

C O L L E C T I O N

P. H. SIMON

HISTOIRE DE LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE
AU XX^e SIÈCLE

.2.

A R M A N D C O L I N

G A C

histoire de la
littérature française
au XX^e siècle

2

du même auteur chez le même éditeur

témoins de l'homme. Essai sur la condition humaine
dans la littérature contemporaine, 5^e édition 1963.

Théâtre et Destin. La signification de la renaissance
dramatique du xx^e siècle, 1959.

Le Domaine héroïque des lettres françaises, x^e-xix^e
siècle, 1963.

COLLECTION ARMAND COLIN
N° 314. SECTION LANGUES · LITTÉRATURES

Pierre-Henri SIMON

histoire de la
littérature française
au XX^e siècle

1900-1950

2

HUITIÈME ÉDITION — 1965

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103 BOULEVARD SAINT-MICHEL PARIS-V^e

Tous droits de reproduction, de
traduction et d'adaptation réservés
pour tous pays.
(C) 1957, Max Leclerc et C^{ie},
Proprietors of Librairie Armand
Colin.

LE SECOND AVANT-GUERRE

concordances

Si l'on voulait citer un événement spectaculaire qui marque la césure entre les deux époques de l'histoire de l'Occident, de l'armistice de Rethondes au premier coup de canon de la seconde guerre mondiale, il faudrait choisir, en 1929, le « vendredi noir » qui a vu se produire l'écroulement financier de Wall-Street. En deçà, c'était l'après-guerre, avec ses facilités et ses espoirs ; au delà, c'était encore la paix, mais c'était la crise ; et la décade qui allait s'ouvrir, si elle n'a pas été immédiatement sentie comme un nouvel avant-guerre, l'a été comme un temps de bouleversement qui, des structures économiques, se prolongeait dans la conscience politique et se répercutait dans tous les domaines de l'esprit. La secousse économique, sur le plan mondial, semblait surmontée en 1933 ; mais cette même année voyait l'accession d'Hitler au pouvoir, et il était difficile de se cacher les périls suspendus sur un monde où le bolchevisme gouvernait maintenant un empire ; où, face à lui, le fascisme et le national-socialisme, organisés en puissances militaires, s'animaient de mystiques agressives ; où enfin les démocraties bourgeoises

1. Le signe (I) après un nom d'auteur indique que la notice bio-bibliographique de cet auteur figure à la fin du premier volume ; un astérisque renvoie à la bio-bibliographie du présent volume.

expérimentaient les faiblesses de leur système économique, les impuissances de leurs régimes politiques et la division approfondie des âmes nationales.

Quand Joseph Caillaux, en pleine euphorie de l'après-guerre, leur avait annoncé « la grande pénitence », ni les élites, ni les masses françaises ne s'étaient montrées disposées à l'entendre. Elles écoutèrent plus volontiers André Tardieu entonner, au lendemain de la première dévaluation du franc et à la veille de la crise, « l'hymne à la prospérité ». Mais l'illusion n'allait plus être longtemps possible : l'ère de la sécurité était bien close. Pour un ensemble de raisons économiques, politiques et morales, la nation française, dans l'ébranlement du capitalisme international, ne réussit pas à se ressaisir : la baisse ou les progrès insuffisants de sa production, la hausse constante des prix, les dévaluations successives de sa monnaie laissaient en présence une classe ouvrière humiliée et inquiète, des classes moyennes aigries et ruinées, et une grande féodalité capitaliste crispée sur la défense de ses privilèges et effrayée du lendemain. Dans cette atmosphère tendue, les exemples des nations qui avaient accompli leur révolution devenaient contagieux : le prolétariat resserrait ses liens avec la Russie communiste, de larges fractions de la bourgeoisie petite et grande regardaient avec sympathie le fascisme italien ou même le national-socialisme, et formaient des ligues. Contre ces idées-forces, une démocratie usée n'opposait que son opportunisme et ses routines, et s'affaiblissait de sa propre corruption. La profondeur du mal éclata le 6 février 1934, dans l'émeute confuse qui jeta contre le Parlement, discrédité par le scandale Stavisky, une foule d'agitateurs intéressés et d'honnêtes gens indignés, Croix-de-feu, royalistes et républicains momentanément confondus. Puis, ce furent le Front Populaire, les élections de 1936, l'oc-

cupation des usines et, à la faveur des dangers extérieurs, la courte trêve finale d'un ordre radical-socialiste. Depuis 1935, des événements qui se succédaient à une cadence angoissante annonçaient le cataclysme inévitable : les troupes allemandes revenaient sur la rive gauche du Rhin, les tanks italiens déferlaient sur l'Éthiopie, la guerre civile éclatait en Espagne, et ce drame politique à la frontière de la France allait produire dans l'opinion un clivage décisif ; c'était enfin l'Anschluss, Munich, la fin de la Tchécoslovaquie. Or chacune de ces secousses ne provoquait pas seulement l'inquiétude de la conscience française, elle la montrait profondément divisée, déchirée par des idéologies contradictoires, aspirée par de complexes solidarités internationales, capitalistes, fascistes ou communistes. La guerre qui venait était moins simple ou moins simplement vue que celle de 1914 : moins nationale que révolutionnaire, et menaçant l'âme autant que le corps de la patrie.

Il n'est point surprenant que des circonstances ainsi accentuées aient créé, pour la vie intellectuelle et littéraire, un climat nouveau et des déterminations différentes. Le changement fut assez brusque pour être perçu presque immédiatement : une enquête menée par Robert Brasillach au cours de l'été 1931 concluait à « la fin de l'après-guerre », et Marcel Arland reprenait la formule dans la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} novembre. L'euphorie des années 20 avait favorisé une littérature d'introspection psychologique, de spéculations métaphysiques et d'évasion poétique ; l'agitation et la fièvre des années 30 appelaient un retour de l'esprit à l'histoire, une méditation tournée vers le concret et le social, une pensée plus objective et plus grave, moins de gratuité et de fantaisie. Il va sans dire que la brillante constellation des génies et des talents révélés ou confirmés

par la décade précédente n'allait pas, du jour au lendemain, diffuser des lumières absolument différentes : les grandes œuvres commencées avec le siècle ou après la guerre, celles de Gide, de Claudel et de Valéry, comme celles de Martin du Gard, de Montherlant, de Giraudoux et de Mauriac, continuaient à s'étendre en largeur et hauteur ; mais il est manifeste qu'après 1930, les points de vue se déplacent : non seulement la bibliographie des romanciers et des dramaturges se charge d'essais moraux et politiques, mais les œuvres de fiction elles-mêmes, inspirées des préoccupations du moment, tendent à prendre des significations historiques et politiques, et en tout cas à faire prédominer sur les problèmes de l'individu ceux de la famille et de la société. A plus forte raison, la recrue des écrivains nés autour de 1900 — jeunes gens qui, n'ayant pas fait la guerre, n'ont pas connu l'espèce de détente qui avait rejeté la plupart de leurs aînés sur des itinéraires d'évasion ou vers les raffinements de l'égotisme —, cette nouvelle volée, moins riche que la précédente en tempéraments créateurs, l'est davantage en essayistes et en moralistes et, dans la création même, elle apporte généralement un esprit de recherche, une volonté d'action, une exigence d'absolu à quoi se reconnaît une génération révolutionnaire. Ce n'est pas un signe négligeable que le foyer d'animation intellectuelle situé après 1919 à la *Nouvelle Revue Française* tende à se déplacer, après 1930, vers des revues telles qu'*Esprit* ou *L'Ordre Nouveau*, c'est-à-dire passe de l'éclectisme intelligent et de l'esthétisme subtil vers des groupes « personnalistes », qui entendaient utiliser l'analyse et la culture pour rendre la personne humaine plus consciente de ses valeurs et mieux intégrée dans la société. Symptômes analogues : l'adhésion de la plupart des Surréalistes au communisme, l'empire grandissant du

matérialisme dialectique sur les nouvelles couches d'humanistes laïcs. Qu'enfin les deux écrivains les plus lus de la génération nouvelle soient alors André Malraux et Antoine de Saint-Exupéry, c'est-à-dire deux hommes d'action qui vivent leurs aventures avant de les écrire, prennent le ton héroïque et prêchent un humanisme d'énergie et de dépassement, c'est aussi le signe d'un tournant de l'esprit.

Sur le plan de l'art pur et des inventions de formes, la décennie 1929-1939 a été moins riche que la précédente : la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique restent dominées par les grands styles et les grands noms de l'après-guerre, et les nouveaux venus poursuivent généralement leurs recherches dans les directions qui furent nouvelles vers 1910. Cependant, quelques artistes réagissent contre la gratuité et l'abstraction formelle par l'expression symbolique des angoisses de l'homme moderne ; et ce n'est pas un signe à négliger que Picasso, converti d'ailleurs au communisme, ait consacré au bombardement de Guernica une toile qui a pu paraître justement prophétique. Un seul art est manifestement en progrès, le septième, le cinéma, qui devient parlant, et où marque l'influence de René Clair et de Marcel Carné : tandis qu'il propose à des foules infiniment plus nombreuses que celles des acheteurs de livres ou des spectateurs de théâtre l'accès au pathétique et à l'esthétique, il exerce par ses rythmes propres une influence non négligeable sur le style des romanciers et des dramaturges. Et c'est encore, au moins partiellement, à cette influence qu'il convient de rattacher les progrès de la mise en scène au théâtre : dans la ligne que Copeau avait indiquée précédemment, Baty, Dullin et Jouvet, formant « le cartel », perfectionnent un système dramatique intégral où les mots, cessant d'être portés par une déclamation convention-

nelle, se chargent de poésie et d'intelligence dans un spectacle qui ne sépare pas le plaisir des yeux de celui de l'oreille et de l'esprit : et ce style excellent s'impose aux scènes traditionnelles elles-mêmes, surtout quand Édouard Bourdet assume en 1936 la direction de la Comédie-Française.

En revanche, sur le plan de la réflexion philosophique, le second avant-guerre est remarquable par la fermentation des idées, le renouvellement des tendances, l'originalité des pensées et des œuvres. Les progrès de la physique quantique, dont le maître, en France, est Louis de Broglie, ont incité savants et philosophes à repenser des notions de causalité et de déterminisme : il s'ensuit une crise du rationalisme, qui cherche à se renforcer sur ses positions : Langevin, Bayet, Boll fondent l'*Union rationaliste* en 1930, René Hubert perfectionne les méthodes de la sociologie positive, Léon Brunschvicg (1) publie *Les Ages de l'intelligence* et *Les Progrès de la conscience dans la Philosophie occidentale*. D'ailleurs, la pensée philosophique tend à s'élargir, en s'ouvrant à des explorations plus subtiles des marges mystérieuses ou des zones profondes de la conscience. En conjuguant à l'idéalisme de Brunschvicg la philosophie freudienne de l'inconscient, Bachelard s'ingénie à élaborer une méthode de la connaissance totale et une critique explicative du symbolisme des images (le feu, l'eau, etc.). Lavelle et Le Senne fondent, en 1934, *La Philosophie de l'Esprit*, et Gabriel Marcel (1), par son *Journal métaphysique*, *Être et Avoir*, son théâtre et de nombreux articles, entretient, en dehors de l'Université, un centre important de recherches dialectiques et d'influences spirituelles. Tandis que Lavelle, Le Senne et Marcel tiraient le courant de la phénoménologie allemande dans le sens d'un existentialisme qui rejoignait plus ou moins formellement

une idée religieuse de la vie, J.-P. Sartre, qui n'en était encore qu'à ses préparations, déduisait au contraire de Heidegger un existentialisme athée.

Et sans doute l'événement philosophique, sinon le plus important, au moins le plus caractéristique et le plus émouvant de cette décennie fut-il, en 1932, après des années de méditation silencieuse, la publication du dernier grand livre de Bergson (1), *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*. Produit de réflexions qui remontaient loin dans le passé, cet ouvrage arrivait à point pour dénoncer l'ambiguïté malfaisante d'un progrès mécanique qui a démesurément agrandi le corps de l'homme en laissant son âme « *trop petite maintenant, trop faible pour le diriger* » ; et, convergeant avec les tendances nouvelles de l'art et de la pensée, il mettait opportunément au cœur de l'histoire l'appel du héros et du saint, perpétuellement chargés de faire éclater le cadre statique des codes imparfaits pour ouvrir la morale au sens de la justice absolue et pour faire passer sur les disciplines refroidies et stériles la chaleur créatrice de l'amour. « *L'humanité gémit, écrivait Bergson, à demi écrasée sous le poids des progrès qu'elle a faits. Elle ne sait pas assez que son avenir dépend d'elle. A elle de voir d'abord si elle veut continuer à vivre. A elle de se demander ensuite si elle veut vivre seulement, ou fournir en outre l'effort nécessaire pour que s'accomplisse, jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'univers qui est une machine à faire des dieux.* » Aucune citation ne saurait mieux éclairer ce moment d'inquiétude lucide et de volonté grave dans lequel la littérature du second avant-guerre va porter des fruits aux formes peut-être moins éclatantes, mais au suc plus riche et plus amer que ceux dont s'était nourrie une époque de paix illusoire et d'intelligence amusée.

les œuvres en cours la génération de 1870

Soit qu'ils acceptent les honneurs officiels, comme Valéry, Claudel, Maurras et Colette, soit qu'ils les dédaignent, comme Gide et Romain Rolland, les grands écrivains révélés au début du siècle et parvenus à la maîtrise après 1920 passent maintenant par le plus haut période de leur gloire : ils sont arrivés à ce passage dangereux où la sympathie des jeunes gens décroît à mesure que grandit l'admiration des hommes mûrs. Cependant, ayant participé à la création de valeurs nouvelles qui n'ont pas épuisé leurs virtualités, ils jouissent d'une espèce de vénération fervente qui les dispense de devenir idoles ou pontifes, à la différence de ce qui se produisit, dans la génération précédente, pour France, Bourget et Barrès, et leur influence demeure égale à leur prestige. D'ailleurs, ils évoluent : sensibles à la conjoncture politique et spirituelle, ils s'intéressent davantage à l'histoire, ils sont moins tentés de jouer, ils fixent plus constamment et avec plus de pénétration leurs regards sur cette partie de l'homme qui tient à sa situation dans l'espace et dans le temps.

Valéry regarde le monde. — C'est spécialement visible dans le cas de Paul Valéry (I) : le poète, qui ne fait

guère plus que de donner à Honneger les vers d'*Amphion* et de *Sémiramis* pour des musiques d'opéra, s'est décidément effacé devant le prosateur, qui continue la suite de *Variété*, écrit sur Goethe et Degas, multiplie essais, discours officiels et préfaces, et publie en 1931 des *Regards sur le monde actuel*. Le prosateur n'est pas plus contestable que le poète ; et même, pour le public vulgaire, il apparaît moins déconcertant : car la rigueur et la densité de la pensée n'en excluent pas la clarté cartésienne, c'est-à-dire la correspondance, rendue difficile par sa rigueur même, du verbe à l'idée ; et le caractère abstrait du discours se corrige, avec un bonheur voulu savamment, par le recours à l'image symbolique ou à l'évocation précisément sensuelle, qui modernisent et animent le style. Aucun de ses contemporains n'a soutenu avec plus d'honnêteté et d'élégance que Valéry l'attitude de la réflexion, c'est-à-dire la disposition de l'esprit à se détacher des choses et de soi-même pour observer et juger : par là, il se rattache à la ligne des grands moralistes, il remonte de Taine à Montaigne par Sainte-Beuve, Voltaire, Montesquieu — qu'il affectionne — et Pascal — qu'il abhorre. Manque parfois la grâce d'adhérer aux réalités spirituelles profondes, d'aimer et de plaindre la triste humanité dont les faiblesses, les malheurs et les périls sont dénoncés avec une clairvoyance superbe.

Ceux des essais en prose qui traitent d'esthétique ou de critique littéraire ne font que jeter des clartés nouvelles sur une doctrine parfaitement définie et déjà connue ; les plus intéressants et les plus neufs touchent à la politique et à la philosophie de l'histoire. Valéry n'avait pas attendu la crise pour s'inquiéter des destins de l'Europe. Dès 1919, il avait reconnu la mortalité de toute civilisation ; il avait distingué la fragilité d'une culture où l'exercice extrême de la pensée critique et

de l'analyse ne laisse plus, dans l'esprit de l'Hamlet européen, qu'un scepticisme radical, le besoin en même temps que la peur de se rejeter, pour survivre, dans l'instinct. Que peut-on croire encore ? « *L'oscillation du navire a été si forte que les lampes les mieux suspendues se sont à la fin renversées.* » Reprenant ces thèmes, *Regards sur le monde actuel* ramène à une crise de l'esprit la crise de l'Europe : le drame de ce siècle est dans une impuissance de l'*homo faber* à dominer ses propres créations. Dans un monde où tout se tient désormais d'un bout de la planète à l'autre, où les nouvelles se transmettent instantanément entre les continents, où pour les corps eux-mêmes les distances sont abolies, et où les loisirs diminuent à mesure que croissent les vitesses, les hommes d'État sont bien incapables de faire la politique, les philosophes de raisonner, les artistes de créer librement ; et toute la question est de savoir « *si l'esprit humain pourra surmonter ce que l'esprit humain a fait ; si l'intellect humain peut sauver le monde et d'abord soi-même* ». Équivalence significative : cet écrivain admirablement soucieux d'employer les mots dans un sens strict n'hésite point pourtant à prendre l'un pour l'autre *intellect* et *esprit*. L'esprit, quand il prétend le définir, il le ramène à être une « *puissance de transformation* », c'est-à-dire la faculté commune à l'ingénieur et à l'artiste, l'intelligence fabricante. C'est elle qui a failli, en créant des instruments qu'elle ne sait plus manier, des objets qui lui échappent, des systèmes compliqués où elle n'a plus assez de force pour se reconnaître. Bergson voyait le déséquilibre de la civilisation moderne dans une disproportion entre l'âme et le corps, entre la morale et la technique ; Valéry ne veut y voir qu'une disproportion entre l'intelligence et ses produits, une insuffisance du génie humain devant la complexité et l'énormité de ses créations ;

donc, une défaillance intellectuelle, nullement spirituelle. La nature du diagnostic entraîne la nature des remèdes : oublier l'histoire, ne pas vouloir juger et régler par les souvenirs du passé la situation présente radicalement neuve ; exercer l'esprit à bien voir le concret et à raisonner en tout avec méthode. Ces conseils sont donnés de haut : Valéry n'imaginait « rien de plus impur que la politique et n'entendait pas s'en mêler ». Il était d'ailleurs trop lucide pour fonder un grand espoir sur une théorie cartésienne de l'action ; ses conclusions sont généralement interrogatives, et déjà elles suggèrent le pire : « *Ne dirait-on pas que l'humanité, toute lucide et raisonnable qu'elle est, incapable de sacrifier ses impulsions à la connaissance et ses haines à ses douleurs, se comporte comme un essaim d'absurdes et misérables insectes invinciblement attiré par la flamme ?* »

La sérénité d'Alain. — De Valéry, ne séparons point Alain (I) qui, grâce à l'érudit docteur Mondor, est devenu son ami et a publié en 1936 un fort commentaire de *La Jeune Parque*. Le prestige d'Alain dans ces années-là passe à son zénith : ses nombreux anciens élèves, dont les plus brillants sont André Maurois, Jean Prévoist, Pierre Bost, et qui entretiennent son culte dans le monde des lettres et de l'Université, ne sont plus seuls à connaître sa doctrine. Ses études critiques, ses notes de lecteur subtil et rigoureux de Balzac et de Stendhal touchent tout le public lettré, qui découvre d'ailleurs, dans *Histoire de mes pensées*, l'originale intelligence de ce professeur hors série. Si un certain tour de la phrase un mélange unique de densité et de préciosité déconcerte encore chez un penseur qui a mis le naturel dans sa philosophie sans le mettre toujours dans son style, la pensée frappe et séduit par un dosage parfait de

rationnel et d'empirique : voici enfin un réaliste qui loin de situer la perfection des actes humains dans la pensée pure, la voit toujours comme le résultat d'un mouvement « *de bas en haut* », du corps à la conscience, de la technique à l'art et de l'expérience à la théorie. Moraliste cartésien, Alain ne prêche pas l'abolition des passions, mais l'utilisation de leur énergie sous le contrôle de l'intelligence. Esthéticien, il enseigne que, dans la naissance de l'œuvre d'art, « *l'exécution ne cesse de surpasser la conception* », grandissant ainsi la part de l'*artifex* aux dépens de celle de l'inspiré. Penseur politique, il se méfie des doctrines et des théorèmes, et il accorde aux données de l'histoire comme aux conditions de l'action la prépondérance sur les vues arbitraires de l'esprit. Cette sorte d'opportunisme éclairé, joint à un souci premier de la liberté individuelle et à une défiance respectueuse mais décidée à l'égard du fait religieux, surtout quand il tend à devenir un fait social, inclinait Alain à devenir le parfait doctrinaire du radical-socialisme : de l'exclusion systématique de tout mysticisme, il faisait la mystique d'un parti. Naturellement porté par les circonstances de l'époque à donner plus d'attention aux affaires de l'État, il publie, en ces années 30, des propos d'éducation, de politique et d'économique ; il figure dans les comités anti-fascistes, et surtout il dénonce, dans une *Suite à Mars*, contre la propagande des dictatures, le faux réalisme de la force quand elle rejette le magistère de l'esprit, et l'affolement de l'homme par le pouvoir quand il le veut sans contre-poids et sans limites.

La vieillesse déchirée de Romain Rolland. — A partir d'une somme de principes sensiblement analogues, définissant la base commune de l'humanisme, mais interprétés par une nature plus passionnée, plus impa-

tiente du réel et plus aspirée par l'idéal, Romain Rolland (I) vit dans le déchirement le second avant-guerre. La montée des fascismes, le retour de l'Occident à un jeu politique de violences, de mensonges et de ruses, c'est la seconde grande désillusion de sa vie — la première ayant été la chute spirituelle du génie européen en 1914. La vieillesse pacifiée qu'il s'était plu à imaginer pour Jean-Christophe ¹, le vieil écrivain ne devait point l'éprouver pour lui-même, partagé qu'il est entre la passion de la vérité et la crainte des méfaits que peut causer une vérité proférée à contre-temps, et plus écartelé encore entre le refus de la violence et l'évidence de sa nécessité pour assurer le progrès de la justice dans l'histoire. Recueillant en 1934 les témoignages et les documents de *Quinze ans de combat*, Romain Rolland s'y montre d'abord suspendu entre Lénine et Gandhi, condamnant les méthodes de la terreur soviétique sans laisser de mettre dans les Soviets son ultime espoir ; puis essayant d'un éclectisme qui propose « *de faire le bloc de toutes les forces et de violence et de non-violence contre le bloc de toutes les forces de la réaction* », ce qui n'allait point sans quelque confusion d'esprit ; et enfin, à mesure que grandit la puissance d'Hitler, de Mussolini et de Franco, se jetant dans l'action et appelant les démocrates de tous les pays à sauver « *par la Révolution la Paix* », à « *défendre la Russie par tous les moyens [...]* », les uns par les armes, les autres par le refus de conscience ». Déjà, en 1931, *L'Annonciatrice*, dernier volume de *L'Ame enchantée*, respirait la guerre sainte, et *Robespierre*, en 1939, justifiait les moyens terribles. Significative évolution de l'humaniste tols-

1. A noter que l'édition définitive du grand roman de Romain Rolland paraît chez Albin Michel entre 1931 et 1934 : c'est à ce moment que l'ouvrage prend le caractère d'une œuvre classique, plusieurs fois traduite en langues étrangères.

toïen qui s'était tenu au-dessus de la mêlée quand elle opposait les nations, mais qui voulait bien s'y jeter quand elle opposait les systèmes. Et pourtant, quelle secrète angoisse et quel aveu d'un pari désespéré dans cette adhésion à la cause stalinienne : « *Malgré le dégoût, malgré l'horreur, malgré les erreurs féroces et les crimes, je vais à l'enfant, je prends le nouveau-né ; il est l'espoir misérable de l'avenir humain.* »

André Suarès et la poésie des villes. — Poursuivant dans l'isolement son œuvre hautaine, le vieux et toujours éloquent André Suarès (I) ne se contente pas d'envoyer à la *N. R. F.* ses fières chroniques de Caërdal : il tente ces étonnants poèmes urbains que sont *Marsiho* et *Cité Nel de Paris*. C'est sa façon, encore abstraite et poétique, de se rapprocher des hommes vivants et du temps actuel ; elle apparaissait déjà, il faut l'avouer, dans l'évocation des cités italiennes visitées par le Condottiere. Moins soucieux que les unanimistes d'exprimer l'âme des foules, cette forme de sensibilité collective qui peut être vulgaire et lâche, Suarès est curieux d'atteindre la vie profonde de la ville, sa poésie secrète, qui tient à sa configuration, à son atmosphère historique, à sa lumière, à ses mœurs, et il l'érige, comme l'œuvre d'art, en symbole d'un sublime labeur de l'homme appliqué à se surmonter et à se survivre. Il a le sentiment de la ville comme on dit que les romantiques ont le sentiment de la nature ; beaucoup plus que l'émotion devant un pittoresque, c'est la rencontre d'une divinité poliade, ou de quelque chose d'assez chargé de grandeur et de mystère pour tenir la place du divin. Le grand défaut de Suarès écrivain, son incapacité de pratiquer la litote, se sent moins dans ces larges peintures de fresque, où la cité de Paris avance comme un navire « *gréé de pensée et pa-*

voisé de plaisirs », où Marseille, flagellée de mistral et cuite de soleil, mène le grand duel de l'amour et de la mort.

Charles Maurras et la crise de « l'Action Française ». — Pour situer sa pensée dans le mouvement de l'histoire, Maurras (1) n'avait pas à changer sa position : il n'a cessé de penser pour son temps, mais le comprend-il ? Plus sourd que jamais aux voix profondes de l'époque, espoir révolutionnaire des masses, angoisse des spirituels devant la croissante inhumanité de la civilisation technique, il n'a les yeux ouverts que sur les vices du régime, sur le désordre politique et sur le danger aux frontières. Il frappe ou insulte ses adversaires sans pitié, sans mesure et sans justice ; pour menace de mort à certains parlementaires, il fait 250 jours de prison en 1936-1937. A peine si le souci d'une réconciliation qui s'esquisse avec l'Église, et l'intérêt d'une candidature académique qui aboutit en 1938, l'inclinent à adoucir sa naturelle virulence : il ne trouvera quelque touchante douceur que pour évoquer dans son discours de récipiendaire les « Saintes de la France ». Il n'écrit d'ailleurs, en dehors de sa production massive de journaliste, que pour se souvenir, dans *Au signe de Flore* et *Les Vergers de la mer*, ou pour se répéter, dans *Mes idées politiques*, le *Dictionnaire politique et critique, Devant l'Allemagne éternelle*.

Apparemment, *l'Action Française* demeure puissante, et une recrue d'écrivains de trente ans lui apporte un nouvel éclat : Pierre Gaxotte tient brillamment, comme historien de verve et de parti, avec son *Siècle de Louis XV*, la place laissée vide par la disparition de Jacques Bainville ; Robert Brasillach et Thierry Maulnier, que nous retrouverons avec les écrivains de leur

Age, font un beau début de critiques et de polémistes. Mais cette nouvelle génération maurrassienne est devenue sensible à ce que le nationalisme du maître avait d'étroitement politique, d'inadapté à une époque où les problèmes économiques et sociaux prenaient une importance primordiale, où l'enchevêtrement planétaire des intérêts rendait vaine une sagesse diplomatique arrêtée à l'équilibre des traités de Westphalie. Elle s'inquiète, d'autre part, d'une tactique d'intransigeance doctrinaire et de violence symbolique et verbale qui abolissait toute chance de prise du pouvoir et condamnait à une révolution théorique : avec leur mysticisme conquérant, la prétendue universalité de leurs valeurs et leur efficacité pratique, le fascisme et le racisme exerçaient, contre le positivisme scolaire, le particularisme national et le pseudo-empirisme de Maurras, un attrait grandissant sur ses plus jeunes disciples. Cependant, la crise commencée vers 1927 par les démêlés avec Rome allait s'accroissant dans les années 1930, à mesure que s'élargissaient l'empire posthume de Péguy et l'influence de Jacques Maritain, dont *L'Humanisme intégral* proposait une politique totalement chrétienne et totalement nationale parce que le sens de la justice sociale s'y trouvait impliqué. Les forces de mouvement du catholicisme, Jésuites des *Études* et de *l'Action Populaire*, Dominicains de *la Vie Intellectuelle*, puis de *Sept* et de *Temps présent*, avec, pour avant-garde, les jeunes doctrinaires personalistes d'*Esprit*, dénonçaient systématiquement la longue et stérile alliance de l'Église avec les partis de droite, et tentaient de christianiser non seulement l'idéal démocratique, mais le non-conformisme social et l'esprit de révolution. Signe de l'époque : le nouveau prétendant, le Comte de Paris, jugeait insoutenable le double paradoxe d'une équipe royaliste enfermant l'idée monarchique dans le plus

exclusif et le plus étroit des partis, et d'un nationalisme français évacuant la substance de l'humanisme chrétien : il rompait avec *l'Action Française* et lui opposait *le Courrier Royal*. Ainsi le nationalisme rationaliste et machiavéliste de Maurras voyait ses positions rétrécies entre deux puissances dont il ne pouvait que redouter le progrès : le national-socialisme, à cause de son origine allemande et de son caractère romantique, et la démocratie chrétienne, contre laquelle, depuis le *Dilemme de Marc Sangnier*, il avait élevé ses plus âpres colères.

Julien Benda et Daniel Halévy, champions de la liberté. — C'est à l'inverse de Maurras — le type à ses yeux du clerc qui a trahi — que Julien Benda (I) mobilise son rationalisme : non pour protéger la cité, réalité particulière et temporelle, mais pour défendre les valeurs universelles de l'esprit. Comme l'esprit vit par la liberté, « Éleuthère » n'accepte que le régime politique qui est censé l'assurer, c'est-à-dire la démocratie. Il reste donc plus que jamais convaincu de la forfaiture du clerc quand il s'engage à droite, mais de sa fidélité quand il s'engage à gauche : ce qui ne laisse pas de soulever des questions. Toutefois, *La Fin de l'Éternel* exalte par-dessus tout le philosophe pur, qui fuit toute forme d'action sur le siècle et règne en « régulier » dans l'univers des concepts. Toujours soucieux de n'être pas confondu avec les « sémites sensuels », Benda paraît accentuer sa parenté spinoziste : *l'Essai d'un discours cohérent sur les rapports de Dieu et du monde* refuse non seulement le Dieu personnel, mais, renchérisant sur Spinoza lui-même, le panthéisme ; toujours incapable de coïncider avec l'être, l'idée de Dieu ne peut que se dissoudre dans l'indéfini. Et, si l'être n'est parfait que dans l'esprit de l'homme, point d'attitude

plus noble ni plus féconde que le plus parfait détachement : ce qui conduira le logicien, devenu romancier, à la condamnation radicale de la vie dans ses dimensions humaines, sociales et spirituelles, et à l'apologie de la tour d'ivoire et de l'égoïsme sacré, que propose *Un régulier dans le siècle*. Mais c'est là l'extrême paradoxe d'une pensée trop généreuse pour revenir absolument au « je rature le vif » de Monsieur Teste, dont Valéry lui-même était heureusement sorti. L'*Histoire des Français dans leur volonté d'être une nation*, comme le *Discours à la nation européenne* offraient les expressions plus heureusement équilibrées d'un idéalisme qui acceptait de rentrer dans les formes nécessaires de l'histoire, et d'un libéralisme qui, dans la ligne de Renan et de Michelet, se mettait au service de la démocratie, de la patrie et de l'Europe.

Chose curieuse : Julien Benda, démocrate athée, se rencontrait alors dans nombre de ses conclusions pratiques avec Daniel Halévy, juif christianisé, clerc péguyste par amitié et grand bourgeois orléaniste par tradition, quand celui-ci déplorait « *la fin des notables* » et tonnait contre « *la république des comités* » (sauf qu'il entendait les comités électoraux, non les comités financiers et industriels). Le libéral de droite, comme celui de gauche, rattachant à la culture bourgeoise l'intelligence, l'honneur et la liberté, se portait à la défense de la civilisation occidentale, considérée comme celle qui a créé, qui peut et doit maintenir l'autonomie de la conscience individuelle contre la pression des masses et contre la tyrannie de l'État.

André Gide se rapproche et s'éloigne du communisme.
— Autre symptôme remarquable de la politisation de la pensée : l'importance du thème communiste dans la partie de l'œuvre de Gide (1) écrite ou publiée entre 1930

et 1937. Il notait, en 1931, dans son *Journal*, à propos de ses amis catholiques : « *Nous n'adorons pas le même Dieu, et celui, le seul auquel je puisse croire, épars dans la nature, je leur accorde qu'il ne mérite plus le nom de Dieu.* » C'est qu'à cette date — et cela éclatera dans les *Nouvelles Nourritures*, commencées depuis longtemps, mais publiées seulement en 1935 — le panthéisme sensuel de Corydon a cessé d'être le plus violent attrait opposable au mysticisme chrétien : est apparu et ne cessera plus de se développer un rationalisme émancipateur, dans la ligne de l'*Encyclopédie*, et qui se modernisera un moment par une ouverture décidée sur le communisme. C'est ce que Gide explique en présidant à Paris le symptomatique *Congrès des écrivains révolutionnaires* de 1935 : il s'applique alors à marquer la continuité de la tradition qui va de Descartes à Marx par Diderot et Voltaire. Non qu'il ait subi l'empreinte de la pensée marxiste : il avoue son incompetence totale en matière d'économie politique. Mais le communisme, dans sa forme historique et massive, lui offre d'abord un équivalent du christianisme, une religion de la fraternité active, un mythe de rédemption — « *se sentir du côté de ceux que l'on opprime*, écrit-il dans son *Journal*, en 1931, *cela fait partie de mon optimisme* » — ; en outre, ce mysticisme de la communion des hommes est aussi faim des *Nourritures terrestres*, liberté des sens, refus des chaînes morales et des tendances ascétiques de l'ordre chrétien. Aux jeunes camarades communistes à qui s'adressent les exhortations lyriques des *Nouvelles Nourritures*, Gide conseillera non certes la jouissance égoïste et la ferveur passive de Nathanaël, mais l'action pour la conquête d'un paradis terrestre où toute jouissance deviendra possible et juste. « *Que l'homme est né pour le bonheur, certes toute la nature l'enseigne. C'est l'effort vers la volupté*

qui fait germer la plante, emplît de miel la ruche et le cœur humain de bonté [...]. Levez-vous non vers le ciel creux, mais vers l'horizon de la terre [...]. Ne permets pas qu'aucun amour du passé te retienne. Vers l'avenir élance-toi... » Ainsi pourrait-on dire que Gide est allé au communisme avec ce qu'il y avait en lui de meilleur — sa générosité humaine —, et aussi de plus contestable — son immoralisme dissolvant, son projet tenace et avoué de réhabiliter les instincts.

Mais pourquoi en est-il revenu ? Le *Retour de l'U. R. S. S.*, publié en 1936, dessine une position équivoque : ayant vu de près la Russie de Staline, Gide est déçu, mais pour des motifs fort divers et de valeur inégale. La fable de Déméter et de Triptolème, qui ouvre l'essai, illustre symboliquement que la rupture n'est pas tant avec l'idée communiste qu'avec le régime stalinien, dans la mesure où celui-ci apparaît comme un renoncement à la rigueur des principes, comme une transaction avec la faiblesse humaine et comme une trahison thermidorienne de la révolution. Que Staline ait revalorisé l'institution familiale et édicté des lois contre l'homosexualité n'est pas pour plaire à l'auteur de *L'Enfant prodigue* et de *Corydon*. Dans un tout autre sens, contre les vices d'un État totalitaire qui idolâtre les chefs, annihile les individus, substitue la propagande à la culture et fait régner le conformisme, Gide proteste âprement avec tout son authentique humanisme, avec toute sa culture libérale, avec son sens demeuré profond de la vie intérieure et de l'autonomie spirituelle. C'est en vérité dans les *Retouches au Retour de l'U. R. S. S.*, publiées quelques mois après, qu'il faut chercher l'idée la plus importante et la plus valable, celle qui, mieux que les réquisitoires hâtifs contre les erreurs politiques et les échecs économiques du régime stalinien, marquait dans la pensée mouvante de Gide la fin

de la tentation communiste. « *Je crois, écrivait-il alors, que c'est une erreur d'attendre et d'espérer des seules circonstances sociales différentes un changement profond de la nature humaine. Que l'on m'entende : ce changement, il importe, il suffit déjà qu'elles le permettent ; et c'est beaucoup. Mais elles ne le motiveront pas. Car rien de mécanique ici, et, sans réforme individuelle intérieure, nous voyons la société bourgeoise se réformer, le vieil homme reparaitre et à nouveau s'épanouir.* »

Si, pour ces motifs ambigus, où l'on aperçoit encore mêlés le pire et le meilleur, le non-conformisme de Gide ne devait pas réussir à s'intégrer dans la discipline communiste, il lui restait à progresser sur la voie de l'anarchie et d'un refus des règles qui s'étendait de la morale à la politique ; mais il y eut toujours quelque chose de théorique et d'abstrait dans son engagement révolutionnaire, corrigé qu'il fût par les habitudes de vie et de pensée, et même par les exigences de tempérament d'un grand bourgeois cultivé, frileux et prudent, trop respectueux des lois de la syntaxe pour vouloir beaucoup de mal à celles de la cité. La revendication libérale ne demeure pleine et entière que sur le plan des mœurs, et, devant le naturalisme apaisé de Gide vieillissant, ses amis chrétiens, Du Bos, Mauriac, le trouvent devenu bien léger, cependant que Thierry Maulnier, parlant au nom d'une jeunesse qui doit à la conjonction de Nietzsche et de Maurras le culte de l'héroïque, prononce : « *Depuis les Nourritures terrestres, tout chez Gide tend à la réhabilitation des instincts. Ce n'est pas une tendance humaniste* ». Et cela pourrait constituer contre lui une condamnation définitive si, non seulement le goût de se contredire, mais aussi une disposition secrète et persistante au dépassement ne lui inspirait, de quoi qu'il écrivit, une idée haute et spirituelle de l'homme. Son *Œdipe* est sans

doute essentiellement l'homme qui se délivre de Dieu : « *J'ai compris, moi seul ai compris que le seul mot de passe pour n'être pas décoré par le Sphinx, c'est l'Homme* ». Cependant, cette délivrance n'est pas un chemin de facilité, et le héros s'inquiète de ce que ses fils n'ont pris de son exemple « *que ce qui les flatte, les autorisations, la licence, laissant échapper la contrainte : le difficile et le meilleur* ». De même, posant dans la trilogie de *L'École des Femmes* la question du féminisme, s'il dessine en Robert une caricature féroce du conformisme bourgeois-chrétien, l'honnêteté de sa pensée l'incline naturellement à mettre plus de grandeur dans la demi-révolte de la mère, Éveline, poussée à la résignation finale par l'amour et la dignité, que dans la rébellion désordonnée de la fille, Geneviève, qui devra découvrir, elle aussi, au delà des impératifs rejetés de la morale sociale, les exigences permanentes de la nature et du cœur. Qu'en 1931, Gide écrive, pour *Vol de Nuit* de Saint-Exupéry, une préface qui exalte le mode héroïque de vivre et d'écrire il n'en faut pas être surpris, car c'est là aussi un appel fréquent de son génie contradictoire, et les circonstances du moment le rendaient plus enclin à l'écouter.

En 1939, la collection de la Pléiade, réservée jusqu'alors aux grands morts de la littérature, accueille le *Journal* d'André Gide vivant : ce volume de plus de 1 300 pages ramassées, où étaient rassemblées les notes de cinquante années de conscience, forme le document gidien le plus considérable et le moins contestable ; il pourrait suffire à garantir la survie d'un moraliste dont la pensée, toute en tours et retours, est chargée de culture, justifiée jusque dans ses errements et ses réserves par sa lucidité, et la survie d'un écrivain dont la langue n'a cessé de se dépouiller, de se fortifier, de tendre vers la perfection et la solidité du classique.

Constance de Paul Claudel. — Aucune critique ne serait plus arbitraire que celle qui voudrait apercevoir dans l'œuvre de Claudel (I) les signes d'une évolution marquée : depuis les *Grandes Odes*, chants de la sérénité conquise en 1906, les circonstances du temps ne peuvent plus grand-chose sur un esprit que soutient la double intemporalité d'une foi triomphalement dogmatique et d'un lyrisme aimanté par l'éternel. L'âge ne pouvait que raidir encore cette immuabilité. Si le choc de la première guerre mondiale a, en somme, laissé en ordre la conscience de Claudel, comment se serait-il laissé troubler par les prodromes de la seconde ? Non que l'actualité le laissât indifférent ou qu'il se désintéressât de la justice : mais rien ne lui est plus naturel que de traverser les intérêts et les passions du moment pour retrouver la lumière incorruptible des certitudes surnaturelles ; et le spectacle de l'injustice temporelle le scandalise moins qu'il ne l'incite à prophétiser l'inévitable vengeance de Dieu en ce monde ou dans l'autre. Ainsi, durant les années 30, le poète continue à répandre les ferveurs de son amour pour le Créateur et la création, ses actes de foi et ses actions de grâces en des proses poétiques — *Écoute, ma fille, Un poète regarde la Croix* — ; et son imagination, toujours plus éprise de symbolisme mystique, s'applique à une lecture interprétative de la Bible, qui livre ses fruits dans *Figures et Paraboles, Les Aventures de Sophie, le Livre de Ruth*. L'admirable est que cette ingéniosité à lire les signes n'affaiblit nullement l'aptitude à saisir les choses dans leur forme et dans leur couleur : à preuve l'excellente critique d'art de l'*Introduction à la peinture hollandaise*, ou les pages éclatantes sur les *Pierres précieuses* — ces gemmes que la sensualité savante de Claudel se plaît à déguster, selon leur gamme de nuances et de lumières, comme un bourgogne, un château-yquem, un xérès ou

un chablis. Cependant, le lyrisme chrétien de la victoire par le martyre inspire l'oratorio de *Jeanne au Bûcher*, écrit pour la musique de Honegger, et les *Conversations dans le Loir-et-Cher* renouvellent la critique à la fois dogmatique et subtile, polémique et verveuse de *Positions et Propositions*, en forçant parfois la dose de l'humour. Dans les perspectives d'une philosophie éminemment catholique, qui affirme le dogme de l'Incarnation et celui de la Providence, pourquoi parler de désordre ? Tout est à sa place, ou du moins y sera un jour. La civilisation, même profane, en multipliant les relations humaines, prépare le règne de Dieu :

Si la terre est un seul temple consacré à la gloire de Dieu, la première chose est de le réunir, de le faire communiquer dans toutes ses parties, d'y apporter la croix, je veux dire la bande et l'entre-croisement de ces chemins droits et obliques qui la réunissent du Sud au Nord et du Levant au Ponant.

Optimisme qui n'est pas sans grandeur, et vaut mieux à coup sûr que certaines condamnations un peu faciles, jetées par d'autres voix du haut de l'éternel sur les conquêtes terrestres et temporelles de l'homme. Et il est beau, aussi, de voir la sérénité de Claudel prophétisant le 6 août 1939 :

Je crois que le règne des trois Croquemitaines qui foulent actuellement de leurs semelles épaisses des multitudes impuisantes et abruties n'est qu'un épisode passager de l'histoire, une crise....

Les trois Croquemitaines étant Mussolini, Hitler et Staline, la prophétie n'était pas trop mauvaise. Conséquence de cette vue à la fois mystique et temporelle de l'histoire : il suffira que les entreprises de la force soient marquées du signe, fût-il tout décoratif, de la croix, pour que le prix de la lutte s'y appelle martyre et la sanction du succès victoire de Dieu. Aussi Claudel, en ces années-là, ne refusera-t-il pas mots et

gestes de sympathie pour l'Espagne franquiste. Sous un autre point de vue, la gloire même de l'artiste qui a identifié son art et sa foi pourra sembler si bien confondue dans la gloire de Dieu que l'humilité cessera d'être pour lui une vertu nécessaire : d'où le fier *Te Deum* du *Chemin de l'art* :

C'est vrai, j'ai réussi ! J'ai enfoncé l'horizon. Et il n'y avait personne à côté de moi pour m'aider ou m'accompagner [...]. J'ai préféré l'inconnu et le vierge, qui n'est autre que l'éternel. Le bonheur d'être catholique, c'était d'abord, pour moi, celui de communier avec l'univers, d'être solide avec ces choses premières et fondamentales qui sont la mer, la terre, le ciel et la parole de Dieu [...]. Tout ce qui pouvait m'arrêter, je l'ai traversé ! Et c'est avec contentement, c'est avec un consentement et un repaïssement de tout mon être que je considère ce chemin au travers de toutes les routes banales qui n'est pas fait autrement que de mes propres pas !

Telle est sans doute l'erreur de Claudel. Non certes d'adhérer à un dogmatisme religieux qui donne à sa pensée l'équilibre et à son cœur la paix, libérant ainsi son exceptionnelle puissance créatrice, mais le glissement de la certitude du plan des vérités surnaturelles, nécessaires pour le chrétien, à celui des opinions philosophiques et morales, où l'esprit de prévention et le démon de l'amour-propre menacent le chrétien comme n'importe quel autre fils de la femme. Ainsi s'émoussent périlleusement des vertus précisément chrétiennes : la compassion aux misères terrestres de l'homme, l'humilité de l'esprit devant l'obscurité tragique de l'histoire, et le sentiment d'une faiblesse tellement inhérente à la créature que le génie même ne devrait pas suffire à la rassurer.

Trois romanciers. — Colette (I), elle aussi, vieillissait en âge, confirmée dans sa sagesse et dans son talent. Les secousses de l'histoire la touchaient à peine : ses

événements, à elle, c'étaient la succession des saisons, la couleur des jours, les aventures de ses animaux familiers et de ses amis et, bien entendu, ses livres, où elle mettait, gorgeant sa phrase parfois jusqu'à l'excès de sang et de sève, ses souvenirs et ses sensations. Elle a maintenant conquis un vaste public, une large amitié : les rééditions de ses ouvrages de jeunesse se multiplient, les honneurs lui viennent — l'Académie royale de Belgique, en 1935, en attendant l'Académie Goncourt dix ans plus tard. Deux nouveaux romans, *La Chatte* et *Duo*, reprenaient le thème de l'amour sensuel tragiquement balancé entre l'ardeur et la souffrance, la volupté et la mort. Et quelle autre plume que celle de Colette aurait pu écrire le premier, enlaçant au thème de la pudeur de l'homme celui d'une jalousie de femme symboliquement tournée contre une bête, plus soyeuse, plus caressante et moins impure qu'elle-même ? La veine des souvenirs s'enrichit : les *Histoires pour Bel-Gazou* ajoutent aux dialogues de Colette et de Sido celui de la femme, devenue mère à son tour, avec son enfant. Et *Mes Apprentissages* révèlent, avec quelque indiscretion, « ce que Claudine n'a pas dit ». Ce qui, chez une autre, pourrait être jugé avec quelque sévérité : l'indifférence à l'histoire, la mise entre parenthèses, intelligente mais butée, de l'interrogation métaphysique, la complaisance au *moi* et l'abus féminin du *je*, enfin une certaine monotonie des thèmes, on le pardonne à Colette, on ne pense pas même à le lui reprocher, en faveur de sa franchise, de la saveur juteuse et fruitée de son style, et de cette source intarissable de poésie qu'elle fait jaillir en posant les mots sur les choses.

Au contraire de Colette, les Tharaud (I) collent à l'événement et visent à l'objectivité. Leur maîtrise est toujours égale dans le reportage littéraire direct ou légèrement romancé, que l'actualité les invite à conduire sur

les théâtres de révolution ou de guerre : ainsi naissent *Vienne la Rouge*, *Le Passant d'Éthiopie*, *Cruelle Espagne*. Le Maroc les séduit toujours, et la question juive leur inspire encore *La Jument errante*. L'œil qui sait observer, l'intelligence qui perce souvent les apparences et le pittoresque pour découvrir les forces profondes et le tragique de l'histoire, une langue claire et solide : comment l'œuvre née de ces dons et conjuguant ces vertus n'aurait-elle pas chance de demeurer au double titre du document et de l'œuvre d'art ?

Intermédiaire, comme les Tharaud, entre les deux grandes générations de 1870 et de 1885, le Vaudois Ramuz (I) a élargi, lui aussi, sa situation littéraire, et le voici pleinement intégré dans la famille des grands romanciers français. Si on le chicane parfois sur les artifices de son style paysan — que Giono, à ses débuts, aura l'air d'imiter —, on l'admire sans réserve pour avoir ouvert le roman à une poésie de la nature qui n'est pas seulement grandiose, mais neuve : ce n'est plus, dans la ligne du romantisme, l'émotion esthétique de l'artiste ou du philosophe, l'exaltation sublimée des amants heureux ou du promeneur solitaire, mais, au plan d'un réalisme intégralement humain, la relation élémentaire et vitale du paysan et du montagnard avec une puissance qui le soutient et le nourrit, et qu'en même temps il doit combattre et vaincre, concilier et soumettre. Ramuz n'aime pas les objets en tant qu'ils forment un décor, mais en tant qu'ils sont des obstacles ; car sa poésie, charnelle et chaude de sang, jaillit au contact de son corps avec les choses — comme celle de Colette, avec pourtant cette différence que, chez lui, le contact est dur, viril, procédant du choc et de la saisie plutôt que du toucher et de la caresse. D'ailleurs, après 1930, il en est arrivé au point où il ne lui suffit plus de bien raconter des histoires — *Adam et*

Ève, Farinet, Le Garçon savoyard —, mais où il prétend réfléchir et théoriser sur le but de l'art et le sens de la vie : d'où ces essais qui ont titres *Taille de l'homme, Besoin de grandeur*, et qui reprennent et développent les anciens thèmes de *Raison d'être*. Là, il se montre devant le réel, humble et grave, ce qui n'est pas mauvais pour un romancier, mais non point triste : « *Je n'ai aimé que l'existence [...]. Les quatre éléments, les trois règnes [...]. Le bombé, le plat, le rond, le pointu : ce qui est beau c'est d'être.* » Ainsi, par le biais d'un panthéisme instinctif, Ramuz rejoint, à travers une vision réaliste des duretés de la condition humaine, cette sorte d'optimisme existentiel que Claudel rattache à l'idée d'un Dieu transcendant et révélé. Ce Dieu, le moraliste vaudois, né calviniste mais séduit par le catholicisme valaisan, se garde bien de le nier, il le cherche peut-être ; cependant, il le tient hors du champ de son regard, et c'est l'homme qui l'intéresse. Chose notable, l'homme, il le cherche dans la généralité de sa nature et l'essentiel de ses sentiments : une conférence de 1936 expliquait qu'il s'attachait au primitif pour y trouver le fondamental, et que son paysan n'était pas sans analogie avec les rois de Racine : un être simplifié, « *un homme en quelque sorte hors de la société disons bourgeoise d'aujourd'hui et par là hors du temps* ». L'erreur serait donc de moins en moins permise de tenir Ramuz pour un peintre du particulier et du régional : « *Je ne me rassieds à ma parenté de famille que pour me rendre plus digne de ma parenté d'homme* ». Que, pour l'homme ainsi ramené à son essence, l'ultime problème demeure d'atteindre la plénitude ; que celle-ci, différente du bonheur, ne soit accessible que par la possession de l'absolu et le repos dans l'unité ; que la recherche de l'absolu soit difficile pour l'esprit et celle de l'unité pour l'amour, et qu'ainsi la vie apparaisse comme substantiellement tragique,

Ramuz en est bien persuadé, et c'est ce sentiment d'une lutte à mener et d'un risque à prendre qui donne la tension à son style, l'élan à sa pensée, la gravité à son œuvre.

