE VIVIEN, † 1909. — ALPHONSE DE CHATEAUBRIANT, † 1951. — MARIUS LE BLOND, † 1953. — MIŁOSZ, † 1939. — JEAN SCHLUMBERGER.

1878. — EDMOND JALOUX, † 1949.

Charles-Ferdinand Ramuz, † 1947. — Premières expériences littéraires à Paris jusqu'en 1914 (*Les circonstances de la vie*, 1907 ; *Jean-Luc persécuté*, 1908 ; *Aimé Pache et Vie de Samuel Belet*, 1913), puis, rentré dans son pays : *Le Grand Printemps*, 1917 ; *La Guérison des maladies*, 1917 ; *Les Signes parmi nous*, 1918 ; *L'Amour du monde*, 1925 ; *La Grande peur dans la montagne*, 1926 ; *Adam et Ève*, 1932 ; *Derbornence*, 1934 ; *Le Garçon savoyard*, 1936, etc. Principaux essais : *L'Exemple de Cézanne*, 1914 ; *Raison d'être*, 1914 ; *Besoin de grandeur*, 1937, etc. — A consulter : P. KOHLER, *L'Art de Ramuz* (Genève, 1929) ; *Hommage à Ramuz* (Lausanne, 1938) ; B. VOYENNE, C.-F. Ramuz et la Sainteté de la Terre (Julliard, 1948) ; ALBERT BÉGUIN, *Patience de Ramuz* (Neuchâtel, 1949).

1879. — JACQUES COPEAU, † 1949. — VINCENT MUSELLI, † 1957.

— JACQUES BAINVILLE, † 1936. — HENRI FAUCONNIER, † 1935.

## III. — NÉS ENTRE 1880 ET 1890.

(Les grands écrivains et les maîtres de l'entre-deux-guerres.)

1880. — LOUIS HÉMON, † 1913. — MAURICE CONSTANTIN-WEYER † 1964. — ÉMILE CLERMONT, † 1916. — LUCIE DELARUE-MARDRUS † 1945. — RENÉ ARCOS, † 1959. — GONZAGUE DE REYNOLD. — FRANCIS DE MIOMANDRE, † 1959. — [Dufy, † 1953].

Guillaume Apollinaire (pseudonyme pour Wilhelm-Apollinaris de Kostrowitzky), † 1918. — Enfant naturel d'une jeune noble polonaise et d'un comte italien. Arrivé jeune à Paris, a vécu dans la bohème littéraire et artistique. Blessé à la guerre, meurt en 1919. Recueils de poèmes : *Alcools*, 1913 ; *Calligrammes*, 1918 ; *Ombre de mon amour*, posthume, 1947. Nouvelles : *L'Enchanteur pourrissant*, 1909 ; *L'Hérésiarque et Cie*, 1910 ; *Le Poète assassiné*, 1916. Au théâtre : *Les Mamelles de Tirésias*, 1917. — A consulter : ANDRÉ BILLY, *Apollinaire vivant* (La Sirène, 1923) ; ANDRÉ ROUVEYRE, *Apollinaire* (N. R. F., 1945) ; PASCAL PIA, *Apollinaire par lui-même* (Le Seuil, 1954).

1881. — JEAN-MARC BERNARD, † 1915. — ANDRÉ SALMON. — JOSÉ GERMAIN. — [Picasso.]

Valéry Larbaud, † 1957. — Né à Vichy en 1881 ; héritier d'une grande fortune, il consacre sa vie aux voyages, à l'étude et aux lettres. Collaborateur à *La Plume*, à *La Phalange* à la N.R.F., il se fit l'intermédiaire littéraire entre la France et certains pays étrangers, spécialement l'Angleterre et les pays de langue espagnole. Principaux ouvrages : *Fermina Marquez*, 1911 ; A. O. Barnabooth, *ses œuvres complètes*, 1913 ; *Enfantines*, 1918 ; *Ce Vice impuni, la lecture*, 1925-1941 ; *Amants, heureux amants*, 1923 ; *Beauté, mon beau souci*, 1923 ; *Jaune bleu blanc*, 1927 ; *Journal inédit*, 1954-1955. — A consulter : V. MILLIGAN, *Langues et cosmopolitisme dans l'œuvre de Valéry Larbaud* (Thèse, Columbia, 1946).

Roger Martin du Gard, † 1958. — Anc. él. de l'Éc. des Chartes. Romans : *Jean Barois*, 1913 ; *Les Thibault*, 1922-1940, 10 vol. ; *Vieille France*, 1933. Théâtre : *Le Testament du Père Leleu*, 1914, et *La Gonfle*, 1928, farces paysannes ; *Un Taciturne*, 1932. — A consulter : R. LALOU, *R. Martin du Gard* (N. R. F., 1937).

1882. — H. R. LENORMAND, † 1951. — CHARLES VILDRAC. — ANDRÉ BILLY. — RAYMOND ÉSCHOLIER. — JACQUES MARITAIN. — [Braque.]

Jean Giraudoux, † 1944. — D'origine limousine et bourgeoise, de formation normalienne et universitaire, a fait une carrière diplomatique. Souvenirs de guerre : *Lectures pour une ombre*, 1917 ; *Amica America*, 1918 ; *Adorable Cléo*, 1920 ; *Simon le pathétique*, 1918 ; *Elpénor*, 1919. Romans : *Suzanne et le Pacifique*, 1921 ; *Siegfried et le Limousin*, 1922 ; *Juliette au pays des hommes*, 1924 ; *Bella*, 1926 ; *Églantine*, 1927 ; *Aventures de Jérôme Bardini*, 1930. A partir de cette date, il devient surtout un homme

de théâtre avec : *Siegfried*, 1928 ; *Amphitryon 38*, 1929 ; *Judith* 1931 ; *Intermezzo*, 1933 ; *Tessa*, 1934 ; *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935 ; *Électre*, 1937 ; *Ondine*, 1939 ; *Sodome et Gomorrhe*, 1943. Revenu au roman avec *Choix des Élués*, en 1938, a donné des ouvrages de critique littéraire : *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, 1938 ; *Littérature*, 1941 ; *Racine*, 1930, etc., et des ouvrages de théorie politique : *Pleins pouvoirs*, 1939 ; *Sans pouvoirs*, 1946. Nombreuses introductions et préfaces, etc. — A consulter : M. BOURDET, *Jean Giraudoux, son œuvre* (N. R. F., 1928) ; P. HUMBourg, *Jean Giraudoux* (Cahiers du Sud, 1926) ; CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *Précieux Giraudoux* (Le Seuil, 1945) ; PAUL MORAND, *Adieu à Giraudoux* (Portes de France, 1944) ; CHRISTIAN MARKER, *Giraudoux par lui-même* (Le Seuil, 1952).

1883. — PIERRE MAC ORLAN. — ALEXANDRE ARNOUX. — MARIE NOBL. — ERNEST PSICHARI, † 1914. — [Utrillo, † 1955.]

Charles Du Bos, † 1939. — A incarné le type du grand bourgeois d'une large culture artistique et littéraire. *Approximations*, 5 vol., 1921-1932 ; *Journal*, publié depuis 1948. — A consulter : *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Hommage à Du Bos* (Plon, 1945) ; M.-ANNE GOUIER, *Ch. Du Bos* (Vrin, 1951).

1884. — MAURICE BEDEL, † 1954. — GEORGES CHENNEVIÈRE, † 1927. — JULES SUPERVIELLE, † 1960. — J.-R. BLOCH, † 1947.

Jacques Chardonne (pseudonyme de Jacques Boutelleau). — Né d'une riche famille bourgeoise du pays charentais, a dirigé une grande maison d'édition. Romans : *L'Épithalame*, 1921 ; *Claire*, 1931 ; *Les Varais*, 1932 ; *Èva*, 1935 ; *Romanesques*, 1937 ; *Les Destinées sentimentales*, 1934-1936, etc. ; essais : *L'Amour du Prochain*, 1932 ; *Le Bonheur de Barbezieux*, 1938, etc.

Georges Duhamel. — Né à Paris, études de médecine et de biologie. A contribué, en 1906, à la fondation de l'Abbaye. A fait la guerre comme chirurgien. Essais : *La Vie des Martyrs*, 1917 ; *Civilisation*, 1918 ; *La Possession du Monde*, 1919 ; *Scènes de la Vie future*, 1930 ; *L'Humaniste et l'Automate*, 1933 ; *Défense des lettres*, 1937 ; *Mémoria! de la guerre blanche*, *Paroles de médecin*, *Le cri des profondeurs*, etc. Critique littéraire : *Les poètes et la poésie*, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, *Les Confessions sans pénitence*, *Refuge de la lecture*, etc. Romans : *Les Aventures de Salavin*, 5 vol., 1920-1932 ; *La Chronique des Pasquier*, 10 vol. 1933-1944 ; *Le Voyage de Patrice Périot*, 1950. Récits : *Fables de mon jardin*, 1936 ; *Les Plaisirs et les Jeux*, 1922. Mémoires : 4 vol. parus depuis 1944 sous le titre *Lumière sur ma vie*. — A consulter : P.-H. SIMON : *Georges Duhamel* (Éd. du Temps Présent, 1947). 1885. — ROBERT KEMP, † 1959. — ROGER ALLARD. — SACHA GUITRY, † 1957. — JOSEPH JOLINON. — HENRI BÉRAUD, † 1958. — ERNEST PÉROCHON, † 1942. — ANDRÉ DEMAISON. — PAUL GÉRALDY.

André Maurois (pseudon. d'Émile Herzog). — Né à Elbeuf ; origine israélite et de grande bourgeoisie industrielle. Récits de

guerre : *Les Silences du colonel Bramble*, 1918 ; *Les Discours du docteur O'Grady*, 1922. Romans : *Bernard Quesnay*, 1926 ; *Climats*, 1928 ; *Le Cercle de famille*, 1932 ; *L'Instinct du bonheur*, 1934 ; *Terre promise*, 1946. Contes : *Les Mondes imaginaires*, 1929 ; *Les Mondes impossibles*, 1947, etc. Essais : *Dialogues sur le commandement*, 1924 ; *Mes Songes que voici*, 1933 ; *Sentiments et coutumes*, 1935 ; *Un art de vivre*, 1939 ; *Alain*, 1950. Œuvres historiques : *Histoire d'Angleterre*, 1937 ; *Histoire des États-Unis*, 1947. Biographies : *Ariel ou la vie de Shelley*, 1923 ; *La vie de Disraeli*, 1927 ; *Byron*, 1930 ; *Lyautey*, 1931 ; *Voltaire*, 1932 ; *Chateaubriand*, 1938 ; *Proust*, 1949 ; *Lélla*, 1952 ; *Olympio*, 1954. — A consulter : A. FILLON, *André Maurois romancier* (Malfère, 1937),

**Jules Romains** (pseudonyme de Louis Farigoule). — Fils d'un instituteur du Velay transplanté à Paris, il y passe son enfance, avec des vacances au pays de sa race. Normalien en 1906, ilé avec les jeunes gens de l'Abbaye, en 1909. Poèmes : *La Vie unanime*, 1908 ; *Europe*, 1916 ; *Chants de dix années*, 1928 ; *L'Homme blanc*, 1937. Récits et romans : *Le Bourg régénéré*, 1906 ; *Les Copains*, 1913 ; *Sur les quais de la Villette*, 1914 ; *Psyché*, en 3 vol., 1922-1930 ; *Les Hommes de bonne volonté*, 27 vol., 1932-1946. Œuvres dramatiques : *L'Armée dans la ville*, 1911 ; *Cromedeyre le vieil*, 1920 ; *Knock ou le triomphe de la médecine*, 1924 ; *Monsieur le Trouhadec*, 1925 ; *Le Dictateur*, 1926. Essais : *Problèmes européens*, 1933 ; *Le couple France-Allemagne*, 1934 ; *Cela dépend de vous*, 1938 ; *Violation de frontières*, 1951. — A consulter : *Hommage à Jules Romains* (Flammarion, 1946) ; A. CUISANTER, *Jules Romains et l'unanimité* (Flammarion, 1949) ; MADELEINE BERRY, *Jules Romains Conquistador* (1953) ; N. MARTIN DESLIAS, *Jules Romains* (Nagel, 1951).