Vivants qui se meurent et morts qui se survivent. — Ce chapitre, qui montre la continuation dans le second avant-guerre des œuvres commencées dès le premier, pouvait faire abstraction de quelques très vieilles voix infatigables que l'époque n'écoutait plus : celle de Bourget, qui meurt en 1935, octogénaire vénéré, la plume à la main ; celle d'Abel Hermant (I), septuagénaire désinvolte, qui rassemble ses *Souvenirs de la Vie frivole* et de *La Vie mondaine*, et tente une *Dernière incarnation de M. de Courpière* — plus heureux et plus écouté quand sous la perruque de M. Lancelot, styliste et grammairien, il défend le purisme et l'archaïsme en des chroniques admirées de quelques lecteurs érudits et chenus ; celle enfin de Marcel Prévost (I), qui invente de nouvelles Françaises, une Fébronie, une Julienne, une Clarisse, pour définir de « nouvelles féminités » et rajeunir sa leçon de morale —, plus heureux, lui aussi, quand il écrit un pur roman sans pédagogie comme *La Mort des Ormeaux*. Quant à M. Henry Bordeaux, vigoureux sexagénaire, il enrichissait encore son œuvre d'une dizaine de romans (*Murder-Party*, *Andromède et le Monstre*, etc.) et d'autant de livres de critiques et de voyages, retenant l'estime par sa fécondité et son labeur sans atteindre un autre public que celui qui vieillissait avec lui.

En revanche, il est des morts plus vivants que les vivants : trois, parmi les écrivains défunts, méritent d'être cités pour l'élargissement de leur influence et l'importance des publications qui les concernent : Barrès, Péguy et Proust.

Maurice Barrès (I) a laissé autour de son nom une amitié : *Mes années chez Barrès*, des Tharaud, en ont été le meilleur monument. Avec courage, la maison Plon a entrepris la publication posthume de la *Chronique de la Grande Guerre* (14 volumes) et de *Mes Cahiers* (12 volumes), publiés entre 1929 et 1939. De ces deux masses de prose, la première n'avait qu'un intérêt historique, et donnait de Barrès l'idée la plus contestable : celle du journaliste attaché pendant quatre ans à la besogne de relever le moral de l'arrière, d'exciter au jour le jour la passion nationale en dehors de toute critique et de toute mesure ; le style même s'avilit à porter trop souvent l'insulte, la colère et le pieux mensonge, et il ne reste à admirer que la sombre ténacité du patriote qui ne veut pas douter de la victoire de son pays, même aux heures les plus noires, et peut-être aussi le sacrifice volontaire du grand écrivain qui accepte cette limitation de soi que coûte toujours une mobilisation dans la guerre. Au contraire, par la durée recouverte, par la richesse des notations psychologiques, par la nudité de la pensée et souvent le bonheur de l'expression, les *Cahiers* sont un document fondamental ; inégaux au *Journal* de Gide par la culture, moins ample, moins diverse et moins digérée chez Barrès, ils l'atteignent par l'intensité du drame intérieur et par la lucidité ; ils le dépassent souvent par la noblesse de l'accent et la générosité de l'âme.

De Charles Péguy (I), le prestige ne cesse alors de grandir ; il a dépassé le stade de l'anecdote, où l'avait porté l'amicale publicité des Tharaud avec *Notre cher Péguy* ; on le lit maintenant dans les œuvres complètes que publie la *Nouvelle Revue Française* ; la jeunesse intellectuelle s'y passionne, spécialement en climat catholique. Marcel Péguy, Emmanuel Mounier et Georges Izard publient, en 1931, *La Pensée de Charles*

Péguy, Daniel-Rops lui consacre aussi un livre ; mais, d'un tout autre côté, vient l'*Hommage à Charles Péguy* de Marcel Abraham, en attendant le volume de biographie fidèle et de fraternels souvenirs que Romain Rolland préparait avec une ferveur lucide et qui ne devait paraître qu'après la guerre.

Quant à Marcel Proust (I), la grande découverte des inédits, *Jean Santeuil, Contre Sainte-Beuve*, ne viendra qu'après 1950. Mais le culte du romancier déjà s'installe ; on lit les souvenirs que lui consacrent la Princesse Bibesco, Robert de Billy, Robert Dreyfus, les études de Curtius, de Benjamin Crémieux, celle surtout de Léon Pierre-Quint ; on établit le répertoire de ses thèmes, la biographie et la généalogie de ses personnages. Il est vrai que des attaques furieuses ont été déclenchées contre *A la recherche du temps perdu*, en 1935, au Congrès des écrivains révolutionnaires : Radek montrait en Proust le type de l'écrivain bourgeois, futile, égoïste, dont la lecture déprime le courage humain. Auxiliaires inattendus, les Tharaud donnaient raison à Radek dans les colonnes de l'*Écho de Paris* : « Proust, écrivaient-ils, s'est souvent acharné à décrire avec une patiente minutie des salonnards d'une médiocrité totale, engagés dans des aventures aussi médiocres qu'eux-mêmes, et qui ne valent pas la peine d'être rapportées. » Mauriac répondit dans les *Nouvelles littéraires* que tout ce qui est humain est intéressant et mérite l'attention du romancier :

Toute créature humaine, par le seul fait qu'elle est au monde, qu'elle respire, qu'elle souffre, qu'elle aime, qu'elle hait, que ce soit sous les lambris de l'hôtel de Guermantes, dans la chambre de cocotte d'Odette Swann, au fond de la cuisine des Grandet ou dans la pauvre maison d'Yonville où se consume Emma Bovary, peut susciter et a suscité des chefs-d'œuvre.

A quoi les Tharaud répliquèrent qu'ils refusaient de

« s'intéresser goulûment à tout ce que secrète l'humanité », pensant avec Radek que « les hommes ne doivent intéresser l'artiste que dans la mesure où ils sortent de la commune humanité ». Ce dialogue des Tharaud et de Mauriac, expressif d'un certain conflit toujours latent dans l'esprit français entre l'instinct héroïque et la curiosité humaniste, entre la tradition de Corneille et celle de Montaigne, prenait un surcroît de sens en cette décade d'avant la seconde guerre mondiale, où — nous le verrons plus loin — se produisait sous l'empire des circonstances politiques un réveil de la poésie d'énergie et de grandeur. Réveil dont, assurément, l'œuvre de Proust et toute la littérature qui s'en trouvait influencée devaient recevoir un certain discrédit. Cependant, aux yeux de ceux qui jugeaient au point de vue des pures valeurs littéraires, de la profondeur des intuitions psychologiques et de l'originalité de la forme, cette œuvre ne cessait de grandir, de s'imposer comme le haut massif romanesque du xx^e siècle.

les œuvres en cours
la génération de 1885
les fresques d'histoire sociale
Lacretelle, Roger Martin du Gard,
Duhamel, Jules Romains

La brillante constellation des grands écrivains qui se sont imposés au lendemain de la guerre assure, durant les années 30, la relève des maîtres : Lacretelle, Roger Martin du Gard, Duhamel, Jules Romains, Chardonne, Maurois, Giraudoux, Mauriac, Bernanos, Montherlant, Giraudoux, Aragon ne sont pas inégaux à cette fonction de maîtres à l'heure où, devant eux, Gide, Maurras, Claudel et Valéry sont aspirés par le pontificat. Et rien de plus caractéristique de l'assentiment donné par ces talents mûrs à l'esprit d'un nouvel avant-guerre que l'élaboration des grandes fresques d'histoire à quoi se livrent quatre ou cinq d'entre eux¹.

1. On donne généralement comme archétype du roman en plusieurs volumes, histoire d'un homme, d'une famille ou d'une société, Zola à la fin du XIX^e siècle et Romain Rolland au début du XX^e. Il est équitable de rappeler que, sensiblement contemporaine de la tentative de *Jean-Christophe*, celle de René Béhaine, né à Verviers (Aisne) en 1889, s'est poursuivie de 1907 à 1948, enveloppant dans une quinzaine de volumes l'histoire symbolique d'un homme coulé dans l'histoire d'un siècle. L'exécution, insuffisamment stylisée, ne semble pas avoir été à la hauteur du courage.

« Les Hauts-Ponts » de Lacretelle (I). — Le père de *Silbermann*, en vieillissant, confirme son goût aristocratique et classique : *Le Demi-dieu ou le Voyage en Grèce* annonce le parti pris de voyager en humaniste maurrassien et non en romantique barrésien : « *Je ne veux jamais que le cœur parle le premier et motive mes jugements. Je ne consentirai pas à admirer des pierres parce qu'elles rappellent le bourg mosellan de mon enfance. Je veux apporter à ma sensibilité des émotions vérifiées, des arguments valables.* » Devant la diversité des couleurs et la succession des images, « *parmi ce monde de sensations contradictoires et indisciplinées, il me faut toujours des colonnes, sinon tout s'écroule et je cesse de sentir* ».

Ce besoin du solide et du continu dans un monde social dont les bases chancellent et dont les traditions s'effritent fut sans doute ce qui inclina ce parfait psychologue de l'âme individuelle à entreprendre l'histoire d'une dynastie. Le sujet allait être à la mode et, avant Lacretelle, Jean Schlumberger, romancier de l'individu dans *Un Homme heureux* et *L'Enfant qui s'accuse*, avait pris, lui aussi, le point de vue social pour dramatiser, dans *Saint-Saturnin*, l'histoire d'un bien de famille. *Les Hauts-Ponts*, c'est, en quatre volumes, la chronique dramatique d'une famille de noblesse vendéenne suivie pendant trois générations : la première, ruinée, est obligée de vendre le domaine ; la seconde lutte pour le racheter ; la troisième le perd définitivement. Mais rien n'est simple avec un grand romancier, et Lacretelle n'avait pas le goût de refaire des *Roquevillard* ou un *Blé qui lève* ; l'amateur d'âmes, l'individualiste aux accents secrètement gidien se défie spontanément des héritages et des institutions qu'il a l'air de vouloir défendre ; et ce qu'il écrit en fin de compte, c'est une protestation de la conscience personnelle

contre les impératifs de la tribu, une apologie de la solitude contre l'oppression du groupe. Même Lise, la fille de Sabine, qui identifie sa personnalité avec l'intérêt et l'orgueil de la famille, qu'était-elle autre chose qu'une âme séparée et passionnée, livrée à une sourde volonté de puissance ? Les autres, presque tous, soit qu'ils rêvent comme Solange ou Sabine d'une perfection du bonheur dans l'amour, soit qu'ils aient soit comme Alexis des biens spirituels et de la joie mystique, l'auteur nous les montre souffrant dans le cadre familial et plus ou moins ouvertement révoltés, avec la conscience douloureuse de quelque chose qui étouffe en eux ce qu'ils ont de plus précieux. Défenseurs ou adversaires de la fidélité au clan, la plupart des personnages de Lacretelle ont le caractère commun d'être malheureux, comme *Silbermann* et *La Bonifas* l'étaient déjà. Car telle semble être la leçon définitive de ce moraliste clairvoyant et amer : l'homme, incapable de se passer de ses semblables, est toujours blessé ou opprimé par eux, et fatalement condamné à souffrir, hormis les rares instants qu'un égoïsme intelligent lui assure en quelque retraite paisible et délicatement ornée. Était-ce indiquer une route salutaire à l'individu que la collectivité menace ? Ce n'était pas du moins construire ou renforcer des colonnes, ni surtout répondre aux questions posées par le moment.

Roger Martin du Gard : suite et fin des « Thibault ».

— Après *La Mort du Père*, la suite des *Thibault* s'est fait attendre sept années. Entre tant, Roger Martin du Gard (I) a donné au théâtre un *Taciturne* fort gidien, et publié, sous le titre de *Vieille France*, dans la manière pessimiste et brutale du pur naturalisme, le roman d'un village découvert par la tournée du facteur avec toutes ses médiocrités, ses méchancetés et ses vices.

Les trois tomes de *L'Été 1914*, qui paraissent en 1936, suivis et achevés par *Épilogue*, en 1940, restituent le grand romancier.

Comparée à celle des premiers volumes, la différence de matière et de manière est notable. Elle éclate dans la typographie même : aux courts récits largement aérés et sobrement descriptifs succèdent quatre gros volumes serrés, bourrés d'événements, de discussions. L'idéologie y tient une plus grande place, et d'ailleurs change de plan : sauf dans *Épilogue*, où la maladie d'Antoine ramène la question de la mort, les problèmes métaphysiques et religieux s'éclipsent derrière les problèmes sociaux et politiques. Il semble parfois que la suite des *Thibault* soit d'un art moins équilibré que le début, et que l'on revienne au stade de *Jean Barois*, au roman véhicule d'idées sinon instrument de propagande. Mais un mouvement puissant, qui va jusqu'au souffle épique, une atmosphère intense de tragédie et, dans les débats d'idées, la clarté de l'exposition jointe au sens du pathétique, sont d'incontestables valeurs d'art, qui suffisent à soutenir une grande œuvre.

Ce qui frappe, en effet, dans *L'Été 1914*, c'est la maîtrise avec laquelle le romancier développe des thèmes de nature différente et les compose dans un mouvement unique et puissant. Thème romanesque des amours de Jacques et de Jenny : « *Ah ! ces deux solitudes, Jenny ! Ces deux solitudes qui, chacune de leur côté depuis quatre ans, s'enfoncent désespérément dans le noir ! Et qui tout d'un coup se retrouvent !* » C'est, pendant une semaine, la brève et cruelle idylle des deux jeunes gens livrés à eux-mêmes dans un Paris glissant vers la certitude de la guerre, jusqu'à la chute de la jeune fille, jusqu'au départ de Jacques ; et sur le chant de cette passion juvénile, pure jusque dans la faute, se dessinent en un double et subtil contrepoint les amours finissantes et sen-

suelles d'Antoine et d'Anne de Battaincourt, et la passion instinctive d'Alfreda et de Paterson qui jette Meynestrel au suicide. Thème historique : c'est l'histoire dramatique de l'Europe pendant les cinq semaines qui séparent Serajevo des premiers jours de la guerre. Les diverses attitudes d'esprit à l'approche de la catastrophe sont bien décrites : dans la bourgeoisie française, par les conversations des amis d'Antoine, Roy qui parle Barrès et Maurras, Studler qui parle Cailiaux et Jaurès ; dans la diplomatie, par les indiscretions de Rumelles ; dans les milieux révolutionnaires internationaux, par les discussions de Jacques et de ses amis. Enfin, un troisième thème s'imbrique dans le roman d'amour et le tableau d'histoire : le débat autour des responsabilités et des causes de la guerre de 1914, la mise en accusation du capitalisme dans ses intérêts, du nationalisme dans son agressivité et du socialisme dans ses impuissances. Du point de vue de l'art, la réussite est dans la parfaite fusion de ces éléments. La composition fragmentaire et mélodique des premiers *Thibault* s'élargit, devient synthétique et symphonique. Il semble que ce soit le même cyclone qui précipite l'Europe vers la guerre et Jenny dans les bras de Jacques ; l'idylle prend un pathétique intense dans le tumulte d'histoire où elle s'encadre. D'autre part, les discussions d'idées, même les plus étendues, passent presque toujours, parce qu'elles sont en prise sur l'événement, animées par l'angoisse qui de chapitre en chapitre grandit dans la conscience des personnages.

Car ce qui fait en définitive l'importance exceptionnelle de ce roman, c'est de refléter la prise de conscience de l'homme civilisé du xx^e siècle devant la résurgence brutale de la loi de violence et de sang. Et c'est surtout chez les frères Thibault que la crise est analysée en profondeur. Antoine, devant l'horreur d'un devoir

aussi nouveau, aussi peu attendu, a cherché d'abord à se réfugier dans sa profession, dans la bonne conscience du médecin qui est sûr d'accomplir une besogne utile, quoi qu'il arrive ; mais il a constaté bientôt qu'il n'est pas au pouvoir de l'individu de se séparer de la collectivité, de se mettre à l'abri de l'événement ; par sentiment de solidarité sociale, il a accepté sa feuille de mobilisation, il fait la guerre, et revient mourir chez lui, gazé. Jacques, au contraire, soldat de l'absolu, refuse le devoir militaire, déserte en Suisse, va jeter d'un avion des tracts pacifistes sur les armées qui se battent en Alsace, tombe dans les lignes et trouve une mort horrible, apparemment aussi inutile que les efforts qu'il a faits, avec ses amis socialistes, pour enrayer le conflit. Inutile ? Sait-on jamais ? Comme le dit le professeur Philip, l'humanité ne progresserait pas sans mystique : *« A la base de toutes les grandes modifications sociales, il a fallu toujours quelques aspirations religieuses et absurdes. L'intelligence ne mène qu'à l'inaction, c'est la foi qui donne à l'homme l'élan qu'il faut pour agir. »* C'est, en effet, par un double recours à l'irrationnel, par l'amour de Jenny et par un acte de foi anxieux et volontaire dans la révolution de la fraternité humaine, que Jacques Thibault a évité le désespoir. Son frère Antoine, plus positif que lui, l'évite aussi au bord de la mort, et par des voies analogues : en donnant sa tendresse à un enfant, fruit des brèves amours de Jenny et de Jacques, et en retrouvant en lui un sentiment obscur et vague, une idée confuse qu'il appelle lui-même une foi, *« la foi dans une accession universelle à des états supérieurs »*. — Amour et foi, éternelles voix du cœur, inévitable recours de l'homme à son cœur quand, seul devant son destin, seul devant le secret de l'univers et de l'existence, seul même devant son propre mystère, il sent vaciller au vent de l'ombre

la petite flamme de son intelligence débordée par la vie. Amour et foi : conclusion paradoxale et significative du plus consciencieux effort qui ait été osé dans le roman contemporain pour peindre l'âme moderne sous la lumière blanche du positivisme.

Georges Duhamel et la « Chronique des Pasquier ». — Sensible de *La Mort du Père* à *L'Été 1914*, le passage du roman d'introspection individuelle à la fresque d'histoire contemporaine l'est aussi, bien qu'à un degré moindre, des *Aventures de Salavin* à la *Chronique des Pasquier*. Mais, avant d'évoquer le second grand massif romanesque de Duhamel (1), il convient de rappeler que son activité multiforme lui fait, après 1930, multiplier les essais moraux et politiques et le braque sur l'actualité. Il se révèle un grand voyageur, ayant été l'un des premiers clercs de l'Occident à visiter Moscou soviétique ; et ce qu'il recherche en voyageant, c'est moins le pittoresque ou le plaisir du dépaysement que la fréquentation d'une plus large humanité : « *J'aimerais de comprendre tout, j'aimerais de pouvoir me substituer à tous les êtres que je rencontre, épouser leurs raisons, leurs détresses, leurs joies, et me sentir un instant emporté dans leurs actes.* »

A-t-il donc épousé l'Amérique ? Les *Scènes de la Vie future*, en 1930, ont produit quelque scandale : ce pamphlet anti-américain irrita les spécialistes informés qui, comme André Siegfried ou Lucien Romier, avaient étudié profondément la civilisation américaine et reconnu ses valeurs. Voyageur pressé et observateur partial, Duhamel a fixé en les simplifiant ses impressions de Français de l'Île-de-France que déconcertent et horrifient les buildings de New York ou les abattoirs de Chicago. Cependant, l'intuition était valable de découvrir, dans cette machinerie gigantesque,

dans cette fourmilière obsédée par l'énorme, par la vitesse et la productivité, la préfiguration d'un avenir du monde, probable et assez peu rassurant ; et un humaniste occidental accomplissait sa fonction en rappelant « *que la véritable grandeur n'est point affaire de dimensions absolues, mais de proportions harmonieuses* ». Tout ce que Duhamel moraliste écrira se rattache à cette crainte de voir la civilisation écrasée par ses propres produits, l'homme mécanisé par ses machines, l'individu absorbé par la masse : ce qui ne s'exprimera jamais mieux que dans *L'Humaniste et l'Automate*, cependant que le *Discours aux Nuages* exaltera l'individualisme parce que « *l'individu est un être infiniment plus développé et plus évolué que le groupe* ». Dans *Défense des lettres*, surtout dans les exquises *Fables de mon Jardin*, seront défendues les valeurs d'une culture qui suppose le respect du passé, le recueillement, le goût de la mesure et, par-dessus tout, le sens de la qualité. Prédication utile et honorable, à laquelle on pourra seulement reprocher, çà et là, une nuance exagérée d'autosatisfaction de l'humaniste européen dans un monde qui pourtant lui échappe, une sagesse de jardinier qui voudrait immobiliser jusqu'aux formes de son bonheur, quand l'époque demande plutôt à l'esprit de s'incarner dans un nouvel héroïsme et d'animer un nouveau rythme social.

Le moraliste penché sur les problèmes de son temps a largement collaboré aux dix volumes de la *Chronique des Pasquier*. Thibaudet pourra écrire que cette suite romanesque est « *l'histoire d'une famille de petits bourgeois et de petits intellectuels admirablement accordés sur la durée française* ». Et sans doute la durée française y est-elle suggérée pour environ les vingt premières années du siècle. Les divers itinéraires d'ascension sociale des enfants Pasquier donnent occasion à des

peintures de milieux qui évoquent le cénacle unanimiste de l'Abbaye (*Le Désert de Bièvres*), puis la Faculté de médecine, le Collège de France, l'Institut Pasteur (*La Nuit de la Saint-Jean, Les Maîtres, Le Combat contre les Ombres*). Joseph Pasquier, en devenant un grand financier, entraîne le lecteur dans les cercles du grand capitalisme d'avant 1914 et dans les fièvres spéculatives de 1920. Avec Cécile, musicienne de génie, nous frôlons le monde des arts et de la littérature ; avec Suzanne, comédienne, nous entrons au Vieux-Colombier. Il faut pourtant reconnaître que la chronique historique est loin d'être aussi touffue que dans *L'Été 1914* ou que dans *Les Hommes de Bonne Volonté*. Revenant sur son œuvre dans ses *Mémoires*, Duhamel a parfaitement défini le sens et la limite de son projet :

Passé le milieu de l'âge, j'ai consacré mon effort à écrire l'histoire d'une famille — histoire non pas naturelle et sociale, comme le déclarait un peu scolairement Émile Zola, qui est quand même un seigneur —, mais histoire avant tout humaine, histoire où j'ai peint de mon mieux les douceurs et les misères — il faut tout voir et tout comprendre — d'une chaude tribu vivante. C'est ainsi que j'espère contribuer, selon mes forces, à l'intelligence d'un monde passablement confus et embrouillé.

C'est donc avant tout l'aventure d'une famille que le romancier a voulu raconter, en éclairant toutefois par cette coupe longitudinale le devenir collectif de la société française au xx^e siècle. Il suffit d'ailleurs de lire les ouvrages ultérieurs de souvenirs — *Inventaire de l'abîme, Biographie de mes fantômes* — pour voir à quel point il a puisé dans son expérience d'enfant et de jeune homme les thèmes de sa symphonie.

Tout compte fait, la part de l'amateur d'art et du défenseur de l'individu est plus importante, dans la *Chronique des Pasquier*, que celle de l'historien et du sociologue. Ce qu'il a retenu de l'héritage unanimiste, ce n'est pas une prédilection de philosophe pour le col-

lectif et le massif, qu'il ne cesse au contraire de dévaloriser au profit de l'individuel et du singulier, c'est une sensibilité de poète ouverte aux atmosphères complexes de la maison, de la rue, au mystère familial, à l'âme du clan. Réalités subtiles que personne n'atteint plus naturellement que l'enfant : aussi trouve-t-on, surtout dans les premiers volumes, une poésie de la remontée vers le passé profond de l'âme, vers le tuf humide et nourricier de la sensibilité enfantine — poésie proustienne par son essence, mais qui s'exprime ici dans une forme légère, transparente et mélodieuse, plus proche de *La Maison de Claudine* que du *Temps perdu*. Sur ce fond de poème, le roman se détache comme une composition habilement combinée de drames individuels. De volume en volume, le lecteur se plaît à retrouver, fondamentalement pareilles et pourtant modifiées par le temps, quelques figures d'un relief remarquable : le docteur Pasquier, hâbleur incorrigible et charmant, Madame Pasquier, type simple et admirable de la mère aimante et de l'épouse sacrifiée, Laurent avec sa belle âme inquiète et probe, Ferdinand myope et rancunier, Joseph pratique et avare, Cécile lointaine et pure comme un ange musicien, Suzanne espiègle et coquette, Justin Weill le petit Juif mystique, Jean-Paul Sénac, l'ivrogne désespéré. D'autres personnages passent selon les milieux traversés, les savants : Renaud Censier, Rohner et Chalgrin, ce dernier devant beaucoup à Charles Nicolle ; le professeur Cherouvier, idéaliste naïf, l'écrivain Richard Fauvet, égoïste et vaniteux, sans compter d'aimables fantoches, comme Birault le garçon de laboratoire, ou l'hôte mystérieux de la Cavée des Portes, Nicolas Lavoine, croquis à la plume d'un conteur humoriste plutôt que figure de fresque ou personnages de roman.

Au centre du récit, Laurent Pasquier semble bien

être un autoportrait du peintre. En tout cas, Salavin à peine enterré, c'est lui qui lui succède, chercheur obsédé de Dieu. Dès que jeune adolescent il a découvert le mal, l'impureté, le mensonge dans le ménage même de ses parents, il ne les supporte pas, un élan irrésistible le porte vers tout ce qui est vérité, sincérité, lumière. Et, tout de suite, un mot s'est glissé dans son vocabulaire : le mot de *rédemption*. Salavin usait volontiers du mot de *salut*, mais il n'éprouvait pas aussi clair le sentiment que la nature est malade, blessée. Laurent est à la recherche d'une eau qui le purifie d'une secrète souillure. Quelle en sera la source ? L'amitié ? Mais la touchante expérience communautaire du *Désert de Bièvres* — c'est-à-dire l'expérience unanimiste de l'Abbaye de Créteil — s'est terminée dans la déception, la rancune et le drame. L'amour ? Mais *La Nuit de la Saint-Jean* montre Renaud Censier poussé au désespoir par Hélène Strohl, comme Testevel le sera plus tard par Suzanne ; et Hélène se détourne de Laurent pour épouser le grossier et triomphant Joseph ; et Laurent ne trouvera l'amour que beaucoup plus tard, quand il aura renoncé à y chercher l'absolu du cœur et ne lui demandera qu'un secours quotidien de douce tendresse. La musique de Cécile ? Laurent s'y évade souvent quand sa tristesse est trop lourde, mais Cécile elle-même, la divine, quand elle aura rencontré une vraie souffrance, trouvera sa musique impuissante à la guérir. La science, alors ? Oui, la science. C'est surtout par la soif et la joie de connaître que Laurent voudra donner un sens à sa vie ; mais l'exemple de Rohner lui apprendra qu'un savant n'est pas toujours un homme sage, ni même un cœur noble ; et il apprendra de Chalgrin combien est décevant et difficile à conduire un effort de recherche qui suppose en même temps que l'on croie à la raison pour avancer dans la connaissance, et

que l'on doute d'elle pour ne pas s'égarer dans le système et dans l'orgueil. Ainsi la *Chronique des Pasquier* est faite des tentatives de Laurent pour rejoindre un absolu qui donne à sa vie sens et valeur ; mais toujours il court derrière de grandes ombres imprenables. Et quand sa chère sœur Cécile trouve le port pour elle-même, tout bonnement, dans l'acceptation de la souffrance et dans l'agenouillement devant la Croix, un instant tenté de la suivre il l'accompagne jusque sur le seuil de l'église dont la pénombre amicale les appelle, et puis il repart seul, à travers la ville indifférente, sa lourde serviette de savant sous le bras, le cœur amer et désolé.

On n'a pas assez remarqué que le thème, qui va devenir essentiel chez les écrivains de la génération suivante, d'une absurdité fondamentale de la vie dans un monde où Dieu n'est senti que comme absent ou inaccessible, est déjà chez l'auteur des *Pasquier*, et qu'il en tire déjà, lui aussi, la conséquence pratique d'un relativisme généreux, d'une morale de service et de solidarité en vue de créer des zones de raison dans la grande déraison du monde. C'est là que, finalement, Laurent Pasquier trouvera la paix de l'âme et la justification du devoir. « *Le monde est désordre ; l'équilibre n'est pas la règle, c'est l'exception. Et je fais serment de travailler pour l'ordre et pour l'équilibre.* » Ce qui est plus propre à Duhamel, et qui semble traduire chez lui, derrière l'agnosticisme résolu, la persistance d'une idée chrétienne, c'est la conviction que la victoire de l'homme est encore possible dans l'échec, que la pureté de l'intention et la noblesse du courage l'accomplissent et le sauvent quand bien même ses efforts n'aboutissent pas à un résultat visible dans le temps. Ainsi, dans une vue lucide de l'imparfait de la condition humaine, le désespoir est doublement évité, puisque, d'une part, l'indi-

vidu peut contribuer à élargir et à défendre sur quelques points l'état de civilisation, si visiblement supérieur à l'état de nature, et que, d'autre part, le seul fait d'entreprendre ce combat pour le bien est rédempteur jusque dans la défaite. Est évitée aussi la sécheresse égoïste dans laquelle l'humanisme se stérilise quelquefois, parce que Duhamel, comme les meilleurs de ses héros, ne donne jamais son cœur au mépris des hommes, et continue à les aimer alors même qu'il les juge.

Jules Romains et « les Hommes de Bonne Volonté ».

— Comme Duhamel homme d'action, grand voyageur et, si l'on peut dire, humaniste de choc, Jules Romains (I), durant le second avant-guerre, se répand en discours, en articles, en essais pour défendre la cause de la paix, de la liberté, de la civilisation occidentale et de l'ordre européen. Partisan de l'apaisement des vieilles haines dans *Le Couple France-Allemagne*, il ne se cache point les périls que la montée des fascismes fait courir aux démocraties libérales, et il les en informe dans ses discours au *PEN Club* et dans ses avertissements aux Français. Entre *Pour l'esprit et la liberté*, en 1936, et *Cela dépend de vous*, en 1938, le poète s'est réveillé pour célébrer la vocation civilisatrice de *L'Homme blanc*. Cependant, en ces années-là, Jules Romains soutient une besogne principale, écrasante : il écrit *Les Hommes de Bonne Volonté*. Les quatre premiers volumes ont paru en 1932 ; quatorze autres se seront succédé avant 1940, six paraîtront à New York pendant la guerre et les trois derniers en France, en 1945 et 1946.

Par les dates de la composition et par l'espace historique recouvert — un quart de siècle de la vie française depuis 1908 —, *Les Hommes de Bonne Volonté* semblent doubler *La Chronique des Pasquier*, mais l'am-

bition de Jules Romains a plus d'ampleur : non seulement par la masse imprimée, quelque huit ou neuf mille pages, mais par la matière, qui veut être l'histoire totale de la société française à la veille, au cours et au lendemain de la première guerre mondiale. Artiste conscient et volontaire, à un point tel que certains échecs de son art y trouvent une explication, il a parfaitement éclairci, dans la préface de l'ouvrage, ce qu'il voulait faire et ce qu'il voulait dire. Ce qu'il voulait faire : un immense tableau où toutes les parties se tiennent non pas d'une façon artificielle, comme chez Balzac et Zola, par la circulation de quelques personnages importants d'un volume à l'autre, et non davantage dans une perspective individualiste, comme chez Proust et Romain Rolland, par l'unicité d'un héros, mais par la mise en place d'un cadre assez large et souple pour que plusieurs dizaines de destinées s'y poursuivent, souvent sans se rencontrer, reproduisant ainsi l'incohérence et l'inachevé de la vie, et rejoignant en profondeur l'âme unanime par la simultanéité des aventures. Ce que le romancier voulait dire, c'est que, de cette incohérence fondamentale de la vie et de ce chaos de l'histoire, quelques lignes de force se dégagent, orientées par une intention secrète que, non-croyant, il ne peut attribuer à Dieu, mais qu'il transporte en humaniste sur ce qui justifie la dignité de l'homme : l'esprit.

Je désire qu'on s'aperçoive en me lisant que certaines choses ne vont nulle part : il y a des destinées qui finissent on ne sait où, comme des oueds dans le sable. J'espère pourtant que nous arriverons quelque part [...]. Je ne suis pas de ceux qui trouvent dans la contemplation de l'incohérence finale un amer assouvissement [...]. Des myriades d'actes humains sont projetés en tous sens par les forces indifférentes de la passion, même du crime et de la folie [...]. Mais, dans le nombre, quelques-uns sont voulus avec un peu de constance par des cœurs purs et pour des raisons qui ont bien l'air de répondre aux desseins les plus originels de l'Esprit. (*Préface des Hommes de Bonne Volonté.*)

Conception grandiose, généreuse mais, du point de vue de l'art, semée d'écueils. Représenter le chaos, l'incomposé de l'existence, c'était, en principe, refuser toutes les sécurités de l'art classique, qui exclut l'inutile et rationalise le monde pour aboutir à un ordre. D'autre part, juxtaposer les aventures simultanées d'un grand nombre de personnages, souvent choisis médiocres, pour être représentatifs, est-ce la bonne voie pour atteindre et pour exprimer la vie profonde d'une époque ? S'embarquer pour une série romanesque de vingt-sept volumes en rejetant le principe d'une stylisation littéraire et celui d'une distribution des plans selon la hiérarchie des personnages, c'était courir un trop grand risque ; aussi bien, Jules Romains préféra, dans l'exécution de son projet, le risque inverse : ce ne fut pas par absence de style et de composition que pécha le romancier, mais bien plutôt par excès. Rien de plus concerté que cette marqueterie de scènes indépendantes, mais complémentaires, ce rythme cinématographique de tableaux successifs et habilement coupés, ces alternances de vues panoramiques et de gros plans, de conversations et de monologues, de discussions idéologiques et d'élévations lyriques, de scènes d'histoire et d'anecdotes fictives ; rien de plus arbitrairement choisi que ces personnages dont chacun est là pour représenter une catégorie sociale — l'ouvrier, l'instituteur, le banquier, l'homme politique, l'homme de lettres, le militaire, le bon ou le mauvais prêtre, le prélat romain, etc. Il n'est pas jusqu'à l'intention optimiste de l'ouvrage qui ne contraigne parfois le mouvement naturel du récit, poussant à la caricature les ennemis du genre humain, les états-majors militaires, financiers et cléricaux, et idéalisant les hommes de bonne volonté, le plus souvent démocrates et petites gens. En fin d'opération, loin de fournir le modèle d'un romancier simultaniste, qui peint

tout à la fois et sur le même plan (ce ne fut guère essayé que dans le premier volume, *Le 6 Octobre*), qui jette son lecteur dans l'océan de l'existence et qui fait éclater la contingence de l'histoire, Jules Romains est bien plutôt le narrateur intelligent et systématique, qui classe les faits, cerne précisément des caractères typiques, analyse des idées et clarifie si bien le sens des événements que l'histoire finit par ressembler à un théorème plutôt qu'à une tragédie.

Il serait injuste de ne pas reconnaître qu'une grande part de l'intérêt des *Hommes de Bonne Volonté* vient précisément de leur caractère d'œuvre logiquement composée, délibérative et explicative : ce n'est pas rien de trouver ainsi rassemblés tous les grands thèmes de discussions politiques, esthétiques, morales et même religieuses propres à une époque, de pénétrer dans les conseils de la République, dans l'ombre agissante des loges, dans les bureaux de l'armée et jusque dans les chancelleries du Vatican, sans perdre contact pourtant avec le financier Haverkamp, l'instituteur Clanricard, la noblesse provinciale des Saint-Papoul, le ménage ouvrier des Bastide, et en rencontrant çà et là des originaux bien croqués, comme l'Anglais Bartlett et l'économiste amateur Torchecoul. C'est alors que le roman, proprement historique, contribue à l'exploration et à l'intelligence d'une époque : un seul reproche à faire à l'auteur sur ce point, celui de n'avoir pas franchement choisi entre la chronique et le roman, d'avoir mêlé dans le récit bien documenté d'un événement, comme la crise d'Agadir ou la bataille de Verdun, personnages historiques et personnages inventés, Caillaux et Gurau, Pétain et Duroure. Cependant, le meilleur côté de l'ouvrage n'est pas dans ce savant remontage de l'histoire : il est dans les parties où Jules Romains, pour nous livrer une connaissance plus synthétique et plus

intérieure, préfère à son talent d'ingénieur et d'ébéniste ses dons de poète et de peintre. Poète à la vision épique et peintre de grands ensembles, tels que Paris découvert des hauteurs de Montmartre par l'enfant Bastide poussant son cerceau ; descente aux enfers de la plus rude bataille de la guerre dans *Verdun*, un des plus beaux volumes de la série et l'un des plus forts témoignages littéraires sur la passion du soldat de 1914-1918 ; banlieue de Saint-Denis traversée par Jerphanion et Jallez dans *Recherche d'une Église* ; dans les derniers volumes, l'arrivée à Odessa, la peste en Ukraine, les Champs-Élysées en 1922. Poète du cœur et peintre intimiste dans la tradition des *Copains* et du *Vin blanc de la Villette*, toutes les fois que le dialogue de Jallez et de Jerphanion évoque l'amitié normale et que leurs aventures remettent l'auteur en contact avec les deux moitiés de lui-même, l'écrivain imaginaire et sensible, l'intellectuel idéaliste et actif. Car, ainsi que tous les romanciers, il n'est jamais meilleur que lorsqu'il travaille sur son expérience, ses souvenirs et ses convictions, et au contraire jamais plus menacé par l'artifice et la facticité que lorsqu'il s'impose d'imaginer des milieux qu'il connaît mal ou de dissertar sur des lieux communs, parce qu'il faut ajouter un pavillon ou une colonnade à l'immense roman qui a grandi comme un monument public au lieu de croître comme un arbre.

En somme, ce serait une preuve de légèreté de se détourner de cette énorme machine parce qu'elle nous épouvante de sa masse ou nous agace par son mouvement d'horlogerie trop bien combinée. Non seulement *Les Hommes de Bonne Volonté* sont un document sur les vingt-cinq ans d'histoire qu'ils accompagnent, mais davantage sur l'époque où l'œuvre fut conçue et écrite. Beaucoup des sentiments que la génération qui

monte allait exprimer jusqu'à satiété — angoisse devant un monde qui ne trouve pas ses normes, déception devant des épreuves qui semblent avoir été stériles — étaient, surtout si l'on se réfère aux derniers volumes, déjà présents, au lendemain du Traité de Versailles, dans les consciences claires ; et, en tout cas, ils tourmentaient, bien avant l'année 40, l'humaniste quinquagénaire qui regardait l'histoire de son temps.

les œuvres en cours
la génération de 1885
moralistes agnostiques et chrétiens

A côté des peintres de grandes fresques historique et sociales, les analystes du cœur et des mœurs, positivistes comme Chardonne, Maurois et Giraudoux, exploreurs de l'âme chrétienne comme Billy et Jouhandeau, catholiques affirmatifs comme Mauriac et Bernanos, poursuivent leurs enquêtes sur l'homme intérieur. Cédant à l'esprit du moment, ils ont tendance à charger leurs romans de préceptes, et multiplient d'ailleurs les essais de morale théorique, certains même les écrits politiques.

Jacques Chardonne (I) et la sagesse de Barbezieux. — Pour écrire *Les Varais*, *Éva*, *Claire* et *Les Romanesques*, l'auteur de *L'Épithalame* n'a guère changé de sujet ni de plume : c'est toujours le roman du couple, les difficultés de l'amour dans la vie quotidienne, le danger d'y introduire la soif romantique de l'absolu quand il est déjà si difficile de sauver les humbles conditions d'un bonheur relatif ; et c'est toujours cette lumière blanche de clinique d'âmes, cette prose fine, polie, surveillée et, si l'on ose le dire, ingénieusement ennuyeuse — de cet ennui qui est la fleur de la distinction et peut-être la rançon de l'intelligence. Cependant, entre 1934 et 1936, la trilogie des *Destinées sentimentales* marque un effort pour correspondre aux questions actuellement posées, pour situer le problème du bonheur dans un cadre social

où l'économique et le politique exercent leur pesée. Héritier d'une dynastie charentaise avec des attaches limousines, Jacques Chardonne a naturellement limité le champ de son observation au monde de son expérience, et c'est strictement la question d'une morale bourgeoise qu'il débat, sans la séparer des conditions historiques qui assurent à la bourgeoisie sa puissance et sa liberté. Non qu'il en justifie cyniquement les privilèges : il la croit fonctionnellement utile à l'ordre et à la prospérité de la nation, à la sauvegarde de la culture et des supériorités de l'esprit. Mais cela suppose que le chef reste le chef et que soient respectées les hiérarchies de la fortune et de l'éducation. En fonction de quoi l'apologie anti-romantique de la modération sentimentale prend le sens d'une défense des structures sociales que menace toute expansion de la fantaisie individuelle.

Cette position ouvertement et intelligemment conservatrice va se théoriser dans *Le Bonheur de Barbezieux*. Remarquable petit livre, qui vaut d'abord par sa forme parfaite, à la fois concentrée et contenue, et par la lumière de poésie et d'intimité qui le baigne. Jacques Chardonne aime la campagne charentaise dont il excelle à dessiner sobrement les grandes lignes onduleuses. Il aime surtout quelques âmes de choix, et l'amitié lui inspire ses plus heureuses pages. Du cercle de ses familiers, de bons écrivains sont sortis : Henri Fauconnier, Prix Goncourt en 1930 pour l'excellent portage exotique de *Malaisie* ; Geneviève, sa sœur, romancière du cœur féminin ; Germaine Delamain, traductrice de Charles Morgan ; Jacques Delamain, le délicat styliste de *Pourquoi les oiseaux chantent*, type exemplaire du provincial de talent qui s'est cultivé et accompli sans couper ses racines et sans abandonner sa terre. Or, justement, *Le Bonheur de Barbezieux*, c'est le poème

de la vie provinciale française dans sa sécurité, son *aurea mediocritas*, son recueillement. La chance de Barbezieux, c'est qu'il ne s'y passe rien, que toutes les poussées de l'histoire s'y amortissent : la guerre y apparaît toujours lointaine, l'absence de misère et la charité patricienne y atténuent la question sociale. Reste à savoir si ce recueillement est créateur, et c'est la seule trace d'inquiétude qui passe dans la rêverie optimiste de Chardonne. Il lui arrive de songer avec mélancolie et crainte que ce bonheur d'une petite ville où tout le monde possède le bien-être et une bonne conscience est, en somme, celui auquel aspire la masse de l'humanité et, dit-il, « *ce souvenir m'ôte toute espérance* », car il a pris la mesure de cette félicité tout uniforme qui ne lui a pas toujours suffi, puisqu'il y fut un enfant « *rongé d'un singulier désespoir* », et puisque jeune homme il s'en est évadé. Mais, plus souvent, un goût tout classique de la modération et de la limite, une haine raisonnée de l'emphase morale et les prudences du sceptique l'inclinent à penser que l'homme de Barbezieux représentait un type supérieur, et qu'il faudra le pleurer s'il disparaît.

On a dit quelquefois de Gide qu'il était le dernier moraliste bourgeois d'un siècle qui cessait de l'être ; c'est vrai au sens où sa culture, ses problèmes et son style supposaient les loisirs et les raffinements d'une classe riche et protégée ; du moins, il y sauvegardait le pathétique d'une âme divisée, l'amour des opprimés, le sens inquiet de la justice, la curiosité d'une humanité future. Bien mieux que Gide, Chardonne a représenté le grand moraliste purement bourgeois de son temps : sans déchirement, sans hypocrisie, et sans arrière-pensée. « *Nous habitons une belle maison [...]. Chez nous, on risquait de glisser partout, sur des escabeaux de noyer ciré, sur de grandes surfaces de chêne miroitant. Le matin,*

j'étais réveillé par un domestique qui ouvrait les quatorze fenêtres du salon.... » La Charente de Chardonne est proche du Périgord de Montaigne : si l'humanisme français, c'est le bon sens, la mesure et le pyrrhonisme des *Essais*, le sage de Barbezieux le représente parfaitement dans sa pureté ; moins complètement dans sa largeur et sa profondeur, si c'est le dialogue de Montaigne et de Pascal.

André Maurois et l'opportuniste du cœur. — C'est aussi du côté de Montaigne que regarde André Maurois (I), marqué d'ailleurs profondément par l'empirisme d'Alain ; et c'est aussi à codifier la sagesse de la classe riche et cultivée, quand elle s'est libérée de toute tutelle religieuse, qu'il limite sa leçon de professeur de morale. Leçon murmurée à mi-voix, sur le ton détaché de l'homme du monde, mais réfléchie, systématique et discrètement dogmatique : déjà explicite dans les romans, elle se met en forme dans les essais, à la fois légers et graves, qui ont titres *Mes Songes que voici, Sentiments et Coutumes, Un Art de vivre*. Les romans de cette période, *Le Cercle de Famille* ou *L'Instinct du Bonheur*, ne sont pas les meilleurs : ils ont perdu l'intensité passionnelle et l'accent personnel qui équilibraient dans *Climats* ce mélange, assez anglais de saveur, mais à la longue écœurant, d'une correction toute extérieure de la tenue et du langage et d'une corruption, avancée des sentiments et des mœurs. Rien de plus caractéristique, à ce point de vue, que l'histoire de Denise Herpain, l'héroïne du *Cercle de famille*, jeune fille pure, blessée par l'inconduite de sa mère et qui, devenue femme, se laisse consciemment glisser à une immoralité bien pire, découvrant pourtant, dans sa résignation au désordre et à l'égoïsme, une « *paix extraordinaire, le sentiment d'avoir conquis une cime, abordé un monde tran-*

quille où tous les conflits étaient résolus ». Sur la valeur de ses motifs, une Denise Herpain ne cherche aucunement à se leurrer : quand son ami Bertrand tente de l'excuser de ses adultères en supposant que, consciemment ou non, elle cherchait « l'amour véritable », elle répond franchement : « Mais, non, Bertrand, l'amour physique... ». Et c'est d'ailleurs ce Bertrand Schmitt, si ressemblant à André Maurois, qui est chargé de justifier métaphysiquement cette éthique de l'indifférence morale : il jette un caillou dans un étang, regarde en silence les ondes s'élargir et s'effacer : « Denise, qui avait suivi le geste et les pensées de Bertrand, rencontra ses yeux et sourit. » Mais peut-être faudrait-il se demander si, en ne montrant jamais que des impulsifs intelligents et en réduisant le climat spirituel d'un drame humain à un nihilisme sans questions et sans amertume, un romancier, fût-il l'écrivain le plus pur et le narrateur le plus adroit, peut encore accéder au grand art : le risque est grand, pour lui, d'affaiblir la passion en caprice, le drame en élégie clairvoyante, et de s'enfermer dans une psychologie de jeu. Il n'est de grand romancier que tragique, et la tragédie appelle toujours quelque contradiction où s'engage la grandeur de l'homme, où le sens inquiet de l'idéal se heurte aux limites reconnues de la nature. De *La Princesse de Clèves* à *La Porte étroite*, de *Manon Lescaut* à *Anna Karénine*, du *Rouge et Noir* à *Crime et Châtiments*, pas de grand roman qui ne se situe à l'intersection du plan de l'existence et du plan des valeurs. Au niveau de l'instinct, même reconnu et assumé par l'intelligence, l'image des ricochets sur l'étang n'est que trop expressive d'une insignifiante agitation de surface, quand le symbole valable serait celui de la vague produite par les abîmes et se brisant en écume sur quelque dure exigence d'absolu.

Au reste, ce qu'est « le grand drame de l'homme »,

André Maurois a voulu le dire clairement dans *Mes Songes que voici* : « C'est, écrit-il, qu'il est à la fois un animal inférieur, avec les instincts violents de la bête, et un être social, chez qui le besoin d'approbation, d'affection est devenu un instinct non moins puissant. D'où les conflits qui font nos romans. » Vue d'un humanisme assez raccourci, qui ramène les problèmes moraux aux conflits de la brute et de la loi, comme si l'esprit n'était transcendant à l'une et à l'autre. « Comment, se demande encore Maurois essayiste, les grands sujets auraient-ils pu se renouveler ? Parce que le corps humain n'a pas changé depuis l'antiquité, les passions humaines restent identiques sous des apparences un peu différentes... »

Il est improbable qu'Alain eût été ainsi jusqu'à contester que les passions hautes, comme l'amour de la justice et de la vérité, et même les formes de la tendresse humaine, fussent immodifiables par les propres aventures de l'esprit. Sur cet empirisme crispé, miné d'ailleurs par un scepticisme qui ne conçoit point qu'il puisse exister pour l'homme d'autres réalités que « les ombres de la caverne », Maurois édifie un « art de vivre » prudent et raisonnable, un conservatisme libéral et sans opiniâtreté, d'un goût encore très anglais, une défiance du style romantique en tout domaine, en somme un épicurisme moderne convenable pour une bourgeoisie qui veut décliner en paix plutôt que de jouer, avec une audace quelque peu généreuse, ses dernières chances.

Le meilleur Maurois, il faut encore le chercher à cette époque dans ses biographies : un *Byron* et un *Chateaubriand* excellents, un *Tourgueniev* et un *Voltaire* un peu courts, un *Lyautey* sympathique. S'agissant de comprendre des personnages réels, la ductile et pénétrante intelligence du moraliste produit toutes ses vertus sans rencontrer, comme dans la création de personnages fictifs, les limites imposées par la sécheresse d'une nature et la légèreté d'une philosophie.

Jean Giraudoux, ou le tragique exorcisé par l'humour. — La représentation de *Siegfried*, porté au théâtre et joué par Louis Jouvet en 1928, a marqué le tournant de la carrière de Giraudoux (I). Auparavant, comme conteur et styliste, il avait conquis une réputation flatteuse, l'estime et l'admiration de quelques milliers de lecteurs raffinés, amusés par son écriture savante et précieuse, ses jeux de virtuose, les mots et les images, derrière quoi les plus clairvoyants s'apercevaient que l'illusionniste cachait une solide sagesse, faite de réalisme, d'optimisme et de modestie. Ce moraliste bourgeois, ce diplomate distingué déguisé en prestidigitateur mondain, on va certes le retrouver, après 1930, dans les *Aventures de Jérôme Bardini* : Jérôme, c'est Simon venu à l'âge d'homme, et qui n'a pas cessé de rêver d'un monde « où l'on ne doit de comptes à personne, [...] où le désir est remplacé par une satisfaction continue, et la religion envers Notre Seigneur par la politesse envers sa création ». Et ce sera toujours le même charmant narrateur qui écrira *Combats avec l'Ange* et *Choix des Élues*, avec, pourtant, cette aggravation des erreurs premières que, plus il avance, plus il cède à l'appel du mot, au démon de la métaphore, au goût de l'invraisemblable : ce qui eût accompli le charme et la vertu d'un conteur, mais ce qui finit par tuer un romancier ; car le roman ne résiste pas indéfiniment à ces successions de devoirs de style où l'action se perd, à ce foisonnement éclatant de poésie parasite qui boit sa sève et l'étouffe. On pourrait dire la même chose des ouvrages de critique, *Les Cinq Tentations de La Fontaine, Littérature* : ce que l'ingéniosité de l'analyse, l'imprévu et la finesse du goût y produisent d'excellent est rongé et détruit par l'entraînement de la rhétorique et par le parti pris de substituer à la logique des idées de capricieuses séquences d'impressions. Il

arrive même que le souci de la fabrication littéraire prenne une telle place chez Giraudoux que, même chez les autres, il ne voie rien au delà : ainsi suppose-t-il un Racine tout à fait anti-mauriacien, aperçu comme le type de l'écrivain qui n'excelle que par la perfection du métier et par le divorce absolu de l'auteur et de l'œuvre. On en arrive à craindre que l'agilité de l'intelligence girauducienne finisse par se réduire à un jeu de reflets en surface, et sacrifie l'humain fondamental au précieux.