**François Mauriac**. — Né à Bordeaux, bourgeois catholique ; licence ès lettres à Paris, concours de l'École des Chartes. Débute par des poèmes : *Les Mains jointes*, 1909 ; *L'Adieu à l'adolescence*, 1911, que suivront plus tard *Orages*, 1925, et *Le Sang d'Athènes*. Romans : *L'Enfant chargé de chaînes*, 1913 ; *La Robe prétexte*, 1914 ; *La chair et le sang*, 1920 ; *Le Baiser au ténébreux*, 1922 ; *Le Fleuve de feu*, 1923 ; *Génitrice*, 1923 ; *Le Mal*, 1924 ; *Le Désert de l'amour*, 1925 ; *Thérèse Desqueyroux*, 1927 ; *Destins*, 1928 ; *Ce qui était perdu*, 1930 ; *Le Nœud de vipères*, 1932 ; *Le Mystère Frontenac*, 1933 ; *La Fin de la nuit*, 1935 ; *Les Anges noirs*, 1936 ; *Les Chemins de la mer*, 1939 ; *La Pharistenne*, 1941 ; *Le Sagouin*, 1951 ; *Galigaï*, 1952. Nouvelles : *Coups de couteau*, 1926 ; *Trois récits*, 1929 ; *Plongées*, 1938, etc. Essais : *Le Jeune homme*, 1926 ; *La Province*, 1926 ; *Dieu et Mammon*, 1929 ; *Souffrances et bonheur du chrétien*, 1931 ; *La Pierre d'achoppement*, 1951. Critique littéraire : *Proust*, 1926 ; *Le Tourment de Jacques Rivière*, 1926 ; *Le roman*, 1928 ; *La Vie de Jean Racine*, 1928 ; *Trois grands hommes devant Dieu*, 1930 ; *Blaise Pascal et sa sœur Jacqueline*, 1931 ; *Le romancier et ses personnages*, 1933. En outre : quatre volumes de *Journal*, 1934-1950 ; une *Vie de Jésus*, 1936 ; divers ouvrages

d'actualité politique : *Le Cahier noir*, sous le pseudonyme de Forez, 1943 ; *Le Baillon dénoué*, 1945. Au théâtre : *Asmodée*, 1937 ; *Les Mal-aimés*, 1945 ; *Passage du matin*, 1946 ; *Le Feu sur la terre*, 1951. — A consulter : GEORGES HOURDIN, *Mauriac romancier chrétien* (Temps Présent, 1945) ; NELLY CORNÉAU, *L'art de François Mauriac* (Grasset, 1951) ; P.-H. SIMON, *Mauriac par lui-même* (Le Seuil, 1953).

Jacques Rivière. — Né à Bordeaux, milieu de bourgeoisie catholique ; études au Lycée Lakanal et en Sorbonne ; rencontre d'Alain-Fournier dont il épouse la sœur Isabelle en 1908. Entre à la N. R. F. en 1910, prisonnier pendant la guerre 1914-1918, prend en main la N. R. F., en 1919. Mort prématurée en 1925. Principaux ouvrages : romans : *Aimée*, 1922 ; *Florence* (posthume) ; essais : *Études*, 1912 ; *A la trace de Dieu*, 1926 ; *L'Allemand*, 1918. — A consulter : numéro spécial de la N. R. F. 1<sup>er</sup> avril 1924.

1886. — P. BENOÎT, 1962. — ROLAND DORGELES. — HENRI MASSIS. — F. CARCO, † 1958. — GENEVIÈVE FAUCONNIER. — [Vlaminck.]

Alain-Fournier (pseudonyme de Henri-Alban Fournier), † 1914. — Fils d'un instituteur, enfance rustique en Sologne ; études à Paris au Lycée Lakanal ; se lie avec Jacques Rivière et correspond avec lui à partir de 1905. Tué à la guerre le 22 septembre 1914. Principaux ouvrages : *Le Grand Meaulnes*, 1913 ; *Miracles* (posthume) ; *Lettres au Petit B.* ; *Lettres à sa famille* etc. — A consulter : WALTER JOHR, *Le Paysage d'une âme* (Cahiers du Rhône, 1945) ; HENRI GILLET, *Alain Fournier* (Émile-Paul, 1948). — ISABELLE RIVIÈRE, *Images d'Alain-Fournier* (Émile-Paul, 1941).

1887. — HENRI POURRAT, † 1959. — HENRI BOSCO. — SAINT JOHN PERSE. — BLAISE CENDRARS, † 1961. — PIERRE JEAN JOÛVE. — ÉDOUARD BOURDET, † 1937. — LA VARENDE, † 1959. 1888. — JEAN-JACQUES BERNARD. — CROMMELINCK.

Jacques de Lacretelle. — Type du grand humaniste occidental, a renouvelé la pureté du style classique dans des romans d'analyse (*La vie inquiète de Jean Hermelin*, 1920 ; *Silbermann*, 1922) ; essayé une manière plus sombre avec *La Bonifas*, et tenta le roman cyclique de la famille avec *Les Hauts-Ponts*, 4 vol., 1932-1936. Impressions de voyage : *Lettres espagnoles*, 1926 ; *Le Demi-Dieu*, 1931, etc.

Paul Morand. — Carrière de diplomate, de voyageur et d'écrivain cosmopolite. Poèmes : *Lampes à arc*, 1919. Récits : *Tendres Stocks*, 1921 ; *Ouvert la Nuit*, 1922 ; *Fermé la Nuit*, 1923 ; *L'Europe galante*, 1925 ; *Lewis et Irène*, 1924 ; *Rien que la Terre*, 1926. Grands reportages : *Bouddha vivant*, 1927 ; *New York*, 1930, etc.