Mais vint *Siegfried*, et ce fut la double rencontre avec le théâtre et avec Jouvet ; là, Giraudoux allait trouver sa plus haute voie. Plus que le roman, le théâtre stylise la vie ; exigeant du spectateur plus de détachement, il donne à l'auteur plus de marge pour la fantaisie, le lyrisme et l'humour ; mais, en même temps, il le contraint à une structure plus stricte, à une élocution plus concise. Ainsi, la forme du théâtre convenait plus naturellement à Giraudoux que celle du roman : elle utilisait mieux les ressources de son génie, et elle le défendait plus efficacement contre ses défauts. Et puis, il y eut Jouvet : cet acteur intelligent, lettré, en qui la bonté naturelle allait de pair avec un humour à froid, ce cœur sensible au tragique mais le dissolvant sans aucun appel à quelque mysticisme que ce fût, par la seule confiance de l'homme dans l'homme, allait si bien correspondre à la pensée de Giraudoux que celui-ci n'écrira plus guère que pour lui ; et il lui rendra hommage en déclarant que l'acteur « *n'est pas seulement un interprète, mais un inspirateur* ». Par le théâtre et par Jouvet, Giraudoux, selon un mot qu'il affectionne, « *se déclarait* », devenait ce qu'il était ; et, du coup, il touchait un large public, il émergeait à la gloire.

Les dimensions externes du théâtre de Giraudoux sont faciles à mesurer. D'abord, il appartient au genre mêlé, romantique : soit qu'il parte d'une situation

comique (*Amphitryon* 38, *Intermezzo*), soit qu'il exploite un thème romanesque inventé (*Siegfried*) ou légendaire (*Ondine*) ou franchement tragique (*Judith*, *Electre*, *La Guerre de Trois n'aura pas lieu*), il mêle systématiquement tous les tons, le familier et le grave, le bouffon et le tendre, la blague et la poésie, comme d'ailleurs il cultive l'anachronisme, singulièrement dans ses pièces antiques où la tradition de *La Belle Hélène* se rajeunit par le canular normalien. En second lieu, c'est un théâtre proprement littéraire : non qu'il puisse bien se passer de la représentation, mais, comme la tragédie classique encore qu'avec de tout autres procédés, c'est par le style qu'il porte ; un style qui ne cherche nullement à se calquer sur le langage parlé, à rendre le dialogue vraisemblable, mais qui use franchement de toutes les conventions efficaces, tirades, monologues, couplets, images de poète, mots d'auteur. Par ces caractères, le théâtre de Giraudoux est essentiellement poétique ; mais — et c'est le signe de sa réussite et de sa profonde valeur — il offre de l'essentiel dans l'irréel, de la vérité dans la poésie.

Quelle vérité ? Sans doute, Giraudoux a pris grand soin de brouiller les pistes, et *l'Impromptu de Paris* voudrait nous persuader que « ceux qui veulent comprendre au théâtre sont ceux qui ne comprennent pas le théâtre [...]. C'est le style qui renvoie sur l'âme des spectateurs mille reflets, mille irisations qu'ils n'ont pas plus besoin de comprendre que la tache du soleil envoyée par la glace... ». En fait, l'impression que laissent ses pièces d'une pensée difficilement déchiffrable ne vient pas généralement de ce qu'il n'y aurait rien à déchiffrer, mais, au contraire, de ce qu'il y a trop. Ainsi, *Electre* signifie la fatalité, la course inévitable d'un être au bout de sa nature, la passion de la justice et son danger pour l'ordre des cités, la condamnation d'un cri-

minel à ne jamais sortir de son crime, et d'autres choses encore, qui juxtaposent et brouillent leurs symboles : le spectateur en a le vertige ; le lecteur a peine à s'y reconnaître. Mais qu'on ne parle pas de gratuité : dans ce théâtre tout est idée, tout signifie. *Amphitryon 38* est un poème de l'amour conjugal, et *Intermezzo*, en donnant au fantaisiste vérificateur des poids et des mesures l'avantage sur l'inspecteur primaire tout de noir vêtu et tout bardé de formules, illustre cette vérité éminemment giralducienne que, si la naïveté de l'intelligence est vice, la naïveté du cœur est vertu. Qui ne voit qu'une philosophie se dégage de cette incomparable musique d'images et de mots ? On la caractériserait bien ainsi : le tragique de la condition humaine aperçu, mais exorcisé par l'humour. Il y a la fatalité, mais le jour se lève le lendemain des tragédies, et cette lumière qui renaît quand « *tout est gâché, que tout est saccagé et que pourtant l'air se respire, que les innocents s'entretuent mais que les coupables agonisent dans un coin du jour qui se lève [...]* cela a un très beau nom. Cela s'appelle l'aurore ». La terre est infestée d'imbéciles et de brigands, mais il y a les fleurs, les jeunes filles, et le mieux est de se sentir solidaire de son astre, et de se réjouir de la beauté d'Hélène passant sur les remparts tandis que les héros s'entretuent ; et le mieux aussi est de chercher son bonheur à l'intérieur des lois, plutôt que dans une vaine révolte. Un stoïcisme gai : voilà ce que Giraudoux proposait. Une seule fois, il s'est montré plus grave, il a conclu par la victoire d'un destin malfaisant sur la raison et le cœur des hommes, et il a refusé aux victimes toute autre consolation que les larmes que verse sur elles un chef sans illusion : c'est quand il a écrit *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. C'était en 1935. On voit à quelle pensée anxieuse, à quels pressentiments ce titre et cet humour plus noir correspondaient.

Sensible dans les œuvres de fiction, l'inquiétude pour la cité se traduit plus nettement encore, à la veille de la guerre, dans les écrits politiques, et spécialement dans cet essai de *Pleins Pouvoirs* qui allait, quelques mois plus tard, justifier la surprenante désignation de Giraudoux au poste qui semblait le moins convenir à sa souriante honnêteté : le Commissariat général de l'Information. « *Nous ne sommes plus, disait ce livre, dans une époque où l'orateur, où l'écrivain ait loisir de choisir ses sujets. Ce sont les sujets, aujourd'hui, qui le choisissent. Ou plutôt le sujet, car il n'en est qu'un : la conservation de la vie pour notre pays et pour nous.* » Sa thèse politique, fort sensée et d'ailleurs conforme à ce sens aigu de la réalité simple et concrète qu'il se plaisait à cacher sous ses jeux, c'est que le véritable problème, pour une France qui voudrait garder sa place dans le monde nouveau, est de redressement intérieur, de réparation de sa substance physique et spirituelle : « *Munich nous a montré, une fois pour toutes, que la force de la France ne devait plus lui venir de la faiblesse de ses adversaires.... C'est le poids de paix qu'il importe que notre peuple conserve, même s'il a toujours son poids de guerre.* » Et l'auteur de dénoncer la dénatalité française, les défaillances de l'imagination créatrice au plan de l'urbanisme et de l'industrie, et surtout cette espèce d'infidélité à l'esprit de la race qui fait que le mot *France* signifie un certain nombre de valeurs — courtoisie, goût du fini dans l'œuvre, sens de la grandeur —, alors que le mot *Français* signifie le contraire, « *l'individu grincheux, le voyageur impoli, l'improvisation, la complicité avec le scandale* ». Toutes choses excellentes à dire, encore qu'il fût bien tard pour se complaire à cette auto-critique spéculative, quand les circonstances allaient suspendre tragiquement le salut de la France à une action simple et brutale.

Les exercices de Marcel Jouhandeau. — Jouhandeau (I) n'est pas le plus facile à situer des auteurs de ce temps. Écrivain peu lu et qui n'élargira son public que passé la soixantaine, il fut constamment approuvé, savouré, vanté par une élite de connaisseurs, à chercher généralement du côté de la *Nouvelle Revue Française*.

« *Je ne crains que ceux pour qui le nom de Dieu est vide de sens, parce que, n'ayant la mesure de rien, ils se méprennent sur tout, d'abord sur eux-mêmes.* » Cet aphorisme de *L'Algèbre des Valeurs morales* donne la clé d'une œuvre où non seulement la vue pessimiste de l'homme, mais un goût quelque peu pervers du mal ne sont qu'une surface derrière laquelle s'interroge une âme inquiète de l'éternel. Il y a en Jouhandeau un chrétien qui ne peut se débarrasser de Dieu, le voulût-il — « *C'est un cantique, entendu dès le premier matin de ma vie, à la première messe, qui m'a perdu* » —, un chrétien en qui se débat le conflit inévitable de l'amour de Dieu et de l'amour du monde : « *J'aime Dieu : Dieu est jaloux de quelqu'un. Je suis aimé : Dieu est jaloux de moi.* » Entre deux êtres qui s'aiment, il faudrait que l'amour de Dieu fût un lien, non un obstacle : « *L'amour : un entretien de deux êtres sur l'Être, une intime conversation de Dieu avec Dieu en nous* ». Ce qui ne serait possible que si l'amour était pur, non vicieux, non coupable ; or on le devine vicieux et coupable chez Jouhandeau. Deux voies lui étaient alors ouvertes : le drame assumé gravement, vécu jusqu'au déchirement, avec toutes les conséquences lyriques de la sincérité ; ou, au contraire, esquivé par l'acceptation de soi et par quelque forme d'immoralisme, et se réduisant ainsi à matière de définitions. C'est la seconde voie qu'a choisie Jouhandeau, donnant à son immoralisme le caractère d'une théologie inversée et d'une « apologie du mal » : non content de s'escrimer à établir l'équivalence des vertus

et des vices s'engendrant réciproquement, il refuse de concevoir la vie autrement que comme la soumission au désir, car « *on ne tue pas son désir sans se tuer un peu soi-même* » ; et il voit dans le péché une route naturelle vers Dieu, l'âme perdue n'étant pas moins que l'âme sainte celle qui se dépouille pour un absolu et cherche une saveur d'éternel : « *L'éternité me hante au fond du péché comme de l'amertume, dans l'Enfer comme au Ciel* ». Ce qui est bien dans la ligne d'un certain catholicisme baudelairien, dans les parages duquel on trouve aussi Mauriac, mais avec une différence essentielle : Mauriac, s'il croit avec Claudel que le salut peut passer par le péché — *etiam peccata* —, se refuse à « *l'adéquation du bien et du mal* », et même à la connivence au mal ; au lieu que Jouhandeau, tirant du côté de Gide, ne cherche en rien à corriger la pente d'une imagination qui frôle l'érotisme et le sadisme, et dans la peinture d'une humanité cruelle, malfaisante et souvent démoniaque, ne laisse paraître aucune douleur secrète ni chez celui qui pèche, ni chez celui qui raconte le péché, mais une indifférence teintée d'ironie.

D'où l'impression troublement satanique que donne en fin de compte cet écrivain religieux. Moraliste clairvoyant en même temps que styliste exact et sobre, il figure un Gide catholique, qui traduit dans un vocabulaire saupoudré de mots pieux un individualisme et un naturalisme décidés : « *Pour moi, je ne souscris à ma religion que pour tout ce qu'elle apporte et je ne la renie que pour tout ce qu'elle enlève à la grandeur de l'homme [...]. Je n'opte que pour tout ce qui dote mon âme de plus d'étendue et de durée* ». Il demeure cependant cette distance que l'auteur des *Chroniques maritales* et de *Chaminadour* est loin de posséder les dons de transposition poétique de celui de *La Porte étroite* et des *Faux Monnayeurs*, à plus forte raison des *Nourri-*

tures terrestres et de *Thésée*. Son monde est celui des mœurs de la petite ville et des chamailles conjugales, et son réalisme fait songer d'abord à celui de Jules Renard par le goût des petits sujets, des petites gens et des petites phrases. A y mieux regarder, la vision de l'artiste est loin d'être myope et photographique : colorée par une passion morose, elle sulfurise l'atmosphère, noircit les objets, donne à l'honnête ville de Guéret les dimensions agrandies et déformées d'un Chaminadour infernal et badin, et fait d'Élise, l'insupportable et indispensable épouse, une sorte de monstre horrible et séduisant. Faut-il parler du ton du chef-d'œuvre ? L'ironie grinçante du conteur ne corrige pas toujours l'impression fatigante que donne au lecteur l'ordinaire et le médiocre de l'objet : et si la frappe des maximes rappelle quelquefois les moralistes classiques, on ne remarque pas habituellement chez eux cette obsession du raccourci, ce refus de narrer et de peindre qui aboutit chez Jouhandeau à l'obscurité quand ce n'est pas à l'amphigouri. Ayant trop habilement réussi à cacher la profondeur de sa pensée sous l'insignifiance des thèmes et sous les jeux du style, il finit par n'être qu'un artiste mineur appliqué à des sentiments bas ; ce qui ne l'exclut pas de la perfection, mais de la grandeur.

André Billy psychologue de l'âme religieuse. — Critique éprouvé, parfait connaisseur de la littérature moderne et romancier généralement pessimiste de l'amour profane, André Billy surprend en donnant coup sur coup *L'Approbaniste* et *Introïbo* : deux excellentes études de l'âme religieuse, entreprises — et c'était d'abord leur originalité — par un écrivain que rien ne permettait de classer comme catholique. Il s'y montrait aussi parfaitement informé de la morale et du

rituel de l'Église qu'équitable et sympathique à l'égard des prêtres et des pieux jeunes gens dont il évoquait les drames. Formé par des clercs et, semble-t-il, attiré vers eux au temps de son adolescence, André Billy utilisait visiblement des souvenirs personnels pour écrire ces deux histoires de vocation manquée ; beaucoup moins cruel pour ses anciens maîtres que jadis Estaubien dans *L'Empreinte*, il donnait, après Voltaire, l'exemple assez rare d'un ancien élève des Jésuites qui, devenu acroyant, continue de les aimer. La figure du P. de Maulny dans *L'Approbaniste* — ce prêtre lettré qui cherche, à la manière de l'abbé Bremond, la coïncidence secrète de la prière et de la poésie, et qui souffre de n'y pouvoir fixer son plus cher élève — est, dans le riche canton clérical du roman contemporain, une des figures les mieux dessinées, les mieux éclairées en profondeur.

François Mauriac romancier et journaliste. — *Souffrances et Bonheur du Chrétien*, en 1930, fixe la position spirituelle de François Mauriac (I) : le conflit des dieux de la terre et du Christ n'est certes pas apaisé, mais le principe est reconnu qui peut le résoudre : la perfection d'un amour où s'achèvent et se transfigurent tous les amours du monde. La voix des clochers qui jalonnent la vallée proclame que ce monde est racheté, « *Cybèle est purifiée par Celui que je ne vois pas, elle se referme sur Lui, elle Le cache dans des pierres et dans des feuilles ; elle Le contient : l'ostensoir a des rayons de vigne et de forêt* ». En somme, Mauriac s'est rapproché de l'optimisme chrétien de Claudel — rapproché seulement, car, pour l'auteur de *Dieu et Mammon*, l'inquiétude et le déchirement subsistent, et le romancier n'a pas fini de mêler dans sa symphonie les voix contrastées de la nature et de la grâce, des concupiscences et de la charité.

Non qu'il cherche à embellir les passions humaines : dans *Le Nœud de Vipères* comme dans *Les Anges Noirs*, dans *Les Chemins de la Mer* comme dans *La Pharisienne*, il les voit généralement féroces et avilissantes ; Thérèse Desqueyroux elle-même, dont il reprend le personnage dans *Plongées* et dans *La Fin de la Nuit*, se consume en vieillissant dans un remords sans amour, happée encore par le mal à l'instant où elle cherche la fraîcheur de quelque tendresse. Mais, au-dessus des drames les plus noirs, une lumière d'espérance et d'amour demeure désormais suspendue, et le cœur le plus desséché par la haine et l'avarice, comme celui du héros du *Nœud de Vipères*, demeure toujours secrètement exposé à l'attraction d'une force qui le rendra peut-être à l'amour. C'est à la fin de ce roman, le plus riche et le plus parfait qu'ait écrit Mauriac, que l'on trouve la phrase la plus éclairante de ses intentions spirituelles : Janine, ayant seule assisté à l'agonie de son grand-père, écrit à la famille qui a cru représenter l'image de la vertu devant un vieil homme méchant et révolté : « *De toutes nos forces, nous étions tournés vers les biens matériels, tandis que grand-père... me comprenez-vous si j'affirme que, là où était son trésor, là n'était pas son cœur ?* » D'un côté, le clan des « honnêtes gens », plus ou moins fidèles et dévots, paisiblement livrés au matérialisme de l'argent et aux vanités bourgeoises ; d'un autre côté, des pécheurs inquiets, qui cachent sous la frénésie de leurs passions la soif d'un absolu divin : tel est le monde mauriacien, menacé du double échec des croyants qui trahissent Dieu et des incroyants qui le manquent, mais jamais vidé de l'espérance. Il est même remarquable que, dans les romans d'après 1930, Mauriac fait passer plus souvent des êtres naturellement purs ou véritablement saints, un enfant Luc, un abbé Ardouin, un adolescent poète comme Pierre Costadot ;

il s'efforce même de rendre justice aux pharisiens, offrant à cette « *Maintenon bilieuse* » qu'est Brigitte Pian une planche de salut et un verdict de grâce. Et même, avec *Le Mystère Frontenac*, tiré de ses plus intimes souvenirs d'enfant, il a voulu montrer une fois qu'il était capable d'écrire sans fadeur une paisible idylle de la famille chrétienne dans ses tendresses et dans ses vertus.

En 1938, Mauriac a fait au théâtre, avec *Asmodée*, une éclatante entrée. Les qualités de son style, auquel Sartre, pour ses débuts de critique, allait contester le caractère fluide, naïf et continu du style romanesque, le rendaient à coup sûr admirablement propre au langage de la scène : il avait la vigueur, la concision, le raccourci, l'action, le pathétique. Rien de plus parfaitement mauriacien que ce drame intérieur et serré, où l'on voit dans le feu d'un été landais une âme de femme menacée de se perdre par l'élan de tendresse, à son insu coupable, qui la porte vers le fiancé de sa fille, cependant qu'un étrange précepteur, prêtre manqué, ne l'arrache au péché que pour la conserver sous l'empire d'une dilection trouble et dominatrice. Ce personnage de Couture est, avec Thérèse Desqueyroux, la plus forte création de Mauriac : chez lui, le péché n'est pas tant la concupiscence de la chair que, comme chez la pharisienne et avec plus de cynisme, la passion de violer et de gouverner les âmes.

A partir de 1934, peu après l'entrée à l'Académie, Mauriac a commencé la publication de son *Journal* : le mot doit moins s'entendre d'une confidence autobiographique — "exercice d'une introspection narcissiste intéressant peu un artiste aussi éminemment créateur — que d'un commentaire libre et capricieux de l'actualité. D'ailleurs, à cette époque, sa signature paraît souvent dans la presse, et moins, désormais dans la presse de droite que dans les journaux et

revues catholiques en opposition avec le conformisme bourgeois : la guerre d'Espagne a mis Mauriac dans le camp antifranquiste de Maritain et de Bernanos. Il se montre alors en possession des trois vertus qui font le bon journaliste : la curiosité des êtres, le pouvoir d'indignation et la sobre vigueur des mots.

D'aigus souvenirs de jeunesse tels que *Le Jeudi saint* ou *Commencements d'une vie*, des études critiques sur Molière, Flaubert, J.-J. Rousseau, Pascal, un essai sur la technique romanesque, et enfin une *Vie de Jésus* où la personnalité historique et humaine du Christ est rendue admirablement vivante, complètent une œuvre vaste de proportions, diverse par les sujets, remarquablement une par le climat spirituel et la tonalité du style ; une œuvre, en tout cas, où l'abondance n'a jamais nui à la qualité.

Georges Bernanos entre l'action et la fiction. — Après 1930, la pesée de l'actualité politique est forte sur Bernanos (I) ; mais elle n'affecte pas le romancier qui, au plan de la fiction, ne considère que l'universel et l'éternel ; elle inspire le polémiste, à la fois plus fécond et moins originalement créateur.

Car le lyrisme opulent et le génie pamphlétaire de l'homme qui a écrit, en moins de dix ans, *La Grande Peur des Bien-Pensants*, *Les Grands Cimetières sous la Lune* et *Nous autres Français*, ne doit pas faire illusion : il ne donne pas à une pensée excitable et fluide la cohérence d'une doctrine. A l'origine de chaque discours brille une intuition simple et juste, qui se répète à satiété, mêlée à d'immenses digressions pathétiques, et avec une hautaine indifférence pour les faits et les solutions. Dans *La Grande Peur*, c'était le mépris d'une certaine prudence transactionnelle de la bourgeoisie chrétienne ; d'où l'apologie de Drumont, la condamna-

tion du ralliement, et de tout ce qui s'ensuivit pour rapprocher l'Église de la démocratie ; et *l'Action française* portait Bernanos aux nues. Mais le divorce éclata quand, dans *L'Ami du Peuple* du parfumeur Coty, il se fit le théoricien d'un grand rassemblement républicain pour l'ordre et la liberté, et davantage quand *Les Grands Cimetières* exprimèrent l'indignation d'un chrétien loyal devant les violences civiles de la croisade franquiste, et le rejetèrent dans le camp des démocrates chrétiens. Au vrai, ces palinodies n'étaient que dans les attitudes de surface : en profondeur, le mépris de la bourgeoisie, vue comme la classe de la médiocrité morale et de l'égoïsme capitaliste, se mêlait à une défiance congénitale de toutes les formules du juste milieu pour dessiner la constance d'une position de réfractaire, qui refusait la gauche comme démocratique et la droite comme ploutocratique. Dans un idéal mal défini plane l'utopie rétrospective et sentimentale d'une monarchie chevaleresque et paysanne ; et deux mots se chargent, sinon d'un sens précis, du moins de résonances suggestives : honneur et liberté — honneur, c'est-à-dire fidélité désintéressée à une échelle de valeurs morales qui sont dans leur perfection des valeurs chrétiennes ; et liberté des enfants de Dieu, qui ne peuvent être ni les esclaves de l'État, ni les militants d'un parti, ni les administrés d'aucune bureaucratie, fût-elle d'Église. Anarchiste à figure de seigneur, Bernanos a donné l'exemple d'une rébellion politiquement intraduisible, mais non point inefficace, car elle fut un ferment salutaire en un temps où la démocratie dévirilisait les citoyens, tandis que les régimes totalitaires dépersonnalisait les hommes. S'y conjoignaient la tradition de Léon Bloy, pour l'intransigeance des convictions et la violence des invectives, et celle de Charles Péguy pour l'affirmation persistante d'un humanisme qui enveloppait la fidélité

chrétienne, la générosité sociale et la fierté française.

Malgré leur intérêt et leur importance, les textes politiques demeurent liés à une actualité passagère et ne sont pas des événements comparables au *Journal d'un Curé de Campagne*. Un jeune prêtre débute dans une paroisse mourante du Boulonnais, dans ce pays de lourdes terres et de grands horizons brumeux déjà décrit avec une intensité de vision tragique dans *Sous le Soleil de Satan* ; la peinture la plus vigoureusement réaliste d'un village pauvre et déspiritualisé, où un curé misérable, maladroit et malade s'efforce de prêcher l'Évangile, sert de toile de fond à ce qui demeure le grand sujet de Bernanos : le drame de la sainteté dans une âme sacerdotale. Rien ne saurait mieux éclairer, en même temps, la progression du roman français vers l'exploration de la conscience religieuse profonde, et l'essence du tragique bernanosien, que de mettre en comparaison, sur un sujet analogue annoncé par un titre presque pareil, *Le Curé de Village* de Balzac et le *Journal d'un Curé de Campagne*. Comme le prêtre de Bernanos, l'abbé Bonnet mène avec un cœur pur un apostolat austère dans un peuple matérialisé ; comme lui, il a découvert le secret coupable, caché au fond du cœur d'une grande dame, qui vit à l'ombre de son église en passant pour une sainte. Mais, dans la mesure où les deux romanciers ont tenté la psychologie du prêtre, Balzac demeure bien loin en deçà de Bernanos. Monsieur Bonnet est charitable et bienfaisant, à peu près comme l'était le Docteur Benassis, le saint laïque du *Médecin de Campagne*, au lieu que le héros de Bernanos progresse dans une sueur d'agonie vers une sainteté authentique. Quand l'abbé Bonnet a dévoilé le péché de M^{me} Grastin, il l'invite à un repentir actif : qu'elle produise des œuvres, qu'elle use de sa fortune pour faire défricher des forêts, irriguer des prairies donner à une popula-

tion pauvre une vie meilleure — car, selon Balzac, les fruits du christianisme sont la consolation des affligés, le repentir des coupables et l'ordre de la société. Au contraire, quand le prêtre de Bernanos a arraché à la Comtesse le secret de sa révolte muette et implacable contre Dieu, quand il a brisé en elle le refus d'amour, il reste à la pécheresse absoute de mourir dans la grâce et dans la gloire, car la religion concerne ici, au delà de l'ordre de la terre, le destin de l'âme éternelle. Ce surnaturalisme, Bernanos l'accentue encore en faisant éclater la sainteté dans la pauvreté, la douleur, l'humiliation de la nature. Sans doute, le curé de Torey offre le type d'un prêtre sanguin, réaliste et optimiste, qui entend baptiser et sauver l'homme avec tous les instincts de sa condition charnelle et terrestre ; mais le curé d'Ambricourt, plus proche du Christ dans l'acte de la Rédemption, triomphe en le rejoignant dans la dérélition de la Croix : d'autant plus fort entre les mains de Dieu qu'il apparaît plus infirme et plus dérisoire aux regards orgueilleux des hommes. Moins, d'ailleurs, un caractère qu'une figure symbolique, affrontée au drame essentiel de l'âme chrétienne — et cela, dans une lumière tragique, où va se reconnaître, chrétienne ou non, une génération anxieuse. « *Je crois de plus en plus*, dit le curé d'Ambricourt, *que ce que nous appelons tristesse, angoisse, désespoir, comme pour nous persuader qu'il s'agit de certains mouvements de l'âme, est cette âme même.* » Cependant, ce christianisme du Vendredi saint attend la joie du matin de Pâques, et la confiance dans les armes surnaturelles l'empêche de tourner au pessimisme absolu. « *Tout est grâce* » — tels sont les derniers mots du curé d'Ambricourt, mourant dans une chambre sordide, absous par un prêtre défroqué.

Romancier peu fécond, un moment tenté par le roman policier dans *Un Crime*, mais le ramenant à une

histoire de sacrilège, Bernanos a parfaitement réussi, outre le *Journal d'un Curé de Campagne*, le récit tragique de *Nouvelle histoire de Mouchette*, d'une inspiration beaucoup plus sombre, car la peur et le désespoir y éclatent à l'état pur dans une âme d'enfant, et le mal, c'est-à-dire la mort de l'âme et la suprême tentation du suicide, s'y découvre dans toute son épaisseur de ténèbres

Les drames spirituels de Gabriel Marcel (I). — Les années 30 ont vu s'élargir et s'établir fortement l'influence de Gabriel Marcel. Impressionné par les phénoménologues allemands, il a été l'initiateur en France d'un mouvement de pensée existentialiste orienté sur l'approfondissement des valeurs spirituelles et religieuses : comme tel, l'auteur d'*Être et Avoir* représentait un des foyers de la philosophie catholique, l'autre étant occupé par le néo-thomiste Jacques Maritain, dont *L'Humanisme intégral* aura été un des maîtres livres de l'époque. Mais, doué d'une multiplicité de dons, Gabriel Marcel répandit en outre sa pensée dans un nombre considérable d'articles de critique littéraire, dramatique et même musicale, et plus éminemment dans ses pièces — *Le Monde cassé*, *Le Dard*, *Le Chemin de Crête*, *La Soif* —, plus souvent lues que jouées à cette époque, et qui ne conquièrent que lentement leur public. Pièces austères et difficiles. Personne, pourtant, n'avait mieux reconnu que leur auteur qu'« une œuvre d'art se dégrade dès le moment qu'elle impose une philosophie » ; et rarement un philosophe s'était montré aussi soucieux d'épargner au réel les coups de scalpel de l'analyse, de se mettre devant les questions en état de « recueillement », de respecter autrui comme un sujet qui enveloppe un mystère, et non comme un objet qui fait surgir des problèmes. N'empêche que cette philosophie qui se

défendait d'être autre chose qu'une approche consciente et méthodique du mystère de l'existence, était chargée d'intentions métaphysiques, et le projet de la rendre à la scène était ardu : d'autant plus que le refus des procédés habituels de l'analyse ne laissait à l'auteur que des moyens d'expression analogiques, le condamnant à une avancée nébuleuse vers les secrets de la vie intérieure. On voit ainsi dans *Le Monde cassé* des personnages tous possédés par quelque passion, vanité, snobisme, sensualité, amour-propre, qui les empêchent d'être ce qu'ils sont authentiquement ; ils se cherchent dans un ballet quelque peu fantomatique, et ils s'expliquent finalement par des discours plus que par des actes. Ce drame a cependant marqué une date, et par ce qu'il était, et par sa préface, qui étendait à l'époque tout entière le diagnostic du déséquilibre dont souffraient ses personnages : « *Tu n'as pas l'impression — disait l'un d'eux — que nous vivons, si ça peut s'appeler vivre, dans un monde cassé ? Oui, cassé comme une montre est cassée. Le ressort ne fonctionne plus [...]. Le monde des hommes, autrefois, il devait avoir un cœur, mais on dirait que ce cœur-là a cessé de battre....* »

les nouvelles tendances critiques et refus de la civilisation bourgeoise

Pour comprendre le mouvement de l'esprit français entre les deux guerres, il est important de remarquer qu'autour de l'année 1930 le vent a tourné. La génération littéraire qui commence à s'exprimer vers cette date est plus sérieuse, moins égoïste, moins joueuse que celle de ses aînés ; elle préfère souvent l'essai au poème, elle charge le roman de discussions politiques ou d'intentions sociales ; dégoûtée par l'anarchie morale et intellectuelle, mais non ralliée aux solutions traditionnelles, elle cherche les principes d'un humanisme nouveau, voulant passer, a écrit Brasillach, « à d'autres jeux que l'évasion, l'inquiétude et surtout leur explication ». Nous avons déjà montré que les écrivains plus âgés n'ont pas échappé à l'ambiance : Gide, Valéry, Alain ont écrit sur la politique, Roger Martin du Gard est passé des planches de psychologie individuelle des premiers *Thibault* aux fresques historiques de *L'Été 1914* ; Duhamel, de l'étude de l'individu Salavin à la chronique familiale des Pasquier ; et Jules Romains de l'érotisme du *Dieu des Corps* à la synthèse sociale, des *Hommes de Bonne Volonté* ; cependant que Chardonne et Maurois se souciaient de donner des leçons de morale, Giraudoux des leçons de civisme, Mauriac et Bernanos des préceptes de politique chrétienne. La crise économique, le pressentiment du grand drame dont l'ombre s'approche, l'idée que la révolution et la guerre sont inévitables, expliquent ce retour à la gravité et cette obsession de l'actualité.

Dans ce climat généralement sérieux, une des caractéristiques de la nouvelle littérature sera le non-conformisme politique et social. Tandis que l'idéologie communiste gagnait les milieux intellectuels de gauche, d'une part absorbant presque tout le Surréalisme et, d'autre part, annexant un large secteur de rationalisme laïque (spécialement dans l'Université), on voyait se produire, dans certains milieux attachés à la défense des traditions spirituelles, de vigoureux examens de conscience qui tendaient au refus de l'ordre bourgeois, senti comme un « désordre établi » ; et il n'était guère de vocabulaire où le mot de « révolution » ne fût affecté d'une valeur sympathique et positive. Dans la littérature d'action, cette tendance se manifesta par un foisonnement d'essais, de revues et d'ouvrages doctrinaires appelant et préparant un nouvel ordre ; dans la littérature pure, elle excita nombre de romanciers et de dramaturges à reprendre, avec un accent plus âpre et une violence plus réfléchie, la critique de la famille et des mœurs bourgeoises, entamée dans la période précédente, du point de vue chrétien par Mauriac et Bernanos, et du côté du rationalisme libéral par Gide et Roger Martin du Gard ; enfin, elle explique, au moins partiellement, diverses tentatives d'évasion vers l'idéalisme révolutionnaire ou la mystique naturiste.

Jean Guéhenno, ou la protestation de Caliban. — Il appartenait à un universitaire, qui avait réussi l'itinéraire exceptionnel de la condition ouvrière à la culture normalienne, de dénoncer pathétiquement l'alliance des valeurs de l'esprit avec les privilèges de l'argent. Que la culture demeure pratiquement réservée à la classe bourgeoise, et que les fils du peuple, à qui la démocratie en ouvre l'accès, se trouvent devant l'alternative ou de la récuser parce que bourgeoise, ou

d'entrer corps et âmes dans le monde bourgeois pour ne pas trahir la culture : tel est le fait dont Jean Guéhenno * va sentir d'abord le poids ou le tourment. *Caliban parle* est le cri d'une révolte : l'homme du peuple, en possession de la culture qui le libère de l'esclavage, reproche d'abord à ses maîtres d'hier de l'avoir dédaignée ; et sur ce point il n'était pas tout à fait équitable, car c'est effectivement de professeurs et d'écrivains bourgeois qu'il avait reçu le flambeau ; et puis, il les accuse de l'avoir déshumanisée, ramenée à une manière d'être, à un signe de distinction sociale, quand elle devrait être un lien de communion et une « philanthropie » ; et ce grief était plus solide. Dans *Conversion à l'humain*, le souci des valeurs idéales s'affirmait, et Jean Guéhenno faussait franchement compagnie au matérialisme dialectique pour rejoindre la tradition de la démocratie laïque et libérale, dans la réconciliation de l'humanisme des doctes et de l'idéalisme des simples : le génie de Michelet, non de Marx, éclairait sa route. Le *Journal d'un Homme de Quarante ans* reprend les mêmes thèmes, mais sur un ton plus simple, dans une éloquence plus proche du cœur et en les liant de la manière la plus émouvante aux souvenirs de l'enfance misérable, de l'adolescence illuminée par l'étude, de la jeunesse bouleversée par la guerre. C'est un des maîtres-livres de la décennie, et l'on n'oubliera pas l'évocation de ces nuits d'autodidacte où un petit ouvrier breton découvrait le monde des idées : « *Nuits magnifiques, je crains qu'elles n'aient mis en moi quelque illusion : l'esprit ne cessera pas d'être pour moi ce grand archange que, tout jeune, j'entrevois voler si aisément par les ténèbres* ». Il est vrai que cet archange entraînera parfois Guéhenno trop loin au-dessus de la terre, vers un spiritualisme qui semble détaché des contingences de l'histoire. Dans *Jeunesse de la France*, il ne se contentera

pas de rappeler que « *les grands peuples sont ceux qui rêvent et travaillent pour le monde* », il ajoutera que « *si le dévouement aux idées devait entraîner la mort matérielle de la France, il faudrait encore préférer pour elle cette grande mort qui la ferait vivre dans le cœur des nations à l'obscur agonie d'un petit peuple avare, toujours occupé à se compter et toujours replié sur lui-même* ». Mais, après tout, cette leçon d'anti-machiavélisme n'était pas inutile à la veille d'un conflit où la France allait devoir risquer son existence sur l'honneur. La religion laïque de Guéhenno parlait un langage singulièrement consonant au mysticisme chrétien de Bernanos. Et, quand il voulait être de ces hommes qui « *se sont juré d'instituer dans ce recoin de l'univers une terre qui fasse honte aux dieux* », n'inaugurait-il point la prédication stoïcienne qu'allait reprendre, sur un ton plus haut, mais en des termes singulièrement proches, la génération de Camus ?

A côté de l'œuvre passionnée de Jean Guéhenno, où la critique négative des valeurs bourgeoises se compense positivement par un idéalisme à la fois humaniste et populaire, les paradoxes agressifs d'Emmanuel Berl, dans *Mort de la Pensée bourgeoise* et *Le Bourgeois et l'Amour*, ressortissent au jeu intellectuel et paraissent plus brillants que sérieux.

Le procès de la famille et des mœurs bourgeoises. — En 1929, le Prix Goncourt allait à *L'Ordre*, de Marcel Arland. Dans ses premiers ouvrages, *La Route obscure*, *Ames en peine*, *Étienne et Monique*, ce jeune et remarquable écrivain, doué en même temps comme critique et comme romancier, s'était fait le clinicien du « nouveau mal du siècle », et c'est l'esprit inquiet et réfractaire de la jeune génération qu'il incarne dans le jeune héros de *L'Ordre*, Gilbert ; en face de lui, son demi-

frère, Justin, épouse les idées, défend les principes et les intérêts de la famille bourgeoise. Que Renée épouse Justin en aimant Gilbert, et abandonne le premier pour rejoindre le second pourrait signifier que la vie et la force sont du côté de la révolte, et que l'individu doit faire craquer les cadres de la famille et de la société pour se sauver. Mais, en vérité, ni Renée, ni Gilbert ne se sauvent, et c'est finalement Justin, dans la simplicité et la grandeur de son pardon, qui met de la noblesse de son côté. La « pureté » de Gilbert apparaît souvent comme un alibi de l'orgueil, son inquiétude comme une instabilité de malade ; et sa mystique de l'irrationnel, ses affinités surréalistes achèvent de le démoraliser et de le corrompre. Si ce roman, aussi remarquable par l'écriture que par l'épaisseur humaine, a une signification sociale, c'est qu'il existe sans doute un faux ordre, celui de la famille bourgeoise quand elle s'appuie toute à des projets de sécurité, de richesse et de considération, mais aussi une fausse révolte, celle qui cherche ses instigations dans l'immoralisme et le prurit de l'anarchie plutôt que dans une idée concertée du bien et du juste. Sur un sujet assez voisin de *L'Ordre*, Pierre Bost, l'année suivante, publiait aussi un beau roman, *Le Scandale*, en accordant au jeune bourgeois révolté une sympathie moins nuancée de réserves.

En 1932, *Les Loups*, de Guy Mazeline, étaient, dans les proportions d'un roman-fleuve, moins le procès de l'institution familiale que l'histoire dramatique d'une dynastie. Des trois générations de Jobourg, la première, énergique, a fait fortune ; la seconde, paresseuse, la consomme ; la troisième, inquiète, démoralisée, complexe, ayant moins de principes que d'appétit, défend âprement ce qui lui reste de puissance et de privilèges. Ce roman, d'un grand mouvement dramatique, dépassait d'ailleurs le plan de la signification sociale pour re-

joindre la profondeur secrète d'une tragédie de l'individu. Maximilien Jobourg, le jour où est entré dans sa vie sa fille adultérine, fruit d'un amour oublié, découvre, comme tel héros de Bourget, que « *nos actes nous suivent* » et que l'irruption de notre passé dans notre présent peut détruire les plus patientes constructions de l'égoïsme et du mensonge : puis, obligé par cette complication de se cacher des siens, de jouer et de se défendre contre eux, isolé, traqué, mais soutenu par l'amour de sa fille retrouvée, il prend parfois les traits tragiques d'un héros de Mauriac : la meute des « lousps » n'est pas un symbole moins parlant que le « nœud de vipères » pour évoquer une certaine puissance de haine qui éclate dans une famille apparemment unie, quand y fermentent les passions du cœur, les intérêts d'argent, es ruses de l'égoïsme, les silences hypocrites et les malentendus prolongés par la peur. *Les Loups* sont un des maîtres romans de l'entre-deux-guerres.

Autre roman-fleuve, celui-là en cinq volumes, *Meurtres*, du romancier belge Charles Plisnier, reprend, selon une technique patiemment et parfois un peu lourdement naturaliste, la critique des mœurs de la grande bourgeoisie industrielle et la corruption des âmes par l'argent. Thème qui tend, en ces années 30, à devenir un poncif, et que Philippe Hériat exploite à la perfection dans une œuvre de haute qualité, de construction solide, de style sobre et dur et d'atmosphère intense : *Les Enfants gâtés*. La réaction passionnée d'Agnès Boussardel contre les préjugés et les mœurs de son milieu ouvre un conflit dramatique de la conscience individuelle et de la conscience du groupe familial. La fugue d'Agnès aux États-Unis permet l'évocation d'une société libérale fondée sur un pur individualisme. C'est encore un thème moral analogue à celui du *Nœud de Vipères* que développe Philippe Hériat quand il constate, à

l'intérieur de la famille bourgeoise, le rôle déshumanisant et dissociant de l'argent :

Au nom du sens de l'argent, nous devons dans la famille nous soutenir sans nous aimer ; nous devons nous voir sans plaisir, nous fréquenter sans préférence, nous marier sans tendresse.

Contre la famille bourgeoise, le romancier développait un grief plus particulier en y dénonçant l'excessive influence des femmes : le clan Boussardel est un matriarcat, ce qui explique « *la pérennité de tant de systèmes caducs et de conceptions arriérées* ». Rien, d'ailleurs, dans cette lignée de grands bourgeois français, pas plus chez ceux qui défendent les structures de la dynastie au nom d'une fidélité à ses intérêts que chez ceux qui s'émancipent par instinct de propriété et d'indépendance, rien qui ressemble à un idéalisme social ou religieux, ni même à un sentiment de valeurs morales transcendantes : la critique de l'égoïsme de groupe est entreprise ici, comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, au nom d'un égotisme intelligent, qui fait aux instincts et aux passions du *moi* une part trop favorable pour déboucher nécessairement sur une éthique d'ordre et de noblesse.

A la critique de la famille bourgeoise, on peut rattacher, de Charles Braibant, *Le Roi dort*, qui doit à son décor de mœurs rustiques, champenoises, la virulence des couleurs et le relief épique des caractères. Avec Joseph Jolinon, la perspective se rétrécit en satire des mœurs locales, et c'est la bourgeoisie lyonnaise qui fait les frais des *Dames de Lyon*, de *L'Arbre sec* et du *Bât d'argent*. Plus cruel parce que plus indigné, Louis Guilloux, dans *Le Sang noir*, renoue avec la tradition du naturalisme pessimiste pour prendre en panorama les mœurs de Saint-Brieuc, aux différents étages de la société bourgeoise. La satire du monde de l'argent et des affaires louches se retrouve, mais traitée sur le ton

de la hargne, dans le *Journal d'un Imprudent*, de Georges Blond, et sur le ton de l'humour, dans *Les Fausses compagnies*, de Christian Mégret. Sous cette rubrique de la littérature anti-bourgeoise, écrite d'ailleurs pour un public bourgeois, on n'en finirait pas de citer des titres.

Cependant, aucune œuvre, à cette époque, ne parut plus caractéristique de l'esprit réfractaire et du refus des mœurs et des valeurs régnantes que celle de Louis-Ferdinand Céline. Combattant de la première guerre, employé dans une affaire coloniale, puis médecin des pauvres, Céline, né avec un tempérament hypersensible et maladivement pessimiste, a tiré d'une expérience amère un furieux désespoir. *Le Voyage au bout de la Nuit*, puis *Mort à crédit* l'expriment dans un style obscène, ordurier, et d'ailleurs souvent admirable par un don d'invention verbale et une vigueur du flux oratoire qui peuvent faire songer à Rabelais, mais à un Rabelais toujours grinçant, bilieux, sans gaieté ni bienveillance humaniste. On voudrait pouvoir interpréter cette violence dans l'invective comme le cri d'une pureté blessée, cette éruption de colère comme une réaction de vigueur et de santé contre le médiocre, l'absurde et le faux d'une époque : on craint plutôt de constater on ne sait quelle perversion, quel attrait pathologique pour les images de la bêtise, de la souffrance, de la cruauté. Cela parut davantage quand Céline, à la veille de la guerre, dans *Bagatelles pour un Massacre*, hurla à la mort des Juifs, et dans *L'École des Cadavres* annonça joyeusement la prochaine catastrophe. Un peu plus tard, on devait le voir courtiser l'occupant, humilier dans *Les Beaux draps* la France vaincue et fuir enfin sa patrie méprisée sur les bottes de l'armée hitlérienne.

A la recherche des valeurs populaires. — Intelligente ou frénétique, objective ou passionnée, la cri-

tique des valeurs bourgeoises était toujours négative. Parallèlement à l'effort doctrinal des révolutionnaires positifs, certains romanciers, qui n'avaient souvent que des rapports fort distendus avec les partis politiques, s'efforcèrent spontanément de produire des œuvres où le peuple fût présent dans la vérité de ses mœurs, de ses peines et de ses espérances. Ainsi naquit, vers 1930, le *populisme*, qui essaya d'être une école autour de Léon Lemonnier et d'André Thérive ; mais il représentait plutôt une tendance, la suite d'une ligne assez brillante depuis que Charles-Louis Philippe et Francis Carco, bifurquant du naturalisme, s'en étaient plus ou moins rapprochés.

Certes, le souci de donner droit de cité dans le roman à l'homme et à la femme du peuple était parfaitement justifié. *La Femme sans Pêché* de Lemonnier, *La Femme à tout faire* de Marius Richard, *Anna* d'André Thérive sont des œuvres intéressantes et valables. Et Eugène Dabit qui avait sur la plupart des populistes l'avantage, étant né dans la misère de Paris, d'écrire sur des impressions d'enfance, a produit, avant sa mort prématurée, ces chefs-d'œuvre d'observation émue et d'écriture honnête que sont *Hôtel du Nord*, *Un Mort tout neuf* (reprise du récit unanimiste de Jules Romains, *Mort de quelqu'un*), *Petit-Louis*, le *Journal*. Cependant, le danger du populisme, comme de toutes les formes du réalisme qui inclinent à regarder vers les formes humiliées de la vie, c'est de faire oublier que l'art survit difficilement à se passer de la grandeur. Expliquant le titre d'un recueil de nouvelles, *Cœurs d'occasion*, André Thérive écrivait : « Ce titre signifie que les princes ou les intellectuels, enfin les grands de ce monde ne paraissent pas dans ces récits » — et il avait parfaitement le droit de les exclure ; mais pourquoi déclarait-il alors sa préférence pour des personnages falots, dont les sentiments

« sont dus aux occasions, aux circonstances du hasard » ? Qu'ils soient socialement pauvres ou riches, des êtres dépersonnalisés ne peuvent être intéressants. Il est permis et recommandé de peindre les petites gens, mais à condition de trouver ce qu'ils ont en eux de grandeur ; c'est au moins ce qu'Aragon voudra faire, plus tard, avec un succès inégal, dans *Les Communistes*. En attendant, on comprend la méfiance des écrivains prolétaires pour les romans populistes, écrits à l'intention des lecteurs bourgeois, et qui tendaient trop souvent à confondre la bassesse des conditions avec la banalité des caractères. Aussi bien, les meilleurs romans populistes ont-ils été souvent écrits par des romanciers qui préféraient le substantif à l'épithète : d'authentiques romanciers, capables d'atteindre et de rendre dans les êtres les plus simples la profondeur des sentiments humains, dans le décor d'une rue un parfum de poésie. Tels le Van der Meersch de *Maria fille des Flandres* et du *Péché du Monde*, le Jean Prévost des *Frères Bouquinquant*, et le Robert Brasillach de *Marchand d'oiseaux* (qui écrivait, disait-il, ses « *petits récits sur le Paris populaire un peu en marge de René Clair* », c'est-à-dire dans la nouvelle lumière du cinéma poétique).

L'appel naturiste, panthéiste et rustique de Jean Giono.
— Au refus de la civilisation bourgeoise correspond aussi l'appel naturiste qui, dans les années 30, influença largement les mœurs et les lettres. Les mœurs : on campe, on se déshabille, on cherche la paix des champs, le vent des plages ou, pour les plus énergiques, les hautes solitudes de la montagne ; l'exode des villes s'organise pour les week-ends, pour les vacances ; et les congés payés permettent à une portion plus large de la population urbaine de reprendre contact avec la terre, l'air et l'eau. Le scoutisme est en pleine

vogue et trouve son expression dans le *Clotaire Nicole* de Pierre Schaeffer¹. Quant aux lettres, elles n'ont jamais cessé, depuis Jean-Jacques Rousseau, d'exploiter les thèmes naturistes ; et tout le xx^e siècle a regorgé de romans rustiques. L'entre-deux-guerres en a fait une consommation particulièrement importante. Nous avons déjà noté l'élargissement de l'audience de Ramuz. Les années 30 voient se poursuivre les œuvres commencées dix ou quinze ans plus tôt : romans auvergnats d'Henri Pourrat (*Le Secret des Compagnons*, etc.) ; romans limousins de Charles Silvestre (*Monsieur Terral, La Prairie et la Flamme*) ; romans provençaux d'Henri Bosco (*L'Ane culotte*) ; et d'autres. Cependant le Berry, oublié depuis George Sand, allait revivre dans *Campagne* de Raymonde Vincent. Ne faut-il pas aussi tenir pour significatif de l'appel naturiste le goût pour les histoires de bêtes ? Il y a, bien sûr, les animaux domestiques de Colette, mais aussi les habitants de la jungle que peint André Demaison dans *Le livre des Bêtes qu'on appelle sauvages*, et le gros gibier de chasse, qui passe dans un livre admirable d'écriture et de poésie, *La dernière Harde* de Maurice Genevoix.

Une place à part doit être faite à André Chamson* ; il n'a certes pas laissé tarir la veine cévenole de *Roux le Bandit*, que l'on retrouve dans *Tabusse* ou *L'Auberge des abîmes* ; mais, outre qu'il n'a jamais conçu le retour à la nature autrement que comme un authentique humanisme, exprimant la victoire de l'homme sur les forces de la terre — ce qui le rapproche de Ramuz et ce que d'ailleurs il devait mettre en théorie dans *L'Homme contre l'Histoire* —, il est trop mêlé à la conscience de

1. A noter aussi qu'un des succès de librairie des années 30 fut *L'Homme et l'inconnu*, du Docteur Carrel, qui marqua il la réaction d'un biologiste contre les excès d'artifice d'une civilisation et d'une médecine qui tendent à fausser et dévitaliser l'être naturel de l'homme.

son temps pour se cantonner dans les récits de sa sauvage province, même portés au plan d'une signification générale ; et les crises sociales et politiques de l'époque forment la matière de ses meilleurs romans de ces années-là : *Héritages*, *L'Année des vaincus*, *La Galère*.