Georges Bernanos, † 1948. — A fait la guerre et débuté tardivement dans les lettres : *Sous le soleil de Satan*, 1926, que suivent *L'Imposture*, 1927 ; *La Joie*, 1929 ; *Un Crime*, 1935, et son chef d'œuvre, *Le Journal d'un Curé de Campagne*, 1936. Après la Libération : *Monsieur Ouine*. Posthume : *Un mauvais Rêve*. Œuvres polémiques : *La grande Peur des Bien-Pensants*, 1931 ; *Les grands*

*Cimetières sous la Lune*, 1938 ; *Lettres aux Anglais*, 1942 ; *La France contre les Robots*, 1948. A écrit un beau scénario de film : *Dialogue des Carmélites*, 1948. — A consulter : LUC ESTANG, *Présence de Bernanos* (Plon, 1947) ; ALBERT BÉGUIN, *Hommage à Bernanos* (Cahiers du Rhône, 1949).

Marcel Jouhandeau. — Carrière dans l'enseignement libre. S'est fait le peintre cruel des petites gens et de la petite ville dans *Chaminadour*, 1934, et *L'Oncle Henri*, 1943, et l'analyste amer de la vie conjugale dans le cycle de *M. Godeau*, 1926-1938, et dans *L'Imposteur*, 1950.

1939. — TRISTAN DERÈME, † 1942. — PIERRE REVERDY. — HENRI FRANCK, † 1912. — RENÉ LALOU, † 1960. — CHARLES ORAIBANT.

Émile Henriot, † 1961. — Fils du dessinateur Henriot. Courriériste littéraire du *Temps*, 1919-1941, puis du *Monde* depuis 1945. Principaux romans : *Le Diable à l'Hôtel*, 1919 ; *Aricie Brun ou les Vertus bourgeoises*, 1924 ; *La marchande de couronnes* (nouvelles), 1932 ; *La Rose de Bratislava*, 1948. Divers recueils de poèmes, dont : *Poèmes*, 1928. Essais de critique littéraire, dont : *Alfred de Musset*, 1928 *Livres et Portraits* ; *Poètes français*, etc.

Gabriel Marcel. — Brillante carrière de philosophe indépendant, de critique et d'homme de théâtre. (Œuvres philosophiques : *Journal métaphysique*, 1927 ; *Etre et avoir*, 1937 ; *L'Homme contre l'humain*, 1952. Théâtre : *Un Homme de Dieu*, 1925 ; *Le Monde cassé*, 1932, avec importante préface ; *Le Dard*, 1938 ; *Rome n'est plus dans Rome*, 1951. — A consulter : P. RICŒUR, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers* (Les Éditions du Temps présent, 1949). R. TROISFONTAINES S. J., *La philosophie de Gabriel Marcel* (Vrin, 1953). Jean Cocteau, † 1963. — Ecrivain précoce, a débuté à dix-sept ans avec *La Lampe d'Aladin* ; est futuriste avec *Le Cap de Bonne-Espérance*, 1919 ; dadaïste avec *Vocabulaire*, 1922 ; classique avec *Plain-Chant*, 1923. Il est le romancier fantaisiste du *Potomak* et du *Grand Écart*, l'humoriste de *Thomas l'Imposteur*, le critique musical de *Le Coq et l'Arlequin*, le mystique des *Lettres à Jacques Marilain*, le dramaturge multiple des *Marlés de la Tour Eiffel* et d'*Antigone*, de *La Machine infernale* et de *La Machine à écrire des Parents terribles* et de *L'Aigle à deux têtes*. — A consulter : CLAUDE MAURIAC, *Jean Cocteau ou la Vérité du Mensonge* (1945).

#### IV. — NÉS APRÈS 1890.

Les écrivains de cette nouvelle génération, qui donneront ses principaux fruits dans le second avant-guerre et au delà, seront classés dans la Bio-bibliographie de notre second volume (1930-1950). Notons cependant ici que les écrivains précoces comme Drieu La Rochelle (né en 1893), Montherlant (né en 1896) et surtout Raymond Radiguet (né en 1903) s'étaient imposés déjà dans les années 20. Il en va de même des Surréalistes, qui naissent presque tous à la fin du siècle (Paul Éluard, en 1895 ; André Breton et Tristan Tzara, en 1896 ; Louis Aragon et Philippe Soupault, en 1897) et qui commencent à s'exprimer autour de 1920.

## table des matières

INTRODUCTION .....	5
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	11

### PREMIÈRE PARTIE

Le début du siècle (1900-1914)

Le premier avant-guerre.

CONCORDANCES .....	13
CHAPITRE PREMIER. — La continuation du XIX <sup>e</sup> siècle : les maîtres (France, Loti, Bourget, Barrès, Brunetière, Lemaitre, Faguet, R. de Gourmont) .....	20
CHAPITRE II. — La continuation du XIX <sup>e</sup> siècle ( <i>suite</i> ) : poètes, romanciers et dramaturges ..	41
CHAPITRE III. — Le style de l'avant-guerre : la littérature de consommation .....	61
CHAPITRE IV. — La littérature d'invention. Les politiques : Maurras, Péguy, Sorel, Suarès, Romain Rolland .....	78
CHAPITRE V. — La littérature d'invention ( <i>suite</i> ). Quatre débuts : André Gide, Paul Claudel, Paul Valéry, Marcel Proust .....	95
CHAPITRE VI. — Fin de l'avant-guerre : une nouvelle génération .....	111



## DEUXIÈME PARTIE

## La guerre et le premier après-guerre (1914-1929).

CONCORDANCES .....	123
CHAPITRE PREMIER. — La guerre comme thème et comme secousse.....	128
CHAPITRE II. — Le relève des maîtres (Maurras, Gide, Proust, Valéry, Claudel, Colette, Ro- main Rolland, Bremond, Benda, Alain, Thi- baudet).....	140
CHAPITRE III. — La nouvelle littérature : iti- néraires d'évasion (impressionnistes, fantai- sistes, surréalistes).....	163
CHAPITRE IV. — La nouvelle littérature : fidé- lités humanistes (Rivière, Chardonne, Lacre- telle, Émile Henriot, Duhamel, Vildrac, Jules Romains, Roger Martin du Gard).....	177
CHAPITRE V. — La nouvelle littérature : l'ap- profondissement de la conscience chrétienne (Gabriel Marcel, Charles Du Bos, Mauriac, Bernanos).....	193
CONCLUSION. — La fin de l'après-guerre.....	204
BIO-BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE.....	207

Un Index alphabétique des noms d'auteurs cités dans les deux volumes de cet ouvrage est placé à la fin du tome II p. 218-222.