L'appel naturaliste et le poème rustique allaient enfin éclater dans une œuvre chargée de signification et de valeurs nouvelles, celle de Jean Giono *, l'un des grands massifs de l'entre-deux-guerres. Il n'est pas indifférent que Giono soit né à Manosque, au cœur de la Haute-Provence, sur les plateaux balayés d'un vent dur, déchirés par les ruisseaux étroits, et parcourus, à l'époque de la transhumance, par les bergers qui ont appris en interrogeant les nuits d'été les choses profondes dont ils parlent si bien. De ce canton méridional, moins plaisant que sévère et moins chrétien qu'idolâtre, Giono a voulu être le poète à la fois sauvage et précieux, charnel et mystique, le Mistral débaptisé. Et il le fut, d'abord, dans l'admirable trilogie qui le révéla entre 1927 et 1930 : *Colline*, où est évoquée, autour de la figure d'un vieux sorcier de village, la grande frayeur des hommes simples enveloppés par la puissance énorme de la nature ; *Un de Baumugnes*, idylle villageoise qui reprend la vieille idée rousseauiste de la bonté et du bonheur de l'homme à l'abri de la corruption sociale ; et, plus parfait et plus beau, *Regain*, où l'on voit un hameau abandonné renaître par l'amour de chair qui unit Panturle le rémouleur et Arsule la saltimbanque, sous la bénédiction de la sorcière Mamèche. Dans cette étonnante géorgique panthéiste, où le vent est sans cesse présent comme un dieu qui souffle, une narration qui a la rigueur d'un poème met en symbole l'origine naturelle de la société, et la situe dans l'instinct conjugal, qui transforme le chasseur en paysan, la femelle errante en mère et en gardienne du foyer, la

bauge en maison, le désert en campagne. Telle est la première expression de l'humanisme de Giono : humanisme court, parce que rattaché seulement à l'instinct, mais sain, parce que l'instinct y est primitif et droit. Évidemment, derrière cette Provence lyrique, que voudront chanter sur un ton plus haut, mais non plus juste, les bergers du *Serpent d'Étoiles*, on pressent le Valais de Ramuz, et d'autant mieux que Giono, à ses débuts, cherche, lui aussi, à inventer un style de transposition littéraire pour le parler des bergers et des paysans ; et il n'évite pas davantage l'écueil d'une préciosité patoisante. Dans cette première manière de Giono, pousser la jument se dit « *donner du pointu dans le sensible de la cavale* », ce qui met trop d'artifice dans un lyrisme de la nature sauvage et de l'homme primitif.

Cependant, dès les premiers récits, sans même excepter *Naissance de l'Odyssee*, fantaisie érudite d'un Méditerranéen hâbleur et plein d'humour, une ambition se laissait deviner, qui était d'apporter une religion aux hommes. Pour Giono, le christianisme n'est pas venu, et la Bible, qu'il a d'ailleurs fort bien lue, n'est qu'un poème de la vie primitive, champêtre et patriarcale. Il pense aussi que toute religion établie est menteuse, car « *les dieux ne sont pas sous les tuiles du temple* », et il n'y en a pas d'autres que celui qui « *étire dehors son immense corps translucide* ». Parlant de son pays de Manosque, Giono dira qu'il a su « *d'un enseignement sûr le mener jusqu'au fond sensible de la vie, dans l'ombre rousse où les arbres, les bêtes, les rochers, les herbes et les hommes sont pétris comme une pâte de pain* ». Ainsi, pour lui, le grand Pan n'est jamais mort : cette mystérieuse profondeur où les choses et les êtres se confondent en une seule essence, la vie dans sa simplicité végétative et animale, c'est aussi le grand Tout divin ; poète et prophète, Giono va vouloir le chanter sur un ton tout

jours plus haut et dans une symphonie toujours plus large ; philosophe et moraliste, il voudra y rapporter, comme à l'absolu, toute la science et toute la sagesse de l'âme. Dans *Le Chant du Monde*, Dieu, c'est le fleuve où hommes et troupeaux vont se rouler, puiser la violence et l'ardeur. Dans *Que ma joie demeure* — titre pris à un célèbre choral de Bach par le retranchement significatif du premier mot : Jésus — il n'y a pas seulement le dieu, mais son prophète, ce mystérieux Bobby qui prêche aux paysans l'évangile de la joie et qui mourra foudroyé. La joie gionienne, c'est l'expansion de l'être dans la gratuité de ses élans ; elle n'est possible que dans la liberté, et il n'y a de liberté que dans l'éloignement des contraintes sociales, dans le renoncement aux fausses richesses, dans l'adhésion vitale à la terre, à la nature, à la santé de l'instinct : « *L'appétit ? Ah ! c'est ça l'important... c'est une question de corps. Au fond de tout, il faut que nos corps désirent. Sinon, tu as beau avoir tout, tu as tout, mais tu ne te sers de rien* ». Gide, dans *Les Nourritures terrestres*, à partir d'une métaphysique identique avait proféré des préceptes analogues, quand il faisait du refus du lien social, du dépouillement et du renoncement au superflu, la condition même d'une plénitude de joie, équivalente à l'épanouissement de l'être. Tout ce que la société plaque sur la conscience de l'homme, Giono dira que c'est « une lèpre » : il suffit d'être homme, et rien de plus ; et d'aimer le monde. Alors, sur tous les chemins que l'on suit, on peut rencontrer la joie :

Et alors, on avait envie de partir et on pensait que peut-être la joie était au-dessus des chemins de la terre comme un arc-en-ciel, et qu'elle les enjambe tous, et que, quand on ne la voit pas, c'est seulement parce qu'on est mal placé, il suffit alors de marcher pour arriver à l'endroit où l'on sera dans sa pluie, sous la pluie luisante de la joie....

Il arrivera souvent que ce prophétisme encombre et

alourdisse la poésie de Giono, la dérive vers un prêchi-prêcha pathétique que l'artifice du style pseudo-paysan ne rend pas plus tolérable. Elle se relève, pourtant, dans les parties où l'enthousiasme dionysiaque cherche moins à se définir ou à se justifier qu'à s'exprimer en élévation lyrique, comme, par exemple, dans l'inégalable page de chanfre inspiré et de visionnaire, qui décrit l'éclatement du grand printemps dans la nuit de pleine lune.

L'échec, pour Giono, ce fut quand, cédant à la tentation du jour, qui était de théoriser et de proposer une politique, il se coupa du poème et voulut se changer en Gandhi provençal, prêchant sur sa terrasse de Manosque et écrivant des petits traités qui ont titre *Les Vraies richesses* et *Refus à l'obéissance* : alors, le lyrisme tari, il ne reste qu'une pensée très faible et assez maladroitement exprimée. Son mysticisme a pu, sans doute, éviter le retranchement total de l'individu dans l'égoïsme ; il est resté ouvert à une sorte de communion des âmes dans l'usage d'un bonheur affectif et ingénu, tel à peu près qu'aurait pu le rêver un Bernardin de Saint-Pierre qui aurait lu Fourier et Tolstoï : « *La joie panique*, écrivait Giono, *il est impossible de la garder pour soi-même. Elle nous est donnée par toute l'épaisseur de la vie. Celui qui l'a, s'il ne la partage, ne fait que la toucher et la perdre.* » Mais, en fait, ce doux anarchisme utopique excluait tout autre lien social que celui des relations sexuelles et du compagnonnage de travail, refusait l'État, la Ville, la machine, et préconisait le retour à une sorte de féodalité paysanne et artisanale de petites communautés autarciques. Puérilités que, pour leur malheur, Giono et ses thuriféraires eurent la faiblesse, au moins pendant quelques années, de prendre au sérieux : le moment était mal choisi, et elles n'étaient point propres à leur inspirer des réflexes virils et civiques devant les événements qui allaient surgir à l'horizon de la patrie,

les nouvelles tendances itinéraires vers l'absolu

Le recours à la nature chez Giono avait déjà le caractère d'un élan religieux, et c'est en quoi il apparaît caractéristique d'une époque où les hommes ont été généralement assoiffés d'absolu. Alors, le besoin est partout de trouver un sens à la vie, d'atteindre, au delà des routinières et précaires satisfactions du confort matériel, du dilettantisme et du scepticisme, un ordre de réalités essentielles et secrètes. De nouveaux écrivains, généralement des romanciers, enrichissent la veine de la littérature chrétienne. Chez d'autres, le mysticisme demeure mêlé à l'athéisme pour provoquer l'homme à rencontrer le divin dans l'approfondissement de son cœur. Enfin, dans la suite ou dans le voisinage du Surréalisme, nombre de poètes persistent à traiter la poésie comme une voie d'approche de l'absolu.

La littérature chrétienne. — Sous les astres conjugués de Claudel, de Mauriac, de Bernanos, de Jacques Maritain et de Gabriel Marcel, un climat de mysticisme catholique est sensible dans un large canton de la littérature, où ne manquent pas les œuvres honorables. La poésie religieuse y est représentée par Henriette Charasson (*Mon Seigneur et mon Dieu*), par Serge Barraud (*Le Grand Portail des Morts*) et, avec une voix simple et insinuante, par Marie Noël, qu'ont révélée

après la guerre *Les Chansons et les Heures*, et dont on lira encore *Le Rosaire des joies*, les *Chants de la Merci*. Avec le *Lièvre de Jacqueline*, Jeanne Ancelet-Hustache a donné un touchant document de la douleur d'une mère chrétienne devant la mort de son enfant. Témoin d'une époque déjà lointaine, Isabelle Rivière publie des essais mystiques, rassemble des « images » d'Alain-Fournier son frère, et transpose dans *Le Bouquet de Roses rouges* son roman conjugal, assez douloureux, avec Jacques Rivière. Mais trois noms de nouveaux venus dominent : Daniel-Rops, Joseph Malègue et Maxence Van der Meersch.

Daniel-Rops défenseur de l'âme. — Daniel-Rops * a été l'un des premiers à faire, dans *Notre Inquiétude*, en 1928, l'examen de conscience d'une génération sans maîtres, ou plutôt dont les seuls maîtres le furent de scepticisme et de perplexité intelligemment entretenus. A cette époque, le jeune essayiste vivait hors de la foi, loin de l'astre claudélien et, plus sensible à Gide, il craignait de se fixer trop tôt, d'étouffer trop tôt dans un dogmatisme limitatif « *l'appel du printemps* ». *L'Âme obscure* correspondait sur le plan romanesque à cette phase d'incroyance et d'incertitude, avec cette note nouvelle que l'anxiété spirituelle devenait plus lourde à supporter, la nostalgie de la foi perdue plus insistante ; d'ailleurs, la catastrophe du triste héros de ce récit semblait condamner le romantisme du vertige et du dégoût. Et puis, autour de l'année 1930, l'inquiétude de Daniel-Rops parut changer d'objet en se transportant de l'individu à l'humanité : la civilisation traversait une crise, le salut du monde était en jeu, et *Le Monde sans âme*, dont le premier chapitre avait pour titre *Adieu à une inquiétude*, s'appliquait à définir le mal du monde moderne et à chercher les remèdes. Le mal était-il

dans la machine, dans la démocratie, dans le capitalisme ? Oui, pour une part ; mais, plus profondément, dans le recul de l'esprit, dans la conversion de l'homme à la recherche du bonheur matériel. Le mal, Daniel-Rops le nommait aussi l'individualisme, mais en donnant au mot une autre acception que les libéraux qui, comme Daniel Halévy ou Duhamel, voyaient au contraire dans l'écrasement de l'individu le symptôme du désordre humain de l'époque : c'est qu'ils posaient, eux, l'individu comme sujet de liberté, alors que Daniel-Rops le voyait comme sujet d'un égoïsme qui sépare l'homme de l'homme et humilie l'âme devant l'instinct. Le mot de *personnalisme* dont l'usage allait se répandre, grâce surtout à Maritain et à Mounier, devait permettre d'éviter l'équivoque : la personne, reconnue comme ayant une double vocation, spirituelle et communautaire, allait apparaître comme deux fois digne d'être défendue contre une civilisation qui lésait deux fois sa nature : en opprimant sa liberté intérieure et en plongeant son être historique dans la solitude.

En somme, Daniel-Rops, dans *Le Monde sans âme* et dans les essais qui suivront (*Les Années tournantes*, *Éléments de notre destin*), ainsi que dans son activité de journaliste, contribuait à fortifier le courant péguyste : au nom de la spiritualité chrétienne, les valeurs du monde bourgeois, l'Argent, le Confort, étaient dénoncées, la Misère était représentée comme le scandale de l'âge moderne. Quant aux remèdes politiques, il semblait porté par tempérament à les chercher du côté des régimes autoritaires et des traditions aristocratiques plutôt que des mouvements populaires et des méthodes démocratiques : en quoi il se séparait pratiquement du péguysme de gauche, que représentait *Esprit*. Mais, plus important que le théoricien de l'*Ordre nouveau* allait être le romancier chrétien. *Mort, où est*

la victoire ? le révéla. Comme Mauriac, Daniel-Rops croit que Dieu étant amour et le bien étant de répondre à l'appel de Dieu, le mal est ce qui lui fait obstacle, ce qui détourne la créature vers les sources empoisonnées de la luxure et de l'orgueil. Mais, comme Bernanos, il voit aussi le côté positif du mal, sa contagion d'âme à âme, sa puissance de prolifération infinie : Jean Paleyzieux n'est pas seulement pour Laure Malaussène le séducteur au sens mondain du mot, il l'est aussi au sens théologique — le corrupteur, l'agent de la perte. Cependant, contre la puissance du mal, Daniel-Rops, échappant au pessimisme, mobilise le dogme de la réversibilité des mérites : Thierry dans son couvent, Xave sur son lit de jeune mourante intercéderont pour Laure, qui sera sauvée. Ce beau roman n'est pas sans défauts, la conversion de l'héroïne y est trop constamment prévisible, on ne sent pas assez, comme chez Mauriac et Bernanos, le risque toujours suspendu de l'échec spirituel, le côté tragique de la religion. Mais il assurait à son auteur un rang qu'allaient confirmer les nouvelles bien venues du *Cœur complice* et de *La Maladie des Sentiments*, puis un autre grand roman, *L'Épée de feu*. Celui-ci, plus inséré dans l'actualité, jetait un jeune homme désespéré du communisme au surréalisme, du matérialisme de l'argent à l'anarchie de l'intelligence, et lui faisait frôler le catholicisme intégral de Léon Bloy ; ainsi se trouvaient évoquées les tentatives les plus caractéristiques de l'homme contemporain pour échapper au désespoir d'une absence innommée et pour rencontrer l'absolu ; et il était suggéré que seuls avaient chance de le découvrir ceux qui regardaient du côté du Christ.

Joseph Malègue entre Proust et Pascal. — Les circonstances d'une carrière lente et laborieuse ont retardé jusqu'en 1933 la publication d'*Augustin ou le*

Maître est là : son auteur, Joseph Malègue, avait cinquante-sept ans, et ce volumineux roman était sur le chantier depuis une quinzaine d'années. C'est proprement une étude psychologique de la conversion, dont le caractère autobiographique est manifeste, et qui a la particularité de faire porter l'analyse sur le contenu intellectuel de la conscience religieuse, en rattachant à une crise de l'esprit le drame de la foi perdue et retrouvée. Comme, d'autre part, l'action est située dans les années 1900, en pleine fièvre du modernisme, ce beau livre a une valeur documentaire et historique incontestable et paraît parfois répondre, après vingt années, à *Jean Barois*. Augustin, comme Jean Barois, a perdu sa foi au contact de l'exégèse moderne et la retrouve par l'expérience de la douleur ; mais l'interprétation de l'aventure intérieure est fort différente chez Malègue et chez Martin du Gard. La conversion d'Augustin n'est pas celle d'un homme en détresse qui retourne à Dieu parce qu'il est retombé du pôle de l'intelligence à celui de l'affectivité, mais le mouvement d'un esprit vigoureux et toujours exigeant, qui redevient capable d'adhérer au dogme parce que la douleur l'a purifié. Le rôle de la douleur n'est pas, comme dans le cas de Jean Barois, d'amortir l'intelligence pour faire de la foi un simple élan sentimental, mais, dans une perspective toute pascalienne, d'exercer l'âme pour la préparer à la grâce, et de donner tout son pouvoir d'adhésion au cœur, qui n'est pas tant l'organe de la sensibilité que celui d'une connaissance intuitive et totale.

Et sans doute Malègue n'aurait-il pas tenu la gageure d'écrire huit cents pages sur un sujet aussi ardu et abstrait si, romancier-né, il n'avait su rendre toujours vivants ses personnages, et présents les milieux : la petite bourgeoisie fonctionnaire où est né Augustin, l'École Normale et la haute Université où il s'est fait

sa place, l'aristocratie où il a rencontré l'image fuyante de l'amour. Le romancier est d'ailleurs doublé d'un écrivain dont la parenté proustienne a immédiatement frappé la critique : soit qu'il exploite le thème des souvenirs d'enfance, soit qu'il oppose l'atmosphère mentale et morale des milieux, soit qu'il pousse jusqu'aux détails les plus précis l'analyse des états intérieurs, Malègue figure curieusement un Proust chrétien, imprégné de la plus sûre théologie, et qui donne ainsi le chef-d'œuvre du roman catholique, si l'on entend par cette formule, comme il le veut lui-même, le roman « *de l'âme uniquement religieuse, qui nourrit une psychologie spéciale, inretrouvable ailleurs* ». A côté de Mauriac et Bernanos, il a su, en intellectualisant le drame du chrétien et en approfondissant le problème de la croyance, construire une œuvre valable qui ne leur devait rien.

Maxence Van der Meersch entre Zola et Dostoïevski.

— Si Joseph Malègue fait songer à un Proust catholique, Maxence Van der Meersch * figure d'abord un Zola chrétien. Mais un Zola de *ch'nord*. Né entre Lille et Roubaix, avec un beau nom flamand, il est de ces écrivains qui justifient la théorie tainienne de la race et du milieu. Romancier précoce et fécond, c'est dans son pays d'origine, frontalier, industriel, populeux, riche et misérable, qu'il a encadré la plus grande partie de son œuvre ; et son tempérament reflète bien les qualités qu'on est convenu d'attribuer à l'homme des Flandres : un sens un peu lourd, mais précis, de la réalité concrète, le goût du travail et du risque, l'admiration de la force, une certaine cruauté même ; et, en contraste, une ouverture de l'âme à la compassion, à la solidarité dans la peine, à la mysticité, cette dernière tendance ayant été accentuée chez Van der Meersch par l'usage de la maladie et par des contacts généreuse-

ment cherchés avec la souffrance des autres. Sa conception du roman, documentaire, minutieusement narratif, volontiers appliqué à la peinture du peuple et des pauvres et maniant une vérité psychologique épaisse et pleine comme un lainage de Roubaix, est proprement naturaliste ; l'obscène est exclu, non le trivial ni le triste. Il y a lieu, d'ailleurs, de distinguer entre les récits qui visent un certain pittoresque régional — *La Maison dans la dune*, *Maria fille de Flandre* et surtout *L'Empreinte du Dieu* (Prix Goncourt, 1936) — et ceux qui, avec des prétentions sociales et philosophiques plus marquées, évoquent la misère humaine, soit celle de la foule ouvrière — *Quand les sirènes se taisent* —, soit celle d'une ville sous le rouleau de la guerre — *Invasion 14*, le plus puissant et le plus complet des livres de Van der Meersch. Dans les premiers, il ne s'interdit pas les prouesses d'écriture, descriptions poétiques ou scènes de mœurs, carillons de Bruges ou combats de coqs. Dans les seconds, plus sobre, il ne met un souci d'artiste que dans le découpage à grands pans de scènes épiques, comme la grève de *Quand les sirènes se taisent*, ou surtout la famine de l'hiver 1917 dans *Invasion 14*. Entre ces deux groupes de romans, *L'Élu* occupe une place à part, en décrivant un cas de conversion chrétienne dans un ton que l'on sent autobiographique.

Étroitement rattachée à un tempérament, l'œuvre romanesque de Van der Meersch tient aussi à son époque. Elle est celle d'un réfractaire qui s'oppose à la société non par esprit de revendication personnelle, mais par scandale et pitié ; et, plus généralement, d'un révolté qui découvre, au delà des iniquités sociales, le côté absurde et cruel de la condition humaine. De nature plus mystique que politique, ce n'est pas par une action révolutionnaire, mais par des vertus spirituelles qu'il croit que cette masse obsédante de souffrances peut

être compensée. Cependant, on aurait tort de le voir pessimiste ou résigné. Ce disciple attardé de Zola est, dans le fond de son être, plus consanguin à Tolstoï et à Dostoïevski ; plus ou moins proche, selon les époques, d'une foi dogmatique, il a reçu toujours l'animation d'un spiritualisme chrétien qui ne l'a pas seulement incliné sur les humiliés et les offensés, mais qui l'a fait parier pour les héros et les saints. Humain en ce qu'il trouve des larmes pour toutes les douleurs de l'homme, il ne l'est pas moins, dans un sens plus rare, en ce qu'il exalte les vertus supérieures par lesquelles l'homme se sauve et sauve l'espèce. Les dialogues de l'abbé Gennevilliers et de Decraemer dans *Invasion 14*, ceux de Bramberger et de Vhuilst dans *L'Élu* rayonnent d'un mysticisme proprement religieux. Mais toute l'œuvre témoigne pour un idéalisme moral, pour une forme d'aristocratie qui attend le salut d'une élite spirituelle, recrutée parfois chez les plus simples, en tout cas chez les plus purs.

Julien Green explorateur mystique de la nuit. — La situation de Julien Green* dans la littérature de ce dernier quart de siècle est unique. Cas d'abord exceptionnel de cet Américain né d'un mélange des sangs irlandais et écossais et qui, élevé à Paris, figure un des stylistes les plus purs et les plus classiques en notre langue (on dirait le plus gidien), encore qu'il ait écrit directement en anglais une partie non négligeable de son œuvre. En outre, expérience spirituelle singulièrement riche de ce jeune protestant, converti à seize ans au catholicisme, qu'il aborde par le côté le plus abrupt, celui du mysticisme, de Léon Bloy, puis jeté dans une longue crise d'agnosticisme et, autour de la quarantaine, faisant profession de son retour à l'Église. Né avec le siècle, ce romancier précoce avait donné avant

trente ans trois romans qui le classaient comme un maître du roman d'analyse, mais sous un éclairage étrange de cauchemar et d'angoisse, avec de sombres appels vers on ne sait quelle plénitude du mal. *Mont Cinère* évoquait les mœurs américaines de la fin du dernier siècle dans une atmosphère aussi étouffante et saisissante que celle des *Hauts de Hurlevent* : c'était, entre trois femmes du même sang, le roman de la haine qui pousse au crime des âmes revêtues de la froide austérité puritaine. *Adrienne Mesurat* traduisait la même curiosité lucide pour les gouffres des âmes apparemment régulières et dormantes, et l'appliquait à la société bourgeoise d'une petite ville française et au drame d'une fille qui hait et tue son père. Plus large de proportions, plus puissamment imaginé et porté au niveau du chef-d'œuvre, *Léviathan* poursuivait l'esprit du mal dans un monde vu en même temps sous l'angle du réalisme balzacien et d'un surnaturalisme infernal proche de Dostoïevski : les portraits de Guéret, un médiocre que sa lucidité pousse au désespoir, de la satanique Madame Londe, corruptrice par plaisir, et de Madame Grosgeorges, livrée au mal par ennui, ne s'oublient pas. A ce point de son œuvre, Julien Green faisait songer à un Mauriac plus noir et à un Bernanos surréaliste, qui croyait plus au diable qu'à Dieu et le cherchait dans la pénombre de l'inconscient. Ses personnages avaient l'inquiétude du bonheur et ne le distinguaient pas de l'amour ; mais une loi pèse sur eux, qui les condamne à ne pas aimer, soit qu'ils s'égarent dans le libertinage, l'avarice ou l'orgueil, soit que la vie leur refuse ce qu'ils attendent ; alors, l'amour manqué tourne en détresse et en haine, et c'est la source empoisonnée du mal. En ce sens, *Léviathan* apparaît comme un tragique dessin à la plume, noir sur blanc, pour illustrer le thème mauriacien du désert de l'amour. Mais toutes ces haines

qui fermentent secrètement dans les cœurs finissent par s'agglutiner, par produire un agrégat de mensonges, de cruautés réciproques, de perversité, qui démoralise les êtres purs et rend les êtres impurs plus méchants : et l'analogie est ici frappante avec la vision bernanosienne d'un Mal qui a une existence positive, extérieure à l'homme ; seulement, chez Green, cette extériorité doit s'entendre par rapport à la volonté, non par rapport à la personnalité totale, puisque les sources du mal semblent être souvent dans l'inconscient, dans une vie secrète et nocturne où surgit tout à coup une fatalité inattendue, un acte brutal, un crime.

Ainsi l'œuvre de Julien Green apparaissait-elle, autour de l'année 1930, comme une expression magistrale de l'esprit de révolte et de rupture de la nouvelle génération littéraire. Elle avait des racines en Gide, et d'autres chez les romanciers du péché, mais elle proposait une image plus tragique d'une société corrompue jusqu'à l'os et d'une nature mystérieusement et profondément viciée, exposée aux plus troubles appels. Construite sur les marges de la conscience claire, elle secueillait les lueurs équivoques d'une seconde vie profonde et cachée, non vie de l'esprit mais de l'instinct, non sentiment du réel mais d'un rêve qui le double mystérieusement, non vérité du jour mais de la nuit. Cette imagination ombreuse et fantomatique, à l'œuvre dès les premiers romans, allait accentuer ses effets dans *Le Visionnaire*, mais surtout dans *Minuit*, conte plutôt que roman, admirable par la beauté des descriptions, par le relief tragique de certaines scènes et par cette couleur de velours nocturne qui recouvre une prose sobre et tendue, intensément lyrique. Que signifiaient ces fuites dans la nuit, ce vertige du noir qui attire et qui fait peur ? Dans tous les sens du mot, la nuit, chez Julien Green, captive l'être :

elle lui est prison et charme, horreur et espoir ; elle l'entoure de monstres et de promesses. Le visible est décevant, futile, étouffant ; seul importe l'invisible, qui est le domaine de la nuit, et aussi le domaine de la mort ; mais la mort n'est peut-être que le passage vers un grand ciel de clarté douce qui vaut mieux que le soleil. Ainsi se rencontraient, chez cet écrivain superbement isolé, le thème surréaliste de l'inconscient, mais traité dans la prose la plus classique, la plus volontaire qui fût ; le thème, que l'on allait bientôt admirer chez Kafka, d'une plongée dans un monde irréel, onirique, ayant sa logique et ses symboles ; et déjà le thème existentialiste de l'absurdité cruelle de la vie.

Si beaux que soient les romans de Julien Green, c'est peut-être dans son *Journal* qu'il faut chercher son titre littéraire le plus sûr et le plus précieux : souvent égal à celui de Gide par la curiosité de la vie intérieure, le don de l'analyse, la pureté du style, il lui est supérieur par l'honnêteté. Le *Journal* est d'ailleurs indispensable pour suivre les évolutions d'une inquiétude spirituelle dont les romans ne sont souvent que la transposition poétique. Et l'on y trouvera un jour deux phrases où cet auteur anglo-saxon situe parfaitement sa place dans la littérature française : ayant exprimé d'abord son admiration pour l'agilité d'esprit des Français, il énonce les deux reproches qu'il leur fait :

Le premier est qu'ils pensent trop vite ; ils ignorent profondément que le plus court chemin d'un point à un autre n'est pas toujours la ligne droite. Le second est qu'ils ne voient qu'en plein jour et qu'ils deviennent à peu près aveugles au crépuscule. Ayant dit cela, j'ai à peu près tout dit.

L'angoisse métaphysique d'Armand Salacrou. — Dans des pièces écrites avant la trentaine, et qui furent des échecs, Armand Salacrou * avait déjà laissé aperce-

voir la direction de sa pensée profonde : partie de l'angoisse, elle allait en quête d'un absolu — quête rendue désespérée par un scepticisme radical. « *Moi, c'est dans mon âme que j'erre, éperdu sur les routes d'une intelligence en faillite, sans feu ni passion, à la recherche d'une idée qui ne serait pas truquée et qui vaille ce que je vaud.* » *Le Pont de l'Europe* affirmait en 1927 : « *L'homme ne peut vivre heureux que dans un monde qui a éclairci le mystère de la vie.* » Un critique a remarqué que les deux mots les plus fréquents du vocabulaire dramatique de Salacrou sont *Mort* et *Dieu*. La mort est sûre, et Dieu se dérobe. L'homme reste à l'homme, mais il n'est pas sûr de lui. Pas sûr de sa liberté, car « *Dieu est moins puissant sur les hommes que leur propre passé, définitif* » — ce passé que le héros de *L'Inconnue d'Arras*, le revoyant dans un éclair entre le geste de son suicide et l'accomplissement de sa mort, découvre à la fois si lourd et si vain, absurde, étranger à lui. Pas sûr de sa conscience, car la banale histoire d'adultère d'*Un homme comme un autre* devient l'occasion d'une confrontation à la vieille idée du péché : « *Nous n'avons plus la religion de notre morale. Alors il faut changer la morale, ou bien que Dieu revienne.* » Pas sûr non plus de son histoire : *La Terre est ronde* évoque la tentative héroïque de Savonarole pour purifier sa patrie, et constate son échec total, sa certitude, criée à l'instant de sa mort, que rien n'a d'importance de ce qui se passe sur la terre : « *Tout est comme rien. Et rien n'existe si ce n'est toi, clarté de Dieu* » —, mais la clarté de Dieu se refuse à l'esprit douteur, qui sait maintenant que la terre est ronde, et qu'elle tourne pour rien dans un ciel vide. Il est remarquable à quel point l'angoisse de Salacrou est accordée à celle de Malraux, son contemporain, et annonce celle de Sartre : ce cri d'un de ses personnages : « *Rien n'a plus de sens, sauf la solitude et la mort* », qui pourrait être mis en épi-

graphe à son œuvre, couvrirait aussi bien tout un large canton de la littérature depuis 1930 et surtout après 1940. Mais Malraux échappera au désespoir par une éthique de l'action, et Sartre par une métaphysique de la liberté ; au lieu que Salacrou ne connaît pas d'issue. Son passage à *l'Humanité* et ses sympathies communistes ne l'auront pas rendu perméable à l'optimisme révolutionnaire. L'évasion dans l'imaginaire, que symbolise *Atlas-Hôtel*, ne pouvait pas aller beaucoup plus loin qu'à lui inspirer une amère comédie. Il lui reste, pèlerin anxieux de l'absolu, à crier son espérance désespérée en des pièces alourdies d'intentions philosophiques, mais heureusement détendues par un excellent style de théâtre et par le goût du jeu dramatique, aimé parfois pour lui-même.

Jean Anouilh *, ou la pureté impossible. — Le tout eune auteur qui avait connu avec *Le Bal des Voleurs* son premier succès, et qu'imposait, en 1936, *Le Voyageur sans bagages*, on n'avait pas de peine à nommer ses antécédents : pour la nostalgie d'un amour juvénile et romanesque, effaçant dans sa clarté toutes les ombres du vice et du malheur, Musset ; pour le goût du déguisement, de l'équivoque entretenue par les masques et les métamorphoses de la personnalité, Pirandello ; mais surtout, pour une certaine façon de cacher l'idée dans l'image, le mouvement de la pensée dans le jeu des mots et la philosophie dans la fantaisie, Giraudoux. C'est d'ailleurs Giraudoux qui protégea d'abord et soutint Jean Anouilh. Mais, entre le maître pour qui la meilleure tragédie s'appelait *Électre* et la meilleure comédie *Intermezzo*, et l'héritier qui allait faire se succéder « pièces noires » et « pièces roses », *La Sauvage* et *Le Rendez-vous de Senlis*, *Eurydice* et *Léocadia*, il demeurerait, sous les apparences d'un jeu aux règles iden-

tiques, une divergence profonde de l'esprit ; et, autant que de deux tempéraments, elle était bien de deux générations. Normalien et diplomate, Giraudoux avait accepté la succession d'un humanisme dont son heureux caractère le poussait encore à accentuer la note optimiste : sans illusion, certes, sur les difficultés du bonheur et de la justice, il avait pourtant foi dans l'homme, il ne croyait pas au péché originel, à aucune malédiction fatale, il pensait que tout finit par finir bien, et que l'aurore se lève le lendemain des catastrophes, et qu'il est bon, tout compte fait, de se sentir « *solidaire de son astre* ». Anouilh, au contraire, étudiant en rupture de droit et petit agent de publicité, n'était pas né pour une sécurité d'état-major ; il s'est persuadé de bonne heure que la vie est mauvaise, la société corruptrice et que les choses généralement tournent mal pour ceux qui veulent le bien. Ainsi participe-t-il au pessimisme d'une génération qui est celle de René Char et de Camus, ayant pour amis immédiats Salacrou, Malraux, Henri Michaux et Sartre. Cependant son pessimisme ne va pas jusqu'à mépriser tout l'homme : à côté des ganaches, des imbéciles et des lâches dont son théâtre est peuplé, il passe toujours des anges de lumière, généralement des jeunes gens, qui aspirent à la joie du paradis et le cherchent sur le sentier montant et fleuri d'un amour pur : Juliette et Gustave dans *Le Bal*, Georges et Isabelle dans *Le Rendez-vous*, Orphée et Eurydice, Florent et Thérèse, etc... : toujours un couple par pièce. Celle-ci sera dite « *rose* » si, au dénouement, par quelque intervention miraculeuse ou quelque coup d'état de l'auteur, les amants sont autorisés à s'en aller ensemble, et « *noire* », s'ils sont séparés, ou plutôt se séparent, comme dans *Eurydice* et *La Sauvage*, l'un ou l'autre ou tous les deux ayant découvert l'impossibilité de ce qu'ils rêvaient. Mais il reste beaucoup de noir dans le rose ; il reste

partout, chez Anouilh, cette certitude que le mal existe, qu'un être porte toujours, collées à sa peau, les misères de son milieu, les souillures de son passé — trop heureux s'il peut, comme *Le Voyageur sans bagages*, délivré de sa famille et de son enfance par une amnésie (cas repris de *Siegfried*), se choisir une origine sans rapport avec son destin natal (le contraire de ce qu'a fait enfin *Siegfried*). Devant l'évidence du paradis perdu et de la pureté impossible, les meilleurs se crispent, refusent, veulent tout casser, choisissent la souffrance ; et rien ne signifie mieux la nuance particulière du pessimisme d'Anouilh que le cri de Thérèse, la « *sauvage* », refusant l'amour de Florent, le bonheur calfeutré d'illusion et d'égoïsme que lui propose un jeune bourgeois trop comblé : « *Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse !* » Comme nous sommes loin de Giraudoux, et déjà proche de Camus et de Sartre ! Cependant, chez Anouilh, ce nouvel humanisme de l'angoisse et de la révolte, qui transporte dans la négation même de Dieu on ne sait quelle obsession de péché et de rédemption, maintient secrètement une telle exigence d'absolu qu'aucun salut terrestre n'est proposé à l'homme : le bonheur même est tenu en suspicion, comme s'il ne pouvait être qu'une trahison de la pitié due à autrui ou du respect qu'un être lucide et pur doit à son âme exigeante et froissée.

Avatars du Surréalisme. — Que le Surréalisme ait correspondu à une volonté de l'homme moderne de trouver le fond de son être et, par la voie poétique, un irrationnel qui ait, plus que le spirituel, le caractère de l'absolu, André Breton et ses disciples l'ont répété sous toutes les formes. Dans les années 30, « *Surréalisme pas mort !* » : après avoir mis la doctrine au point dans le *Second Manifeste*, Breton écrit *Point du jour* et *L'Amour*

fou, Reverdy, toujours sensible au poids des choses, *Sources du Vent* et *Ferrailles*, et Antonin Artaud, plus désincarné que jamais, *Héliogabale*. Du dehors, des alliés sont venus : en premier lieu, Joyce, dont *Ulysse*, traduit en 1929, est bien, somme toute, le modèle unique d'un art qui substitue la liaison des images à la logique des idées, et préfère un chaos prétendu originel, mais en vérité savamment reconstruit, à l'expression de ce que le commun des esprits appelle le réel ; puis, en 1937, la belle étude historique d'Albert Béguin, *L'Ame romantique et le Rêve*, qui établit, à partir des Romantiques allemands et en traversant le Symbolisme, les antécédents et les évolutions de la littérature de l'irrationnel ; enfin, les essais de Rolland de Renéville sur l'expérience poétique. Et pourtant, le mouvement est en perte de vitesse : les excentricités rhétoriques ou éthiques de l'école ne passionnent plus personne, ni les titres comme *Le Revolver à cheveux blancs*, ni les parades de Salvador Dali, ni les cocasses de l'Exposition surréaliste de 1938 ; et le suicide même de René Crevel, s'il est dans la logique du système, en apparaît comme la catastrophe plutôt que comme le couronnement. Le groupe, d'ailleurs, s'est désagrégé. L'ambition originale de Breton de lier les deux fins, « *transformer le monde selon Marx, changer la vie selon Rimbaud* », s'est avérée irréalisable : avec Naville et Aragon, le gros de la troupe est passé au communisme, répudiant la doctrine de Breton comme un idéalisme petit-bourgeois et une déviation trotskyste. Breton lui-même a jeté du lest : il reconnaît dans *Point du jour* que l'histoire de l'écriture automatique a été celle d'une « *infortune continue* » ; il affirme des soucis moraux, exalte « *l'amour électif* ». Tandis qu'Aragon, dans *Hurrah l'Oural*, ravale le poème à de vagues proses de propagande, le plus humain et le plus valable des

poètes surréalistes, Paul Éluard, tout en se rapprochant plus discrètement du communisme, ne sacrifie rien de la poésie, et les titres mêmes de ses recueils — *La Vie immédiate*, *Le Livre ouvert*, *Donner à voir* — soulignent l'intention de retour au naturel que proclame, en 1937, *L'Évidence poétique* : « *Le temps est venu où tous les poètes ont le droit de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune.* » Militante ou intimiste, sa poésie tend à l'expression d'une « *vérité qui se dit très vite, sans réfléchir, tout uniment* », et il se trouve que ce sont les vieux thèmes sentimentaux, l'amour, le goût du bonheur, l'espérance. C'est du lyrisme authentique, sympathique et le plus souvent pédestre ; mais il faut bien avouer que le trépied de la Pythie est renversé.

Aussi bien les amateurs de poésie, en ces années-là, sont-ils plus alertés par les poètes qui ont cheminé en marge ou même à contre-courant du Surréalisme : par le catastrophisme mystique du Pierre Jean Jouve de *Sueur de Sang*, par l'humanisme confiant de Supervielle, ou par le sensualisme esthétique de Léon-Paul Fargue. Parmi les nouveaux venus, André Berry, qui a relayé André Mary comme protagoniste d'un « *gallicanisme* » gentil, gaillard et grand rhétoricien, n'aura guère qu'un succès d'estime, pour les *Lais de Gascogne* et pour le *Congé de Jeunesse* (en attendant les prolixes *Enfants de Garonne*). On lui préfère la fantaisie plus discrète de Maurice Fombeure, la probité du lyrisme classique d'Yves-Gérard Le Dantec. René Char donne déjà son *Marteau sans maître* et *Moulin premier*, mais sans conquérir encore une audience ; aussi les plus secrètes ferveurs vont-elles vers Henri Michaux et le tout jeune Patrice de La Tour du Pin. Parti d'un modernisme outré qui allait jusqu'à inventer mots et syllabes, Michaux a montré, dans les poèmes et les contes

fantastiques de *La Nuit remue* et du *Voyage en Grande-Garabagne*, qu'il pouvait écrire pour être compris, et même bien écrire ; mais son projet reste celui d'un esprit qui condamne le monde, se plaît à en désorganiser l'image et à renchérir sur son absurdité par la création d'un univers de fantaisie cocasse ou de cauchemar, pour rêver enfin d'une pureté glaciaire et mallarméenne : « *Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel...* ». Moins désespérant, et teinté de christianisme, Patrice de La Tour du Pin a fait, à vingt et un ans, avec *Les Enfants de Septembre*, un début prometteur, sur la voie d'un lyrisme à la fois naturel et solennel, orchestrant largement les thèmes de la beauté des choses mêlés à ceux de la mélancolie des grandes âmes — « *je suis le Prince Ullin dont le cœur est désert* ». Puis *La Quête de joie* a rouvert la veine d'un mysticisme religieux, frôlé de pénombre surréaliste ; et l'essai en prose sur *La Vie recluse en Poésie* semblait vouloir proposer, plus encore qu'une doctrine littéraire, un idéal moral et spirituel, invitant à mettre au foyer de la poésie le sens de l'humain, et à chanter « *sur tous les courants et sur toutes les pentes* », et pas seulement pour le désespoir : « *La tristesse et le froid, vous les trouverez sur toutes les pentes ; pourquoi en feriez-vous la base d'une philosophie ?* ». En vérité, l'intention s'affirme alors fréquemment de vivre l'expérience poétique comme voie de spiritualité — Pierre Jean Jouve ira jusqu'à vouloir trouver « *dans l'acte poétique une perspective « religieuse » — seule réponse au néant du temps* ». Qu'autour de l'année 1935, de jeunes écrivains tels que Luc Dietrich, René Daumal, Louis Pauwels demandent au mage Gurdjeff un secret d'absolu, que Lanza del Vasto ira bientôt chercher du côté de l'Inde, est un symptôme convergent d'une faim métaphysique, souvent plus valable que les aliments qu'elle s'invente.

CHAPITRE 6

les nouvelles tendances la littérature du dépassement humain de l'énergie et de l'action

Cette solidité de l'absolu que recherche, parfois furieusement, une génération qui sent trembler la terre sous ses pas, nombre d'écrivains penseront la trouver du côté de l'action : en ce sens, le passage de quelques Surréalistes marquants au communisme était significatif. Que l'homme soit fait non pour ressasser ses inquiétudes, mais pour affirmer ses énergies, qu'il soit, au sens nietzschéen, quelqu'un qui se surmonte, qu'il s'épanouisse enfin dans ses engagements et dans ses actes, c'est ce qu'allait exprimer une littérature largement sensible à l'inspiration héroïque. Celle-ci vient souvent, alors, du côté révolutionnaire, fasciste ou communiste, mais aussi du grand courant traditionnel de la morale aristocratique et chevaleresque. Dans ce climat, qui distingue nettement les années 30 des années 20, deux anciens combattants de la première guerre mondiale, qui s'étaient fait lire et admirer au lendemain de l'armistice, Henry de Montherlant et Drieu La Rochelle, allaient respirer à l'aise ; et sans doute auraient-ils fait figure de maîtres si la vigueur et la pureté de leurs caractères et, pour ainsi dire, le métal de leur idéalisme n'avaient paru inférieurs à ce qu'on pouvait admirer chez certains de leurs cadets, tels que Saint-Exupéry et Malraux.

Henry de Montherlant entre le « service inutile » et la « morale de la qualité ». — Nous n'avons jusqu'à présent rencontré Montherlant * que dans sa première figure de soldat démobilisé, ivre encore de son aventure militaire et cherchant à prolonger dans la paix le ton héroïque : tel fut l'auteur du *Songe*, des *Olympiques* et des *Bestiaires*. Mais, quand il publiait ce dernier ouvrage, le poète de la gloire et de l'énergie traversait déjà une crise dont *Aux Fontaines du désir*, en 1927, et *La Petite Infante de Castille*, en 1929, apportaient l'éclatant témoignage. Éclatant dans tous les sens du mot, parce que le style demeurait intense et vibrant, aussi propre à traduire aujourd'hui le dégoût de la vie ou la frénésie du plaisir qu'hier la joie de l'action et l'âpre orgueil du héros ; mais aussi parce que la conversion semblait spectaculaire, et l'on ne s'était pas attendu à trouver dans le chantre pindarique de la gloire du stade l'élégiacque énervé des *Voyageurs traqués*. Le romantisme de la satiété, de l'à quoi bon vivre ? coule dans la prose d'airain qui avait convoqué les athlètes. Puis, le tempérament reprenant le dessus, c'est un nouvel hymne à la vie qui s'élève, mais accompagné maintenant des flûtes lydiennes, car la vie, c'est le plaisir des sens et la facilité, non la tension des muscles et la joie de vaincre. Quant au thème de la pitié, il s'estompe dans les revendications d'un égoïsme monstrueux :

En somme, qu'est-ce que je veux ? La possession des êtres qui me plaisent dans la paix et dans la poésie ; pour tout le reste, me désolidariser. Mon affaire à moi est de ne me contrarier en rien et, secouant toute obligation, de me consacrer uniquement à mes désirs et à la poésie. Quel vœu, comme une flèche part, quelle résolution de se tuer de plaisir !

Fatigue des nerfs et fièvre des sens ? Sans doute. Mais plus grave apparaissait la crise de l'intelligence minée d'un scepticisme radical. Il était déjà regrettable

que le rude moniteur des *Olympiques* en arrivât maintenant à cette formule de sagesse : « *Se suspendre tout entier à une citronnade convenablement glacée* » — mais plus inquiétant encore de l'entendre proclamer : « *Je n'ai que l'idée que je me fais de moi pour me soutenir sur les mers du néant* ». Nihilisme fondamental, résolu dans un individualisme forcené, et sur lequel la grande affaire sera de fonder un pragmatisme : tel est, après 1930, le problème de Montherlant quand, l'instinct de l'action l'ayant repris, il lui faut motiver des actes dans la négation des valeurs objectives. Entre la méthode de l'aventurier, qui choisit gratuitement un parti et s'y tient pour être efficace, et celle du dilettante, qui refuse de se fixer pour rendre toutes les options successivement possibles, c'est la seconde, plus gidienne que barrésienne, que choisit Montherlant, en se justifiant par une dissertation de philosophie élémentaire, *Syncretisme et Alternance*. Rien n'est vrai absolument, mais tout est vrai à son tour. Le jour n'a pas plus raison que la nuit, le christianisme que le paganisme, l'austérité que les délices ; mais il a raison, celui qui, acceptant la loi de la nature et de la vie, est disponible à tous les mouvements et capable d'accorder les contraires. Il faut savoir « *garder une patte sur ce que l'on abandonne* », et se prêter à tous les courants ; vivre successivement « *le catholicisme non pris au sérieux, c'est-à-dire à l'italienne, et le catholicisme pris au sérieux, c'est-à-dire le jansénisme* ». Telles seront les justifications, au vrai fort fragiles, d'un dilettantisme de l'action qui trouvera sa formule dans *Service inutile* et un peu plus tard dans *Possession de soi-même*. On n'est grand et noble que par l'action et le service ; il faut donc agir ; il faut même servir par respect de soi-même, mais en sachant que cela n'a aucune utilité, ni pour nous, ni pour le corps social : telle est la thèse de *Service inutile*. *Aedificabo est*

destruam : construire pour détruire ce que l'on a construit, que ce soit la règle de l'homme supérieur qui réconcilie à l'idéalisme du service le réalisme d'une clairvoyante négation de tout ! Ainsi prendra-t-il ses grades dans le plus aristocratique de tous les ordres, la « *chevalerie du néant* ». D'où la leçon qui sera tirée, à l'heure de la défaite de 1940, dans *Le Solstice de Juin* :

Que voulons-nous en fin de compte ? Un intelligent et qui ait du sang. Son sang le pousse au combat, son intelligence postule l'incroyance. Le combat sans la foi, c'est la formule à laquelle nous aboutissons forcément si nous voulons maintenir la seule idée de l'homme qui soit acceptable : celle où il est à la fois le héros et le sage.

Le sage ? On en peut douter. Le héros ? Oui, si l'on réduit le héros au seigneur. Une morale de seigneur ne s'embarrasse d'aucun scrupule de bonté, de légalité, de conformité : la désinvolture dans le vice et la cruauté même sont seigneuriales, pourvu que s'y enveloppent quelque générosité et un sens de l'honneur ramené au goût de la gloire. Tel est l'humanisme de la Renaissance dont Montherlant se recommande, et cette « *morale de la qualité* » qu'il prétend greffer sur le dilettantisme du service inutile. Plus convaincant, en général, quand il dit ce que cette morale n'est pas que quand il veut expliquer ce qu'elle est. Ce qu'elle n'est pas : la « *morale des midinettes* », la sentimentalité de romance et de cinéma, la vulgarité du bourgeois qui met son plaisir entre « *la belotte et Tino Rossi* », et la politique d'abandon qui en sera la conséquence en conduisant la France à Munich. Sur tous ces points, *L'Équinoxe de Septembre* multipliait des traits justes et vengeurs. Mais, cette morale de la qualité, qu'est-elle positivement ? Si nous la cherchons dans les leçons de civisme que Montherlant donne en cette décennie obsédée des échéances de l'histoire, elle nous paraît bien mal

étayée en ses principes et bien précaire en ses résultats. Devant la guerre possible, toute inquiétude s'apaise dans le symbole de l'équinoxe : « *Le jour de la paix et la nuit de la guerre sont égaux pour moi ; l'un ou l'autre, no importa.* » *No importa* — peu m'importe puisque tout alterne et que rien ne compte, hors le moi.

Tout homme qui, à la veille du combat, s'interroge comme Cassius sur la valeur de sa cause, ne peut qu'être saisi de désespoir s'il est un homme intelligent. Aussi n'est-ce pas par ce bout qu'il faut prendre l'événement. Peu importe la cause, il s'agit de savoir si, sous sa bannière indifférente, on s'accomplira.

Tel est l'homme de qualité devant l'événement : ce qui fait question pour lui n'est ni la justice de la cause, ni même le sort de la patrie, c'est « *à travers des circonstances imprévues son aventure personnelle et son accomplissement de personne* ». Ainsi le service inutile se résolvait pratiquement dans l'inaptitude au service.

Passant des essais aux romans, trouverons-nous mieux traduite en attitudes qu'elle n'est définie en formules la morale de la qualité ? Il faut distinguer. Dans *Les Célibataires*, le meilleur de ses romans, où le cadre balzacien, remarquablement posé, ne tarde pas à éclater sous une poussée de lyrisme et de verve, Montherlant a décrit une noblesse qui déchoit en s'accrochant à ce qui lui reste de fierté ; ainsi, la mort de M. de Coantré, en contraste avec l'ambiance morale d'une époque vouée à l'esbroufe et à l'argent, prend une hauteur vraiment aristocratique. Mais quand le grave instituteur des jeunes gens se met à raconter les *Jeunes filles* ou plutôt à se peindre en proie à elles, il serait vain de vouloir lui trouver d'autres mérites que ceux d'une écriture directe et naturelle, toujours crépitante d'images, de mots qui font balle, d'amusantes trouvailles, et, dans le portrait du peintre, d'une sincérité qui dépasse en cynisme Gide et Jouhandeau. Mais qu'y

devient la « qualité » ? Rappelons-nous la conclusion de Costals-Montherlant : « *C'est un des devoirs de l'Européen moderne qui veut vivre raisonnablement que le devoir de grossièreté en amour* ». Costals refuse la morale établie, le mariage, la souffrance, l'amour même, car « *aimer empoisonne, aimer ronge... il ne peut y avoir de sagesse philosophique chez celui qui aime, il ne peut y avoir de sagesse sans égoïsme* ». S'il a cédé à la pitié, au « démon du bien », en donnant quelque tendresse à Solange Dandillot, il lui écrira plus tard : « *Mes charités me font honte, et c'est pourquoi vous avez été une de mes hontes* ». Arrivé au bord de la vieillesse, il entend rejeter toutes les contraintes, toutes les « grimaces », et c'est ce qu'il appelle « *faire lever le jour en lui* ». Pourtant cet immoralisme radical ne l'empêchera point de suivre de près l'éducation de son fils et de lui écrire : « *Ce que je voudrais passionnément, c'est arriver au point où il ne soit pas même concevable pour moi que j'aie une inquiétude à ton sujet touchant la qualité* ». Car la mystérieuse qualité est au delà du bien et du mal. En vérité, malgré les affirmations misogynes — « *homme, femme, enfant, on se gâte toujours à ne vivre qu'avec des femmes* » ; la femme enfante « *l'irréalisme, le dolorisme, le vouloir-plaire, le grégarisme, le sentimentalisme* » —, c'est presque toujours dans les personnages de femmes qu'apparaît la qualité : la tendresse désintéressée d'Andrée Hacquebaut, la grâce enfantine de Solange, la bonté de Madame Dandillot ; et c'est dans certaines bouffées d'amour et de pitié que provoque en lui la rencontre des femmes qu'il arrive à Costals d'être humain.

Il y aurait sans doute quelque chose de naïf et d'injuste à juger Montherlant sur une profession de cynisme qui se détruit par son excès même, et que corrigent d'ailleurs des élans de tendresse et des accents

de noblesse. Mais il reste, chez celui qui était entré dans les lettres comme conducteur d'âmes et comme instigateur d'héroïsme, une attitude de pose et de jeu qui laisse finalement vide la place à laquelle on l'avait cru destiné : celle du grand écrivain gentilhomme. Les purs de la tauromachie ont souvent protesté contre un usage, l'*afeitado*, qui consiste à rogner les cornes de la bête avant de l'envoyer dans l'arène, après quoi il est facile au toréador de se montrer virtuose à bon compte. Ainsi, devant les phrases les plus hautaines, les mots les plus âpres et les leçons les plus impérieuses de Montherlant, le lecteur de 1935 éprouvait de la gêne ou, ce qui était plus grave, de l'indifférence : il n'y croyait plus, il se savait en pleine littérature ; les cornes étaient maquillées, l'homme n'était plus sur « le terrain de la vérité ».

Drieu La Rochelle entre l'action et le désespoir. — Entre Montherlant et Drieu La Rochelle *, l'analogie des destinées est frappante : deux génies brillants et forts, accouchés par la guerre, ont d'abord cherché le ton héroïque ; puis le scepticisme et l'hédonisme les ont minés et obligés à se construire une morale pragmatique qui répondit à leur besoin d'action ; enfin, le culte de la volonté de puissance et la répugnance à l'idée chrétienne devaient incliner leurs sympathies vers le national-socialisme. La différence est dans le don créateur et le talent d'écrire, supérieurs chez Montherlant, mais aussi dans le sérieux du caractère, où Drieu l'emporte ; car, s'il a joué, ce fut en prenant ses risques et en posant sa mise : la littérature ne lui fut jamais un alibi.

Dès *Le Jeune Européen*, Drieu apparaissait comme un moraliste qui refuse la civilisation de son époque, comme un lyrique et un dilettante qui veut s'y creuser un trou de bonheur, et aussi comme un homme d'ac-

tion qui ne renonce pas à modifier l'ordre des choses. Il lui faudra se débattre entre ses contradictions. *La Comédie de Charleroi* posait franchement la question : « Dans la prochaine guerre-révolution : colonel ou déserteur ? » Au fond, il se préférerait colonel ; mais, en tout cas, point « lieutenant de réserve », point l'homme de la discipline commune et d'une action ordinaire : plutôt déserteur dans un grand style. Révolutionnaire ? Oui, en ce qu'il aspire à bouleverser le monde dans sa forme bourgeoise, mais plus précisément, et il l'avoue, « réacteur » en ce qu'il souhaite la destruction d'une civilisation sophistiquée pour retrouver le bonheur et la vertu de l'homme naturel, la fraîcheur de l'innocence première. Il va jusqu'à rêver d'un retour à la virginité animale de l'espèce, ce qui l'apparente à D. H. Lawrence, pour lequel il a du goût ; et il est ainsi conduit, dans ses romans comme dans ses aventures, à rapprocher systématiquement l'amour de sa forme la plus simple, c'est-à-dire de l'instinct sexuel ; mais cette route descendante le fera déboucher sur la mélancolie plutôt que sur la joie. C'est d'ailleurs un fait que toute l'œuvre de sa maturité résonne d'un bruit de fêlure et d'échec. *Rêveuse Bourgeoise*, c'est la peinture de la médiocrité d'un milieu, auquel l'auteur n'est pas fier d'appartenir, et qui a perdu le sens du réel et de l'action conquérante. *Gilles*, autobiographie romanesque, c'est l'histoire d'un jeune bourgeois qui, après une suite d'expériences amoureuses et politiques toujours manquées, croit trouver son salut dans le fascisme, parce qu'il y rencontre une source d'exaltation religieuse et un principe de communion, « la compagnie d'hommes entièrement ramassés sur une partie d'eux-mêmes, à la fois tendus et conscients ». A cause de cette soif d'amitié, où se mêlent la tentation de la grandeur et l'attrait de la violence au bord de la mort, on serait

tenté de voir en Drieu comme une préfiguration de Malraux, ou plus précisément comme un Malraux d'extrême-droite, si, à la constance de la volonté et à la sainteté souveraine de l'auteur de *L'Espoir* ne correspondaient, chez l'auteur de *Gilles*, un romantisme inguérissable, une aptitude infinie au dégoût, un doute étendu sur toutes les fins de l'action et sur soi-même, une obsession de l'inévitable décadence. « Bah ! il faut bien mourir, il faut bien qu'un peuple meure, il faut que tout soit consommé dans les villes. Mon sang fume sur cet autel sale. » Contre tout ce désespoir, que pouvait peser une vague attirance à la fois barrésienne et maurrassienne pour un catholicisme desséché de sa sève spirituelle, admiré dans l'esthétique de ses rites, dans ses consonances possibles à une morale héroïque et à une politique d'empire ? Pas beaucoup plus qu'un érotisme devenu sans illusion. En somme, la crise de consommation nihiliste qui a ruiné les héros amusés de Montherlant ne détériore pas moins les héros anxieux de Drieu La Rochelle. Elle aura détruit peu à peu sa puissance poétique, et n'a pas servi sa carrière politique ; car ce n'est point, pour un homme d'action, une disposition heureuse que de se jeter dans un parti comme on se précipite. Gilles pouvait bien chercher à justifier par des improvisations doctrinales son adhésion au fascisme, défini comme la convergence « de ces trois forces éparses : le socialisme, la religion, et l'esprit viril », et paradoxalement investi d'une vocation d'universalité. C'est plus tard, dans la sécession accomplie d'avec la communauté nationale, que Drieu La Rochelle donnera ses raisons profondes, quand il écrira, par exemple, dans la *N.R.F.* en novembre 1942 : « Je suis fasciste parce que j'ai mesuré le progrès de la décadence en Europe. J'ai vu dans le fascisme le seul moyen de contenir et de réduire cette décadence » —, le fascisme,

en effet, ayant été pour lui, dans le conflit qui le déchirait, la seule échappatoire possible : la voie de l'action dans le désespoir¹.

La nostalgie de l'héroïque. — C'est sans doute une convergence fortuite qui a retardé jusqu'en 1932 la publication des *Deux Sources de la Morale et de la Religion*, où se dessine forte et complète la définition du héros ; mais cette définition venait à son heure, elle éclairait les consciences et orientait leur choix. Une large méditation s'organise sur les valeurs et les moyens de l'action. Petit symptôme, mais plein de sens : Corneille revient à la mode : un des vieux maîtres de la *Nouvelle Revue Française*, Jean Schlumberger, publie *Plaisir à Corneille*, cependant que de jeunes critiques, Robert Brasillach et Roger Caillois, renouvellent en de vives études les points de vue cornéliens. Du livre de Schlumberger, détachons cette citation significative :

Admirablement symbolisée par ces deux noms [de Corneille et de Racine], la lutte éternelle continue, avec des vicissitudes diverses, entre un art héroïque et un art de jouissance ou de connaissance pure, un art qui construit une image exemplaire de l'homme et un art qui la défait par l'analyse et le raffinement. Dans les époques où la civilisation semble menacée, où il faut se ressaisir, vaincre des habitudes de mollesse, reconstituer une éthique, on réclame les fortes leçons des poètes affirmateurs.

Impossible de mieux traduire le fait et le sens d'un retour du cornélianisme. On le constate dans le livre aux intentions généreuses, mais trop riche en images d'Épinal, de José Germain, *Trésor des héros*. Plus profond, Jacques d'Arnoux, dans *Les Sept Colonnes de*

1. N'est-ce pas à Drieu que songera Malraux quand il écrira dans *L'Espoir* : « Un homme actif et pessimiste à la fois, c'est ou ce sera un fasciste, sauf s'il a une fidélité derrière lui » ?

l'Héroïsme, intègre Corneille, mais le dépasse, car pour lui, au delà des héros guerriers et politiques, au delà même du surhomme de Nietzsche et du grand homme de Carlyle, « *les saints sont les seuls grands hommes de la terre, parce que seuls ils suspendent leurs prouesses à des fins de charité* ».

La mode chez les écrivains est à l'action. Non seulement ils la préconisent, mais ils la pratiquent : ils signent des manifestes, font des discours, s'engagent dans les partis politiques, écrivent dans les journaux d'opinion. Louables intentions, qui ne leur permettent pas toujours d'échapper aux entraînements sentimentaux, aux erreurs de jugement, et même à une certaine naïveté, tous écueils où se brise souvent l'intellectuel dans la politique. Jean Guéhenno, quelques années plus tard, faisant son autocritique, écrira dans le *Journal d'une Révolution* des phrases désabusées :

Nous tenions des congrès. Nous organisions des meetings. Parfois nous restions entre augures. Ce n'était qu'amusant [...] Mais tout avait plus d'importance quand nous paraissions devant la foule, devant les « masses » comme on disait. Je nous revois à tel meeting, rangés sur l'estrade, par ordre de notoriété [...]. Quelle belle galerie de monstres nous faisions devant les éclairs de magnésium, avec nos petites cervelles excitées, chacune sur sa chimère, nos lunettes miroitantes et nos mèches pathétiques.

Alors, les revues de philosophie politique se multiplient, en se cherchant de grands modèles. A *L'Ordre nouveau*, Arnaud Dandieu regarde vers Nietzsche, et Daniel-Rops vers Péguy. Vers Péguy aussi et vers Léon Bloy, l'aile catholique d'*Esprit*. Fabre-Luce, dans son *Journal intime*, constate « *le premier signe du courant nouveau* », attend « *le premier souffle de la résurrection nationale* ». Partout, on parle d'échapper à la médiocrité bourgeoise, d'accéder à un nouveau style de vie marqué par la simplicité et la grandeur : tout le monde est ou se dit révolutionnaire. Pro-fascistes

comme le Drieu La Rochelle de *Gilles*, le Chateaubriant de *La Gerbe des Forces*, ou le Brasillach des *Sept Couleurs* ; pro-marxistes comme Agon, Éluard, Jean-Richard Bloch, Nizan et tant d'autres ; ou partisans de la « révolution personaliste et communautaire », invités par Emmanuel Mounier à « refaire la Renaissance » : on ne s'entend qu'à refuser le « désordre établi »¹.

Un événement caractéristique, ce fut, au cours de l'été 1935, le Congrès international des Écrivains révolutionnaires, tenu à Paris sous la présidence d'André Gide. Les écrivains marxistes eurent l'occasion d'y définir leur idéal littéraire, qui apparut surtout dans la condamnation de la littérature d'analyse psychologique, proustienne, considérée comme un produit de la société bourgeoise. Classe oisive, disait-on, la bourgeoisie considère la culture comme un fruit du loisir, elle s'attache aux problèmes de morale abstraite et de psychologie de luxe ; et par là même elle perd le sens de la vie héroïque : sa littérature fait des nerveux et des malades, elle ne sait plus créer de héros. Au contraire, la littérature révolutionnaire, et singulièrement communiste, montrera l'homme dans l'affirmation volontaire de sa puissance, dans sa lutte contre les forces de la nature et contre l'iniquité sociale ; lutte du pauvre pour assurer sa subsistance, du prolétaire pour faire triompher sa classe, de l'ingénieur et de l'ouvrier pour subjuguier les énergies cosmiques et posséder la terre. Ainsi s'annonçait un retour du style épique. Promesse en partie frustrée : en climat français, l'action d'un marxisme héroïque sur la littérature devait être lente à se faire sentir. Les romans publiés par Ara-

1. L'inquiétude n'est pas seulement en climat français. A preuve en 1934, l'ouvrage de l'écrivain suisse Gonzague de Reynold *L'Europe tragique*.

gon depuis son adhésion au Parti — *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux quartiers* — n'étaient guère encore, dans leur forme de larges fresques sociales, que du Jules Romains communiste ; quant au fond, la critique négative de la société qu'il faut abattre y tenait plus de place et y avait plus de force que l'exaltation épique des constructeurs de la nouvelle société ; ce thème ne viendra bien qu'après la guerre dans *Les Communistes*. Point notable : un des premiers et des meilleurs récits révolutionnaires de l'époque, *Faux-Passeports* de Charles Plisnier, se présente comme une suite de mémoires où un agitateur communiste, exclu du parti pour trotskysme, s'efforce de faire revivre les figures nobles ou mystérieuses rencontrées dans sa vie d'aventures : œuvre d'un hérétique par conséquent, et qui paraît voir dans la Révolution, d'abord, une occasion de culture de l'individu. C'est que, dès le congrès de 1935, une opposition, clairement définie par Benda, s'était révélée entre les écrivains révolutionnaires. Les uns, plus généralement des Russes, affirmaient en marxistes orthodoxes que la Révolution doit être d'abord économique et non pas morale, et que seules la victoire de la cause et l'organisation de la terre sont matières de drame. Les autres, plus généralement des Français, avaient le souci de sauvegarder les droits de l'esprit critique et ceux de la vie intérieure : ils grandissaient la part de la pensée dans la conduite des événements humains, ils prétendaient ne pas exclure de leur étude le tragique du cœur solitaire, les souffrances et les angoisses de l'homme devant son destin personnel. Ni Aragon, ni Plisnier, ni Barbusse, ni surtout Malraux n'ont jamais réussi à dépouiller l'homme de son individualité, et sans doute ne l'ont-ils jamais sérieusement essayé.

Tel était, en des sens différents et plus ou moins

contrarié, l'appel d'air de l'idéalisme révolutionnaire. En d'autres domaines, aussi, l'inspiration héroïque soufflait largement. Rencontre fortuite, ou signe d'une orientation nouvelle de l'esprit : il apparaît que, durant les années 1930, la plupart des œuvres marquantes ont un caractère de tension surhumaine. Nous l'avons précédemment noté chez Bernanos comme chez Giono, chez Van der Meersch comme chez Anouilh. La nouvelle génération qui atteint alors à la notoriété fait, sous toutes les formes et dans tous les sens, l'apologie du caractère, de l'action, de la foi, de l'enthousiasme. Elle vante les passions viriles qui décuplent l'énergie de l'homme. Sensible comme toujours aux évolutions du goût, le jury Goncourt a couronné dans ces années-là, avec *La Condition humaine* de Malraux, *Malaisie* d'Henri Fauconnier, *Capitaine Conan* de Roger Vercelet, *Sang et Lumière* de Joseph Peyré, *Faux-Passeports* de Charles Plisnier, *L'Empreinte du Dieu* de Van der Meersch : œuvres fort diverses, mais qui ont toutes le caractère commun de dessiner des types d'hommes supérieurs par le courage et la force. Après 1936, la guerre d'Espagne animait des œuvres qui sentaient le sang et la poudre : aucune n'arrivait sans doute à la perfection d'art et de vigueur du célèbre roman d'Hemingway, *Pour qui sonne le glas*, mais il y avait un sens aigu de l'énergie guerrière dans, par exemple, *El Requete*, le sec et coupant récit, très mériméen, de Lucien Mauvault. Sur un autre plan, indépendant des passions politiques, d'autres écrivains louaient l'action pure, celle qui vaut par elle-même et que l'idée du devoir professionnel suffit à soutenir. Ainsi Édouard Peisson écrivait ses romans maritimes, *Parti de Liverpool*, *Gens de mer*. L'alpinisme inspirait à Joseph Peyré le beau récit de *Matterhorn*, et déclenchait une énorme production de librairie, que devaient dominer les livres

de Frison-Roche. Enfin, ne peut-on rattacher au goût de l'action courageuse les romans innombrables de Georges Simenon, en qui André Gide reconnaissait un des maîtres romanciers de l'époque ? On ne signe pas, comme Simenon, plusieurs centaines de récits romanesques sans encourir le reproche de la facilité et de l'esbroufe. Il faut cependant reconnaître que le don de créer des atmosphères et de suggérer l'obscur d'un personnage portent souvent le genre semi-policier au niveau de la bonne littérature. Le commissaire Maigret, bourru, subtil, courageux, méthodique, servant la justice avec humanité et joignant l'intuition à l'humour, est un des héros populaires de ce temps.

Littérairement plus important est le cas de La Varende. Non que l'on puisse expliquer par le climat héroïque des années 30, où le hasard voulut qu'ils arrivassent à maturité, le ton hautain de ces romans : ils avaient été lentement préparés dans une retraite de grand seigneur paysan et lettré, au creux verdoyant du pays d'Ouche. Mais enfin, le succès de l'œuvre a été d'autant plus éclatant qu'elle trouvait un public disposé à en comprendre l'inspiration haute. Tout, chez ce romancier, le style somptueusement pittoresque, le sens des valeurs aristocratiques, le goût des grands sentiments et le parti bien décidé de faire vivre certains personnages exceptionnels hors des règles de la morale commune, tout contribuait à affecter d'un signe épique l'œuvre de La Varende. Corneille pour le sens de la grandeur d'âme et Barbey d'Aurevilly pour la verve fastueuse revivent parfois chez ce conteur normand. Du point de vue de la psychologie héroïque, ce qu'on relève chez lui de plus caractérisé, c'est une tendance à reconnaître la supériorité morale de l'individu beaucoup moins dans les vertus chrétiennes et virginales de charité, d'humilité et de pureté qu'en d'autres vertus,

naturelles et substantiellement viriles, de force, de fierté et d'audace. Roger de Tainchebraye est une âme dure, orgueilleuse et qui ne refuse rien à sa faim sensuelle. Mais si ce chasseur frénétique, si ce hobereau violent, si ce Don Juan de campagne n'est pas une brute, et s'il se fait aimer par ceux-là mêmes qu'il soumet à sa volonté ou à ses désirs, c'est par une noblesse spontanée du cœur qui le met à l'abri de toute vilénie, et par une extraordinaire puissance de volonté et de sensibilité, qui fait accepter joyeusement à ses vassaux comme à ses amoureuses la fascination de son pouvoir. On ne saurait dire que les romans de La Varenne soient moraux au sens habituel du mot : mais ils sont très exactement l'expression d'une certaine morale de seigneur, selon laquelle une nature supérieure, exempte de se plier aux règles vulgaires, ne doit s'accomplir que par l'intensité des passions et la puissance des actes. En dépit des correctifs chrétiens apportés par *Le Centaure de Dieu*, qui oppose aux barons courageux et sanguins le clerc charitable et pur, le monde où ce poète aristocrate respire à l'aise est celui de la nature grande et généreuse ; implicite ou consciente, la mystique raciste de Gobineau n'est pas loin derrière cet héroïsme de Viking mal baptisé.

Ainsi reparaissent partout, au plan de la littérature imaginative comme à celui de la pensée réflexive, le goût de l'action et le sens du héros. On dirait — et c'est une explication plausible — qu'après une douzaine d'années de paix précaire et manquée les esprits les plus sérieux prenaient conscience que, sortis d'un après-guerre, ils étaient entrés dans une période où les hommes auraient de nouveau besoin, pour vivre et pour agir, d'une grande somme de bravoure et de volonté. L'ombre de l'événement prochain rendait leur méditation plus grave. Cette espèce de concentration des âmes qui

s'était produite avant 1914 autour de Barrès, de Maurras et de Péguy, pour retrouver au delà des jeux de l'intelligence les règles de l'action et du courage, s'est renouvelée, avec un accent très différent mais une intensité au moins égale, avant l'orage de 1939. C'est dans cette ambiance qu'il convient de replacer, pour atteindre toute leur signification historique, les deux œuvres les plus originales et les plus saisissantes de cette décade, celle de Saint-Exupéry et celle d'André Malraux. Et l'œuvre, prématurément coupée par la mort, de Jean Prévost n'est pas indigne de compléter la trilogie.

L'humanisme héroïque de Saint-Exupéry. — Après un premier roman, *Courrier-Sud*, qui recueillait les souvenirs de l'adolescence et les impressions du séjour, comme chef de station d'escale, au bord du désert de Mauritanie, l'aviateur Antoine de Saint-Exupéry * devait s'imposer deux ans plus tard, en 1931, par *Vol de Nuit*, que couronna le jury Fémina, et qui exploite ses expériences de chef de ligne aérienne en Amérique du Sud. Voilà donc un écrivain d'un nouveau type, non pas homme de lettres professionnel, mais homme d'un métier, et du plus moderne et dangereux des métiers, à travers lequel il atteint la vie, se forme une culture et fonde une morale. Saint-Exupéry pense même que le métier, c'est-à-dire une application systématique de la volonté à la résistance des choses, ouvre la meilleure voie vers la poésie : « *C'est, dit-il, le paysan et non le romancier qui sent le mieux la poésie de la terre.* » Idée contestable, mais qui réagissait utilement contre l'intellectualisme abstrait d'une littérature trop riche en assis congestionnés, en « articles » selon un mot de Maurois. Les livres de Saint-Exupéry auront ainsi un intérêt en même temps documentaire

e épique : *Courrier-Sud* et *Vol de Nuit* contiennent encore une légère intrigue dont *Terre des Hommes* pourra se passer ; il suffira à l'auteur de dire ce qu'il a fait, vu ou souffert, ou de raconter les tragiques histoires de ses camarades, Mermoz sombrant dans la nuit atlantique ou Guillaumet perdu dans la neige des Andes, pour verser à pleines mains des richesses d'images absolument neuves. Avec un talent descriptif égal à celui des mieux doués, il a pu découvrir, de sa cabine de pilote, des paysages célestes et terrestres inconnus à l'œil humain, il a vu ce que ni Chateaubriand, ni Flaubert, ni Loti n'avaient pu contempler, une nouvelle perspective de l'horizon et des étoiles. Certaines pages donnent ainsi une rafraîchissante impression de virginité. Tandis que d'autres cherchaient fiévreusement la saveur moderne dans les effets d'un style martyrisé et décomposé, Saint-Exupéry trouvait dans son expérience même une lumière du premier matin et la concentrait dans un style tout classique, pur, transparent et fidèle aux choses. A cette prose, la discipline de l'action, l'habitude du risque et du geste efficace, enfin cette accélération du rythme vital procurée par la machine confèrent ses fortes qualités : concision du trait, accrochage de la pensée au réel, brièveté narrative. L'énergie du style ne se détend que dans les parties dissertantes : c'est qu'alors le métier est plus loin. En outre, la pratique des techniques modernes, avion et radio, fait plus que d'élargir le décor de la vie humaine et d'en stimuler le *tempo* : elle crée des situations nouvelles. Déjà Kessel avait exploité ce filon dans *L'Équipage*, premier grand roman de l'aviation, en y cherchant surtout le romanesque ; Saint-Exupéry vise plutôt le tragique. Et quel tragique plus émouvant et plus inouï que, par exemple, dans *Vol de Nuit*, cette scène d'anxieuse attente devant un écouteur de T. S. F.

qui permet de suivre, minute par minute, l'agonie lointaine d'un équipage perdu à trois mille mètres de ciel dans la tempête et les ténèbres ?

Ainsi, l'aviateur-poète découvre un monde inexploré, un style et un dramatique inédits. Mais surtout il vit une morale exceptionnelle. Le voisinage constant de la mort, la nécessité d'une prodigieuse dépense d'énergie et de courage, l'habitude de la responsabilité et la soumission au service accordent tout naturellement son âme au ton héroïque. Telle était la thèse de *Vol de Nuit*, qu'une préface assez sensationnelle d'André Gide présentait en ces termes :

Je crois que ce qui me plaît surtout dans ce récit frémissant, c'est sa noblesse. Les faiblesses, les abandons, les déchéances de l'homme, nous les connaissons de reste, et la littérature de nos jours n'est que trop habile à les dénoncer. Mais ce surpassement de soi-même qu'obtient la volonté tendue, c'est là ce que nous avons surtout besoin qu'on nous montre.

Que cela fût dit par Gide ne pouvait étonner que ceux qui n'avaient pas senti dans la symphonie de son œuvre, affirmé ou assourdi, le thème de la gravité et de la grandeur morale : thème que l'approche de la politique et le cornélianisme de l'époque tendaient naturellement à ramener. Gide avait bien vu d'ailleurs que le héros de *Vol de Nuit*, ce n'est pas le pilote qui donne sa vie, c'est le chef qui la lui prend ; c'est Rivière, et c'est dans la conscience de Rivière que se débat le problème moral posé par l'option pour la grandeur : vaut-elle le sacrifice du bonheur et de la vie des autres ? Ces hommes, à qui, pour le succès d'une ligne aérienne, Rivière impose, avec les vols de nuit au-dessus des Andes et dans les tempêtes de la pampa, le risque d'une mort probable, il voyait leurs visages penchés auprès de ceux de leurs femmes « dans le sanctuaire d'or des lampes du soir » et se demandait : « Au nom de quoi les

en ai-je tirés ? La première loi n'est-elle pas de protéger ces bonheurs-là ? » Cependant, il se justifie en songeant que ces bonheurs sont fragiles, et qu'il faut entraîner les individus à en chercher de plus solides, transcendants à la mort : « *Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable ; peut-être est-ce à sauver cette part-là de l'homme que Rivière travaille ? Sinon, l'action ne se justifie pas* ». Voilà le grand point : Rivière contraint les hommes à dépasser le bonheur vulgaire pour accéder à la joie du héros ; il les défend contre eux-mêmes par sa propre dureté. A la source de la méditation de Saint-Exupéry, il y a le sentiment aigu de la mortalité de l'homme, et la volonté de le porter au delà par une morale intransigeante de conquérant et de constructeur. Évoquant ces lourdes pierres que les Incas ont fait transporter au sommet des montagnes, au prix de la souffrance et de la mort d'une foule, il n'hésite pas à écrire :

Le conducteur des peuples, s'il n'eut pas pitié de la souffrance de l'homme, eut pitié immensément de sa mort. Non de sa mort individuelle, mais pitié de l'espèce que couvrira la mer de sable. Et il menait son peuple assembler au moins des pierres que n'on sevelirait pas le désert.

Haute et noble morale, mais qui ne laisse pas d'inquiéter. Nietzsche n'était pas loin derrière, avec la fausse religion de la volonté de puissance, et toutes les conséquences mortelles qui peuvent en rejaillir sur l'histoire. Si l'action héroïque coûte vraiment le sacrifice du bonheur, et spécialement du bonheur des autres, encore en faudrait-il évaluer les fins, et il n'est pas certain qu'il vaille toujours la peine de sacrifier un peuple pour entasser des pyramides à la gloire d'un tyran. Quand Rivière cherche à nommer les fins qu'il sert, il dit, vaguement, « *l'événement, la vie* » — entités sans âme, si vite changées en excuses de l'orgueil et en

idoles sanglantes ! Dans son regard luit la flamme d'acier des chefs, toujours prêts à sacrifier l'homme sur l'idée qu'ils se font de la grandeur.

Comme réussite d'art, *Terre des Hommes*, recueil de pages d'anthologie, ne vaudra pas *Vol de Nuit*, chef-d'œuvre de narration concise, intense et chargée de pensée. Mais, reprenant le même problème fondamental, Saint-Exupéry y incline son esprit dans un sens plus humain. C'est encore le livre d'un métier héroïque, considéré cette fois au point de vue de celui qui agit et prend ses risques, non de celui qui commande et exige. Or qui parlait de sacrifier le bonheur ? Cette éthique de l'énergie et de l'aventure n'est-elle pas la plus généreuse ? Cette conquête du Dieu qui est en soi, quelle autre jouissance en approche ? « *Camarades, mes camarades, je vous en prends à témoin : quand nous sommes-nous sentis heureux ?* » Joie du héros, sans commune mesure avec celle que donnent « *la sécurité bourgeoise, la routine, les rites étouffants de la vie provinciale* ». Mais non pas joie égoïste. *Vol de Nuit* enseignait qu'il y a peut-être « *un devoir plus grand que d'aimer* » ; *Terre des Hommes* rend le héros à l'amour comme il le rend au bonheur. D'abord à l'amour du monde : la vie dangereuse de l'aviateur le met en contact avec les choses, lui restitue une « *vérité paysanne* » ; perdu dans la nuit du ciel et contemplant au sol les feux dont chacun représente une destinée, il sait mieux ce que la terre vaut pour l'homme. Et puis, il y a l'amour des autres, pour lesquels l'avion, aujourd'hui instrument de prouesse, sera demain un instrument de service. Il y a surtout l'amour des camarades, le don commun de soi à une même cause à travers les mêmes périls :

La grandeur d'un métier est, peut-être, avant tout, d'unifiés hommes [...]. Liés à nos frères par un but commun et qui se

situé en dehors de nous, alors seulement nous respirons et l'expérience nous montre qu'aimer, ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction.

Et voici que la vie dangereuse élargit la solidarité humaine à tous ceux qui luttent ensemble contre la mort : en ce Bédouin de Libye qui lui sauve la vie en lui donnant à boire, Saint-Exupéry salue le Prochain, l'Ami : « *Tu es l'Homme [...]. Tu m'apparais baigné de noblesse et de bienveillance [...]. Tous mes amis, tous mes ennemis en toi marchent vers moi, et je n'ai plus un seul ennemi au monde* ».

Ainsi, deux accents marquent l'héroïsme chez Saint-Exupéry. D'une part, il est essentiellement perfection de l'âme, les résultats produits dans le monde extérieur étant considérés comme moins précieux que le style imposé à la vie intérieure. D'autre part, loin de replier la personne sur elle-même, il la dispose à l'amitié des choses et à l'amour des hommes. Aux deux sens du mot, il humanise l'individu, puisqu'en lui d'abord il édifie le héros, et le rapproche ensuite de l'humanité. Nietzsche est dépassé, ou du moins intégré : l'aristocratie, qui tend à réaliser en quelques-uns le type d'une humanité supérieure, ne détruit plus mais féconde l'humanisme, puisque le héros a repris son service pour le peuple, et puisqu'il est offert à tout homme de prendre le pas du héros.

André Malraux * ou le défi à la mort. — L'homme de Saint-Exupéry, conscient de sa mortalité, attendait d'un métier aventureux une raison d'être et une règle, un style de noblesse pour la vie et pour l'œuvre. Chez André Malraux, même intention première et même recours à l'action dangereuse, mais à un niveau plus profond de réflexion métaphysique et dans un climat passionnel plus intense et plus fiévreux.

Dès les premiers écrits apparaissait l'engagement spontané et fort de la pensée de Malraux dans la conscience de son temps. *Tentation de l'Occident* jetait, dès 1927, un cri d'alarme : « *La réalité absolue, était-il dit aux Européens, a été pour vous Dieu, puis l'homme. Mais l'homme est mort après Dieu, et vous cherchez avec angoisse celui à qui vous pourrez confier son étrange héritage* ». Ce pessimisme historique nourrit immédiatement un besoin d'agir sur les événements, de « *laisser une cicatrice sur la terre* ». Explorateur et chercheur de trésors artistiques dans la cruelle forêt cambodgienne, agitateur révolutionnaire dans la Chine de Tchang Kai Tchek, en attendant de commander une escadrille dans l'armée républicaine pendant la guerre d'Espagne, Malraux tire ses romans, *Les Conquérants*, *La Voie royale*, *La Condition humaine*, *L'Espoir*, du journal de ses aventures. Mais, pour l'auteur comme pour les personnages dans lesquels il incarne et oppose les aspects de sa personnalité complexe et déchirée, l'action ne va jamais sans la réflexion, et voici venir une nouvelle famille de héros de romans, les aventuriers métaphysiciens, avec, pour les peindre, un nouveau style haletant, souvent obscur mais percé d'éclairs, à la fois actif et analytique, lyrique et dissertant, prose d'un bronze impur mais d'une intensité de vibration admirable.

Ainsi, Malraux sera engagé plus qu'aucun autre écrivain dans les tragédies de son temps, sans toutefois y rien sacrifier de son propre drame ; ou plutôt, par une harmonie préétablie, son drame et celui de l'époque auront convergé dans une inquiétude fondamentale, en sorte que son œuvre posera dans les termes les plus actuels le problème de la « condition humaine ». A la source de sa pensée se trouve le désespoir de l'homme, le seul animal qui sait qu'il mourra. « *Il n'y a pas la mort*, dit

Perken dans *La Voie royale*, il y a... moi qui vais mourir... » Et l'homme meurt seul, comme il vit seul aussi, dans la profondeur de sa conscience. D'où l'angoisse. « On trouve toujours l'épouvante en soi, dit Tchen dans *La Condition humaine*. Il suffit de chercher assez profond » ; mais il ajoute, ce qui donne la clef de la morale de Malraux : « Heureusement, on peut agir ». Tout autre dérivatif contre l'angoisse intérieure apparaît inefficace : la drogue, abolition de la liberté, l'érotisme, étreinte de deux corps sans âme, l'amour même, rencontre de deux solitudes conscientes. Mais il reste l'aventure, « austère domination de la mort », voie des énergiques qui ont choisi de vivre dans cette sérénité dont la présence constante du risque emplit une âme exaltée et détachée. « Que faire d'une âme s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? » lisait-on dans *La Voie royale* ; et la réponse était nette : « De l'héroïsme ». Un héroïsme qui n'est ascétisme que dans les disciplines nécessaires qu'il impose ; mais, dans ses fins et dans son climat moral, épanouissement de l'individu, élargissement de vie : Garcia enseigne dans *L'Espoir* que ce qu'un homme peut faire de mieux de sa vie, c'est de « transformer en conscience une expérience aussi large que possible ».

Cette option pour l'action dangereuse, ouverture à la vie totale, on pourrait n'y voir d'abord qu'une forme supérieure d'égotisme ; et l'on peut se demander si une telle morale, égocentrique par le style de vie qu'elle inspire et sceptique quant au peu de valeur qu'elle prête à l'action dans l'histoire, permet de rejoindre l'authentique héroïsme et le style de l'épopée. Le héros épique n'est pas, en vérité, une âme anxieuse qui cherche à se guérir par l'aventure, c'est une volonté simple et forte qui accomplit dans le monde une œuvre à laquelle l'esprit a reconnu une valeur certaine qui crée un devoir : prendre ou sauver Troie, fonder Rome, ser-

vir un suzerain, Dieu, l'humanité. Les premiers récits de Malraux ne correspondaient qu'imparfaitement au vœu de l'époque pour une littérature de l'homme constructeur et conquérant : plutôt approfondissaient-ils l'enquête permanente de l'homme explorateur inquiet de soi-même. Il n'y avait guère plus qu'un dilettantisme tragique dans *La Voie royale* où l'aventure est gratuite ; et si, dans *Les Conquérants*, le thème d'une action à laquelle la foi révolutionnaire donne un sens positif est nettement posé, Malraux, répondant en 1930 à une enquête sur ce roman, n'hésitait pas à répondre : « *Le plan sur lequel Garine m'intéresse plus que Borodine n'est pas celui du chef révolutionnaire. C'est simplement le plan humain [...]. Garine représente à un haut degré le sens de la solitude humaine, qui n'existe guère pour le communiste orthodoxe* ». Dès ce moment, et quoi qu'il pût sembler des sympathies politiques de l'auteur, le divorce entre lui et le communisme s'annonçait. Constatant que la Russie « *est essentiellement depuis 1918 un peuple qui se défend* », il ajoutait : « *Bien entendu, il faut d'abord vaincre, mais il reste à savoir si, la victoire obtenue, l'homme ne se retrouvera pas en face de sa mort et, ce qui est plus grave, en face de la mort de ceux qu'il aime* » — ce qui était opposer un pessimisme radical à l'optimisme historique des marxistes, qui attendent d'une révolution politique le salut et le bonheur de l'homme. Il est bien évident que la condition humaine, dans le roman qui porte ce nom, et bien que la valeur de la morale révolutionnaire s'y précise, n'était pas pensée par Malraux en termes marxistes, comme la condition économique de l'homme aliéné par le capitalisme, mais en termes humanistes, comme la condition métaphysique de l'homme solitaire et mortel. Et voilà pourquoi les communistes pourront accuser Malraux d'activisme, c'est-à-dire d'un dilet-

tantisme de l'action. Dans une tout autre perspective un catholique comme Gabriel Marcel fera également des réserves sur un dynamisme justifié subjectivement et détaché de la considération de ses résultats, et constatera que l'activité héroïque n'est pour Malraux que « *le divertissement que se donne une âme désespérée* ».

Mais il faudra bien reconnaître que, jeté dans la guerre d'Espagne et écrivant *L'Espoir*, Malraux, tout en n'admettant avec le communisme qu'une alliance tactique, provisoire et limitée, a franchement incliné sa morale de l'aventure vers l'héroïsme révolutionnaire. « *La révolution, écrit-il alors, rend à l'homme opprimé, humilié et anxieux, une raison de vivre, une espérance. En faisant descendre cette espérance du ciel sur la terre, elle prend la place de la religion, elle fait pour les masses souffrantes et détrompées ce que l'Église ne saurait plus faire.* » De cette révolution, le but est éminemment spirituel : non pas imposer telle ou telle structure sociale, la dictature du prolétariat, la société sans classes, mais, avant tout, rendre à l'homme sa dignité, le mettre en mesure d'accomplir le salut de sa personne terrestre. Et, sans doute, les moyens sont violents ; mais dans la solidarité de la foi, de l'acte et du péril, la révolution crée un climat de fraternité où l'homme enfin rencontre l'homme. Kyo, dans *La Condition humaine*, l'avait déjà expérimenté, sous le préau d'école où, parmi ses camarades de lutte, il attendait son supplice : « *Il est facile de mourir quand on ne meurt pas seul [...]. Le cœur viril des hommes est un refuge à morts qui vaut bien l'esprit* ». *L'Espoir* développera ce thème, en lui donnant parfois un accent saint-exupéryen : « *Les hommes unis par l'espoir et par l'action accèdent, comme les hommes unis par l'amour, à des domaines auxquels ils n'accèdent pas seuls. L'ensemble de cette escadrille est plus noble que ceux qui la composent* ».

Ainsi, jusqu'à la guerre de 1939, toute l'œuvre de Malraux a été sous-tendue par une apologie de l'action, pensée d'abord comme l'aventure gratuite et ensuite comme le service de l'humanité. Le parallélisme est frappant avec l'œuvre de Saint-Exupéry durant la même période : la différence est en ce que, chez l'auteur de *Terre des Hommes*, le service de l'humanité demeurerait possible dans le cadre de la civilisation bourgeoise, ou du moins celui-ci n'était pas mis en question, au lieu que, pour l'auteur de *L'Espoir*, il s'accomplit dans une action révolutionnaire — plus marquée d'ailleurs par la mystique individualiste et tragique de l'anarcho-syndicalisme que par le dogmatisme optimiste et autoritaire de Lénine et de Marx.

La belle nature de Jean Prévost. — Un corps vigoureux, un puissant équilibre intellectuel, le sport, les leçons d'Alain et l'École Normale expliquent Jean Prévost *. Vercors admirait en lui « *cette force, cette exubérance de l'esprit et du corps, cette puissance de vivre, cet amour innombrable des êtres et des choses* ». Tempérament énergique, analyste habitué à partir des choses et à y revenir, épicurien au sens sévère du mot, érudit patient et honnête, il ne pouvait chercher le surpassement de soi dans un sens mystique, romantique ou chrétien, mais sur la voie d'un classicisme mâle : celle qui passe par Rabelais, Molière, Diderot, Vauvenargues, et qui ne tend pas à plus qu'à développer au maximum les virtualités d'une forte nature sous le contrôle de la raison. La générosité cartésienne n'est pas loin de ce naturalisme qui a au moins le mérite de la santé. Dès environ 1925, *Tentative de Solitude* et *Brûlures de la Prière* déblayaient le terrain en éloignant les obstacles qui séparent l'homme de la réalité humble et dense de la terre : l'intellectualisme et le mysticisme. *Plaisirs*

des Sports faisait écho aux *Olympiques* de Mountherlant, mais avec une intention plus philosophique et proprement platonicienne de développer par les exercices du stade une « *esthétique du corps humain* », premier seuil de la sagesse. Les ouvrages du critique, par le choix même de ses modèles, indiquaient le penchant de cet esprit : Montaigne, Hérault de Séchelles, Sainte-Beuve, Stendhal, ceux qu'il appelle les « *épicuriens français* » ; et Napoléon, dont il édite le *Mémorial*. L'importante étude sur *La Création chez Stendhal* n'en étudiait aussi minutieusement le mécanisme explicable que pour rencontrer la force inexplicable d'où naît l'œuvre : l'élan vital, la poussée d'un tempérament. « *Art d'écrire, art de vivre, art de penser se fondent en une seule création* ».

Moraliste de la force, Jean Prévost a été le romancier stendhalien de l'ambition. Mais on ne saurait trop insister sur son humanisme : jamais son culte de la puissance et du succès ne l'a conduit à justifier les lâchetés envers les faibles ni les trahisons de l'honneur. Peu scrupuleux sur le chapitre de la pudeur, il exige du moins « *la loyauté dans les choses de l'amour* ». Pierre Bouquiquant, l'ancien boxeur qui tue son frère le marinier et lui prend sa femme, apparaît d'abord comme une brute musclée, mais il sait plaindre, aimer, secourir et il finit par intégrer sa force dans l'ordre de la société. De même, Crouzon, l'intellectuel arriviste du *Sel sur la Plaie*, une fois arrivé, ne sépare plus sa puissance de la bonté et du service, et il peut se définir « *un gaillard bien méprisant et qui s'installe dans le bien public* ». La morale de la grande nature n'implique ici aucun immoralisme, la nature cultivée devenant, comme il est écrit dans *La Chasse du Matin*, « *celle que les sports nous ont apprise : une belle nature surnaturelle* ».

Écrivant en 1932 une *Histoire de France depuis la Guerre*, Jean Prévost s'y montrait capable de surmonter ses options personnelles d'homme de gauche pour ne haïr personne et tâcher de tout comprendre. Positiviste, il ne sait pas d'où vient la justice, et il ne la constate pas dans le monde, mais il se découvre capable de la penser, d'œuvrer et de risquer pour elle, ce qui lui suffit pour être content : Camus ne dira pas autre chose. Cela devait le conduire au maquis du Vercors où, fusillé à quarante-trois ans, il laissait inachevée une œuvre un peu disparate et hâtive, mais qui rayonnait de lumière et de noblesse.

dernier coup d'œil

L'intention d'atteindre les nouveaux écrivains des années 30 dans l'expression d'un esprit du temps a conduit à mettre en pleine lumière les œuvres qui ont exprimé le non-conformisme social, l'approfondissement de la vie intérieure et le goût de l'action héroïque, directions dominantes du moment. Au contraire, celles dont la valeur, plus intemporelle, fut de s'insérer avec quelque bonheur en quelque honorable tradition, ont été rejetées dans l'ombre. Il est juste d'en retirer les plus remarquables.

Dans le genre de l'étude de mœurs, un des bons romans de l'époque fut *La Pêche miraculeuse* de Guy de Pourtalès ; l'auteur, romand d'origine, qui s'était ait connaître par de remarquables études sur les grands musiciens, et spécialement par un *Wagner*, trouvait, pour peindre la grande bourgeoisie de Genève, une finesse et une ampleur d'observation, une probité et une densité d'écriture qui appelaient la comparaison avec Roger Martin du Gard. *Absence*, de Marc Chadourne, est un bon roman exotique, fort dans l'évocation du paysage mexicain, agaçant parfois dans la psychologie quintessenciée d'un amour mondain qui s'analyse par câblogrammes. Parmi les écrivains plus jeunes, Henri Troyat, dont on a lu *Grandeur nature* et *L'Aragne*, doit-il à son origine russe cet art de conter simplement en maintenant l'analyse des cas psycholo-

giques au bord de l'émotion, dans une manière qui rappelle d'ailleurs Alphonse Daudet et Maupassant plus que Dostoïevski et Tolstoï ? Sur la ligne d'un pur classicisme français, Jean Blanzat, dans un *A moi-même ennemi*, Charles Mauban, dans *Les Feux du matin*, Geneviève Fauconnier, dans *Claude*, Bernard Barbey, dans *Ambassadeur de France*, André Garcet, auteur d'*Un ancien amour*, perpétuaient la tradition précieuse et délicate du roman d'analyse sentimentale. Robert Francis, dans *La Grange aux trois Belles*, y ajoutait un charme poétique que l'on a pu dire venu du *Grand Meaulnes*. C'est aussi dans une atmosphère de rêve que deux romancières, Monique Saint-Hélier et Germaine Beaumont, enveloppaient leurs récits, que l'influence de l'étoile Colette ne réussit pas toujours à pénétrer de vérité intense. La fantaisie est plus vivace et plus terrienne dans les récits charnus et cocasses de Marcel Aymé, dont on lira toujours *La Jument verte*, virulente farce paysanne, alourdie d'intentions méchantes dans l'esprit brillant, anticlérical et court d'un Paul-Louis Courier du xx^e siècle.

Au théâtre, Édouard Bourdet, dont on ne conteste plus le talent, depuis *La Prisonnière*, dans la grande comédie de mœurs, triomphe avec *Le Sexe faible* et *La Fleur des Pois* ; devenu administrateur de la Comédie-Française, il s'efforça pendant trois ans d'y ouvrir les fenêtres à l'air fécondant du « Cartel ». Poursuivant ses jeux de virtuose, Jean Cocteau s'exerce à rajeunir la tragédie antique, et sa réussite n'est pas contestable, une fois au moins, avec *La Machine infernale*, qui modernise l'aventure d'Œdipe. Non moins réussie la tentative inverse pour remettre la tragédie dans les mœurs d'aujourd'hui : *Les Parents terribles* ajoutaient un titre à l'abondante littérature du conflit des générations au sein de la famille bourgeoise, et y jetaient le

sel freudien d'une pénible évocation du complexe de Jocaste. L'utilisation dramatique du téléphone dans un acte à personnage unique, *La Voix humaine*, est aussi à mettre à l'actif de Cocteau, dont la pratique du cinéma influençait heureusement le style dramatique. André Obey ne sera pas oublié, non point à cause de la grande machine unanimiste de *La Bataille de la Marne*, mais pour l'humour d'une excellente farce philosophique, *Noé*. Enfin, si les plus grands dramaturges de leur époque avaient été les plus populaires, il aurait fallu que ce fussent Sacha Guitry et Marcel Pagnol. On serait tenté de passer le premier sous silence, ne fût-ce que pour réagir contre l'opinion de tant de personnes qui ont cru naïvement que l'histoire des lettres contemporaines se résumait aux parades photographiques, aux aventures conjugales et aux dépenses somptuaires de ce comédien de lui-même ; pour être juste, il faut reconnaître à l'auteur de *Je t'aime*, de *Nono*, et de vingt à-propos du même style, du savoir-faire, une mousse d'esprit et, dans les meilleurs moments, un certain don d'émotion ; ainsi se rapprochent quelquefois du domaine littéraire ces articles de Paris pour visiteurs de province et touristes étrangers. Marcel Pagnol a taillé dans une étoffe plus grossière, mais plus solide, sa vive comédie de *Topaze*, satire aristophanesque des mœurs politiques corrompues par la finance, et ses trois comédies marseillaises, *Marius*, *Fanny* et *César* : jouées dans le monde entier, vulgarisées en outre par le cinéma et servies par d'excellents acteurs, elles ont imposé quelques types populaires à mi-chemin du gros comique et de l'édification larmoyante : le bourlingueur sentimental, le bistrot père noble, le marchand bon garçon, la fille du peuple sensible, coquette et honnête.

Romanciers ou dramaturges, tous ces écrivains faciles, agréables, populaires et généralement académiques, étaient encore fort lus et applaudis vers l'époque où la guerre d'Espagne, l'Anschluss et Munich faisaient entendre les premiers craquements de la catastrophe. Très loin d'eux, dans une direction de désespoir nihiliste qui n'était plus la route montante de Saint-Exupéry et de Malraux, de jeunes écrivains essayaient leur talent exerçaient les voix qui, demain, sembleraient accordés à la longueur d'ondes d'une ère nouvelle. Parmi eux, Jean-Paul Sartre était encore un jeune philosophe laborieux, qui s'initiait à la pensée allemande, spécialement à l'existentialisme athée de Heidegger, et préparait ses thèses sur *L'Être et le Néant*. Cependant, en 1938, il publiait *La Nausée* et, en 1939, *Le Mur* : un roman et cinq nouvelles où la pensée du métaphysicien et du moraliste s'exprimait dans le ton d'une satire dure jusqu'à la cruauté, indiscreète jusqu'à l'obscène. Un homme intensément conscient des limites de sa condition et du non-sens de l'univers exprimait son dégoût de l'existence, sa détresse devant le destin. Il se sentait « *de trop* » dans un monde sans raison ni finalité, gluant comme une marmelade, où tout objet, informe et mou dans sa superfluité, lui donnait « *une espèce d'écoeurement doucereux* ». Tout se ramène à une « *absurdité fondamentale* » ; peut-être en sortira-t-on — par la musique, par la poésie ? En tout cas, il faut en prendre conscience d'abord, regarder en face cette misère ténébreuse ; ne sont propres que ceux qui ont le courage de partir de là. Les autres, ceux qui jouent pour le public et pour eux-mêmes la comédie des beaux sentiments, de la respectabilité, des idéaux de l'esprit, culture, traditions, vertus, devoirs, se perdent dans la mauvaise foi : ce sont des « *salauds* » — ainsi les bourgeois, ainsi les

humanistes. Et il faut le leur crier aux oreilles ; il faut récuser ces chefs menteurs, faire suer la bêtise et l'hypocrisie de cette classe dirigeante. Un autre jeune normalien, Paul Nizan, converti au communisme, venait de le dire dans *Antoine Bloyé* et dans *La Conspiration*, analyses grinçantes de la moralité bourgeoise rejetée au nom de la pureté révolutionnaire. Mais Sartre le criait plus fort, et en termes d'injures. Voici qu'un peu partout la révolte prend un ton plus violent, s'annonce plus intégrale. De l'autre côté de la Méditerranée, un tout jeune homme, Albert Camus, a publié, en 1937, un petit livre que Gallimard reprendra deux ans après, *Noces*. C'est aussi un cri de nihilisme, mais qui essaie de se dénouer en chant lyrique de la vie charnelle et naturelle : « *La pierre chauffée par le soleil, ou le cyprès que le ciel découvert agrandit, limitent le seul univers où avoir raison prend un sens : la nature sans hommes.* » Giono n'avait jamais été aussi loin dans son refus de la tradition humaniste, jamais il n'avait séparé la nature de l'homme. Un âge nouveau commençait, une décennie tragique allait s'ouvrir pour l'Europe ; et les feux de cette aurore cruelle frôlaient déjà la jeune littérature aux derniers moments encore heureux de l'entre-deux-guerres.

LA DÉCENNIE TRAGIQUE

concordances

Moins sanglante et moins coûteuse en hommes que la première guerre mondiale, la seconde a été plus destructrice de principes et de valeurs, et a jeté dans les esprits un trouble plus profond. La défaite brutale de la France, la chute du régime, l'occupation étrangère ont posé des conditions matérielles et morales d'abord impropres à la création littéraire, sauf à l'expression poétique. L'épopée de la Résistance, la Libération ont un moment exalté les âmes ; mais l'instabilité de la situation politique internationale, la guerre larvée entre l'Est et l'Ouest et les menaces suspendues d'un nouveau conflit ont développé un sentiment d'inquiétude, que l'éclair de la bombe de Hiroshima et ce qui s'en est ensuivi ont poussé jusqu'à l'angoisse.