---

Imprimé en France à l'Imprimerie WILLAUME-EGRET  
à Saint-Germain-lès-Corbell en février 1965.

O. P. I. A. C. L. 31.1152. — Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 1965.

N° d'ordre dans les travaux de la Librairie Armand Colin : 3383.

N° d'ordre dans les travaux de l'Imprimerie Willaume-Egret : 1924.

**C**OLLECTION  
**A**RMAND  
**C**OLIN

**dirigée par Paul Montel  
de l'Académie des Sciences**

- **Liste par 11 sections**
- **Liste par noms d'auteurs**

# I

## Philosophie

**CHEF DE SECTION :**

**Jean Hyppolite, Professeur au Collège de France.**

- 97 Psychologie expérimentale, par Henri Piéron.
- 102 Introduction à la Psychologie collective, par Ch. Blondel.
- 118 Les grands courants de la Pensée antique, par A. Rivaud.
- 136 Les Problèmes de la Vie mystique, par R. Bastide.
- 159 Le Problème moral et les Philosophes, par A. Cresson.
- 171 La Pensée allemande, par J.-Ed. Spentié.
- 187 Éléments de Sociologie religieuse, par R. Bastide.
- 198 Introduction à la Sociologie, par A. Cuvillier.
- 225 La Psychologie animale, par P. Guillaume.
- 232 L'Évolution psychologique de l'Enfant, par H. Wallon.
- 249 La Psychologie de l'intelligence, par J. Piaget.
- 255 La Pensée en Orient, par P. Masson-Oursel.
- 261 Le Mécanisme de l'esprit, par A. Cresson.
- 265 La Philosophie anglaise classique, par Emm. Leroux et A. Leroy.
- 270 Psychologie de l'Art dramatique, par A. Villiers.
- 277 Philosophie de la valeur, par R. Ruyer.
- 282 Problèmes de la danse, par M. Brilliant.
- 289 Les Philosophies de l'existence, par J. Wahl.
- 293 Psychologie de la sensibilité, par A. Burioud.
- 294 Le Marxisme, par H. Arvon.
- 315 Déterminisme et autonomie, par P. Vendryès.
- 322 Introduction à la logique contemporaine, par R. Blanché.
- 323 Philosophie au Moyen Age, par P. Vignaux.
- 324 La Culpabilité, par J. Sarano.
- 342 Psychologie sociale et Sociométrie, par J. Chaix-Ruy.
- 348 Les Croyances primitives et leurs survivances, par G. Welter.
- 354 La Mentalité archaïque, par J. Cazeneuve.
- 359 La Condition de la femme, par J. E. Havel.
- 367 Mythologie ou la famille olympienne, par C. Ramnoux.

## II

# Langues et Littératures

### CHEF DE SECTION :

**René Pintard, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.**

- 4 L'École classique française (1660-1715), par A. Bailly.
- 27 Le Naturalisme français (1870-1895), par P. Martino.
- 45 Le Félibrige, par E. Ripert.
- 58 Rome et les Lettres latines, par A. Dupouy.
- 68 La Renaissance des Lettres en France, par J. Plattard.
- 69 Parnasse et Symbolisme (1850-1900), par P. Martino.
- 81 La Pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle, par D. Mornet.
- 92 Histoire de la Langue allemande, par L. Tonnelat.
- 100 L'École Romantique française, par J. Giraud.
- 132-133 La Musique contemporaine en France, par R. Dumesnil  
(2 volumes).
- 146 La Littérature anglaise, par P. Dottin.
- 180 La Littérature portugaise, par G. Le Gentil.
- 195 Histoire de la Littérature allemande, par G. Bianquis.
- 235 Géographie des Lettres françaises, par A. Dupouy.
- 241 La Littérature américaine, par Ch. Cestre.
- 272 La Littérature russe, par Ch. Corbet.
- 278 Langue et littérature arabes, par Ch. Pellat.
- 291 Histoire des Lettres hispano-américaines, par Ch. Aubrun.
- 295 Les Troubadours, par E. Hoepffner.
- 305 Panorama du théâtre, des origines à nos jours, par L. Chancelor.
- 309 Littérature espagnole européenne, par G. Cirot et M. Darbord.
- 313-314 Histoire de la littérature française au XX<sup>e</sup> siècle,  
par P. H. Simon (2 volumes).
- 340 La Littérature grecque, par J. Defradas.
- 344 La Critique littéraire en France, par P. Moreau.
- 349 Éléments de linguistique générale, par A. Martinet.
- 358 La Littérature japonaise, par R. Sieffert.
- 362 La Littérature néerlandaise, par P. Brachin.
- 363 Histoire de la langue anglaise, par A. R. Tossier.
- 369 La Littérature française du Moyen Âge, par P. Le Gentil.
- 376 Les Noms de lieux en France, par E. Nègre.

### III

## Histoire et Sciences économiques

**CHEF DE SECTION :**

**Pierre Renouvin, Membre de l'Institut, Doyen honoraire de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.**

- 7-52-93 La Révolution française. Tomes I-II-III, par A. Mathiez.
- 25 Vue générale de l'Histoire d'Afrique, par C. Hardy.
- 53 L'Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle, son évolution politique, par L. Cahen.
- 64 La France économique et sociale au XVIII<sup>e</sup> siècle, par H. Sée.
- 66 Les Doctrines économiques en France depuis 1870, par G. Pirou.
- 98 La Civilisation athénienne, par P. Cloché.
- 111 Nos grands problèmes coloniaux, par G. Hardy.
- 126 L'Islam, par H. Massé.
- 139 Histoire d'Espagne, par R. Altamira y Crevea.
- 149 Socialisme français, par C. Bouglé.
- 157 Les Sociétés italiennes du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, par J. Luchaire.
- 161 Les Bases historiques de la Finance moderne, par R. Bigo.
- 172 Le Monde égéen avant les Grecs, par P. Waltz.
- 181 Les Grands Problèmes de la politique des États-Unis, par F. Roz.
- 188 Histoire des Pays-Bas, par E. Van Gelder.
- 193 Histoire des États-Unis, par Ed. Préclin.