Délivrée de l'occupation nazie par la coalition des États-Unis et de l'U.R.S.S., il était normal que la France s'ouvrit aux influences intellectuelles de ces deux nations. Des écrivains américains, elle n'a guère connu alors que ceux qui réagissaient contre l'euphorie de l'*american way of life* : les grands romanciers pessimistes et naturalistes, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Stein-

beck. N'ont subi, d'autre part, l'influence des écrivains soviétiques que les intellectuels communistes et progressistes — et encore, moins pour les imiter dans leurs rythmes d'épopée ou dans leurs conceptions pragmatiques de l'art que pour accepter leur prédication optimiste, pour maintenir et rajeunir, en opposition au climat d'une littérature obsédée par le tragique, le thème rationaliste du progrès, le style d'un positivisme sans questions et d'un réalisme sans mystère. Le prestige dont a joui en ces années l'œuvre hallucinée du Tchèque Kafka montra que la pente principale de l'esprit n'était pas alors de ce côté.

Dans un des meilleurs livres inspirés par la catastrophe de 40, *L'Étrange Défaite*, l'historien Marc Bloch, qui devait sacrifier sa vie à la Résistance, écrivait sous l'occupation : « *La France d'un nouveau printemps devra être la chose des jeunes. Sur leurs aînés de l'ancienne guerre, ils posséderont le triste privilège de ne pas avoir à se garer de la paresse de la victoire. Quel que puisse être le succès final, l'ombre du grand désastre n'est pas près de s'effacer.* » Prophétie partiellement justifiée, dans la mesure où la leçon des événements a donné aux esprits un sentiment aigu du caractère tragique et contingent de l'histoire ; les sommets des lettres et des arts ont tous été touchés par cette lumière d'orage. Cependant, tant bien que mal, en travaillant intelligemment, mais en refusant un peu trop de se priver, et sans se soucier suffisamment du chaos politique où glissait sa puissance, le peuple français, entre 1945 et 1950, a rétabli à peu près son niveau de vie, et a paru parfois s'endormir dans une médiocrité routinière et confortable. Cette apathie se traduit par une production littéraire à la fois massive, correcte et généralement insignifiante, où l'esprit d'invention semble amorti. Les talents qui se révélèrent durant ce second après-guerre ne valent ni en qua-

lité ni en nombre ceux qui donnèrent aux années 20 le lustre d'une grande époque. Le roman s'est assez brillamment survécu, sans guère étendre le champ de ses observations, ni renouveler ses formules. Mieux servi par des metteurs en scène de talent que par des dramaturges créateurs, le théâtre a connu de beaux moments, mais plus souvent en rajeunissant des chefs-d'œuvre qu'en révélant des nouveautés. La poésie, un moment revigorée par les circonstances et rendue à une audience populaire, s'est généralement refermée sur ses recherches quintessenciées, et vouée aux honneurs secrets et inféconds de l'ésotérisme. Comme il arrive dans les périodes d'attente et d'incertitude, la littérature d'idées, la philosophie, l'essai, la critique ont occupé les meilleures plumes et vu paraître les meilleurs ouvrages. La génération née autour de 1900, et qui arrive à la maîtrise en 1940, est spécialement riche en critiques des idées et des mœurs : André Rousseaux, Emmanuel Mounier, Denis de Rougemont, Jacques Madaule, Jean Prévost, Marcel Arland, Henri Guillemin, Thierry Maulnier. Jamais d'ailleurs on n'avait reconnu autant de philosophes de profession, autant d'agrégés de l'Université dans les antichambres des éditeurs, ni sur la liste des écrivains lus et primés.

la littérature devant la défaite
et l'occupation

Un des aspects des plus frappants du malheur de la France après sa défaite de juin 40, ce fut sa brisure matérielle et son éclatement en trois ou quatre Frances séparées. Dans la zone occupée, soumise directement à la discipline hitlérienne, ne peuvent paraître que les périodiques de la trahison — *La Gerbe*, *Je suis partout* —, ne peuvent guère écrire, en dehors de la clandestinité, que les plumes vendues ou spontanément asservies. Dans la zone non occupée, les écrivains, libres en principe, sont en fait bridés par une censure étroite ; néanmoins, des groupes se constituent, qui essaient de sauver, dans une forme généralement allusive, une certaine franchise d'expression : *Construire* à Lyon, *Fontaine* à Alger. Il y a, en troisième lieu, la France de l'exil : en Amérique, en Angleterre, en Suisse, des foyers de culture française se fondent et se maintiennent : tels, à Neuchâtel, les *Cahiers du Rhône* d'Albert Béguin. Enfin, une quatrième France, celle des 1 500 000 prisonniers retenus en Allemagne, se tait par force, médite cependant, noircit des carnets, prépare des œuvres futures.

Le morcellement matériel se complique d'un divorce moral : devant la victoire hitlérienne, il y a ceux qui se résignent avec joie ; ceux qui voient dans l'épreuve la punition des fautes dont ils se repentent humblement, en acceptant la loi du vainqueur ;

ceux qui refusent cette loi en silence, parce qu'elle afflige leur humanisme ou leur christianisme ; ceux en fin qui la combattent violemment parce qu'elle les scandalise, ou parce qu'elle est contraire à leurs visées politiques. De cette marée de passions brûlantes, il est sorti peu d'authentiques chefs-d'œuvre. Il est pourtant remarquable que, dans les conditions historiques les moins propres à favoriser la vie de l'esprit, le courant de la production littéraire ne fut jamais coupé.

Tentation de l'ordre nouveau. — Dans l'ensemble, les bons et les grands écrivains ou se sont enfuis, ou se sont tus, ou se sont battus comme ils l'ont pu avec leur plume — certains même avec des armes : Malraux et Chamson ont fini la guerre comme colonel et commandant de maquisards. Il y eut pourtant de tristes exceptions. Esprit fumeux, honnête et inquiet, qui croyait pouvoir réconcilier la mystique raciste avec un christianisme indécis, Alphonse de Châteaubriant, qui avait écrit un peu avant la guerre *La Gerbe des forces*, a pu se croire pendant quelques années le maître à penser d'une partie de la jeunesse française, celle que le racisme, généralement à travers *l'Action française*, avait séduite : revanche empoisonnée pour un vieil écrivain qu'on ne lisait plus depuis *La Brière*, le lyrisme mystico-poétique de *La Réponse du Seigneur* étant resté sans échos ! Moraliste aigu, écrivain de bonne lignée classique, mais qui n'avait encore goûté qu'une gloire de salon et d'Académie, Abel Bonnard, devenu grand maître de l'Université de Vichy, multiplia les circulaires de haut style et de pensée fausse. Alfred Fabre-Luce, avec *Journal de la France*, nageait intelligemment suivant le courant du fleuve, et crut un peu trop longtemps qu'il coulait fatalement dans le sens d'une Europe allemande. Jean Giono pensa, au contraire, pouvoir se tenir

en dehors de l'histoire, au cœur sauvage de Manosque, et se préférerait, au besoin, Allemand vivant à Français mort. Le très classique et très pur bourgeois français Jacques Chardonne aurait été le dernier de qui l'on eût pu attendre un ralliement à la philosophie raciste et à la démesure hitlérienne, si un scepticisme radical et un constant refus du mode héroïque ne l'avaient secrètement préparé à cette démission : le moraliste donne de tristes *Chroniques privées*, où la résignation à l'événement est présentée comme la suprême vertu ; et il rêve même « une Europe mieux organisée, rendue au travail », où il sera loisible de « revenir à l'homme privé ». Projet affreux et absurde de compter sur le gendarme S.S. pour protéger le « bonheur de Barbezieux » !

Il y eut des défaillances plus importantes et plus dramatiques. D'abord, celle de Charles Maurras. Entre 1940 et 1944, les circonstances avaient rapproché *l'Action Française* du pouvoir ; en vérité, elles l'ont poussée vers sa ruine : les passions grimées en options rationnelles et les contradictions cachées sous l'apparente rigueur d'un système devaient se manifester par l'épreuve de l'histoire. Le paradoxe étant dans la pensée de Maurras, il n'est pas surprenant qu'il ait fini par éclater dans son destin. Le doctrinaire d'un traditionalisme français vidé en même temps de la mystique chrétienne et de l'idéalisme laïque a fini par incliner nombre de ses disciples vers le fascisme, bien que personnellement il y répugnât : trop de jeunes gens, dont les actes et les sentiments se sont égarés durant l'occupation, et dont certains ont payé leur erreur de leur vie, avaient appris à penser à son école. Le dévot de la déesse France, l'adversaire intraitable du germanisme, le vieillard toujours en alerte et toujours criant sur les murs de la cité en péril a fini par inspirer et soutenir un régime de démission nationale, une cari-

oature de monarchie sous la sauvegarde de la police allemande. Ce qui pèsera sur la mémoire de Charles Maurras, ce n'est pas tant la condamnation subie d'une juridiction exceptionnelle en un temps de colères civiles : cela, on peut admettre que la dignité de soixante années de pensée militante et fervente tendue vers le service public y fassent équilibre ; mais il reste la suspicion attachée à l'intégrité d'une conscience de citoyen qui, devant l'humiliation et l'enchaînement de la patrie, s'en est consolée par la satisfaction de voir crouler la République, a fait les calculs raisonneurs du Bourguignon qui transige et pactise, et manqué le réflexe simplement honnête et viril de résister et d'espérer.

Le cas de Drieu La Rochelle est différent. Ce n'est certes pas par calcul et défaillance du courage qu'il adhéra de la manière la plus spectaculaire et la plus totale, en faisant d'une contrefaçon de la *Nouvelle Revue Française* un foyer intellectuel de la collaboration à la cause hitlérienne : c'est au contraire par cette volonté d'héroïsme, par cette mystique nietzschéenne dont il avait donné dans *Gilles* l'expression réfléchie et parfaite. « Ah ! Français ! s'écriait-il, n'avez-vous pas le goût de vous perdre, de vous oublier, de cesser d'être ce que vous êtes depuis si longtemps, et de frapper en vous la source qui est dans chaque peuple, la source de tous les miracles, la source de la vie ? » S'étant précipité vers le fascisme comme vers le « catholicisme mâle » qui pouvait refaire le monde, et voyant s'écrouler son idée, par désespoir, semble-t-il, plus que par remords il se suicida au printemps 1945, dans l'écroulement du monstrueux système où il avait cru trouver sa vérité.

Quant à Robert Brasillach, qui paya aussi de sa vie une erreur insupportable, paix à sa jeune ombre coupable en faveur de son repentir, de son ultime courage et du beau cri de douleur qu'exhalent ses vers de prison !

La littérature clandestine. — Sous l'oppression de la police nazie, la plupart des écrivains prirent l'attitude de la résistance : passive, en s'enfermant dans le silence, active, en diffusant des écrits clandestins. Il y eut des bulletins professionnels secrets, comme *l'Université libre* de Jacques Decour et Politzer, ou les *Informations secrètes* de la C. G. T. Il y eut des journaux d'orientations philosophiques diverses : *Franco-Tireur*, *Combat*, *Témoignage chrétien*. Jean Paulhan, Aragon et Mauriac fondèrent le Comité national des Écrivains (C. N. E.), qui eut pour organe les *Lettres françaises*. Il y eut enfin *Les Éditions de Minuit*, qui publièrent des plaquettes sous des pseudonymes : François Mauriac y signait Forez, Aragon François La Colère, Jean Guéhenno Cévennes, Jean Cassou Jean Noir, Julien Benda Comminges. Les conditions de cette littérature lui imposèrent son style : concis, grave, passionné. « *Écrire comme un mort qui n'attend plus que le jugement dernier*, écrivait Jean Guéhenno, en 1941, *ce ne sont pas de si mauvaises conditions pour le travail* ». Et J.-P. Sartre, dans *La République du Silence* :

Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; puisqu'une police toute puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe ; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard, sans voile, cette situation déchirée et insoutenable qu'on appelle la condition humaine.

Est aussi frappant, dans la littérature clandestine, son aspect essentiellement moral : le souci de l'écrivain de définir les valeurs transcendantes qui donnaient un sens à la lutte et un coefficient spirituel au courage. Dans la politique de soumission à l'hitlérisme grégaire, Jean Guéhenno dénonçait une démission de soi-

même, une « *peur d'être soi* » ; Mauriac, une conversion au machiavélisme éternel, une acceptation de la loi de violence dans l'histoire ; Benda, un faux fatalisme, qui ne fait pas la part du courage de l'homme.

Sans doute les plus sublimes expressions de la littérature clandestine échappent à la littérature même : ce sont les testaments d'un Estienne d'Orves, d'un Gabriel Péri, d'un Jacques Decour, ou ce dernier cri de Valentin Friedmann devant le peloton d'exécution, cet acte de foi humaniste porté au ton héroïque : « *Imbéciles ! c'est pour vous que je meurs !* » Cependant, il appartenait à Vercors de produire aux Éditions de Minuit, en 1942, un texte proprement littéraire qui, inspiré par les circonstances, atteignait à la perfection et à la permanence du chef-d'œuvre : dans un décor tout vieille France, *Le Silence de la Mer* évoquait un aspect dramatique de la guerre entre civilisés, la déshumanisation des rapports humains, la nécessité morale de traiter en ennemi la personne que l'on estime ; et cette courte nouvelle sera toujours lue comme un modèle d'élocution et de sensibilité françaises. Ce qui suivit, *La Marche à l'Étoile*, *Les Armes de la Nuit*, ne va pas aussi haut. D'Elsa Triolet (Laurent Daniel dans la clandestinité), *Les Amants d'Avignon* sont un beau récit, tendre, passionné, document honorable d'un temps de l'honneur.

Le front des poètes. — Fait notable : les circonstances de la défaite et de l'occupation favorisèrent une brusque poussée de poésie, et une réaction passagère du style poétique vers la simplicité et la communication. Tout se passait comme si le poète, fatigué de la vocation rimbaldienne d'explorateur d'absolu et d'inventeur d'un surlangage, retrouvait, dans la communion aux deuils nationaux et dans l'expé-

rience vitale du malheur, l'instinct d'un chant ému, d'un colloque sincère et naïf entre son cœur et celui des autres. Albert Béguin pouvait écrire, en décembre 1941, dans les *Cahiers du Sud* :

La poésie la plus détournée des accommodements et des faiblesses vulgaires, la plus héroïquement orientée loin d'ici, ne peut renoncer ni aux conditions de notre existence, ni aux données de notre univers, et moins encore à la nécessité de charmes et d'images sensibles qui tendent naturellement à une harmonie formelle.

Certes, André Breton, prêtre héroïquement fidèle d'une église à peu près désertée, n'abandonnera rien de la sévérité du dogme surréaliste : absolue autonomie de la poésie à l'égard de l'événement, souci du monde intérieur, du langage pur ; et d'ailleurs il produit plus de théories que de poésies. Mais ce sont des Surréalistes, Éluard, Aragon, qui donnent, le premier dans *Le Livre ouvert, Sept poèmes d'amour et de guerre, Le Rendez-vous allemand*, le second dans *Crève-Cœur, Les Yeux d'Elsa, Le Musée Grévin*, la poésie la plus inspirée des circonstances et la mieux faite pour émouvoir la foule. Pour beaucoup, Éluard ne sera que le poète de l'*Ode à la liberté*, Aragon le chanteur de romances de *Les lilas et les Roses*, de *Richard II Quarante*, de *Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas* : il lui arriva même, dans son projet de simplification des sentiments et des formes, de se laisser glisser à une sentimentalité prosaïque, qui le suspend entre Paul Déroulède et Paul Géraudy, selon qu'il embouche la trompette patriotique ou fait chanter le violon de l'amour. Se simplifieront, mais sans aller jusqu'à la facilité, le Supervielle nocturne des *Poèmes de la France malheureuse*, le Saint-John Perse discret et savant d'*Exil*, le Pierre-Jean Jouve apocalyptique de la *Vierge de Paris*, le Pierre Emmanuel dangereusement éloquent et vertigineuse-

ment métaphysicien du *Tombeau d'Orphée*, du *Poète et son Christ* et de *Jour de Colère*.

Prisonniers et déportés. — La vie de l'esprit a été, contre l'ennui de la longue captivité militaire, un remède puissant : on a beaucoup lu, à l'abri des miradors, beaucoup gribouillé de souvenirs, de songes. Il convient de laisser l'anonymat à des œuvres nées d'une grande épreuve collective, et qui remplissent les deux cahiers des *Poètes Prisonniers*, publiés par Pierre Seghers en 1943 et 1944, le septième *Cahier du Rhône*, consacré aux écrivains prisonniers, le recueil *Exil*, publié en 1944 par l'Y. M. C. A. On aurait pu craindre, au retour des camps, une floraison d'œuvres anecdotiques sur l'expérience pittoresque et mélancolique des oflags et des stalags : les anciens prisonniers furent, en somme, discrets. De ce rameau, détachons trois titres : dans le ton du reportage fidèle, *Les Grandes Vacances* de Francis Ambrière et *Le Millième Jour* de Raymond Las Vergnas ; dans celui de l'humour, *Le Caporal épinglé* de Jacques Perret.

Quant aux déportés civils, leur épreuve, infiniment plus tragique, leur laissa moins de loisirs pour l'écriture, mais leur fournit une masse de souvenirs pathétiques, que l'on retrouva tout saignants après 1945, par exemple dans *Ravensbrück* (65^e *Cahier du Rhône*) ou dans *Un déporté comme un autre*, de Michel Lacour-Gayet. Le thème fut porté à la température littéraire par David Rousset, dans *L'Univers concentrationnaire*, que suivirent *Les Jours de notre mort*. Le mérite de Rousset fut dans son projet de n'être pas seulement le peintre d'un cercle inconnu de l'enfer dantesque, mais le philosophe qui analyse la nature et la structure de ce monde nouveau, pour lequel il a inventé un adjectif désormais irremplaçable : *concentrationnaire*. Son

erreur et sa limite furent d'abord, quand il réfléchit sur les causes de la naissance de ce monde, de les voir plus proprement économiques et sociales — le capitalisme et ses avatars — que morales et spirituelles, et ensuite, quand il tenta de remettre le fait dans un ordre métaphysique, d'y voir la preuve d'une absurdité radicale de l'univers et de l'histoire : une crise de délire collectif prouve l'infirmité de la raison humaine, mais elle ne dévalorise pas l'esprit ; et il était dangereux de conclure, de ce qu'il y a eu Himmler et Hitler, qu'Ubu et Kafka ont dit la vérité sur le monde.

L'ultime message de Saint-Exupéry. — Saint-Exupéry a beaucoup écrit pendant les années noires, qu'il passa en partie en Amérique, entre la bataille de mai 40, où il fut pilote de guerre, et celle de la Libération, où il devait trouver une mort mystérieuse et solitaire au cours d'une reconnaissance au-dessus des Alpes. *Pilote de guerre*, *Lettres à un otage*, *Lettre au Général X****, *Le Petit Prince* et les matériaux massifs d'une somme inachevée, qui devaient être publiés après la mort de l'écrivain sous le titre de *Citadelle*, sont des documents essentiels pour caractériser dans son achèvement l'évolution d'une pensée qui n'a cessé de s'épurer, de s'élargir, de tendre aux plus hautes dimensions de l'humanisme éternel. Des deux grands thèmes qui n'ont cessé de s'enlacer dans la pensée saint-exupéryenne, la Vie et l'Esprit, c'est décidément l'Esprit qui l'emporte — l'Esprit, puissance de création et d'amour, supérieur à l'intelligence qui se limite à comprendre et à organiser ; l'Esprit qui ne vit pas seul, qui repose sur la chair, « car s'il n'est point de nourriture, il n'est point d'hommes », mais qui donne à la Vie, à la force, au courage sa signification suprême. L'Esprit n'est pas d'ailleurs le contraire de la tendresse, il s'en nourrit : « On

ne voit bien qu'avec le cœur », enseigne le Renard au Petit Prince dans un étonnant poème en prose qui fut un des succès de librairie de l'époque. La grande affaire, c'est le salut de l'homme, d'autant plus menacé que ce monde est plus matériel et plus écrasant.

Ainsi se laïcisent les données chrétiennes chez un poète qui a des nostalgies religieuses, mais point la foi : « *Si j'avais la foi, je ne supporterai plus que Solesmes* ».

Ma civilisation repose sur le culte de l'homme à travers les individus [...]. Ma civilisation, héritière de Dieu, a fait les hommes égaux en l'Homme, frères en l'Homme. Elle a prêché le respect de soi, c'est-à-dire le respect de l'Homme à travers soi-même.

On peut reprocher à la philosophie de Saint-Exupéry son verbalisme, l'abus des abstractions à majuscules. On peut craindre parfois que son humanisme ne s'égaré encore, soit vers certaines formes d'aristocratie nietzschéen ou maurrassien (quand, par exemple, il exalte les droits de l'empire au-dessus des droits de l'homme, et définit la valeur de l'homme non par ce qu'il est, mais par ce qu'il porte), soit vers une sorte d'esthétisme sentimental (quand il définit la civilisation, pour laquelle il vaut la peine de mourir, par une odeur de cire, ou par un sourire de jeune fille, ou par une mesure de Hændel). Mais ces défaillances de pensée, comme aussi, dans *Citadelle*, l'élection du style pseudo-biblique, oriental et prophétique, pèsent peu contre l'accent généreux et la valeur de signification d'une œuvre où l'idéalisme aristocratique se tempère d'un mouvement de pitié et de tendresse universelles, où l'apologie de l'action se dépasse dans un besoin de trouver la présence des choses et des êtres, le nœud des relations humaines, les voies contemplatives du mystique et de l'artiste. Et, dans un temps où un certain existentialisme allait répandre une notion funeste de la liberté sans finalité ni règles, il était bon qu'un moraliste écrivit :

Appelles-tu liberté le droit d'errer dans le vide ? En même temps qu'est fondée la contrainte d'une vie, c'est sa liberté qui s'augmente [...]. Car il m'est apparu que l'homme était tout semblable à la citadelle. Il renverse les murs pour s'assurer la liberté, mais il n'est plus que forteresse démantelée et ouverte aux étoiles. Alors commence l'angoisse, qui est de n'être point [...]. Citadelle, je te construirai dans le cœur de l'homme.

Ainsi s'affirmaient, à l'heure même où l'une des crises les plus graves de l'histoire humaine les mettaient en question et en péril, les valeurs de raison et d'amour, de clairvoyance et de sagesse, sur lesquelles repose, dans ce qu'elle a de définitivement exemplaire, la civilisation de l'Occident.

Paroles de Bernanos. — Du Brésil, où il avait émigré en 1939, Bernanos envoya, en pleine guerre, sa *Lettre aux Anglais*, un des documents pathétiques de la Résistance intellectuelle. Ayant rejoint l'Afrique du Nord, puis la France, il donna une série d'essais — *La France contre les Robots*, *Le Chemin de la Croix des Ames*, que suivirent, posthumes, *Les Enfants humiliés* et *La Liberté pour quoi faire ?* — où son génie polémique se déploie, non sans quelque inflation de lyrisme, contre toutes les puissances du monde moderne (la démocratie, le fascisme, le communisme, la machine, l'État, le Vatican même), condamnées au nom d'un idéal d'absolue pureté, d'absolue sincérité et de christianisme héroïque. Prédication plus salutaire par l'intention et l'élan que par le contenu formel d'une pensée excessive et instable. Mais on ne peut lire sans émotion ces *Enfants humiliés*, où Bernanos, en même temps, stigmatise ce qu'il hait le plus dans le monde moderne : le mensonge, et rattache sa vocation d'écrivain à un appel de l'enfance, à une nostalgie de joie matinale et de grâce jaillissante, qui est en effet le souffle inspirateur et l'orient mystérieux de son œuvre.

continuités

Si violente qu'eût été la secousse, la guerre de 1940-1945 laissa finalement la France debout, et, plus ou moins modifiées par le climat nouveau, les tendances intellectuelles, les formes littéraires, les valeurs reconquises de l'âge précédent se prolongèrent, parfois avec éclat. Ainsi le tournant solennel du demi-siècle montre, en fin de compte, moins de promesses et de prodromes d'un renouveau que l'épanouissement d'un automne où les grands talents d'une ère favorisée de l'esprit français continuent de produire et d'accumuler leurs fruits.

Les grands vieillards. — Malade, attristé par la défaite de son pays, mais étant plus purement que jamais ce qu'il s'est efforcé d'être — une intelligence clairvoyante et maniable et un esprit maître de soi —, Paul Valéry fait preuve de courage : sous le régime des lois antisémites, il prononce à l'Académie l'éloge funèbre de Bergson, et le loue d'avoir critiqué le pangermanisme ; au lendemain de la Libération, le maître de la poésie pure et de la méditation libre prononce en Sorbonne l'éloge de la littérature engagée. Cependant, devant la feuille blanche, c'est sa pensée de derrière la tête qu'il exprime, et elle est marquée d'un scepticisme impitoyable et d'un pessimisme qui va jusqu'à la négation.

tion de tout. L'homme qui, entre les deux guerres, avait fait entendre le discours inquiet de « l'Hamlet européen », devant le désastre écrit *Mon Faust* comme le testament sardonique de son désespoir. Jadis, il fallait le Diable auprès de l'homme pour l'induire au suprême péché, à l'aspiration du Néant ; aujourd'hui, Faust n'a plus besoin de Méphistophélès pour révoquer tout en doute et pour refuser la vie : « *Ton premier mot fut non — qui sera le dernier* ». Comme Mallarmé vieillissant aboutit à l'apologie de la feuille blanche, on dirait que son grand disciple, suivant la quête d'une pureté tout intellectuelle qui exclut l'amour, aboutit à une connaissance glacée de la non-raison de toute chose et de tout acte, même de l'acte esthétique, auquel Faust, dans sa bibliothèque tapissée de livres morts, ne croit même plus. Et *Mon Faust* est comme un pont de glace entre la pensée déçue du plus intelligent des humanistes et l'angoisse qui va jeter toute la jeune littérature vers l'obsession de l'absurde. Cependant, quand, au soleil de juillet 1945, sur l'esplanade du Palais de Chaillot, la France fait à Valéry des funérailles officielles, celui qu'elle admire en lui n'est pas le philosophe du Néant, mais l'artiste impeccable, le penseur méthodique, le probe héritier de la tradition cartésienne de rigueur intellectuelle et de gouvernement de soi, qui donne à une époque de langue incertaine et de mœurs avilies l'exemple d'un caractère et d'un style.

Tout autre est la méditation de Claudel, qui jouira d'une vieillesse pareille à une belle soirée d'été, dans la confirmation de ses certitudes et de ses gloires. Jamais il n'avait été plus près du public, qui accueille triomphalement *Le Soulier de satin*, monté en 1943 par la Comédie-Française, puis *Jeanne au Bûcher*, avec la musique de Honegger, en attendant, après 1950, le triomphe de *Partage de Midi* et de tout le théâtre clau-

délien enfin donné à la scène. Sa foi dans la Providence est telle que ni le triomphe du méchant ne le trouble, ni le malheur des temps ne le laisse sans espoir, ni les vicissitudes de la politique ne lui coupent la voix pour célébrer successivement les élus de Dieu. Tourné vers la Bible, il la traduit, il l'interprète avec un symbolisme dont la hardiesse et l'ingéniosité inquiètent parfois le théologien, mais dans une langue dont la souplesse et la magnificence ravissent l'amateur de poésie. Quand il commente les choses humaines, du haut de ses convictions exclusives de toute hésitation de pensée, il agace parfois par un mélange de suffisance géniale et d'insuffisance dialectique ; mais il se retrouve dans toute sa grandeur quand, sur sa terrasse de Brangues, il lève les yeux de cette terre qu'il n'a point cessé de chérir vers le ciel étoilé où un désir infini l'appelle ; alors, entonnant l'hymne de la confiance de l'homme en Dieu parmi les voix affolées qui crient l'absurdité de l'univers, il incarne la grandeur et la santé de l'esprit rattaché au transcendant et à l'éternel.

André Gide a vieilli aussi dans la gloire et la sérénité, mais sous un tout autre signe : celui d'un humanisme goethéen, décidément détaché de toute nostalgie chrétienne et tourné vers l'efficacité historique. Un court moment tenté par la résignation à la défaite, il avait aperçu, à la lecture d'un mauvais livre de Chardonne, la nécessité morale du refus, et la fin de la guerre le trouva en Afrique du Nord. Rentré à Paris, il franchit les dernières années d'une longue et vigoureuse vieillesse dans une activité créatrice à peine ralentie. La publication du *Journal*, complété de nouveaux feuillets, l'a mis au rang d'un classique vivant, dont la critique la plus avertie dissèque et commente les ouvrages, et dont un public élargi savoure les confidences de plus en plus indiscreètes. Admiré, adulé, enfin cou-

ronné par un Prix Nobel, le vieux dilettante immoraliste accorde au cinéma un film de sa vie privée qui rend populaire sa figure devenue chinoise et fripée, avec le rictus de Voltaire ; et il met sa malice à imposer à la mémoire des hommes l'image d'un grand-père attendri et indulgent, d'un vieux bourgeois ironique, frileux et musicien. Sa dernière fiction littéraire a d'ailleurs un sens positif : *Thésée*, dont l'accent testamentaire ne trompait pas, opposait à l'inquiétude religieuse d'Édipe, respectueusement saluée mais éludée nettement, la sagesse pragmatique du roi d'Athènes fondateur d'une cité florissante et sectateur d'une philosophie toute terrestre, héros en condition d'homme, voué au service des hommes, mais libre de choisir ses voluptés :

Je reste enfant de cette terre, et crois que l'homme, quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire jeu des cartes qu'il a [...]. Derrière moi, je laisse la cité d'Athènes [...]. J'ai fait une ville. Après moi saura l'habiter éternellement ma pensée. C'est consentant que j'approche de la mort solitaire....

Ayant écrit ces lignes, Gide n'avait plus qu'à attendre la fin ; il y glissa doucement, avouant cyniquement son dédain pour les problèmes de la vie intérieure qui l'avaient si longtemps occupé ; et il affronta, allégé plutôt que purifié, une agonie sans effroi, qui déçut ses amis chrétiens, et dont la dernière parole demeura comme l'ultime énigme du vieux sphinx : « *C'est toujours la lutte entre le raisonnable et ce qui ne l'est pas* ».

Sereine aussi, adulée, et glorieuse, la vieillesse de Colette dans sa chambre du Palais-Royal. Là, sa grande écriture n'a pas fini de couvrir les célèbres feuilles de papier bleuté de phrases toujours succulentes, ondulantes, taillées dans l'étoffe du plus pur langage, avec, toutefois, on ne sait quoi de plus cherché, de plus trem-

blé sous la main devenue trop savante ou moins sûre. Cette admirable conteuse qui approche et dépassera quatre-vingts ans sans cesser d'écrire, n'aura pourtant jamais été meilleure romancière que dans *Julie de Carneilhan*, n'aura pas écrit de nouvelles plus brusques et brillantes que *Gigi* et *Le Képi*. Et, soit qu'elle regarde Paris de sa fenêtre, soit qu'elle se retourne vers son passé dans *L'Étoile Vesper* et *Le Fanal bleu*, elle n'interroge jamais les êtres ni les choses sans trouver entre son âme et l'objet la secrète longueur d'onde, la vibration d'une ferveur momentanée, si intense et si parfaite qu'elle la dispense, croit-elle, de chercher au delà. Parmi ses fleurs, ses bêtes, ses livres, ses amis, laborieuse et gourmande, courageuse devant la douleur et indifférente devant la mort, elle descend vers l'ombre dont elle n'a jamais osé ou daigné interroger le mystère, en souhaitant seulement que s'allonge jusqu'à l'extrême bord de la nuit un rayon doré du soleil des vivants.

Suite de l'entre-deux-guerres : les maîtres des années 30. — La génération suivante, celle que l'entre-deux guerres a révélée, vieillit aussi sans cesser d'être féconde et, dans les meilleurs cas, elle se renouvelle en s'adaptant aux temps nouveaux.

Du côté de l'humanisme agnostique, il faut signaler, d'abord, la maîtrise et le succès grandissants d'André Maurois dans la biographie, non point romancée, mais vivante et savante, enrichie d'explorations heureuses dans les inédits : Marcel Proust, George Sand, Alain, Victor Hugo ont posé devant ce bon peintre d'âmes, qui ne se contente pas de fixer les traits, mais veut atteindre l'évolution de chaque personnalité et son dynamisme intérieur.

Jules Romains s'est un peu essoufflé pour pousser

jusqu'au vingt-septième tome la série des *Hommes de Bonne Volonté* : jamais il n'a retrouvé tout à fait la fraîcheur du *6 Octobre* ni la vigueur de *Verdun*. Cependant, *Cette grande lueur à l'Est* et *Le Monde est ton aventure* contiennent, transposées dans le récit du premier après-guerre, des analyses et des méditations qui conviennent bien à l'angoisse des années 40. « *Nous ne nous doutions pas, avant 14 — fait-il dire à Jallez arrêté arbitrairement par la police soviétique — que nous vivions dans une époque prodigieusement préservée... Nous avons fini par croire naïvement que certaines choses ne se verraient plus : cauchemars du passé humain à jamais scellés dans les lières. La guerre a été la trompette du sabbat. Depuis, tout se peut, tout se doit, tout revient....* » Dans cette ère catastrophique, que penser et que faire ? On peut songer que « *l'humanité est cela aussi : un pululement de petites bêtes crasseuses à multiplication trop rapide... Et que le passage, de temps en temps, d'un fléau exterminateur à travers cette broussaille est quelque chose d'aussi naturel que sage...* ». Mais cette pensée est lourde à supporter, et devient malfaisante quand elle entretient un mépris de l'homme qui ne peut qu'accélérer la décadence de la civilisation. Aussi vaut-il mieux « *s'accrocher à l'idée que l'humanité est précieuse, dans toute son étoffe, qu'une vie d'homme est précieuse* ». Voilà pour la métaphysique. Et voici pour l'éthique : trouver dans l'immense catastrophe du monde moderne des « oasis » de paix, de civilisation, d'harmonie, d'amitié — « *des coins plus ou moins spacieux, abrités plus ou moins par miracle, où la vie continuera d'être possible, tandis que l'incendie ronflera à l'entour...* ». Optimisme relatif, esprit de mesure et de résignation, fort différents du panégyrique de l'absurde et de la tentation du désespoir, et qui n'échapperait pas au grief de flatter l'égoïsme des privilégiés si, par ailleurs, la notion du

rôle historique de « *l'homme de bonne volonté* » ne garantissait l'espoir d'un salut total de l'espèce.

De son côté, Georges Duhamel, ayant clos par *La Passion de Joseph Pasquier la Chronique des Pasquier*, a essayé le conte philosophique avec *Souvenirs de la Vie du Paradis*, puis est revenu au roman social avec *Le Voyage de Patrice Périot*, et a entrepris ses mémoires dans *Lumières sur ma vie*. Ce fut un dialogue bien significatif quand, le 7 novembre 1946, le père de Salavin reçut à l'Académie française son ancien compagnon de l'Abbaye, l'auteur des *Copains*, dont la vie et la littérature l'avaient quelque peu séparé. Dans un échange touchant de *vous* et de *tu*, Duhamel et Romains firent un bilan équitable de leur jeunesse, et spécialement de la grande espérance unanimiste, qu'ils avaient partagée, et à laquelle quarante ans d'histoire apportaient un démenti flagrant. Ils convenaient maintenant que « *l'être collectif* » ne tend pas nécessairement vers la bonté, qu'il peut y avoir une « *maladie de la multitude* », et qu'il faut plus attendre de la conscience du héros que de la volonté de la foule ; mais ils ne laissaient pas de croire à la Raison, à la Liberté, aux *pouvoirs spirituels* (entendus dans un sens positiviste) ; ils récusaient, au nom de leur génération, le vertige du chaos et de l'absurde, tentation des nouveaux écrivains.

Giraudoux, libéré de ses fonctions officielles par la défaite, et que la mort atteindra quelques mois avant la Libération, a passé dans une digne retraite les années noires, consignait dans *Sans Pouvoirs* les résultats décevants de son expérience politique et d'assez sombres prophéties sur le temps à venir, « *où l'ensemble du monde ne sera qu'une transaction humiliante entre l'homme et le robot* ». Cependant, il peut faire jouer à Paris, en 1943, *Sodome et Gomorrhe*, le plus pessimiste de ses drames, où l'irrémissible incompatibilité des

sexes s'affirme sous un éclairage de fin du monde que les jeux forcés de l'humour rendent encore plus pénible. Il y avait plus d'aimable fantaisie dans *L'Apollon de Bellac*, que Jovet créait à Rio, en 1942, et une intention plus optimiste dans *La Folle de Chaillot*, farce pourtant cruelle dont les parties jouables seront représentées après la mort de l'écrivain. Il voulut aussi travailler pour le cinéma, avec Bresson, et mit beaucoup d'humanité dans *La Duchesse de Langeais*, et surtout dans *Les Anges du Péché*.

C'est pendant la guerre que Paul Morand a publié le plus humain de ses romans, *L'Homme pressé* : la rencontre et l'amour d'un Occidental agité, que la lutte contre la montre empêche de vivre, et d'une indolente créole, princesse d'un « empire vanillé où le temps ne pénétrait pas », donnaient lieu non seulement à de jolies pirouettes poétiques, mais à une critique implicite de cette modernité mécanicienne dont Morand a été le peintre virtuose et l'infatigable analyste. D'une tout autre veine furent, après la guerre, ces *Flagellants de Séville* où les ressentiments politiques se laissent un peu trop deviner. *L'Adieu à Giraudoux* et le *Journal d'un attaché d'ambassade* éclairent d'une lumière brillante une ère littéraire heureuse et déjà lointaine.

Montherlant est mal entré dans l'épreuve de la France avec *Le Solstice de Juin*, où éclataient, mêlées à de belles pensées stoïques sur la réponse du courage individuel aux malheurs collectifs, vingt pages intolérables, moins coupables encore qu'absurdes, qui saluaient lyriquement la défaite de la chrétienté, exaltaient la victoire de la croix gammée comme l'ouverture d'une ère de grandeur. Un nihilisme radical et superficiel marque généralement les méditations en prose du moraliste vieillissant. Mais a surgi, dans les années 40, un homme de théâtre qui s'est révélé de première gran-

deur. Jouée pendant la guerre, *La Reine morte* restituait un climat tragique accordé à l'époque : le duo de la cornélienne Infante de Navarre et de la racinienne Inès de Castro, l'attendrissement du vieux roi Ferrante pour celle-ci, qu'il enverra cependant à la mort, apparemment par raison d'État et secrètement par délire d'orgueil, et surtout la tension de l'action, la puissance des ressorts intérieurs, l'éclat et la dureté du style appartiennent à la meilleure tradition de la tragédie. *Fils de Personne* mettait en scène, dans un décor moderne, un père qui, ayant reconnu la médiocrité de son enfant, hésite entre la tendresse et le mépris. *Le Maître de Santiago*, en 1946, accomplissait le plus grand Montherlant, celui de la veine sévère, héroïque, castillane, janséniste : le nihilisme fier, qui n'était chez le roi Ferrante que le repliement d'un grand moi orgueilleux sur lui-même, devient, dans Alvaro, le dégoût de ce que le temps entraîne et abîme dans une âme aspirée par l'absolu — âme non point sainte, car incapable d'emporter l'amour des hommes dans son ascension vers Dieu, mais héroïque, et parlant sans effort le langage des sommets. Avec *Malatesta*, Montherlant revenait au jeu verbal et au faux héros ; mais partout le style demeure et, grâce à lui, la scène tragique résonne encore d'accents souverains.

De *La Pharisienne* au *Sagouin*, pendant dix ans, Mauriac a déserté le roman et cherché au théâtre la forme expressive de son drame intérieur. Si *Passage du Malin* et *Le Feu sur la Terre* ne valaient pas *Asmodée*, *Les Mal Aimés* offraient, dans leur cruauté sèche, un écorché de l'art mauriacien, où s'énonçait bien une des idées maîtresses de l'écrivain : que les méchants sont, le plus souvent, les déçus de la vie et les blessés de l'amour. Arrivé au faite d'une fortune qui a le double éclat des honneurs officiels et du génie avoué par les

connaisseurs, Mauriac, justement fier d'avoir été l'auteur du *Cahier Noir* et du *Bâillon dénoué*, use de son prestige et de son pouvoir pour agir sur l'opinion et sur l'événement ; il s'impose comme un grand journaliste, en tenant — avec une virulence où les réactions de l'amour-propre se confondent parfois aux instigations de la charité —, la position d'un humanisme chrétien vigoureux et ouvert, sévère aux pharisiens et attentif à la justice.

Rentré du Brésil, d'abord en Afrique du Nord, puis, en 1945, à Paris, Bernanos, pendant les trois années qui lui resteront à vivre en France, eut surtout une activité de journaliste, tournant ses pointes polémiques contre le nouveau régime et contre le communisme. *Monsieur Ouine*, roman demeuré une dizaine d'années sur le chantier et publié à Rio en 1943, le fut à Paris seulement en 1946. C'est un livre sombre et difficile qui dénonce l'indifférence au Bien et au Mal comme la ruse satanique la plus dangereuse : une certaine façon scientifique, psychanalytique et médicale de nier l'essence impure du péché et de réconcilier l'homme avec sa nature mauvaise, ne sera-t-elle point l'exclusion définitive du jardin de la joie perdue ? Peu de temps avant de mourir, Bernanos avait écrit pour le cinéma une suite de scènes qui devinrent, au théâtre, *Dialogues des Carmélites*, tragédie de l'angoisse de la mort surmontée par la grâce ; et rien, si ce n'est la transposition cinématographique du *Journal d'un Curé de Campagne*, admirablement réussie par Robert Bresson, n'a élargi davantage l'audience de cette grande voix, trop tôt étouffée par la mort.

Dans un tout autre style, grevé d'une lourde hypothèque de littérature, Marcel Jouhandeau atteint enfin, avec *L'Oncle Henri*, au chef-d'œuvre de l'intensité dans l'intimité ; et *Les Nouvelles Chroniques mari-*

tales lui gagnent une notoriété que les admirateurs de cet écrivain raffiné déplorent quand elle doit moins à l'exquis du style qu'à l'étalage incédent de la vie privée.

Les hommes de quarante ans. — Cependant, la génération née autour de 1900 est entrée dans sa saison de la moisson mûre. Par son *Journal*, Julien Green s'impose comme un maître de la vie intérieure, et donne avec *Moïra*, récit d'une obsession de la pureté qui tourne au crime, son plus parfait roman, en attendant d'aborder avec *Sud* le théâtre d'introspection du morbide et de l'obscur. Jean Giono se guide moins souvent dans son attitude de prophète pour épanouir dans la joie ses dons exceptionnels de conteur, encore paysan dans *Les Ames fortes*, fantaisiste, avec une pointe d'ironie stendhalienne, dans *Le Hussard sur le toit* et *Le Moulin de Pologne*. Dans la suite du *Monde Réel*, Aragon donne *Les Voyageurs de l'Impériale* et *Aurélien*, ses meilleurs romans : un sens balzacien de la réalité sociale y rejoint un sentiment poétique de la vie, le tout baignant agréablement dans le romantisme essentiel et naïf du grand amour approché et impossible. Malgré quelques allusions à la politique et à l'histoire, *Aurélien* demeure un roman de l'individu. Avec un courage estimable et un inégal bonheur, la plume marxiste d'Aragon devait s'appliquer ensuite à l'épopée torrentielle des *Communistes*, où les dons du poète et les intuitions du moraliste apparaissent trop souvent amortis, englués dans un style de reportage et de propagande.

Sur d'autres versants de la pensée, Henri Troyat construit l'énorme masse tolstoïenne de *Tant que la terre durera*, histoire romancée des dernières décennies de la Russie tsariste. Avec *Le Pain des Rêves*, publié sous l'occupation, mais surtout avec *Le Jeu de Patience*,

Louis Guilloux atteint à la maîtrise dans une manière naturaliste, transpercée de pitié humaine. Et Maxence Van der Meersch est emporté à quarante-quatre ans, après avoir atteint et secoué le grand public avec *Corps et Ames*, à la fois document naturaliste, réquisitoire partial et quelque peu naturiste contre la médecine officielle, et apologie chrétienne de la compassion bien-faisante. Cependant, Daniel-Rops s'est détourné du roman pour construire la somme magistrale de son *Histoire Sainte* et de son *Histoire de l'Église du Christ*, un des ouvrages les plus lus et les plus traduits de l'époque.

Au théâtre, Salacrou est allé au bout de sa fureur nihiliste en écrivant *L'Archipel Lenoir*, en même temps farce satirique contre la morale bourgeoise de la respectabilité et comédie philosophique sur l'absurdité de l'existence : en ces fusées d'humour noir, l'influence de Sartre est sensible. Mais c'est bien Salacrou tout seul, avec sa foi toujours trompée de mystique anxieux, qui a écrit, en 1941, en préface à ses *Œuvres complètes*, la *Note sur le théâtre*, où il est demandé aux auteurs, aux critiques, au public de ne jamais toucher au théâtre qu'avec « l'angoisse de jouer son âme » : pour lui, qui n'est curieux que « des reflets de Dieu dans les lumières de (sa) vie », c'est, avoue-t-il, au théâtre « qu'en certains instants de grande pureté je me suis senti le plus près d'aborder à la rive inaccessible ».

C'est aussi vers une « rive inaccessible » que n'ont cessé de tendre les personnages d'Anouilh ; mais ils ne l'appellent pas Dieu : seulement la pureté. Cette pureté, on l'entrevoyait dans les premières pièces comme une qualité à la fois enfantine et romanesque, comme la limpidité fraîche d'un amour tel que les adolescents le rêvent et tel que toujours la vie l'abîme : mirage d'un château du *Grand Meaulnes*, dont les couples de ce théâtre approchaient quelquefois, mais où

ils n'étaient jamais invités. Avec *Antigone*, jouée sous l'occupation, la plus caractéristique, mais aussi la plus discutée des pièces d'Anouilh, la pureté devient plus abstraite, enveloppe une essence métaphysique : elle est la pureté de la révolte, le refus inflexible et glacé non de telle forme sociale, historiquement datée et accidentellement corrompue, mais de la condition humaine en soi, considérée comme scandaleuse et corruptrice ; la dialectique sartrienne de la nausée et de la mauvaise foi projette son ombre sur la tragédie. Que le Chœur y soit un impresario en habit, les garde de Créon des policiers en gabardine, qu'on y parle d'avancement à l'ancienneté et de carte postale n'est pas la plus profonde déformation infligée au texte de Sophocle : depuis Cocteau et Giraudoux, ces anachronismes sont connus, et trop connus — trucs et poncifs pour désacraliser le tragique, pour bien montrer qu'on n'y croit plus ou du moins qu'on ne le met plus dans la sublimité des légendes, mais dans la bassesse même de l'existence commune et quotidienne. La différence essentielle est que, chez Anouilh, le dialogue d'Antigone et de Créon a cessé de porter, comme chez Sophocle, le conflit de la justice divine et de la loi politique : voici un Créon modeste et sceptique qui ne croit pas plus à l'État qu'Antigone, « petite peste » impie et noire, ne croit aux dieux ; leur dialogue porte le conflit de celle qui dit *non* à la vie, parce qu'elle ne veut pas renoncer à son âme exigeante de petite fille, parce qu'elle veut « *tout et tout de suite* », et de celui qui, par lassitude plus que par sagesse, a dit *oui* à son métier de roi et à sa condition d'homme, à peu près heureux comme il est. Non plus, par conséquent, le débat entre deux affirmations hautes, mais entre deux négations, deux dégoûts et deux faiblesses : entre le romantisme de l'idéal qui refuse le poids d'une existence humaine, et un scepticisme résigné qui n'a

qu'un peu de bonheur médiocre à défendre. Alors, la mort d'Antigone ne signifie plus rien que le geste d'un orgueil stérile : pour avoir été vidé de sa transcendance et ramené à des mesures tout humaines, le mythe est déshumanisé. — Ce qu'Anouilh écrira après *Antigone* ne fera guère que redire, dans une forme dramatique de plus en plus sûre et brillante, ce qu'il a déjà dit vingt fois : ainsi, *La Répétition* ou *L'Amour puni* reprend dans un pastiche de Marivaux le thème de l'inévitable défaite du pur amour. Peut-être plus optimiste, *La Valse des Toréadors* montre que la ganache la plus corrompue demeure imprévisiblement exposée à la gêne de se trouver une âme.

Le mouvement poétique. — Dans *Présentation de Poètes contemporains*, L.-G. Gros constatait, en 1945, une tendance générale des jeunes poètes à éliminer les « *poncifs surréalistes* », à se rapprocher de l'expression intelligible et des circonstances historiques. Tel avait été, en effet, le cas des « poètes de la Résistance » ; mais cette tendance provoquait déjà des protestations ; et, tandis que Benjamin Péret dénonçait ce « *déshonneur des poètes* », André Breton défendait avec intransigeance et hauteur l'orthodoxie des *Manifestes*, et Maurice Nadeau, dans son *Histoire du Surréalisme*, constatait en même temps la fin du Surréalisme comme école, et son caractère éternel, irremplaçable, comme méthode poétique et « comportement ». De leur côté, Jules Monnerot écrivait *La Poésie moderne et le sacré*, insistant sur la fonction mystique de la poésie, et Roland de Renéville, dans *Univers de la Parole*, persistait à la rattacher par son essence à l'idéalisme transcendantal et par sa forme à l'ésotérisme. Cependant, une idée, depuis dix ans, progresse, c'est que la poésie, quel que soit son objet métaphysique, est formelle-

ment un art du verbe et participe à sa beauté propre. Dans son manifeste, *La Nouvelle Origine*, Audiberti proclamait, en 1942, le recours nécessaire à la rhétorique, et définissait le poète comme un démiurge de l'univers verbal : « *Le poète ne calquera pas le monde à même le papier, ni ne le démarquera, ni ne le photographiera. Il le fera positivement comme s'il était, lui le poète, le créateur* ». Sous d'autres formes, la revalorisation de la rhétorique se retrouve dans les *Exercices de style* de Raymond Queneau, dans *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan. L'hérésie majeure du Surréalisme : une certaine option pour l'informe, justifié comme l'espace vide où doit souffler l'esprit, apparaît à peu près conjurée.

D'où le prestige dont jouit un poète venu d'un passé assez lointain (*Éloges* est de 1911 et *Anabase* de 1924), Saint-John Perse, pour ses derniers recueils, *Exil* et *Vents*. Écrivain fastueux et rare, épris de splendeurs verbales et de nobles imaginations, vivant replié sur les grandes évocations de l'histoire et de son propre passé, Saint-John Perse situe sa conception de la poésie aux antipodes de l'irrationnel surréaliste comme du réalisme poétique. Néanmoins, son refus de toutes les facilités comme de toutes les conventions — hormis, bien entendu, les conventions du goût non conforme — l'induisent à élaborer un style où l'hermétique et l'inouï, pour être le résultat d'une recherche volontaire, rejoignent parfois l'obscur et l'étrange de l'imagination démarrée. Tendue vers le sublime dans une pénombre sacrée, son verset n'est pas sans rappeler celui de Claudel, comme si une nouvelle catégorie du haut style se dessinait : le lyrisme des ambassadeurs. Profonde différence cependant : le sacré de Saint-John Perse n'est aucunement religieux ; tout le sublime est ici de l'homme et de son histoire, et le poète ne se

prend ni pour le scribe ni pour le chantre de Dieu.