- 196 Les Thermidorien, par G. Lefebvre.  
204 « 1848 », par F. Ponteil.  
208 La Troisième République, par G. Bourgin.  
209 La Civilisation, par F. Sartiaux.  
219 L'Unité allemande, par P. Benaerts.  
221 La Phénicie et l'Asie Occidentale, par R. Weill.  
227 Grandeur et Décadence de l'Asie, par F. Grenard.  
228 Slaves et Germains, par J. Ancel.  
242 La Paix armée (1871-1914), par G. Roubaud.  
245 Le Directoire, par G. Lefebvre.  
256 La Monarchie parlementaire, par F. Ponteil.  
258 Le Second Empire, par M. Blanchard.  
281 Les Méthodes et les Doctrines coloniales de la France,  
par H. Deschamps.  
286 L'Ère du Rail, par L. M. Jouffroy.  
298 L'Idée d'union fédérale européenne, par L. de Sainte-Lorette.  
307 Napoléon 1<sup>er</sup> et l'organisation autoritaire de la France, par  
F. Ponteil.  
316 Histoire de Bretagne, par A. Rebillon.  
333 Le Marché Commun, par L. de Sainte-Lorette.  
341 L'Égypte pharaonique, par E. Drioton.

## IV

# Géographie

### CHEF DE SECTION :

André Cholley, Directeur de l'Institut de Géographie de l'Université de Paris.

- 15 Les Pyrénées, par M. Sorre.
- 137 Le Maroc, par J. Célrier.
- 142 La Crise Britannique au XX<sup>e</sup> siècle, par A. Siegfried.
- 147 L'Auvergne, par Ph. Arbos.
- 152 Géographie des Plantes, par H. Gaussen.
- 155 Fleuves et Rivières, par M. Pardé.
- 169 L'Afrique Centrale, par M. Robert.
- 170. L'Irlande, par A. Rivoallan.
- 179 L'Indochine, par Ch. Robequain.
- 184 Extrême-Orient et Pacifique, par R. Lévy.
- 205 La Bretagne, par R. Musset.
- 213 La Turquie, passé et présent, par M. Clerget.
- 233 La Bourgogne, par G. Chabot.
- 244 Les Régions polaires, par P. George.
- 260 Le Portugal, par P. Birot.
- 288 Les Antilles, par E. Revert.
- 301 Madagascar, par H. Isnard.
- 303 Le Brésil, par M. Le Lannou.
- 318 L'Érosion des continents, par J. Bourcart.
- 325 Les Moussons, par P. Pédelaborde.
- 328 Pétrole et gaz naturel dans le monde, par L.-V. Vasseur.
- 329 Les Paysages agraires, par A. Meynier.
- 335 La Géologie, par J. Bourcart.
- 345 La Normandie, par R. Musset.
- 357 La Tunisie, par J. Despois.
- 361 Neiges et Glaciers, par J. Corbel.
- 374 La Sidérurgie française, par C. Prêcheur.
- 380 La Corse, par A. Rondeau.

# Mathématiques

## CHEF DE SECTION :

**Paul Montel, de l'Académie des Sciences.**

- 8 **Traité pratique de Géométrie descriptive**, par J. Geffroy.
- 34 **Probabilités. Erreurs**, par É. Borel, R. Deltheil et R. Huron.
- 44 **Éléments de Géométrie analytique**, par A. Tresse.
- 50 **Astronomie générale**, par Luc Picart.
- 72-73 **Éléments de Calcul différentiel et de Calcul intégral.**  
par Th. Leconte et R. Deltheil.
- 112 **Le Calcul vectoriel**, par R. Bricard.
- 138 **Théorie mathématique des Assurances**, par H. Galbrun.
- 174 **Statistiques et Applications**, par G. Darmois.
- 206 **Les Géométries**, par L. Godeaux.
- 252 **Topographie**, par le Général de Fontanges.
- 259 **Éléments de Calcul tensoriel**, par A. Lichnerowicz.
- 269 **Les Nombres et les espaces**, par G. Verriest.
- 284 **Astronomie stellaire**, par J. Delhaye.
- 308 **Physique mathématique classique**, par Th. Vogel.
- 336 **Statistique mathématique**, par R. Deltheil et R. Huron.
- 352 **Introduction à l'astrophysique : les étoiles**, par J. Dufay.
- 370 **Introduction à la mécanique céleste**, par J. Kovalevsky.



# VI

## Physique

### CHEF DE SECTION :

**René Lucas, Directeur de l'École Supérieure de Physique et de Chimie de la Ville de Paris.**

- 7 Théorie cinétique des Gaz, par Eug. Bloch.
- 35 Physique du Globe, par Ch. Maurain.
- 36 L'Atmosphère et la prévision du temps, par J. Rouch.
- 57 Les Courants alternatifs, par P. Sève.
- 82 Mesures électriques, par Jean Granier.
- 101 Éléments de Thermodynamique, par Ch. Fabry.
- 120 Les Rayons X, par J. Thibaud.
- 162 Télévision et Transmission des images, par R. Mesny.
- 189 Le Champ électromagnétique, par M. Jouguet.
- 190 Mesure des Températures, par G. Ribaud.
- 224 Les Chaleurs spécifiques, par Ed. Brun.
- 236 Propagation de la chaleur, par Ch. Fabry.
- 266 La Technique du vide, par M. Leblanc.
- 267 Éléments d'optique électronique, par G. Dupouy.
- 280 La Spectroscopie d'émission, par P. Michel.
- 297 La Recherche scientifique du criminel, par Ch. Sannié.
- 302 Physique atomique, par M. Rouault.
- 320 Les Océans, par J. Rouch.
- 321 Les Centrales nucléaires, par P. Chambadal.
- 330 Théories quantiques de la matière et du rayonnement, par Th. Kahan.
- 347 Electro-acoustique, par P. Rouard.
- 360 Les Rayons Cosmiques, par M. Morand.
- 375 Physique nucléaire et physique mésique, par Th. Kahan.
- 377 L'Hydrodynamique et ses applications, par L. Levin.
- 379 Charges et champs électriques par P. Bricout.