Que les recueils de Guillevic aient pour titre *Choses*, *Faits divers*, et celui qui a classé Francis Ponge, *Le Parti pris des Choses*, implique chez les nouveaux poètes un souci de retour à la sympathie pour l'objet naturel, saisi en lui-même et dans son mystère, à l'exclusion des fantaisies arbitraires qui ont encombré poésie et peinture des « objets surréalistes ». Transporté des objets aux êtres et aux mœurs, ce réalisme anime les poèmes de Jacques Prévert, le seul des poètes d'aujourd'hui qui soit populaire parce que, doué d'un humour plus naïf que celui d'Aragon, il ose traverser un sensible quotidien, urbain, moderne. Le fâcheux est que chez lui, à la différence de ce qui se passe chez Ponge, la réaction du réalisme se sépare de la revalorisation du verbe, de sorte que son style poétique paraît lâche et vulgaire. Gaëtan Picon a pu écrire : « Michaux et Prévert incarnent la poésie en son sens le plus moderne, c'est-à-dire en ce que peut être encore la poésie quand on a cessé de croire en elle » —, ce qui serait porter, si ce jugement était pris à la lettre, une condamnation définitive contre la poésie d'aujourd'hui.

Pour les nombreux admirateurs de René Char, il est convenu de louer au contraire, en lui, une résurgence du grand lyrisme — dans *Feuillets d'Hypnos*, le *Poème pulvérisé*, *Fureur et Mystère*. Un crépitement discontinu d'images semble, en effet, faire écho aux grandes proses qui dénoncent l'absurdité et la cruauté du monde, en invitant l'homme au courage et à l'espérance. Et sans doute les meilleurs *Feuillets d'Hypnos* sont-ils ceux où résonnent en se transposant les souvenirs de la Résistance, Char ayant, comme Malraux, le souci d'insérer son œuvre sur une expérience de la vie, de faire son poème avec ses actes, ses joies, ses dégoûts et ses espoirs.

la littérature « existentialiste »

Le pessimisme de Salacrou et d'Anouilh, on l'a noté en passant, mais aussi l'angoisse de Michaux ou de Char ne sont pas sans analogie de climats, ni même sans échange d'influences avec la pensée de Sartre ; il les rapproche de la littérature dite « existentialiste ».

Le terme d'existentialisme, qu'il faudrait correctement réserver à toute réflexion systématique prenant pour point de départ l'analyse de l'existence telle qu'elle est donnée à la conscience, a brusquement émergé, au cours des années 40, dans la critique et dans le langage courant, pour désigner le mouvement littéraire, le plus dynamique et le plus caractéristique de l'époque : celui qui tendait à sentir et représenter l'existence comme absurde et tragique. Par un abus du mot, une analogie nécessaire a été établie de l'existentialisme au pessimisme d'une part, à l'athéisme d'autre part. Analogie défendable sur le premier point, car, de saint Augustin à Kierkegaard, en passant par Pascal et en continuant par Nietzsche jusqu'aux phénoménologues allemands, l'attitude existentialiste a toujours convenu à des hommes d'inquiétude et à des époques de crise ; mais indéfendable sur le second point, car la voie de connaissance subjective et d'intériorisation de la pensée peut aussi bien déboucher

sur Dieu que sur le néant et, somme toute, la première expression française de l'existentialisme entre les deux guerres avait été chez des philosophes chrétiens, Gabriel Marcel et Nicolas Berdiaeff. Mais il ne sert de rien d'opposer le droit au fait : le fait est que, grâce surtout à la forte personnalité de Sartre, au nombre et à l'activité de ses disciples et au rayonnement de sa revue, *Les Temps Modernes*, le terme d'existentialisme a recouvert une littérature qui prenait son point de départ dans la mort de Dieu, constatait la contingence et l'absurdité du monde et de l'histoire, traversait l'angoisse humaine et tentait de déboucher sur un nouvel humanisme, en jouant son va-tout sur la liberté de l'homme, en rejetant les fausses certitudes du rationalisme optimiste et en cherchant le courage au delà du désespoir lucidement assumé. Dans cette acception particulière et cependant assez large, il devient légitime de rattacher à la poussée littéraire de l'existentialisme, à côté de Sartre et de son école, l'œuvre d'Albert Camus et la suite de celle de Malraux.

Jean-Paul Sartre sur « les chemins de la liberté ». — La montée du prestige de Sartre* durant les années 40 fut vertigineuse. Tandis que *L'Être et le Néant* le classait comme grand philosophe, la trilogie romanesque des *Chemins de la Liberté*, mais surtout ses drames, *Les Mouches*, *Morts sans sépulture*, *Huis-clos*, *Les Mains sales*, lui faisaient dans les deux mondes une réputation de grand écrivain. Les volumes de *Situations*, un *Baudelaire* et les torrentielles chroniques des *Temps Modernes* lui donnaient rang de grand critique. Un court essai de vulgarisation, très lu, *L'Existentialisme est un Humanisme*, répandait largement l'essentiel de sa pensée. Ses positions politiques, pratiquement peu suivies, étaient largement commentées. En

somme, pendant quelques années, il aura exercé une haute magistrature spirituelle, que des intentions franchement avouées d'instruire et d'entraîner ont pu faire comparer, bien que dans un esprit tout contraire, à celle de Bourget dans les années 1900. Il est vrai qu'il offrait le type d'un esprit merveilleusement en prise sur son époque. Son point de départ nihiliste, son athéisme passionnel et militant, son anticonformisme social et sa morale de la liberté sans limites convenaient à l'âge de la mort de Dieu, séduisaient naturellement la conscience humaine que l'avènement de l'ère atomique et concentrationnaire avait démoralisée et révoltée. Ajouté que, doué d'exceptionnelles ressources de communication, Sartre offrait deux accès à sa pensée : la dialectique et la littérature, l'analyse et la fiction. On a pu faire des réserves sur le talent du romancier, qui donne parfois l'impression de s'enliser dans l'idéologie, de s'égarer dans le reportage, de piétiner inutilement dans la boue et l'obscénité ; il lui arrive aussi d'appliquer avec une virtuosité mécanique et fatigante des procédés qui n'en sont pas moins conventionnels pour être modernes, récit simultané ou monologue intérieur. Mais le talent du dramaturge n'est pas contestable. La dramatisation des idées dans le cadre de la tragédie antique des *Mouches*, le relief brutal donné aux mœurs de la guerre d'aujourd'hui dans *Morts sans sépulture*, le sens du tragique intérieur dans *Les Mains sales*, mais surtout, dans *Huis-clos*, la prouesse d'une comédie métaphysique à trois personnages sur le thème de l'enfer, ont mérité les millions de spectateurs qui ont reçu à travers les feux de la rampe le message de l'existentialisme sartrien. Reste à savoir ce que valait ce message.

On se rappelle le point de départ de *La Nausée* : le dégoût de l'existence, la prise de conscience d'une

absurdité fondamentale que ne doivent cacher aucune fiction religieuse, aucune construction idéaliste, et qu'il faut d'abord reconnaître avant de philosopher et de vivre. La première voie proposée, « *souffrir en mesure* », écrire un poème, ressortissait à l'esthétique ; mais elle fut aussitôt abandonnée. Dans les œuvres suivantes, spécialement dans *Les Mouches* et *Les Chemins de la Liberté*, Sartre va tenter une voie plus escarpée, plus difficile et plus honnête : c'est par le recours à une valeur morale qu'il voudra triompher d'une angoisse morale, et il polarise la conscience de l'homme autour du sentiment de sa liberté. L'homme est un existant superflu ou, comme le montrait *L'Être et le Néant*, une « *passion inutile* » ; mais du moins il est libre : libre de s'inventer par chacun de ses actes, de donner un sens à son existence et de devenir ce qu'il n'était pas. La perfection humaine n'est pas une essence, une idée une fois pour toutes définie et préalable à mon existence d'homme ; elle est une possibilité, située non derrière moi ni au-dessus de moi, ni même devant moi, mais en moi ; et chacun de mes actes est de l'humain que je réalise, une figure que je donne à l'humanité. Plus qu'un sujet ou un objet, l'homme est un « *projet* », une possibilité d'existence nouvelle constamment projetée en avant de lui, une liberté pure, un pouvoir de création inépuisable. Cette liberté de l'homme, Sartre en affirme l'absolu au point d'écrire dans son *Baudelaire* : « *Le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée.* » N'est-ce pas faire trop peu de cas du conditionnement historique, du fait, ailleurs fortement affirmé par le philosophe existentialiste, que l'homme est « *en situation* », et qu'il subit le poids d'un destin ? Sartre répond que notre liberté n'est pas de changer de situation, mais de nous « *engager* » dans celle qui

nous est faite, en choisissant d'agir à partir d'elle et en lui donnant un sens. La liberté du prolétaire, liée historiquement à la condition prolétarienne, est de se choisir « *résigné ou révolutionnaire* ». Le progrès d'Oreste, c'est de renoncer à la fausse liberté que lui enseignait le Pédagogue, à l'élégant dilettantisme qui le promenait à la surface du monde et dans le ciel des beaux noms abstraits à majuscules, et de passer à la vraie liberté d'un fils d'Argos qui assume l'acte attendu de lui par sa patrie. Et qu'importe que cet acte soit un crime, s'il délivre sa cité de l'essaim des mouches, c'est-à-dire de la peur des dieux ? Toutefois, il est visible que l'usage de cette liberté n'est pas facile : Oreste, en la donnant à son peuple, sait quel dur cadeau il lui fait, et qu'il lui ôte les étoffes protectrices, les fictions rassurantes dont Jupiter avait couvert les faibles mortels — mais qu'importe encore ? « *L'humanité commence de l'autre côté du désespoir* », et il faut traverser ces ténèbres d'un tragique reconnu, il faut, pour devenir enfin un homme, avoir éprouvé ce « *délaissement* », ce sentiment vertigineux d'être seul dans un univers sans raison et sans Dieu, sous un ciel où il n'y a pas de signes. Car l'homme n'est pas seulement libre de choisir ses actes, il l'est aussi d'inventer ses valeurs : Sartre refuse l'illusion, qu'il juge naïve et commode, des rationalistes qui, ayant exclu Dieu, croyaient retrouver dans l'esprit une échelle de valeurs transcendantes pour fonder une morale laïque aussi précise, aussi protectrice de l'intérêt social, aussi contraignante des spontanéités de l'individu que l'était autrefois la morale religieuse. Il pense plutôt, comme un athée lucide de Dostoïevski, que « *si Dieu n'existe pas, tout est permis* » ; et là seulement peut être la conviction féconde d'une conscience pure et libre, purgée de la foi et défendue contre la mauvaise foi.

Cependant, il est bien évident que tout ne peut pas

être permis ; il faut un principe d'ordre dans la conduite individuelle et des lois pour la cité. Sartre le sait bien et, sur la ruine de toutes les morales, il va s'efforcer de construire la sienne. Or il ne dispose au point de départ que d'une seule valeur : la liberté. Seul est moral un acte libre ; mais d'abord, sommes-nous jamais sûrs que notre acte est libre, que notre décision n'est pas entachée de mauvaise foi ? Ce doute torturant de l'homme sartrien est puissamment exprimé dans *Les Mains sales* : ce drame veut d'abord prouver que la pratique d'une liberté engagée dans l'histoire exclut les scrupules du purisme moral, et qu'il vaut mieux se salir les mains pour mener au succès la révolution nécessaire que s'abstenir de la servir par idéalisme ; mais elle évoque surtout le cas d'un homme qui a tué pour une autre raison que celle pour laquelle il avait décidé de le faire, et qui ne se sauve finalement qu'en choisissant sa propre mort et en refusant la grâce de son parti au bénéfice de son erreur. Cependant, fusions-nous toujours de bonne foi dans l'usage de notre liberté, quelles règles celle-ci nous donne-t-elle devant l'ambiguïté d'un cas de conscience ? « Vous êtes libre, répond Sartre. Choisissez. C'est-à-dire inventez. Aucune morale ne peut vous indiquer ce qu'il y a à faire. Il n'y a pas de signe dans le monde. » Réponse héroïque, mais est-elle applicable à la moyenne des hommes, et ne risque-t-elle pas, dans tous les cas, de livrer l'individu aux caprices de sa subjectivité ? Et puis, n'y a-t-il pas cet obstacle concret à notre liberté que constitue l'existence des autres ? Ce problème de l'autre, Sartre l'envisage sous deux aspects. D'une part, l'autre est mon ennemi, il m'anéantit comme sujet par la vision objective qu'il prend de moi, il coince mon existence dans la sienne : « *L'enfer, c'est les autres* », concluait *Huis-clos*. Mais, d'autre part, l'autre est un élément de mon

destin dans le monde ; la solidarité historique des hommes, que Sartre pense volontiers dans les termes marxistes d'une solidarité de classe, est une donnée de ma situation et la condition de mon engagement ; or c'est dans l'engagement que s'accomplit toute liberté, y compris celle de l'écrivain. Liberté et solidarité seront, finalement, les valeurs d'une morale qui se proposera doublement comme révolutionnaire : en ce que, premièrement, il ne saurait y avoir d'acte libre contre la liberté, donc ni pour les lois qui oppriment, ni pour les dieux (ou pour Dieu) qui garantissent ces lois ; et en ce que, secondement, l'homme sartrien assume pleinement la solidarité naturelle des opprimés, seule concrète et efficace, en rejetant la vague philanthropie de l'humaniste et surtout la charité du chrétien — celle-ci étant considérée comme détournant l'homme de ses devoirs historiques en le fixant sur l'illusion d'un bonheur éternel, car « on n'aime que sur terre et contre Dieu », ainsi qu'il sera dit dans *Le Diable et le Bon Dieu*. Pratiquement et en fin de parcours dialectique, le sens du message sartrien — trop philosophique pour être entendu des foules, mais reçu, à travers des romans difficiles et des pièces à thèse bien construites, par un public d'amateurs bourgeois à demi inconscients et de jeunes intellectuels attentifs et séduits — est qu'une action pour le communisme représente, dans la situation actuelle, et plus spécialement dans la situation de l'écrivain, la meilleure approximation d'une morale raisonnable et honnête.

Simone de Beauvoir et le point de vue de l'autre. — Philosophe, essayiste, romancière et dramaturge, Simone de Beauvoir * semble vouloir donner, à côté et un peu en arrière de Sartre, un double de son œuvre, renversée et refaite dans une lumière moins dure, plus

humaine sinon plus féminine. Même point de départ dans la conscience de l'absurdité de l'existence, surmontée par la certitude d'être libre : « *Je ne choisis pas d'être*, dit l'héroïne du *Sang des autres*, *mais je suis. Une absurdité responsable d'elle-même, voilà ce que je suis.* » Même souci de construire, à partir de là, une morale de la bonne foi et de l'action, en acceptant le fait de l'ambiguïté des valeurs et la donnée existentielle de la solidarité des hommes dans une condition historique. Mais, chez l'auteur de *L'Invitée*, du *Sang des autres* — un des beaux romans de la Résistance — et de ce drame solide et serré que sont *Les Bouches inutiles*, l'aspect positif du problème de *l'autre*, le sentiment d'une communauté concrète, l'emporte de loin sur l'aspect négatif, la défiance crispée à l'égard de l'adversaire. A-t-on le droit, pour une cause historique, de sacrifier les autres, et jusqu'à quel point l'a-t-on ? Une ville assiégée, qui livrerait ses « bouches inutiles » pour sauvegarder sa liberté, ne sacrifierait-elle pas cette liberté même, cette valeur indivisible qui justifie sa lutte ? Telles sont les graves questions que débat Simone de Beauvoir, et elle met beaucoup de probité et de générosité à épanouir l'existentialisme athée dans un altruisme qui pose comme principe de la morale le respect de la liberté d'autrui. Mais, à partir d'une philosophie qui affirme l'universel non-sens, l'absence des valeurs supérieures et antérieures à mon existence subjective et la coïncidence absolue de mon être avec ma liberté, le passage à l'altruisme, au respect de la liberté dans l'autre, est-il vraiment logique et nécessaire ? Il semble bien avoir, plutôt et seulement, le caractère d'un saut métaphysique, d'un hiatus dialectique exigé par le cœur, c'est-à-dire par un instinct affectif et moral immanent à cette nature humaine que l'existentialisme fait profession de nier.

Albert Camus, du nihilisme à l'humanisme. — *Caligula*, *Le Malentendu* et *L'Étranger*, c'est-à-dire la partie de l'œuvre d'Albert Camus * écrite autour de l'année 40, appartiennent encore à la phase nihiliste inaugurée par *Noces*. Et encore, dans *Noces*, l'homme, persuadé de l'absurdité du monde, trouvait dans l'épanouissement de sa vie sensuelle une forme du bonheur. Mais, convaincu par la mort de Drusilla que le monde est radicalement sans raison, Caligula use de son autocratie pour installer la folie sur le trône et organiser la catastrophe. Et *Le Malentendu* proclame que l'échec de l'amour est inévitable dans un monde où le hasard n'est jamais chance, où l'homme n'a de choix qu'entre « la stupide félicité des cailloux » et « le lit gluant des morts ». Ces deux drames de la révolte sans lumière ne devaient être connus que quelques années plus tard ; mais, en 1942, le récit de *L'Étranger* fut une révélation. D'abord, celle d'un écrivain : sans se croire obligé, pour rendre l'image du noir chaos de l'existence, de casser la langue et d'écrire au bitume, Camus, net et propre, dessinait à la pointe sèche, suggérait sans disserter, faisait figure d'un conteur voltairien qui poussait seulement, parfois, devant l'absurdité du monde, l'ironie jusqu'au pathétique. Et toujours il gardera ce souci de la clarté et de l'ordre, ce parti pris d'enfermer dans une forme rationnelle et construite une philosophie obsédée par l'incohérence et l'irrationnel ; il arrivera même que ce recours au style classique lui apparaisse comme une hygiène pour surmonter le dégoût de l'existence, pour fabriquer « du destin sur mesure », et l'art lui est alors, comme à Malraux, un « anti-destin ». Quant au fond, *L'Étranger* contient l'histoire d'un être qui se sent exilé parmi les hommes, ne partage en rien leurs sentiments, n'obéit pas à leurs lois, mais finit par tomber sous leurs coups : il a tué sans le

vouloir, il est jugé sans y rien comprendre, et il meurt sur l'échafaud, réconcilié « avec la tendre indifférence du monde », et criant sa haine à l'humanité. Il s'agissait de prouver que l'homme a une histoire, et qu'elle est absurde; mais, pour fonder sa thèse, Camus se donnait des facilités, il inventait un homme plus insensé que ne sont les hommes, un monde plus décliné que n'est le nôtre; il nous précipitait, selon le mot de Gabriel Marcel, « dans le cachot d'ailleurs truqué d'un narcissisme du néant ».

Quelques mois après, dans un essai brillamment écrit, *Le Mythe de Sisyphe*, Camus allait montrer sa pensée sous un jour moins simple. A l'origine, il y a bien toujours le sentiment de l'absurde, et cette conviction que « l'homme absurde » — c'est-à-dire celui qui a pris conscience du non-sens de l'univers, encore accentué par la pesée abrutissante d'une civilisation machinale et routinière — est le seul qui ait chance d'accéder à la sagesse et au bonheur. Le premier point du progrès moral est « l'éveil », la stupeur et la révolte devant la reconnaissance de l'absurdité fondamentale de la condition humaine : de même, pour Sartre, la première phase d'un valable accomplissement de l'homme était *la nausée*, le désespoir, le sentiment tragique du délaissement au sein de l'univers sans Dieu, et, pour Malraux, *l'épouvante* de celui qui a osé regarder assez profond dans sa conscience d'être mortel. Mais est-ce à dire que, pour Camus, l'absurde est l'essence du monde, la loi générale de l'être et, par conséquent, de l'esprit? Non pas. « *Le monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut dire. Mais, ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme.* » Loin d'être la loi de l'esprit, le sentiment de l'absurde en est le scandale. Et Camus

ne nie plus le pouvoir d'une raison « efficace, mais limitée », capable de rendre une place à « la création, l'action, la noblesse humaines dans ce monde insensé ». Dès lors, la voie est rouverte à l'humanisme ; la dialectique de l'absurde a joué le rôle du doute préalable de Descartes dans l'élaboration d'une morale qui entend ne rien fonder sur l'illusion, mais qui ne veut pas se laisser dissoudre dans le chaos. Et voici le vertige du désespoir exorcisé : Sisyphe, en roulant son rocher, sait qu'il s'use pour un effort sans victoire, mais c'est l'effort même qui est victoire, et « il juge que tout est bien [...], la lutte vers les sommets suffit à remplir son cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux ».

L'action dans la Résistance, c'est-à-dire le risque accepté pour une cause, devait accentuer l'évolution de Camus vers une philosophie qui reconnaissait, au-dessus de la contingence de l'histoire, les valeurs éternelles de la conscience. Sur ce point, *Le Mythe de Sisyphe* respirait encore une sorte de dilettantisme de l'action gratuite ; mais les *Lettres à un ami allemand* allaient opposer nettement au nihilisme des nazis qui acceptent assez « l'injustice de notre condition pour se résoudre à y ajouter », une philosophie de l'homme qui entend avoir raison contre le destin lui-même et prendre le parti de la justice contre les dieux. Dès lors se trouvaient parfaitement établies les assises de l'humanisme dont l'admirable récit de *La Peste* allait proposer la somme. La ville d'Oran livrée à la peste et coupée du monde, c'était, en un sens, l'image de la France occupée et meurtrie, mais, plus largement, le symbole de la Terre, de la planète errante et minuscule, où est apparue la conscience de l'homme affrontée à l'évidence du malheur et de la solitude. Et sans doute il y a les méchants qui se font les complices du mal, les lâches qui cherchent contre lui des divertissements

imbéciles ou futiles (l'art pour l'art en est un) ; il y a des esprits religieux, spécialement des chrétiens, que Camus voit toujours inefficaces, soit qu'ils fassent confiance passivement aux desseins de la Providence et préfèrent trop tôt la résignation à la révolte, soit que le paradoxe d'un monde où Dieu permet le mal les jette dans un surnaturalisme désespéré. Mais il y a Rieux, le médecin qui organise par des moyens rationnels la défense contre le fléau ; il y a Tarrou, le mystique laïque et tolstoïen de la non-violence, qui lutte pour que l'homme n'ajoute pas l'injustice sociale à l'injustice de la nature ; il y a Rambert, qui découvre, par le renoncement même à la passion amoureuse, la joie de la solidarité dans la souffrance et le courage. Car tel est bien le sujet de *La Peste* : la communion humaine, éclairée d'intelligence et de sympathie, et se formant ici-bas pour faire reculer l'absurdité cruelle de l'univers ; un grand combat pour le bonheur, qui n'existe vraiment pour chacun que s'il est le bonheur de tous, et alors il s'appelle justice. Rien de plus beau ni de plus tendre n'a été écrit sur l'amitié virile que certaines pages de cette épopée sévère où il passe à peine une image de femme. Le mal est invincible, mais il peut céder quelque chose, reculer sur un point ; et sans doute le rocher de Sisyphe retombera toujours, et les rats reviendront toujours envahir les villes heureuses, mais il y aura eu lutte, victoire et bonheur ; et voici surtout que Sisyphe a découvert qu'il n'est plus seul devant son effort, il a rencontré les autres dans l'amitié.

Après *La Peste*, *L'Homme révolté* accentue l'évolution de Camus vers un humanisme laïque, calqué sur la sagesse grecque, en défiance contre tout absolu, contre toute justification transcendante de la violence exercée sur les hommes. Dans les frontières d'un relativisme systématique, les conditions sont posées d'une

action plutôt réformiste que révolutionnaire, qui ne sacrifiera jamais la part possible de la liberté et du bonheur d'aujourd'hui à l'attente d'un futur idéal. Ce point de vue conduit Camus à refuser violemment la philosophie marxiste de l'histoire, qui créait une nouvelle idole, l'histoire elle-même, conçue comme devant aboutir fatalement à la libération de l'homme, et donnant droit à ceux qui se prétendent ses interprètes d'exiger en son nom de nouveaux sacrifices humains ; et cette opposition devait le dresser contre Sartre, à qui il reprochait de se contredire en posant d'abord la liberté de l'homme, puis en supposant la marche nécessaire de l'histoire dans le sens communiste. A quoi Sartre répondra en lui reprochant, à son tour, de construire finalement sur une mystique de la révolte une morale de la résignation et d'avoir laissé se détendre dans un humanisme apaisant la protestation originale contre le désordre du monde.

André Malraux, des « Noyers de l'Altenburg » à la « Psychologie de l'Art ». — Avec *La Condition humaine*, dont le titre même suggérait la situation de l'homme dans l'histoire et qui dramatisait l'angoisse devant le destin, Malraux * avait été l'introducteur du courant littéraire qui allait recevoir le nom d'existentialisme. Mais la pente de son esprit, aristocratique et nietzschéen, contemplatif et actif à la fois, l'entraînait loin de Sartre, et ses méditations des années 40 n'ont fait qu'accroître les distances. Au début de la guerre, Malraux avait commencé un grand roman, *La Lutte avec l'Ange*, dont la Gestapo détruisit la plus grande partie. Ce qui en fut sauvé formera *Les Noyers de l'Altenburg*, ouvrage essentiel où sont annoncées les prochaines évolutions d'une pensée qui allait devenir un des hauts foyers de l'esprit.

Vincent Berger, personnage central du récit, est de l'étoffe des premiers héros de Malraux. Non point révolutionnaire, mais aventurier philosophe, de l'espèce d'un Lawrence, il s'est jeté sur l'idée d'un grand empire touranien à bâtir, pour le plaisir supérieur de faire de l'histoire. Mais il échoue, et son échec a quelque chose de définitif : voici l'aventure honnie, la guerre décrite dans son absurdité et son horreur, abaissé le souci du bonheur issu de la gloire ; et même l'image du bonheur est ramenée à la nostalgie de la simplicité. Malraux va-t-il donc répudier le culte de la grandeur ? Non, mais il ne la voit plus seulement en des aventures de conquérant ou de révolutionnaire : elle est aussi dans la bibliothèque de l'Altenburg où Walter et ses amis, informés par une vaste culture d'ethnologues et d'historiens, débattent la question actuelle, cruciale : « *La notion d'homme a-t-elle un sens ?* » Pour l'esprit du xx^e siècle, qui a exploré les profondeurs de l'Afrique et de l'Asie et les millénaires d'un passé humain devenu immesurable, comment le vieil humanisme classique, né au bord du lac méditerranéen et nourri de trente pauvres petits siècles d'expérience humaine, garderait-il son sens et serait-il encore une synthèse satisfaisante ? Mais, à travers la multitude des documents humains aujourd'hui offerts, est-il encore possible de se former une idée cohérente de l'homme ? « *Sous les croyances, les mythes et surtout sous la multiplicité des structures mentales, demande Möllberg, peut-on isoler une donnée permanente valable à travers les lieux, valable à travers l'histoire, sur quoi puisse se fonder la notion d'homme ?* » Telle est désormais la maîtresse préoccupation de Malraux : rattacher la condition humaine à quelque chose qui ne se réduise pas à l'historique, retrouver l'humain fondamental ; le retrouver pour le sauver.

Or un critère vaudra toujours, que posent aussi *Les Noyers de l'Altenburg*, c'est que l'homme n'est pas « *son misérable petit tas de secrets* », il est « *ce qu'il fait* ». C'est dans ses actes qu'il convient de le chercher. Quels actes ? Malraux, au temps de *La Voie royale*, répondait : l'aventure. Avec *La Condition humaine* et surtout *L'Espoir*, il répondait : la révolution. Voici qu'il va répondre : la création artistique. C'est le sens d'un récit de Walter : Nietzsche fou est ramené d'Italie par ses amis et, dans le tunnel du Saint-Gothard, alors que tout autour est misère, horreur et souffrance, il se met à chanter un poème ; par ce chant, aussi fort que la vie, tout est changé : « *Les millénaires du ciel étoilé m'ont semblé aussi effacés par l'homme que nos pauvres destins sont effacés par le ciel étoilé* ». Tel est le nouvel espoir que Malraux met dans le geste de l'artiste pour justifier le destin de l'homme et pour racheter sa misère. Walter dira encore : « *Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres ; c'est que, dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant* ».

Ainsi, l'art devient la réponse de l'homme libre à l'univers qui l'écrase. Toute la *Psychologie de l'Art*, cet énorme « *musée imaginaire* », ce trésor de documents photographiques accompagné de commentaires pénétrants et souvent difficiles, sera construit sur l'intention de rassembler, d'interpréter ces réponses multiples et successives des civilisations et des religions à l'énigme posée par l'univers. Dans cette perspective, point de grand art qui soit réalisme, pure copie du réel — et qui ne soit stylisation, acte de l'esprit pour créer un ordre, pour substituer « *au monde que l'homme subit, un monde que l'homme gouverne* ». Point de grand art, non plus, qui n'exprime du sacré. S'il admet

en principe la légitimité d'un art classique qui accepte le monde en y cherchant les éléments ou les prétextes de la beauté idéale, en face d'« un art de rupture » qui exorcise l'horreur en l'exprimant, Malraux donne sa préférence ce à celui-ci, et il ne voit bien le sacré que de ce côté, comme s'il était coïncidence nécessaire avec le fatal, épouvante métaphysique, et ne pouvait être pressentiment du divin, épanouissement mystique. En particulier, l'art du xx^e siècle lui apparaît, dans son refus de la fiction idéaliste et dans sa nostalgie du primitif et du barbare, parfaitement approprié à un siècle qui a vu se produire une renaissance de la fatalité : « *Accroupis comme des Parques dans leurs musées en flammes, les fétiches prophétiques regardent les villes d'un Occident devenu fraternel mêler leur dernière fumée mince à celle des jours crématoires* ».

Ainsi que Sartre et Camus, Malraux prend donc l'origine de sa méditation dans le délaissement de l'homme devant un univers cruel et absurde. Il pense que toutes les religions ont fait leur temps, que le christianisme est périmé et que le monde occidental a perdu l'Absolu. Mais, loin d'être rassuré, quant à lui, par la libération de l'homme dans la mort de Dieu, loin de se référer soit à la philosophie apaisante d'un sens prédéterminé de l'histoire, soit à un sage relativisme conforme à l'esprit de mesure de la philosophie grecque, il pense, au contraire, que l'homme ne peut sauver sa « qualité » que par une culture qui demeure en contact avec le sacré ; et c'est pourquoi il demande à l'art de fournir une « monnaie de l'absolu », au musée de remplacer le temple ou l'église. Trop lucide, d'ailleurs, pour ne pas sentir que c'est tout autre chose de regarder une statue comme le symbole d'un Dieu ou de la regarder comme une œuvre d'art, et qu'il y a peut-être une contradiction essentielle à vouloir fragmenter l'absolu en mon-

naie. Dès lors, ce qui demeure de plus important dans le témoignage de Malraux, c'est la gravité de sa recherche, sa marche audacieuse, à travers les hauts chemins de la pensée et les milliers de grandioses images de l'art, vers une idée noble et complète de l'homme. Que l'idée paraisse encore bien floue, et même si elle doit rester introuvable, il reste tout le poids de la question lancée, au lendemain de la guerre, dans la conférence à l'Unesco et dans l'*Adresse aux Intellectuels* : Dieu est mort, « mais le problème qui se pose pour nous aujourd'hui, c'est de savoir si, sur cette vieille terre d'Europe, oui ou non, l'homme est mort ».

Trahison ou relève de l'humanisme ? — Sartre, Simone de Beauvoir, Camus et Malraux ont indiqué la grande direction dans laquelle nombre d'auteurs, surtout de jeunes auteurs, ont prétendu construire la littérature la plus moderne. Comme font généralement ceux qui viennent après, ils ont exagéré les tendances, orchestrant jusqu'à la satiété le thème de l'angoisse humaine, affirmant un scepticisme radical, repliant l'homme sur lui-même, tantôt sur sa vie physique et sexuelle, seule assise de sa certitude, tantôt sur sa volonté, libre de choisir n'importe quelle fin. Citons entre cent titres : de Roger Vailland, *Drôle de jeu*, où l'on voit un intellectuel nihiliste n'échapper à la tentation du suicide que par le goût de la vie brutale et de l'action violente ; de Romain Gary, *L'Éducation européenne*, récit sobre et fort où les prouesses de la Résistance demeurent suspendues à un doute profond quant à l'utilité de toute espèce d'action historique, la fin d'une civilisation n'ayant pas beaucoup plus d'importance que celle d'une fourmilière ; de Pierre Molaine, *Les Orgues de l'Enfer* ; de Colette Audry, *Votre tour viendra* ; de Pierre Fisson, *Le Voyage aux Horizons* ; de Cioran,

Le Précis de décomposition, etc. Accentuée par l'influence des grands romanciers américains, et surtout par celle de Kafka, dont *Le Procès* et *Le Château* sont une des bibles de l'époque, cette littérature finit par lasser, et elle présente des inconvénients manifestes : déprimant les volontés, entraînant les imaginations dans un monde visqueux et obscur, brutalisant le style pour exprimer la vie dans son incohérence immédiate, abusant de l'érotique et de l'obscène, elle crée enfin les poncifs d'un académisme infernal, aussi intolérable que celui de la vie en rose et de la triomphante vertu.

Cependant, il serait d'une faible critique de s'en tenir à ces impressions : dans la vogue littéraire de l'existentialisme interprété comme un pessimisme, il y a autre chose qu'un phénomène de décadence intellectuelle et de désagrégation morale. Bon à Marcel Aymé, dans *Le Confort intellectuel*, d'ironiser lourdement l'inconfort des consciences que ne contente pas une sagesse de surface. Cette littérature est sombre, mais du moins elle est grave ; elle repose sur une prise de conscience du tragique, elle est en rapport avec une crise de civilisation qu'elle n'a certes ni inventée ni provoquée : « *Littérature d'irrespect et de ricanement* », expliquait dans *Esprit* Bertrand d'Astorg, qui déclarait : « *La noblesse, la conviction, l'espérance nous ont été retirées : nous sommes canailles par lucidité, sceptiques par sagesse, et peut-être désespérés par gravité* ». Pourtant le danger d'une telle attitude est qu'à force de fixer l'esprit sur le désordre du monde, il ne crée une sorte d'attirance délirante du néant, un vertige de l'angoisse. Mais, à ce point de vue, il faut rendre justice aux écrivains existentialistes : les meilleurs et les plus grands d'entre eux ne s'enferment pas dans la délectation du désespoir ; ils s'orientent plutôt vers une forme de stoïcisme. Dans *Portrait de notre Héros*,

R.-M. Albérès, un des meilleurs critiques de la nouvelle génération, remarque justement que ce qui constitue la base morale commune de Kafka, Sartre, Dos Passos, et Malraux, c'est, d'une part, d'établir « *l'absence de sens de la vie* », mais, d'autre part, de promouvoir « *l'éperdu courage qu'exige cette croyance* ». En effet, les héros de Sartre, en cherchant à progresser sur les chemins de la liberté, mais plus éminemment ceux de Malraux et de Camus, ne cessent de quêter des raisons de vivre : l'action, la révolution, l'art, le devoir même (car c'est bien à une apologie du devoir d'état, de l'effort individuel dirigé vers le bien commun et vers l'ordre qu'aboutit Camus dans *La Peste*). Quand Sartre déclare que son école doit se consacrer « *à défendre l'autonomie et les droits de la personne* » ; quand Simone de Beauvoir écrit : « *Ce qui importe, c'est la manière dont l'homme dépasse sa situation* » ; quand Camus, de son côté, affirme : « *Je continue à croire que le monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens, et c'est l'homme, parce qu'il est le seul à exiger d'en avoir* » ; quand enfin Malraux dirige toute son âpre et anxieuse méditation à défendre la qualité de l'homme dans une civilisation qui se déshumanise — qui ne comprend que la tendance de l'existentialisme, à son étage supérieur, ne soit de rejoindre, par delà une conscience aiguë du tragique, un humanisme élargi et rajeuni ?

On doit donc accorder que « *l'existentialisme est un humanisme* », en ce qu'il rend l'homme conscient de sa liberté et de sa responsabilité, en ce qu'il exige de lui la lucidité courageuse et l'engagement. Mais il reste la lacune et le péril d'une doctrine qui exclut toute transcendance des valeurs, niant non seulement l'existence de Dieu, mais la nature spirituellement ordonnée de l'homme : toutes les contradictions, toutes les

incertitudes morales, tous les facteurs de démoralisation même qu'on a pu reprocher à la littérature venue de cette source découlaient de cette erreur fondamentale, et aussi la pente créée vers une littérature de découragement et d'avilissement, dès qu'elle échappait à des mains assez fortes pour la soutenir au niveau de l'humain.

Les résistances. — Il en venait, par exemple, du côté de l'humanisme aristocratique de Thierry Maulnier * qui, au nom de la transcendance des valeurs de beauté et de vérité, combattait l'idée sartrienne d'une littérature systématiquement « engagée » dans les intérêts et les passions du temps présent : ne convient-il pas, au contraire, de demander à l'écrivain un effort de libération à l'égard de « la pesanteur de l'histoire » ? Dans un sens tout contraire, les marxistes purs, tel Lukàcs, reprochaient à l'existentialisme sartrien une affirmation inconditionnelle de la liberté, qui rejetait dans l'ombre la pesée des forces de l'histoire, les déterminations de la situation sur la volonté de l'homme. Mais les oppositions les plus fondamentales venaient des philosophies de l'esprit.

D'abord de l'existentialisme chrétien, regroupé autour de Gabriel Marcel. Celui-ci, dans les années 40, voyait alors grandir son influence tant par ses essais de philosophe, *Homo viator* et *L'Homme contre l'humain*, que par ses drames métaphysiques, maintenant joués et applaudis. Or il opposait un double refus au rationalisme mécanicien, qui opprime le jaillissement créateur de l'être, et au nihilisme sartrien qu'il mettait au défi d'aboutir logiquement à une morale positivement protectrice de l'homme. C'est par Gabriel Marcel que fut connu le saisissant roman de Gheorgiu, *La Vingt-cinquième Heure* : dommage seulement que

cette critique humaniste de notre civilisation européenne déboussolée et dépersonnalisée péchât aussi par indulgence au fatalisme et au catastrophisme. C'est non loin de Gabriel Marcel que se révéla, dans *Les Reins et les Cœurs*, un des bons romanciers de la dernière volée, P.-A. Lesort, qui use d'une adroite technique d'introspection simultanée pour éclairer le problème existentiel des relations humaines.

Un autre foyer d'humanisme intégral est du côté d'*Esprit*, dont n'a cessé de s'élargir l'audience. Là, Emmanuel Mounier * enseigne que prononcer le mot de « personne », c'est, « au lieu de nous isoler, nous jeter d'emblée dans une philosophie de la nature et de la collectivité ». Le personnalisme s'accorde à l'existentialisme pour reconnaître que l'homme ne pense ni ne vit dans l'abstrait, qu'il est « en situation », qu'il doit se sauver dans l'histoire, et que celle-ci est essentiellement contingente et tragique ; il est d'accord, d'autre part, avec le matérialisme marxiste pour apprécier la pesée du réel sur la conscience ; mais il les transcende l'un et l'autre en reliant la dignité de la personne à son être spirituel, qui n'est pas seulement liberté mais amour, ouverture à un ordre de valeurs intemporelles, aspiration montante. Ainsi doivent se conjoindre le « principe d'extériorisation » venu du matérialisme et « le principe d'intériorisation, vérité cachée au cœur des spiritualismes ». Aux illusions de la philosophie des lumières et du progrès, qu'elles s'appuient à l'idéalisme bourgeois ou à la dialectique marxiste, Mounier opposait, comme Sartre et Camus, le sentiment de la contingence. Mais, affirmant le primat de l'esprit et y fondant un acte de confiance dans l'homme, il refusait aussi la délectation nihiliste et le pessimisme absolu, et proposait la formule d'un « optimisme tragique », d'une philosophie du risque lucidement reconnu et

librement accepté. Autour de Mounier, plus de critiques (dont Albert Béguin, Bertrand d'Astorg, Francis Jeanson) et de philosophes (Jean Lacroix, Paul Ricœur) que de créateurs de fictions. Il faut cependant citer, poète et romancier, Jean Cayrol qui, dans *Je vivrai l'amour des autres*, crée un monde fantomatique et brumeux, déchiré d'intenses lueurs spirituelles. Plus proche de la tradition réaliste, Luc Estang, dans la trilogie de *Charge d'âmes*, appliquait aux problèmes de l'éducation des adolescents en milieu dévot une expérience personnelle, et mêlait, aux modernes curiosités de l'obscur et de l'infra-moral, un sens exercé des conflits de la vie intérieure et de la conscience religieuse.

vue-perspective de la littérature du xx^e siècle

Achévé cet examen du mouvement des lettres françaises durant la première moitié du xx^e siècle, est-il possible d'en dégager le sens général et d'en marquer les progrès ? Certes, ce serait présomption de vouloir fixer en formules une réalité aussi mouvante, ample et complexe ; mais il n'est pas défendu de réunir par des traits prudents quelques-uns des points dégagés en cours d'analyse.

1^o **Élargissement du domaine de l'écrivain.** — Dans son développement antérieur au xx^e siècle, et surtout dans ses phases classique, romantique et positiviste, la littérature avait fait son domaine de l'étendue de la conscience claire ; le jeu des passions, considérées non dans leurs origines physiologiques et vitales, mais dans leurs sublimations morales et spirituelles, se heurtait aux idées et aux intentions de l'esprit sous l'éclairage et le contrôle de la raison, et telle était essentiellement la matière du romancier, du dramaturge et du poète. L'apport propre au xx^e siècle est d'avoir cherché l'expansion du champ observable, en même temps du côté profond, vers les obscurités du subconscient, et du côté sublime, vers les éclairages secrets du surrationnel et du surnaturel. En sorte que le mot « élar-

gissement » n'est qu'approximatif, les conquêtes n'ayant pas été seulement en surface, comme elles le furent quand on passa de l'homme abstrait des classiques à l'homme socialement situé de Balzac et de Flaubert, mais en volume et dans la troisième dimension. Proust, en replaçant les faits de conscience dans la durée, en ajouta même une quatrième, le temps. Coller à l'inconscient, au vital, à l'instinctif, ce fut, par des voies diverses et généralement descendantes, la tentative des Surréalistes, puis des Existentialistes. Exhausser des fragments d'inconscient sous les projecteurs de la raison, dégager en termes de psychologie rationnelle les origines obscures des passions et des pensées, ce fut la tentative neuve et féconde des plus caractéristiques écrivains de l'époque, Proust, Gide, Valéry lui-même : par le projet d'élucider l'obscur (et non de s'y perdre) et par le recours habituel à l'analyse, ceux-là rejoignaient, en somme, la tradition continue de l'esprit français. Dans le sens montant, on constate, surtout depuis 1920, un élan de la littérature vers l'expression des zones supérieures de la conscience où l'esprit se heurte à sa nature mystérieuse, à la conscience du fatal, à l'appel de Dieu. Jamais les lettres, instrument d'un plaisir, ne s'étaient chargées d'autant d'intentions philosophiques que dans un siècle qui a lu *Les Nourritures terrestres*, *La Soirée avec Monsieur Teste*, *A la recherche du temps perdu*, *Les Grandes Odes*, *La Condition humaine*, *l'Électre* de Giraudoux et *l'Antigone* d'Anouilh, *La Nausée* et *Le Mythe de Sisyphe*. Et jamais les écrivains profanes n'avaient, en des œuvres de pure fiction, romans, pièces de théâtre et poèmes, recouru à des notions telles que le péché, la grâce, le salut aussi précisément que l'ont fait Claudel, Mauriac et Bernanos. En bref, depuis une trentaine d'années, la littérature est entrée dans un âge

ambigu qui est en même temps celui de la psychanalyse et de la métaphysique, de la physiologie et de la théologie, de l'infra-logique et du surrationnel.

2° **La cléricature de l'écrivain.** — D'une manière générale, on doit constater qu'au cours du xx^e siècle l'écrivain s'est fait une idée haute et grave de sa mission, considérée non plus, selon la vue naïve des romantiques, comme une fonction prophétique, mais, plus objectivement, comme une cléricature, comme une direction de conscience et une prédication de justice et de vérité. Cela est vrai de Sartre comme de Bourget, de Drieu La Rochelle comme de Romain Rolland, de Duhamel et de Saint-Exupéry, de Claudel et de Benda. Qu'il s'engage dans la lutte politique pour y servir pratiquement la justice, ou qu'il s'en dégage pour en préférer plus purement les exigences, l'écrivain est à son service, il porte un témoignage au procès de l'homme, il œuvre d'abord pour expliquer et ensuite pour améliorer la condition humaine. Il n'est pas indifférent que le siècle se soit ouvert par la crise spirituelle de l'Affaire Dreyfus. L'écrivain n'écrit plus pour son plaisir, ni pour l'amusement des lecteurs ; il sert et il enseigne. La tendance s'est accentuée après 1930, au cours du second avant-guerre et pendant la décennie dramatique qui a rendu éclatante une crise de la civilisation. Notons que, depuis 1950, il ne manque pas d'écrivains de la dernière volée — Roger Nimier et Cécil Saint-Laurent, par exemple — pour réagir contre une certaine littérature d'agrégés, et pour revenir à la tradition stendhalienne de la gratuité, de la fantaisie et de la saveur. D'où, peut-être, la faveur sans nuages dont jouit aujourd'hui l'œuvre de Colette.

3° **D'un nouveau style de l'amour.** — Élargissement et approfondissement du domaine littéraire, et atti-

tude sérieuse de l'écrivain ont produit un sensible renouvellement des thèmes. Que l'amour soit aujourd'hui moins au cœur de la littérature qu'il ne l'était il y a une quarantaine d'années, c'est l'évidence même. Avant la première guerre mondiale, à une époque où Pierre Loti, Abel Hermant, Marcel Prévost, Marcelle Tinayre faisaient prime dans le roman, où Bernstein, Bataille et Porto-Riche régnaient sur le théâtre, il n'était guère de littérature qu'amoureuse, et le trio de l'adultère était toujours dans les feux de la rampe. Il n'en va plus de même pour la génération littéraire de Saint-Exupéry, de Malraux, de Sartre, de Camus, d'Anouilh, qui se pose de tout autres problèmes — l'action, la révolution, la liberté. Ce recul du thème amoureux est sans doute à mettre en rapport avec la crise d'une civilisation qui ne peut plus se permettre d'expérimenter sans arrière-pensée les plaisirs et les problèmes de la vie privée, et qui est amenée à envisager avec plus d'ampleur les aspects de la condition humaine.

Cependant, un autre fait, et d'un tout autre signe, se constate généralement : c'est, dans la manière de traiter l'amour, non seulement un refus de l'idéaliser et de le romantiser, mais un parti de le prendre au niveau de son conditionnement biologique, de le décrire dans son accomplissement, souvent même dans ses perversions. Le phénomène est d'abord manifeste en nombre d'ouvrages où l'obsession sexuelle apparaît subie, sinon entretenue ; et aussi dans certaines modes littéraires, comme la fastidieuse apologie de Sade ou de Jean Genet ; enfin, dans le fait que des auteurs honorables, parfois des femmes et des jeunes filles publient sous leur signature des récits qui, il y a encore cinquante ans, n'eussent circulé qu'anonymes et sous le manteau. C'est là un symp-

tôme considérable d'une transformation des mœurs et de la sensibilité. On doit d'abord l'admettre : dans une certaine façon d'arracher à la passion romanesque et romantique son masque de mysticité et ses oripeaux de théâtre, dans un souci d'explorer le fond charnel de nos affections, il peut y avoir une forme de pureté, celle qui est refus de l'illusion, et une forme de dignité, celle qui est volonté de connaissance. Mais il faut dire aussi que le style clinique de l'amour, en se généralisant et en accentuant toujours davantage ses effets, produit de grands risques de détérioration morale et littéraire. A exalter la passion dans sa sublimation sentimentale, mystique et poétique, on s'exposait à des aberrations fâcheuses ; mais on va sûrement au-devant d'autres catastrophes en le réduisant à sa physiologie : on l'animalise, et toutes les lumières de conscience et de connaissance que l'on peut alors projeter sur lui ne l'humanisent pas encore, car l'homme est quelque chose de plus qu'un animal qui se connaît. Or tout ce qui diminue l'homme abîme le style. A côté de la pureté qui est de refuser l'illusion, il faut souhaiter que l'on rende sa part à celle qui est de respecter le mystère, de ne pas allumer à toute heure de la nuit la lampe de Psyché.

4^o **Considération des genres littéraires.** — Le renouvellement des thèmes et les changements du style se sont accompagnés d'une sensible évolution des genres. Le fait le plus spectaculaire a été la croissance quasi monstrueuse du genre romanesque : non seulement sa prolifération insensée (il n'a pas dû paraître moins de 25 000 ou 30 000 romans depuis le début du siècle), mais son adaptation à tout exprimer, aussi bien l'enquête documentaire que l'introspection psychologique, la méditation du métaphysicien que les fictions du poète.

Romans-fresques et romans-fleuves, romans-cliniques et romans-poèmes : dans la définition commodément large d'une narration en prose, tout a pu entrer, les minutieuses psychanalyses de Proust, les tableaux d'histoire de Romain Rolland et de Jules Romains, le réalisme ouvrier de Pierre Hamp ou le réalisme paysan de Ramuz, le lyrisme du *Grand Meaulnes* ou les dissertations philosophiques de *La Nausée*. A mettre à l'actif du bilan romanesque du xx^e siècle ces nouveaux thèmes : la famille (*Les Thibault*, *Les Pasquier*, *Les Hauts-Ponts*, *Les Boussardel*), l'enfance comme paysage profond de l'âme (Loti, Colette, Proust, Alain-Fournier, Jean Schlumberger, Saint-Exupéry), la crise de l'adolescence (*Silbermann*, *Le Diable au corps*, *Les Faux-Monnayeurs*), le cosmopolitisme moderne, traduit dans un impressionnisme accéléré, télescopé par la rapidité des déplacements (Valéry Larbaud, Morand, Blaise Cendrars), la découverte du ciel par l'avion (Saint-Exupéry, Jules Roy), enfin les crises de la conscience religieuse et, plus spécialement, la psychologie du prêtre (Mauriac, Malègue, Daniel-Rops, Bernanos).

Le théâtre a pris également un ton nouveau : rien, dans le passé de la scène française, ne ressemblait au drame philosophique et cosmique de Claudel, à la tragédie humoristique de Giraudoux et d'Anouilh, à la pièce métaphysique de Sartre et de Gabriel Marcel. Notable, d'ailleurs, que les progrès du style dramatique, dus en partie au voisinage et à l'exemple du cinéma, n'ont pas été seulement chez les auteurs, mais chez les metteurs en scène et les acteurs : Copeau, Baty, Dullin, Jouvet, les Pitoëff, Jean-Louis Barrault ont donné à la représentation théâtrale, non seulement pour les œuvres nouvelles, mais pour les pièces du répertoire, une perfection, un mouvement, une harmonie, une saveur qui auront été les marques d'une grande époque.