# VII

## Chimie

### CHEF DE SECTION :

**Georges Champetier, Membre de l'Institut,  
Professeur à la Faculté des Sciences de l'Université  
de Paris.**

- 24 Propriétés générales des Soils en Agriculture, par G. André.
- 37 Les Méthodes actuelles de la Chimie, par P. Jolibois.
- 41-42-43 Chimie minérale, par H. Copaux et H. Perpérot.
- 194 Blanchiment, Teinture et Impression, par G. Martin.
- 246-247-264 Chimie organique, par A. Kirmann.
- 292 Savons et Détergents, par J. Bergeron.
- 319-337 Chimie macromoléculaire. I. Généralités. II. Les fibres textiles naturelles, artificielles, synthétiques, par G. Champetier.
- 326 La Fabrication du Papier, par R. Escourrou.
- 327 L'Aluminium, par R. Gadeau.
- 334 Les Métaux non ferreux, par R. Gadeau.
- 339 La grande Industrie chimique de base, par H. Guérin.
- 346 Métaux nouveaux et métaux rares, par R. Gadeau.
- 356 La Fabrication des tissus, par R. Thiébaud.
- 364 Chimie et thermodynamique, par G. Emschwiller.
- 384 Chimie analytique. I, par B. Tremillon.
- 385 Le pétrole. Raffinage et pétrochimie, par L. Sajus.

# VIII

## Biologie

### CHEF DE SECTION :

**Roger Heim, Membre de l'Institut, Directeur du Muséum d'Histoire Naturelle.**

- 13 L'Hérédité, par Étienne Rabaud.
- 230 Introduction aux Sciences biologiques, par Et. Rabaud.
- 253-254 L'instinct et le comportement animal, par Et. Rabaud.
- 271 Les Maladies vénériennes, par le Docteur A. Sézary.
- 273-274 Initiation à la paléontologie, par H. et G. Termier.
- 275 Biologie des races humaines, par J. Millot.
- 279 Destruction et Protection de la nature, par R. Heim.
- 306 Biologie des éphémères, par le Docteur M. L. Verrier.
- 312 Les Métamorphoses, par M. Abeloos.
- 332 La Vie animale au Sahara, par P. Dekeyser et J. Derivot.
- 338 Le Parasitisme chez les plantes, par C. Christmann.
- 351 Pharmacologie et psychologie, par J. Delphaut.
- 368 Introduction à la génétique humaine, par L. S. Penrose.
- 371 Histoire des plantes cultivées, par L. Guyot.
- 383 Vitamines, par Mme L. Randoïn, H. Simonnet et L. Causeret.

# IX

## Droit

### CHEF DE SECTION :

**Robert Besnier, Professeur à la Faculté de Droit et des Sciences Économiques de Paris.**

- 117 La Justice pénale d'aujourd'hui, par H. Donnedieu de Vabres.
- 160 Les Principes du Droit civil, par H. Solus.
- 285 La Propriété littéraire et artistique, par H. Desbois.
- 296 Conseil d'État et Juridictions administratives, par M. Letourneur et A. Méric.
- 299 Le Droit aérien, par R. Saint-Alary.
- 355 L'Adoption et la légitimation adoptive, par M. Vismard.
- 365 La Bourse, par P. Haour.
- 366 Principes de droit judiciaire français, par J.-Ch. Laurent.
- 372 Le Droit du Cinéma, par J. Raynal et A. Rouanet de Vigne-Lavit.
- 373 Le Droit musulman, par G. H. Bousquet.
- 378 Les Successions, par H. Vialleton.
- 381 Histoire des Institutions judiciaires, par J. Raynal.
- 382 Le Droit international privé, par M. Simon-Depitre.

# X

## Mécanique et électricité industrielles

**CHEF DE SECTION :**

**Pierre Alleret, Directeur des Services d'Études  
à l'Électricité de France.**

- 55 Piles et Accumulateurs électriques, par L. Jumau.
- 70 Les Moteurs à explosion, par Ed. Marcotte et H. Moynet.
- 77 Les Moteurs à combustion, par Ed. Marcotte et H. Moynet.
- 276 Les Machines thermiques, par P. Chambadal.
- 304 Les Turbines, par P. Chambadal.
- 343 Éléments d'hydrologie appliquée, par G. Roméniéras.
- 353 Électrothermie, par J. Bernot et C. Jarry.

# XI

## Génie Civil

**CHEF DE SECTION :**

**Maurice Schwartz, Inspecteur Général des Ponts et  
Chaussées.**

- 287 Ciments et Bétons, par J. Cléret de Langavant.
- 331 Précis de mécanique des sols, par A. Mayer.
- 350 Les Transports maritimes, par M. Benoist et F. Pettier.

## LISTE PAR NOMS D'AUTEUR

Les chiffres en maigre indiquent le numéro d'ordre dans la collection, les chiffres en gras renvoient à la section.

- A** Abeloos, 312, VIII.  
Altamira y Crevea, 139, III.  
Ancel, 228, III.  
André, 24, VII.  
Arbos, 147, IV.  
Arvon, 294, I.  
Aubrun, 291, II.
- B** Bailly, 4, II.  
Bastide, 136, 187, I.  
Benaerts, 219, III.  
Benoist, 350, XI.  
Bergeron, 292, VII.  
Bernot, 353, X.  
Bianquis, 195, II.  
Bigo, 161, III.  
Biro, 260, IV.  
Blanchard (M.), 258, III.  
Blanché, 322, I.  
Bloch, 7, VI.  
Blondel, 102, I.  
Borel, 34, V.  
Bouglé, 149, III.  
Bourcart, 318, 335, IV.  
Bourgin, 208, III.  
Bousquet, 373, IX.  
Brachin, 362, II.  
Bricard (R.), 112, V.  
Bricout, 379, VI.  
Brillant, 282, I.  
Brun, 224, VI.  
Burloud, 293, I.
- Cahen, 53, III.  
Causeret, 317, VIII.  
Cazeneuve, 354, I.  
Célerier, 137, IV.  
Castro, 241, II.  
Chabot, 233, IV.  
Chaix-Ruy, 342, I.  
Chambadal, 276, 304, X, 321, VI.  
Champetier, 319, 337, VII.  
Chancerel, 305, II.  
Christmann, 338, VIII.  
Ciro, 309, II.  
Cléret de Langavant, 287, XI.  
Clerget, 213, IV.  
Cloché, 98, III.  
Copaux, 41-42-43, VII.  
Corbel, 361, VI.  
Corbet, 272, II.  
Cresson, 159, 261, I.  
Cuvillier, 198, I.
- C**
- D** Darbord, 309, II.  
Darmois, 174, V.  
Defradas, 340, II.  
Dekeyser, 332, VIII.  
Delhaye, 284, V.  
Delphaut, 351, VIII.

Delthell, 34, 72-73, 336, V.  
Derivot, 332, VIII.  
Desbois, 285, IX.  
Deschamps, 281, III.  
Despois, 357, IV.  
Donnedieu de Vabres, 117, IX.  
Dottin, 146, II.  
Drioton, 341, III.  
Dufay, 352, V.  
Dumesnil, 132-133, II.  
Dupouy (A.), 58, 235, II.  
Dupouy (G.), 267, VI.

Haour, 365, IX.  
Hardy, 25, III, III.  
Havel, 359, I.  
Heim, 279, VIII.  
Hoepffner, 295, II.  
Huron, 34, 336, V.

H

Isnard, 301, IV.

I

E Emschwiller, 364, VII.  
Escourrou, 326, VII.

Jarry, 353, X.  
Jolibois, 37, VII.  
Jouffroy, 286, III.  
Jouguet, 189, VI.  
Jumau, 55, X.

J

F Fabry, 101, 236, VI.  
Fontanges, 252, V.

Kahan, 330, 375, VI.  
Kirrmann, 246-247, 264, VII.  
Kovalevsky, 370, V.

K

G Gadeau, 327, 334, 346, VII.  
Galbrun, 138, V.  
Gausson, 152, IV.  
Geffroy, 8, V.  
George, 244, IV.  
Giraud, 100, II.  
Godeaux, 206, V.  
Granier, 82, VI.  
Grenard, 227, III.  
Guérin, 339, VII.  
Guillaumo, 225, I.  
Guyot, 371, VIII.

Laurent, 366, IX.  
Lobianc, 266, VI.  
Leconte, 72-73, V.  
Lefebvre, 196, 245, III.  
Le Gentil, 369, II.  
Le Gentil, 180, II.

L

Le Lannou, 303, IV.  
Leroux, 265, I.  
Leroy, 265, I.  
Letourneur, 296, IX.  
Levin, 377, VI.  
Lévy, 184, IV.  
Lichnerowicz, 259, V.  
Luchaire, 157, III.

Penrose, 368, VIII.  
Perpérot, 41-42-43, VII.  
Pattier, 350, XI.  
Piaget, 249, I.  
Picart, 50, V.  
Piéron, 97, I.  
Pirou, 66, III.  
Plattard, 68, II.  
Ponteil, 204, 256, 307, III.  
Prêcheur, 374, IV.  
Préclin, 193, III.

**M** Marcotte, 70, 77, XI.  
Martin, 194, VII.  
Martinet, 349, II.  
Martino, 27, 69, II  
Massé, 126, III.  
Masson-Oursel, 255, I.  
Mathiez, 17, 52, 93, III.  
Maurain, 35, VI.  
Mayer, 331, XI.  
Méric, 296, IX.  
Mesny, 162, VI.  
Meynier, 329, IV.  
Michel, 280, VI.  
Millot, 275, VIII.  
Morand, 360, VI.  
Moreau, 344, II.  
Mornet, 81, II.  
Moynot, 70, 77, X.  
Musset, 205, 345, IV.

Rabaud, 13, 230 253-254, VIII. **R**  
Ramnoux, 367, I.  
Randoin, 317, VIII.  
Raynal, 372, 381, IX.  
Rebillon, 316, III.  
Reméniéras, 343, X.  
Revert, 288, IV.  
Ribaud, 190, VI.  
Ripert, 45, II.  
Rivaud, 1-18, I.  
Rivoallan, 170, IV.  
Robequain, 179, IV.  
Robert, 169, IV.  
Rondeau, 380, IV.  
Rouanet de Vigne-Lavit, 372, IX.  
Rouard, 347, VI.  
Rouault, 302, VI.  
Roubaud, 242, III.  
Rouch, 36, 320, VI.  
Roz, 181, III.  
Ruyer, 277, I.

**N** Nègre, 376, II.

**P** Pardé, 155, IV.  
Pédelaborde, 325, IV.  
Pellat, 278, II.

Saint Alary, 299, IX. **S**  
Sainte Lorette, 298, 333, III.  
Sajus, 385, VII.  
Sannié, 297, VI.  
Sarano, 324, I.  
Sartiaux, 209, III.



Sée (H.), 64, III.  
Sève, 57, VI.  
Sézary, 271, VIII.  
Sieffert, 356, II.  
Siagfried, 142, IV.  
Simon, 313-314, II.  
Simon-Depitre, 382, IX.  
Simonnet, 317, VIII.  
Solus, 160, IX.  
Sorre, 15, IV.  
Spanlé, 171, I.

**T**  
Tellier, 363, II.  
Termier, 273-274, VIII.  
Thibaud, 120, VI.  
Thiébaud, 356, VII.  
Tonnelat, 92, II.  
Tremillon, 384, VII.  
Tresse, 44, V.

Van Gelder, 188, III.  
Vasseur, 328, IV.  
Vendryès, 315, I.  
Verrier, 306, VIII.  
Verriest, 269, V.  
Vialleton, 378, IX.  
Vignaux, 323, I.  
Villiers, 270, I.  
Vismard, 355, IX.  
Vogel, 308, V.

**W**  
Wahl, 289, I.  
Wallon, 232, I.  
Waltz, 172, III.  
Weill, 221, III.  
Welter, 348, I.