Reste la poésie. Son cas est ambigu. Dans la direction classique et post-romantique, elle n'a guère franchi le cap de la première guerre, ayant abandonné sur le rivage des coquillages d'un certain prix — stances pures de Moréas, no les récitatifs d'Henri de Régnier, poèmes rustiques de Francis Jammes, quelques odes de Verhaeren, quelques strophes heureuses d'Anna de Noailles, quelques perles de P.-J. Toulet. Sur la voie post-symboliste, elle a produit deux grands génies antithétiques, le mallarméen Valéry et le rimbaldien Claudel. Inclassable, à côté d'eux, Apollinaire, facile et génial, suiveur et chercheur, a parfois retrouvé les voix profondes. Et, jouant au milieu de tous les autres, Jean Cocteau a parfois donné l'impression de surpasser l'original par le pastiche. Sensiblement avec le siècle naquit une génération de poètes qui eurent pour la poésie plus d'ambition que n'en eut jamais aucune école : ils prétendaient y voir non une forme imagée, musicale et suggestive des secrets de l'âme, mais un mode de connaissance, un instrument d'exploration du mystère, un langage purifié, capable de supporter l'absolu, fût-il l'impensable et l'irrationnel. Ce qu'il en fut de ces ambitions, nous l'avons dit plus haut. S'il est vrai, comme l'a écrit Gaëtan Picon, que la conception moderne de la poésie soit celle que le Surréalisme a imposée, une poésie qui veut être « *confusion ardente avec la vie* », encore faut-il constater l'échec de cette poésie à exprimer la vie même, à ébranler les âmes par un chant, à jeter un vers dans la mémoire des hommes, à produire une œuvre qui ait, fût-ce de loin, l'importance historique de celle de Baudelaire ou de Victor Hugo. Reste à reconnaître le Surréalisme comme une grande aventure de l'esprit, comme un événement qui a déterminé le sens et le jaillissement de la littérature du xx^e siècle ; c'est un point de vue habituel de la jeune

critique, et un philosophe comme Ferdinand Alquié le confirme. Mais il y a aussi l'évidence que les écrivains qui se sont enfermés dans le Surréalisme s'y sont, Breton mis à part, stérilisés ; que les Surréalistes qui ont abouti à l'œuvre, Aragon, Eluard, ont d'abord échappé à l'école ; enfin, que les écrivains les plus authentiquement créateurs de la génération née autour de 1900, et de celle qui l'a suivie, c'est-à-dire les écrivains qui ont traversé à l'âge de leur formation l'ère surréaliste, n'en ont ni peu ni prou subi l'ascendant — ni Montherlant, ni Malraux, ni Sartre, ni Saint-Exupéry, ni Camus, ni Anouilh, ni Giono, ni Marcel Jouhandeau, ni Marcel Arland, ni André Chamson, ni Emmanuel Mounier, ni Jean Prévost, ni Thierry Maulnier. Crise de puberté de quelques écrivains réfractaires, promis presque tous au marxisme, et, dans les meilleurs cas, fièvre cérébrale d'où l'imagination du siècle est sortie plus excitable et plus vaste, le Surréalisme éludera difficilement le grief d'avoir été une école de spiritualité qui a désorganisé l'esprit, et une école de poésie qui a tué le poème.

Au reste, une étude comme celle qui se clôt ici n'est jamais complète, jamais achevée, et il ne m'échappe pas qu'elle paraîtra toujours arbitraire. Le fleuve de la littérature du xx^e siècle est encore en plein mouvement, en pleine force ; tous, plus ou moins, nous y sommes mêlés, roulés par lui : à peine réussissons-nous à lever la tête au-dessus du flot, à en apercevoir la direction. Comment justifier ces coupes dans le temps ? Que signifie cet arrêt au demi-siècle ? La réalité que nous avons tenté de saisir, et qui serait déjà difficile à définir si elle était devenue historique, figée par la mort, n'a pas fini de développer son dynamisme, de pousser dans des directions imprévues le jaillissement de sa secrète vigueur. Les grands morts font plus que survivre, ils

se révèlent par des publications d'inédits, de correspondances. De Proust, voici que nous connaissons *Jean Santeuil*, première ébauche du *Temps perdu*. Les *Carnets* de Valéry, peu à peu, livrent leurs trésors. Des « amitiés » veillent sur la gloire de Romain Rolland, de Péguy ; des thèses universitaires s'élaborent autour de ces grandes œuvres. Cependant, Mauriac, qui n'a pas vieilli d'un jour, a donné *L'Agneau* après *Le Sagouin* et *Galigai*, il multiplie les chroniques, fait figure de théoricien politique, s'approche du cinéma. Maurois annonce de nouvelles biographies ; Duhamel, Jules Romains, Jean Guéhenno tiennent vigoureusement les positions de l'humanisme laïque ; et Jean Giono ne cesse de donner des récits italiens où sa manière s'est miraculeusement renouvelée. Anouilh, Salacrou, Gabriel Marcel occupent les théâtres. Malraux, Sartre et Camus, qui font figure de maîtres, s'engagent, polémique, s'approfondissent, entretiennent autour d'eux une violente fermentation d'idées.

Et voici qu'apparaît une nouvelle génération, pleine de promesses, surtout du côté du roman. Avec *Vipère au poing* et *La Mort du petit cheval*, Hervé Bazin jette sur un nom déjà honorable le lustre imprévu d'un style au vitriol. Jules Roy, aviateur et moraliste, prend rang, avec *La Vallée heureuse*, dans la succession de Saint-Exupéry. Avec *Au Château d'Argol* et *Le Rivage des Syrtes*, Julien Gracq donne le chef-d'œuvre en prose d'un surréalisme corrigé, orchestrant le rêve par le style, et rejoignant la tradition du romantisme fantastique. Plus âgés, Paul Vialar et Michel Leiris s'imposent, le premier, par la suite humaniste et duhamélienne de *La Mort est un commencement* ; le second, par l'autobiographie violente et cruellement lucide de *La Règle du Jeu*. Le roman d'aventures à grand coloriage revit chez quelques jeunes romanciers, qui se disent

atigués des idées, et dont le plus heureux fut jusqu'à ce jour Cécil Saint-Laurent. Chez les romancières, Louise de Vilmorin rajeunit avec brio la nouvelle mondaine, tandis que Dominique Rolin veut allier l'intuition psychologique à l'évasion poétique, Béatrice Beck l'humour sombre au sens de la vie intérieure ; et Françoise Sagan écrit à dix-huit ans un roman qui dépasse *Le Diable au corps* par le lyrisme et le vaut presque pour la qualité de la narration. La nouvelle génération paraît riche en critiques érudits, métaphysiciens et souvent difficiles : Claude Roy et Roger Vailland, qui appliquent à la littérature les critères marxistes ; Étienne, acharné à démystifier la critique ; Roger Caillois, adversaire des poncifs et des impostures ; Gaétan Picon, curieux d'atteindre les œuvres dans leur signification essentielle ; Georges Poulet, qui mesure le temps de chaque écrivain, et J.-P. Richard, qui demande à chacun le mécanisme de sa sensation ; Maurice Blanchot, exégète de Lautréamont et de Sade et curieux des génies nocturnes ; Bertrand d'Astorg, sensible au tragique et au sacré ; Claude-Edmonde Magny, habile à démonter les techniques et à mesurer les influences. Les poètes, les dramaturges se laissent encore attendre, mais ils arrivent sans doute. Avec une luxuriance accablante, monstrueuse, la forêt littéraire s'étend, avance, s'enveloppe d'une végétation foisonnante, souvent inutile et parasitaire, et condamnée pour la plus grande part au prochain dessèchement de l'oubli — mais qui peut dire, à l'instant où une jeune tige jaillit du sol, qu'elle n'a pas en elle la promesse d'un arbre futur, dont les hommes recevront des fruits de sagesse et de beauté ?

BIO-BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE
DES ÉCRIVAINS NÉS DEPUIS 1890¹ :

1890. — MAURICE GENEVOIX.

Jean Guéhenno. — D'origine bretonne et propriétaire, a commencé seul la préparation de l'École Normale Supérieure, était apprenti. Brillante carrière universitaire (professeur de khâgne, puis inspecteur général), Essayiste dans *Ca'iban par.e.* 1928 ; *Conversion à l'humain*, 1931 ; *Journal d'un homme de quarante ans*, 1934 ; *Jeunesse de la France*, 1936 ; *Journal des Années noires*, 1947, etc. A écrit aussi un *Jean-Jacques Rousseau*, 3 vol., 1948-1952.

1891. — ANDRÉ THÉRIVE.

Drieu La Rochelle, Pierre, † 1945. — Débute jeune par des poèmes de guerre : *Interrogations*, 1917 ; s'impose en 1922 par *Mesure de la France*. Autres essais politiques : *Le Jeune Européen*, 1927 ; *Genève ou Moscou*, 1928 ; *La Comédie de Charlevoix*, 1934, etc. Romans : *L'Homme couvert de femmes*, 1925 ; *Rêveuse bourgeoisie*, 1937 ; *Gilles*, 1939 ; *L'Homme à cheval*, 1943. A contribué à introduire en France D. H. Lawrence et Hemingway. S'est suicidé à la fin de la guerre.

1892. — ANDRÉ OBEY. — EMMANUEL BERL.

1894. — ROGER VERCEL, † 1957. — L.-F. CÉLINE, † 1961. — RAMON FERNANDEZ, † 1944.

1895. — MARCEL PAGNOL. — MAURICE TOESCA. — MARC CHADOURNE. — LÉON PIERRE-QUINT. — MONIQUE SAINT-HÉLIER. — PIERRE GAXOTTE.

Paul Éluard (Eugène Grindel, dit), † 1952. — Combattant revenu gaze de la première guerre mondiale a fait le tour du monde. Il signe avec Breton *L'Immaculée Conception*, 1930. Principaux recueils. *Mourir de ne pas mourir*, 1924 ; *Capitale de la Douleur*, 1926 ; *La Rose publique*, 1934 ; *Donner à voir*, 1939. Poèmes de la Résistance : *Poésie et Vérité 1942* ; *Le Lit la Table*, 1944 ; *Au Rendez-vous allemand*, 1944. Un choix de poèmes a paru chez Gallimard, 1946. — A consulter : LOUIS PARROT, *Paul Eluard* (Seghers, 1947).

Jean Giono. — Né à Manosque, en Haute-Provence. Chantre inspiré de son pays dans *Colline*, 1929, *Un de Baumugnes*, 1929, et *Regain*, 1930, son plus beau récit. Moraliste de l'ivresse panique dans *Le Grand Groupeau*, 1931, *Jean le Bleu*, 1932, *Le Chan' du Monde*, 1934, *Que ma joie demeure*, 1935. Théoricien d'un retour à la

1. Les notices des écrivains nés entre 1850 et 1890 figurent en fin du premier volume.

nature dans *Les Vraies Richesses*, 1937, *Le Poids du Ciel*, 1938. Revient au roman paysan avec *Les Ames fortes*, 1949, et renouvelle sa manière dans le sens du romanesque pur avec *Le Hussard sur le Toit*, 1951; *Le Moulin de Pologne*, 1952, etc. — A consulter : ROMÉE DE VILLENEUVE, *Jan Giono* (Presses Universitaires, 1947); CLAUDINE CHONEZ, *Jean Giono* (Le Seuil, 1956).

1896. — ANTONIN ARTAUD, † 1948. — TRISTAN TZARA. — ANDRÉ ROUSSEAU. — PIERRE BRISSON, † 1964. — STANISLAS FUMET. — ÉDOUARD PEISSON, † 1956. — PIERRE DESCAVES. — CHARLES PLISNIER, 1952.

André Breton. — Étudiant en médecine, intéressé aux études psychiatriques, a fréquenté, dès 1920, les milieux dada; écrit avec Ph. Soupault *Les Champs magnétiques*, publié le premier et le second *Manifeste du Surréalisme*, 1924 et 1929, *L'Immaculée Conception* en collaboration avec Éluard, 1930, et de nombreux ouvrages de circonstance pour la définition et la défense du Surréalisme. Un récit : *Nadja*, 1928; puis *Les Vases communicants*, 1932, *L'Amour fou*, 1937, *l'Anthologie de l'Humour noir*, 1940, *Arcane 17*, 1945, *Le Flagrant délit*, 1949, etc., situent André Breton comme le seul écrivain qui, refusant l'alliance communiste aussi bien que le retour à l'humanisme bourgeois, soit resté absolument fidèle à l'éthique réfractaire et à l'esthétique irrationnelle du Surréalisme. — A consulter : CLAUDE MAURIAC, *André Breton* (1949); M. CARROUGES, *André Breton* (1948).

Henry de Montherlant. — D'origine aristocratique, très marqué par l'expérience du collège et de la guerre, il a écrit : *La Relève du Matin*, 1920; *Le Songe*, 1922; *Le Chant funèbre pour les morts de Verdun*, 1924; *Le Paradis à l'ombre des épées* et *Les Onze devant la porte dorée*, 1924, réunis sous le titre des *Olympiques* en 1938. Autres essais : *La petite Infante de Castille*, 1929; *Aux Fontaines du Désir*, 1930; *Service inutile*, 1935; *L'Équinoxe de Septembre*, 1938; *Le Solstice de Juin*, 1941; *Textes sous une occupation, 1940-1944*. Romans : *Les Bestiaires*, 1926; *Les Célébataires*, 1934; *Les Jeunes Filles*, 4 vol., 1936-1939. Au théâtre : *La Reine morte*, 1942; *Le Maître de Santiago*, 1947; *La Ville dont le Prince est un enfant*, 1951; *Malatesta*, 1950; *Port-Royal*, 1954. — A consulter : E. MÉRIEL, *Henry de Montherlant* (N. R. F., 1936); FAURE-BIGUET, *Les Enfances de Montherlant* (Plon, 1941); P.-H. SIMON, *Procès du Héros* (Éd. du Seuil), 1950).

1897. — JEAN SARMENT. — MARCEL RAYMOND. — PHILIPPE SOUPAULT. — ARNAUD DANDIEU, † 1933.

Louis Aragon. — A commencé des études en médecine et fait les derniers mois de la première guerre mondiale. *Feu de joie*, 1920, appartient au mouvement dada. Fondateur de la *Revue surréaliste*, 1924, il écrit les poèmes du *Mouvement perpétuel*, 1926, le *Traité du style*, 1928, et un roman, *Le Paysan de Paris*, 1926. Il adhère au Parti communiste en 1927 et par ses poèmes (*Hourra l'Oural*, 1934), ses suites romanesques (*Le Monde réel*, 1934-1944);

Les Communistes, après 1949) et son activité de journaliste il sert le Parti. Combattant de la seconde guerre mondiale, il donne les poèmes du *Crève-Cœur* et des *Yeux d'Elsa*; résistant, il publie clandestinement *Le Musée Grévin, En français dans le texte*, etc. — A consulter : CLAUDE ROY, *Aragon* (Seghers, 1945).

1898. — ROBERT ARON. — MAURICE BETZ, † 1946. — PHILIPPE CHABANEIX. — EUGÈNE DABIT, † 1936. — BENJAMIN FONDANE, † 1944. — ROBERT GOFFIN. — YVES-GÉBARD LE DANTEC, † 1958. — JEAN GRENIER. — PHILIPPE HÉRIAT. — JOSEPH KESSEL. — JACQUES MADAULE. — CLAUDE MORGAN. — PAUL VIALAR.

1899. — MARCEL ACHARD. — MARCEL ARLAND. — STEVE PASSEUR. — YVES GANDON. — JACQUES AUDIBERTI. — HENRI MICHOUX. — FRANCIS PONGE. — BENJAMIN PÉRET, † 1959. — LOUIS GUILLOUX.

Armand Salacrou. — Né au Havre; études de médecine, interrompues pour la philosophie; journaliste (à l'*Humanité*), cinéaste, puis homme d'affaires (publicité). Jusqu'à *Atlas-Hôtel*, 1931, ses premières pièces (*Tour à Terre*, 1925; *Pont de l'Europe*, 1927; *Patchouli*, 1930) sont des échecs, qui lui valent néanmoins l'amitié de Lugné-Poe, de Jouvet, de Dullin. Succès de *L'Inconnue d'Arras* aux Champs-Élysées, en 1935, puis de *La Terre est ronde*, 1937, *Histoire de rire*, 1939. Après la guerre: *Les Fiancés du Havre*, 1944, *Les Nuits de la colère*, 1946, et surtout *L'Archipel Lenoir*, 1948. — A consulter : J. VAN DER ESCH, *Armand Salacrou* (Éditions du Temps présent, 1942).

1900. — JACQUES PRÉVERT. — FRANCIS JEANSON. — ANDRÉ DHOTEL. — GEORGES BATAILLE, † 1962.

André Chamson. — D'origine cévenole et protestante; archivist-paléographe, il sera, après 1945, conservateur du Petit Palais. En 1944, il est commandant à la brigade d'Alsace-Lorraine que commande Malraux. Romans : *Roux le Bandit*, 1925; *Le Crime des Justes*, 1928; *Histoires de Tabusse*, 1930; *L'Auberge de l'Abîme*, 1933; *Le dernier Village*, 1946; *La Neige et la Fleur*, 1951. Essais : *L'Homme contre l'Histoire*, 1927; *L'Année des vaincus*, 1934, etc.

Julien Green. — Parents américains; premières études en France avant la guerre qu'il fait comme engagé volontaire. Puis, études dans une université américaine. Parfait bilingue, il écrit en français et en anglais et a publié des essais importants sur les Brontë, Blake, etc. Principales œuvres françaises : *Mont-Cinère*, 1926; *Adrienne Mesurat*, 1927; *Léviathan*, 1929; *Le Visionnaire*, 1934; *Minuit*, 1936; *Varouna*, 1940; *Molra*, 1950. Du *Journal*, 5 vol. publiés depuis 1928.

Antoine de Saint-Exupéry, † 1944. — Aviateur de ligne, abattu en vol pendant la bataille de la Libération. Son œuvre, en partie autobiographique, est une des plus nobles expressions de l'humanisme français contemporain. Récits : *Courrier Sud*, 1928; *Vol de Nuit*, 1931; *Terre des Hommes*, 1939; *Pilote de Guerre*, 1942; *Le petit Prince*, 1943. Essais moraux : *Lettre à un Otage*, 1944; *Citadelle*

(posthume), 1948. — A consulter : R.-M. ALBÈRES, *Saint-Exupéry* (1946); *Hommage à Saint-Exupéry (Confluences)*, 1947).

1901. — GUY MAZELINE. — LANZA DEL VASTO. — PIERRE BOST. — CLAUDE AVELINE.

Albert Béguin, † 1957. — Né à La Chaux-de-Fonds, fut professeur à Bâle avant de faire à Paris une carrière brillante de critique; successeur d'Emmanuel Mounier à la direction d'*Esprit*. Spécialiste des grands écrivains profanes de tendances mystique (Péguy, Bloy, Nerval, Bernanos), Albert Béguin s'était imposé par *Le Romantisme et le Rêve*, étude sur les Romantiques allemands. On lui doit aussi un *Balzac visionnaire*, etc.

André Malraux. — Né à Paris, études d'archéologie et d'orientalisme. Dans les loisirs d'une vie active et aventureuse de voyageur, d'agitateur politique, de combattant de la Révolution et de la Résistance, Malraux s'est imposé comme un des premiers écrivains de son époque et un grand historien de l'art. Principaux romans : *Les Conquérants*, 1928; *La Voie royale*, 1930; *La Condition humaine*, 1933; *L'Espoir*, 1937; *Les Noyers de l'Altenburg* 1943-1948. Principaux essais : *La Tentation de l'Occident*, 1926; *Le Temps du mépris*, 1935; *L'Adresse aux Intellectuels*, 1948. Histoire de l'art : *Psychologie de l'Art*, 3 vol., 1947-1950; *Saturne*, 1950. — A consulter : GAËTAN PICON, *André Malraux* (Le Seuil, 1953); P. DE BOISDEFRE, *André Malraux* (Éditions universitaires, 1952).

Daniel-Rops (pseudonyme pour Henry Petiot). — Analyste de l'âme inquiète, dans ses essais : *Notre Inquiétude*, 1926; *Le Monde sans âme*, 1931; *Rimbaud*, etc., et dans ses romans : *L'Âme obscure*, 1929; *Mort, où est la Victoire ?*, 1934; *L'Épée de feu*, 1939, etc. A atteint un large public français et international avec ses livres d'histoire du christianisme : *Le Peuple de la Bible*, 1945; *Jésus en son temps*, 1946; *L'Église des Apôtres et des Martyrs*, 1946 etc. — A consulter : *Toi aussi, Nathanaël*. Pages choisies; PIERRE DOURNES, *Daniel-Rops ou le réalisme de l'esprit* (Fayard, 1949).

Jean Prévost, † 1944. — Formation universitaire et normale. Essais moraux : *Tentative de Solitude*, 1925; *Plaisirs des sports*, 1926; *Dix-huitième année*, 1930. — Essais littéraires : *Les Épicuriens français*, 1931; *La Création chez Stendhal*, 1942. Romans : *Les Frères Bouquiquant*, 1930; *Le Sel sur la Plaine*, 1934; *La Chasse du Matin*, 1937. — A consulter : P.-H. SIMON, *Procès du Héros* (Le Seuil, 1951).

1902. — MARCEL AYMÉ. — ANDRÉ BERRY. — VERCORS (Jean Bruller, dit).

1903. — RAYMOND RADIGUET, † 1923. — RAYMOND QUENEAU. — JACQUES PERRET. — GEORGES SIMENON. — ROLLAND DE RENÉVILLE, † 1962. — HENRI GUILLEMIN. — P.-H. SIMON.

1904. — CHRISTIAN MÉGRET.

1905. — PAUL NIZAN, † 1940. — RAYMOND ARON.

Jean-Paul Sartre. — De formation universitaire et normale, connaît bien la pensée allemande, spécialement la philosophie de Heidegger. Principaux ouvrages philosophiques : *L'Imaginaire*, 1940 ; *L'Être et le Néant*, 1943 ; *L'Existentialisme est un Humanisme*, 1946. Romans : *La Nausée*, 1938 ; *Le Mur*, 1939 ; *Les Chemins de la Liberté*, 3 vol., 1945-1949. Théâtre : *Les Mouches*, 1943 ; *Huis clos*, 1944 ; *Morts sans sépulture*, 1946 ; *Les Mains sales*, 1948 ; *Le Diable et le Bon Dieu*, 1951. Essais critiques : *Qu'est-ce que la Littérature ?*, 1947 ; *Baudelaire*, 1947 ; *Situations*, 3 vol., 1947-1949. — A consulter : R.-M. ALBÈRÈS, *Jean-Paul Sartre* (Éd. Universitaires, 1953) ; FRANCIS JEANSON, *Sartre par lui-même* (Le Seuil, 1953) ; R. TROISFONTAINES, *Le Choix de Jean-Paul Sartre* (Aubier, 1945) ; BENOÎT BRUCHE, *L'Homme de Sartre* (Arthaud, 1949) ; P.-H. SIMON, *L'Homme en Procès* (Baconnière, 1949).

Emmanuel Mounier. † 1950. — Fondateur de la revue et du mouvement *Esprit*. Philosophe et essayiste, s'est dévoué à la définition du personnelisme chrétien. Principaux ouvrages : *La Révolution personnelle et communautaire*, 1935 ; *Manifeste au service du personnelisme*, 1936 ; *L'Affrontement chrétien*, 1944 ; *Traité du Caractère*, 1946 ; *Carnets de route*, recueil d'articles ; *Mounier et sa génération*, inédits, 1956. — A consulter : cahier spécial d'*Esprit*, décembre 1950.

1906. — RAYMOND ABELLIO. — J. AMROUCHE, † 1962. — MAURICE FOMBEURE. — PIERRE SEGHERS. — MAURICE SACHS, † 1945. — DENIS DE ROUGEMONT. — LOUISE DE VILMORIN.

1907. — FRANCIS AMBRIÈRE. — EDMOND BUCHET. — RENÉ CHAR. — PAUL GADENNE. — GUILLEVIC. — CHARLES MAUBAN. — JULES ROY. — JEAN OHRUX. — ROGER VAILLAND.

Maxence van der Meersch, † 1951. — Né à Croix (Nord) ; études de droit ; longue expérience de la maladie ; connaissance profonde des milieux industriels et ouvriers de la région roubaisienne. Principaux romans : *La maison dans la dune*, 1932 ; *Quand les sirènes se taisent* 1933 ; *Invasion 14*, 1935 ; *L'Empreinte du Dieu*, Prix Goncourt, 1936 ; *L'Élu*, 1937 ; *Pêcheurs d'Hommes*, 1940 ; *Corps et Ames*, 2 vol., 1943 ; *La Fille pauvre*, 1944, etc. — A consulter : ADRIEN JANS, *A la rencontre de Van der Meersch* (Liège, 1946).

1908. — RENÉ DAUMAL, † 1944. — JEAN-JACQUES GAUTIER. — MAURICE MERLEAU-PONTY, 1961.

Simone de Beauvoir. — Études universitaires (agrégée de philosophie). Essais théoriques : *Pyrrhus et Cinéas*, 1944 ; *Pour une Morale de l'ambiguïté*, 1947 ; *Le deuxième Sexe*, 1949. Romans : *L'Invitée*, 1943 ; *Le Sang des autres*, 1945 ; *Les Mandarins*, 1955. Théâtre : *Les Bouches inutiles*, 1945. Voyages : *L'Amérique au jour le jour*, 1948.

1909. — ROBERT BRASILLACH, † 1945. — SIMONE WEIL, † 1943. — MARC BLANCPAIN. — ROBERT FRANCIS. — JEAN GENET.

Thierry Maulnier (Jacques Talagrand, dit). — Formation universitaire et normale. Œuvre critique : *Racine*, 1935 ; *Intro-*

Jucl'on à la poésie française, 1940 ; *Esquisses littéraires*, 1948. Essais moraux et politiques : *Violence et conscience*, 1945 *La Pensée marxiste*, 1948, etc. Au théâtre : *Le Profanateur*, 1952.

1910. — RENÉ ÉTIEMBLE. — JULIEN GRACQ. — PAUL GUTH. — JULES MONNEROT. — HENRI QUEFFELEC. — JEAN-LOUIS BARRAULT.

Jean Anouilh — Le meilleur homme de théâtre de sa génération, indiscuté depuis *Le Voyageur sans Bagages*, 1937. Le pessimisme et la fantaisie s'unissent curieusement, aussi bien dans les pièces roses (*Le Bal des Voleurs*, *Le Rendez-vous de Senlis*, *Léocadia*) que dans les pièces noires (*L'Hermine*, *La Sauvage*, *Eurydice*, *Antigone*, etc.). — A consulter : H. GIGNOUX, *Jean Anouilh* (Éditions du Temps présent, 1946).

1911. — MAURICE NADEAU. — LUC ESTANG. — JEAN CAYROL. — PATRICE DE LA TOUR DU PIN. — HENRI TROYAT.

1912. — DAVID ROUSSET.

1913. — ROGER CAILLOIS. — AIMÉ CÉSAIRE. — GILBERT CESSBRON. — MAX-POL FOUCHET. — KLÉBER HAEDENS. — DOMINIQUE ROLIN.

Albert Camus, † 1960. — Français d'Algérie, né à Mondovi. Études de philosophie ; épreuves de santé. Par une œuvre restreinte en proportions, mais intense et actuelle, Camus s'est imposé comme un des maîtres de sa génération. Essais : *Noces*, 1939 ; *Le Mythe de Sisyphe*, 1942 ; *Lettres à un Ami allemand*, 1945 ; *L'Homme révolté*, 1952. — Romans : *L'Étranger*, 1942 ; *La Peste*, 1947. — Théâtre : *Le Malentendu*, 1944 ; *Caligula*, 1944 ; *L'État de siège*, 1948 ; *Les Justes*, 1949. — A consulter : ROBERT DE LUPPÉ, *Albert Camus* (Les Éditions du Temps présent, 1951).

1914. — EMMANUEL ROBLÈS.

1915. — CLAUDE ROY. — LOYS MASSON.

1916. — PIERRE EMMANUEL.

1917. — J.-L. CURTIS. — HERVÉ BAZIN.

1918. — MAURICE DRUON. — PIERRE FISSON.

1920. — FRANÇOISE D'EAUBONNE.

1921. — CÉLIA BERTIN. — R.-M. ALBÉRÈS.

INDEX DES NOMS PROPRES

(Les chiffres en caractères gras font référence aux textes consacrés à l'auteur nommé. Les chiffres couverts par le signe II renvoient au second volume.)

A

Abellio (R.), II, 211.
 Abraham (Marcel), II, 35.
 Achard (Marcel) **164** ; II, 209.
 Adam (Paul), 51, 210.
 Agathon, 82, 112.
 Aicard (Jean), 128.
 Alain, 132, **161**, 180, **214** ; II, **15-16**, 58, 60, 78, 137, 163, 164.
 Alain-Fournier, voir : Fournier.
 Alberts (R.-M.), 12 ; II, 193, 210, 211, 212.
 Allard (Roger), 219.
 Alquéi (Ferdinand), 12 ; II, 204.
 Ambrière (Francis), 155, 211.
 Amrouche (Jean), II, 211.
 Ancelet-Hustache (Jeanne), II, 94.
 Annunzio (Gabriel d'), 17, 164.
 Anouilh (Jean), II, **105-107**, 124, **170-172**, 175, 198, 200, 204, 205, **212**.
 Apollinaire (Guillaume), 19, 60, 110, **120-121**, 122, **129-130**, **139**, 173, 206, **218** ; II, 203.
 Aragon (Louis), 67, 138, 143, 173, 174, 175 ; II, 37, 87, 108, 122, 123, 152, **154**, **169**, **208-209**.
 Arcos (René), 113, 218.
 Arland (Marcel), 7, 206 ; II, 7 **81-82**, 147, 204, 209.
 Arnoux (Alexandre), 133, 219.
 Arnoux (Jacques d'), II, 120.
 Aron (Raymond), II, 210.
 Aron (Robert), II, 209.
 Artaud (Antonin), 175 ; II, 108, 208.
 Artus (Louis), 195.
 Astorg (Bertrand d'), 12 ; II, 192, 196, 206.
 Audiberti, II, 173, 209.

Audoux (Marguerite), 67.
 Audry (Colette), II, 191.
 Augustin (saint), II, 175.
 Aveline (Claude), II, 210.
 Aymé (Marcel), II, **141**, 192, 210.

B

Bach (Sébastien), II, 91.
 Bachelin (H.), 207.
 Bainville (Jacques), **147**, 217 ; II, 19.
 Balzac, 27, 29 ; II, 15, 50, 74, 75, 198.
 Banville (Théodore de), 41.
 Barbey (Bernard), II, 141.
 Barbey d'Aurevilly, 56, 200 ; II, 125.
 Barbusse (Henri), **131**, 217 ; II, 123.
 Barrault (Jean-Louis), II, 202, 212.
 Barrault (Serge), II, 93.
 Barrès (Maurice), 17, 20, 23, **31-36**, 68, 71, 83, 121, 134, 140, **141-142**, 143, 160, 195, **210** ; II, 12, **34**, 41, 127.
 Bartet, 57.
 Bataille (Georges), II, 209.
 Bataille (Henry), **75**, 128, 216 ; II, 200.
 Baty (Gaston), II, 9, 202.
 Baudelaire, 198 ; II, 178, 203.
 Baumann (Émile), 69, 195, 213.
 Bayet (Albert), II, 10.
 Bazin (Hervé), II, 205, 212.
 Bazin (René), 41, **54**, 68, **145**, 208.
 Beaumont (Germaine), II, 141.
 Beauvoir (Simone de), II, **181-182**, 191, 193, **211**.
 Beck (Béatrice), II, 206.
 Bedel (Maurice), 219.

- Bédier (Joseph), 38.
 Beethoven, 92.
 Béguin (Albert), II, 108, 148, 154, 196, 210.
 Béhaine (René), II, 37.
 Bellessort (André), 162, 212.
 Benda (Julien), 149, 160-161, 213; II, 21, 123, 152, 153, 199.
 Benoît (Pierre), 164, 221.
 Béraud (Henri), 166, 219.
 Berdiaëff (Nicolas), II, 176.
 Bergson, bergsonisme, 15, 16, 126, 161, 209; II, 11, 14, 120, 159.
 Berl (Emmanuel), II, 81, 207.
 Bernanos (Georges), 126, 145, 194, 195, 199-203, 204, 205, 221-222; II, 37, 55, 72-76, 78, 79, 81, 93, 96, 98, 101, 124, 158, 168, 198, 202.
 Bernard (Jean-Jacques), 136, 221.
 Bernard (Jean-Marc), 129, 218.
 Bernard (Tristan), 76, 212.
 Bernardin de Saint-Pierre, 26, 94; II, 92.
 Bernhardt (Sarah), 57, 75.
 Bernstein (Henry), 75, 146, 217; II, 200.
 Berry (André), 175; II, 109, 210.
 Berthelot (Philippe), 170.
 Bertin (Celia), II, 212.
 Bertrand (Louis), 71, 212.
 Betz (Maurice), II, 209.
 Bibesco (princesse), II, 35.
 Billy (André), 120, 218; II, 55, 68, 69.
 Billy (Robert de), II, 35.
 Bjornson, 17.
 Blanche (Jacques-Émile), 17, 126, 210.
 Blancpain (Marc), II, 211.
 Blanzat (Jean), II, 141.
 Bloch (Jean-Richard), 114, 219; II, 122.
 Bloch (Marc), II, 146.
 Blond (Georges), II, 85.
 Blondel (Maurice), 16.
 Bloy (Léon), 55, 56, 85, 193, 195, 207; II, 73, 96, 103, 121.
 Boisdeffre (P. de), II, 210.
 Boll, II, 10.
 Bollery, 207.
 Bonnard (Abel), 17, 18; II, 149.
 Bordeaux (Henry), 68, 130, 145, 215; II, 33.
 Bornier (Henri de), 76.
 Bosco (Henri), II, 88, 221.
 Bossuet, 101, 102.
 Bost (Pierre), II, 15, 22, 210.
 Bourdelle, 18, 125.
 Bourdel (Édouard), 221; II, 10, 141.
 Bourges (Élémir), 55-56, 207.
 Bourget (Paul), 17, 20, 27-31, 53, 54, 68, 121, 140, 144-145, 153, 188, 195, 199, 203, 207-208; II, 12, 83, 177, 199.
 Boutroux (Émile), 15.
 Boylesve (René), 70, 213.
 Braibant (Charles), II, 84, 222.
 Braque, 125, 218.
 Brasillach (Robert), II, 7, 19, 78, 87, 120, 122, 151, 211.
 Bremond (Henri), 126, 141, 156, 160, 193, 211-212; II, 69.
 Bresson (Robert), II, 166, 168.
 Breton (André), 125, 143, 161, 173, 174-175; II, 107, 108, 154, 172, 208.
 Briand, 124.
 Brieux (Eugène), 57-59, 209.
 Brisson (Pierre), II, 208.
 Brousson (Jean-Jacques), 143, 207.
 Bruche (B.), II, 211.
 Brunetière (Ferdinand), 36-37, 39, 207.
 Brusevicz (Léon), 15, 126, 215; II, 10.
 Buchet (Edmond), II, 211.
 Buisson (Ferdinand), 15.
 Butler, 119.

G

- Caillaux (Joseph), II, 6, 41, 52.
 Caillavet (Arman de), 76, 214.
 Caillois (Roger), II, 120, 206, 212.
 Camus (Albert), 12; II, 81, 106, 107, 139, 144, 176, 183-187, 190, 191, 193, 195, 200, 204, 205, 212.
 Capus (Alfred), 57, 209.
 Caréo (Francis), 53, 120, 166, 221; II, 86.
 Carlyle, II, 121.
 Carné (Maurice), II, 9.
 Carrel (Alexis), II, 88.
 Carrouges (M.), II, 208.
 Cassou (Jean), II, 152.
 Cattau (G.), 207.
 Cayrol (Jean), II, 196, 212.
 Céard (Henry), 40, 207.

- Céline (Louis-Ferdinand), II, 85, 207.
 Cendrars (Blaise), 168, 176, 202, 221.
 Césaire (Aimé), II, 212.
 Cesbron (Gilbert), II, 212.
 Chabaneix (Philippe), II, 209.
 Chadourne (Marc), II, 140, 207.
 Chamson (André), 166 ; II, 88, 149, 204, 209.
 Char (René), II, 106, 109, 174, 175, 211.
 Charasson (Henriette), 129 ; II, 93.
 Chardonne (Jacques), 178-180, 204, 219 ; II, 37, 55-58, 78, 149, 161.
 Charpentier, 18.
 Chateaubriand, 26, 35, 38 ; II, 128.
 Chateaubriant (Alphonse de), 69, 166, 217 ; II, 122, 149.
 Chenier, 43.
 Chennevière (Georges), 129, 175, 219.
 Chesterton, 102.
 Cioran (E.-M.), II, 191.
 Cladel (Judith), 72.
 Clair (René), II, 9, 87.
 Claudel (Paul), 6, 12, 18, 95, 96, 99-105, 115, 117, 121, 125, 128, 133, 140, 144, 145, 149, 156-158, 160, 193, 194, 204, 205, 213-214 ; II, 8, 12, 27-29, 32, 37, 67, 69, 93, 160-161, 173, 198, 199, 203.
 Clermont (Émile), 110, 114, 217.
 Clouard (Henri), 11.
 Cocteau (Jean), 126, 127, 130, 171-172, 222 ; II, 141, 171.
 Colette, 26, 72-74, 137, 158-159, 204, 216 ; II, 12, 29-30, 31, 88, 162-163, 199, 202.
 Comte (Auguste), 79.
 Condillac, 22.
 Constantin-Weyer (Maurice), 165, 218.
 Copeau (Jacques), 115, 116, 163, 187, 217 ; II, 9, 202.
 Coppée (François), 41, 76.
 Cornille, II, 36, 120, 121, 125.
 Courlier (Paul-Louis), II, 141.
 Courteline (Georges), 57, 58, 76, 209.
 Crémieux (Benjamin), II, 135.
 Cresson, 15.
 Cressot (M.), 207.
 Crevel (René), II, 180.
 Crématelynek, 221.
 Curel (François de), 57, 59, 146, 208.
 Curtis (J.-L.), II, 212.
 Curtius, II, 35.
- D**
- Dabit (Eugène), II, 86, 209.
 Dali (Salvador), II, 108.
 Dandieu (Arnaud), II, 121, 208.
 Daniel-Rops, 70, 206 ; II, 35, 94-96, 121, 170, 202, 210, 211, 103.
 Daudet (Alphonse), 20.
 Daudet (Léon), 147.
 Daumal (René), II, 211.
 Debussy, 18, 47, 210.
 Decour (Jacques), 152, 153.
 Degas, 18 ; II, 13.
 Delamain (J.). I, 217 ; II, 56.
 Delarue-Mardrus (Lucie), 72, 128, 217.
 Deltell (Joseph), 172.
 Demaison (André), II, 88, 219.
 Denis (Maurice), 107.
 Derain, 120, 125.
 Derème (Tristan), 175, 222.
 Déroulède (Paul), 154.
 Descartes, 204 ; II, 23, 185.
 Descaves (Lucien), 49, 210.
 Descaves (Pierre), II, 208.
 Desjardins (Paul), 177.
 Devambez, 116.
 Dhotel (André), II, 209.
 Diaghilev, 18.
 Dickens, 116.
 Diderot, II, 23, 137.
 Dietrich (Luc), II, 110.
 Donnay (Maurice), 57, 58, 209.
 Dorgelès (Roland), 130, 165, 185, 221.
 Dos Passos, II, 146, 193.
 Dostoïevski, 17, 91, 116, 151 ; II, 100, 101, 141, 179.
 Dreyfus (Affaire), 14, 15, 37, 78, 84, 188 ; II, 199.
 Driant, 208.
 Drieu La Rochelle, 12, 31, 133, 135-136, 143, 204, II, 111, 117-120, 122, 151, 199, 207.
 Druon (Maurice), II, 212.
 Dubech (Lucien), 197.
 Du Bos (Charles), 151, 194-195, 219 ; II, 25.
 Dufy, 120, 125.
 Duhamel (Georges), 6, 8, 113,

- 114, 131, 156, 184-186, 204, 219 ; II, 37, 43-49, 78, 95, 185, 199, 205.
 Duhem, 15.
 Dullin (Charles), II, 9, 202.
 Dumas fils, 20.
 Dupouey, 151.
 Durkheim, 15, 209.
 Duvernois (Henri), 67, 144, 217.

E

- Eaubonne (Françoise d'), II, 212.
 Einstein, 127.
 Elskamp (Max), 46, 210.
 Éluard (Paul), 138, 174 ; II, 109, 122, 154, 207.
 Emmanuel (Pierre), II, 212.
 Escholier (Raymond), 166, 218.
 Eschyle, 204.
 Estang (Luc), II, 196, 212.
 Estaunié (Édouard), 69, 133, 145, 210.
 Étiemble (René), II, 206, 212.

F

- Fabre (Émile), 75, 215.
 Fabre-Luce (Alfred), II, 121, 149.
 Faguet (Émile), 38, 39, 207.
 Fargue (Léon-Paul), 67, 176, 217 ; II, 109.
 Farrère (Claude), 70, 165, 217.
 Faconnier (Geneviève), II, 56, 141, 221.
 Fauconnier (Henri), II, 56, 124, 217.
 Faulkner, II, 145.
 Faure-Biguet, II, 208.
 Fénelon, 38.
 Fernandez (Ramon), 194, 207.
 Feydeau (Georg s), 58.
 Fisson (Pierre), II, 191, 212.
 Flaubert, 29, 51, 55, 161 ; II, 72, 128, 198.
 Flers (Robert de), 76.
 Fombeure (Maurice), II, 109, 211.
 Fondane (Benjamin), II, 209.
 Fort (Paul), 62, 63, 128, 216.
 Fouchet (Max-Pol), II, 212.
 Fourier, II, 92.
 Fournier (Alain), 12, 19, 110, 116, 117-118, 121, 206, 221 ; II, 94, 202.
 France (Anatole), 17, 20-24,

G

- Gadenne (Paul), II, 211.
 Gallimard, 108.
 Gandhi, 159, 160 ; II, 17, 92.
 Gandon (Yves), II, 209.
 Garcet (André), II, 141.
 Gary (Romain), II, 191.
 Gauguin, 18, 26.
 Gaultier (Jules de), 31, 90.
 Gautier (Jean-Jacques), II, 211.
 Gautier (Théophile), 41.
 Gaxotte (Pierre), II, 19, 207.
 Geffroy (Gustave), 50, 208.
 Genet (Jean), II, 88, 211.
 Genevoix (Maurice), 166 ; II, 88.
 Géraldy (Paul), II, 154, 219.
 Germain (José), II, 120, 218.
 Ghéon (Henri), 194, 217.
 Gheorgiu (V.), II, 194.
 Ghil (René), 42, 210.
 Gide (André), 6, 9, 12, 18, 63, 67, 91, 95-99, 100, 101, 108, 115, 116, 117, 121, 125, 137, 140, 144, 149-151, 156, 183, 188, 193, 195, 204, 214-215 ; II, 8, 12, 22-26, 34, 37, 57, 67, 78, 79, 91, 94, 103, 115, 122, 125, 129, 161-162, 198.
 Gignoux (H.), II, 212.
 Gillet (Louis), 12.
 Gillouin (René), 156.
 Giono (Jean), 55, 206 ; II, 31, 87-92, 144, 149, 169, 204, 205, 207-208.
 Giraud (Victor), 143.
 Giraudoux (Jean), 7, 8, 116, 125, 126, 133, 164-167, 218-219 ; II, 8, 37, 55, 61-65, 78, 105, 106, 107, 165-166, 171, 198.
 Gobineau, II, 126.
 Goethe, 101, 194 ; II, 13.
 Goffin (Robert), II, 209.
 Goncourt (Edmond de), 20, 49, 51.
 Goncourt (Académie ou Prix), II, 30, 56, 81, 99, 124.

- Gourmont (Remy de), 39, 90, 209.
 Gracq (Julien), II, 205, 212.
 Grasset (Bernard), 100.
 Green (Julien), 7, 70, 206 ; II, 100-103, 169, 209.
 Gregh (Fernand), 129, 216.
 Grenier (Jean), II, 209.
 Gros (L.-G.), II, 172.
 Guéhenno (Jean), 206 ; II, 79-81, 121, 152, 205, 207.
 Guérin (Charles), 64, 65.
 Guesde (Jules), 14.
 Guillaumet, II, 128.
 Guillaumin (Émile), 69, 216.
 Guillemin (Henri), II, 147, 210.
 Guillevic, II, 174, 211.
 Guilloux (Louis), II, 84, 170, 209.
 Guitry (Sacha), 164, 219 ; II, 142.
 Guizot, 14.
 Gurdjeff, II, 110.
 Guib (Paul), II, 212.
 Guy-Grand, 177.
- H**
- Haedens (Kléber), II, 212.
 Haendel, II, 157.
 Halévy (Daniel), 89, 216 ; II, 22, 95.
 Hamp (Pierre), 67, 217 ; II, 202.
 Harry (Myriam), 70, 165, 217.
 Heidegger, II, 11, 143.
 Hemingway, II, 124, 145, 207.
 Hémon (Louis), 165, 218.
 Henriot (Émile), 183-184, 222.
 Hérault de Séchelles, II, 138.
 Heredia (J.-M. de), 41, 43, 44, 52.
 Hériat (Philippe), II, 83-84, 209.
 Hermant (Abel), 53, 145, 153, 210 ; II, 33, 200.
 Herr (Lucien), 84.
 Hervieu (Paul), 23, 57, 58, 209.
 Himmler, II, 156.
 Hirsch (Ch.-H.), 67.
 Hitler, II, 5, 17, 28, 156.
 Honegger, 125 ; II, 13, 28, 160.
 Houville (Gérard d'), 79, 144, 217.
 Hubert (René), II, 10.
 Hugo (Victor), 102, 158, 162 ; II, 163, 203.
 Humblot, 108.
 Huret (Jules), 47.
- Huxley (Aldous), 126.
 Huysmans (J.-K.), 48, 56, 195, 207.
- I**
- Ibsen, 17, 91, 164.
 Izard (Georges), II, 34.
- J**
- Jacob (Max), 120, 172.
 Jaloux (Edmond), 162, 217.
 Jammes (Francis), 12, 63-64, 96, 146, 194, 213 ; II, 203.
 Jans (Adrien), II, 211.
 Jarry (Alfred), 119-120.
 Jaurès (Jean), 14, 84, 209 ; II, 41.
 Jeanson (Francis), II, 196, 209.
 Johannot (René), 143.
 Jolinon (Joseph), 135, 219 ; II, 84.
 Jouhandeau (Marcel), 206, 222 ; II, 55, 66-68, 115, 168-169, 204.
 Jouve (Pierre Jean), 176, 221 ; II, 109, 110, 154.
 Jouvét (Louis), 187 ; II, 9, 61, 62, 166, 202.
 Joyce (James), 126 ; II, 108.
- K**
- Kafka, II, 146, 156, 192, 193.
 Kahn (Gustave), 42, 209.
 Kant, 33, 132.
 Kemp (Robert), 219.
 Kessel (Joseph), 133 ; II, 128, 209.
 Keyserling, 126, 148.
 Kierkegaard, II, 175.
 Kipling (Rudyard), 71.
 Klingsor (Tristan), 63.
- L**
- Laberthonnière (P.), 16.
 Lacour-Gayet (Michel), II, 155.
 Lacrosette (Jacques de), 137, 182-183, 204, 221 ; II, 37, 38-39.
 Lafon (André), 64, 137.

- La Fontaine, 42, 43.
 Laforgue (Jules), 42, 63.
 Lalou (René), 11, 222.
 Lamandé (André), 129.
 Lamartine, 102.
 Langevin, II, 10.
 Lanson (Gustave), 39, 209.
 Lanza del Vasto, II, 110, 210.
 Larbaud (Valéry), 67, 116, 118-119, 121, 126, 168, 183, 206, 218 ; II, 202.
 Lasserre (Pierre), 82.
 Las Vergnas (Raymond), II, 155.
 La Tour du Pin (Patrice de), II, 109, 110, 212.
 Laurencin (Marie), 120.
 Laurens (J.-P.), 17.
 Lautréamont, 113.
 La Varenne, 221 ; II, 125.
 Lavedan (Henri), 58, 209.
 Lavelle (Louis), II, 10.
 Lawrence (D. H.), 126 ; II, 118, 207.
 Lawrence (Colonel), II, 188.
 Léautaud (Paul), 24.
 Le Bargy, 57.
 Le Blond (Marius et Ary), 70, 217.
 Le Bon (Gustave), 113.
 Lebrau (Jean), 175.
 Le Braz (Anatole), 69, 209.
 Le Cardonnel (Louis), 45, 210.
 Le Cardonnel (et Vellay), 12.
 Lecœur, 18.
 Leconte de Lisle, 41.
 Le Corbusier, 126.
 Le Dantec (Félix), 15.
 Le Dantec (Yves-Gérard), II, 109, 209.
 Lefèvre (Raymonde), 207.
 Le Goffic (Charles), 69, 130, 211.
 Leiris (Michel), II, 205.
 Lemaitre (Jules), 23, 37-38, 39, 82, 208.
 Lemonnier (Léon), II, 86.
 Lénine, 90, 159, 160 ; II, 17, 137.
 Lenormand (Henri), 164, 218.
 Le Play, 30.
 Le Roy (Édouard), 16, 126.
 Le Senne, II, 10.
 Lesort (P.-A.), II, 195.
 Lévy-Bruhl, 15.
 Lewis (Sinclair), 126.
 Lorrain (Jean), 52, 208.
 Loti (Pierre), 17, 20, 24-27, 31, 70, 140-141, 207 ; II, 128, 200, 202.
 Louÿs (Pierre), 96, 215.
 Lugné-Poe, 164, 214.
 Luk cs. II, 194.
 Luppé (R. de), II, 212.
- M
- Mac-Orlan (Pierre), 165, 219.
 Madaule (Jacques), 104 ; II, 147, 209.
 Maeterlinck (Maurice), 45, 46-47, 211.
 Magny (Claude-Edmonde), 12 ; II, 206.
 Maillol, 18, 125.
 Maindron (Maurice), 52, 209.
 Malègue (Joseph), II, 94, 96-98, 202.
 Malherbe, 43, 204.
 Mallarmé (Stéphane), 20, 42, 43, 44 ; II, 160.
 Mallet (Robert), 12.
 Malraux (André), 6, 12, 26, 34, 206 ; II, 9, 104, 105, 106, 111, 119, 123, 124, 127, 132-137, 143, 149, 174, 176, 183, 184, 187-191, 193, 200, 204, 205, 210.
 Mann (Thomas), 126.
 Maran (René), 166.
 Marcel (Gabriel), 194, 222 ; II, 10, 76-77, 93, 136, 176, 184, 194-195, 205.
 Marguerite (Paul), 49, 50, 209, 213.
 Maritain (Jacques), 126, 148, 176, 218 ; II, 20, 72, 93, 95.
 Marivaux, 57.
 Martin (Henri), 17.
 Martin du Gard (Roger), 116, 121, 150, 188-192, 204, 218 ; II, 8, 37, 39-43, 78, 79, 97, 140.
 Marx (Karl), II, 23, 80, 108, 137, 187, 195.
 Mary (André), 175 ; II, 109.
 Massenet, 18.
 Massis (Henri), 12, 112, 147-148, 221.
 Masson (Loys), II, 212.
 Matisse, 18, 125.
 Mauban (Charles), II, 141, 211.
 Mauclair (Camille), 162, 216.
 Maulnier (Thierry), II, 19, 25, 147, 194, 204, 211-212.
 Maupassant (Guy de), 20 ; II, 141.

- Maurine (Claude), II, 208.
 Mauriac (François), 6, 26, 121, 125, 126, 137, 145, 151, 178, 194, 195, 196-199, 201, 205, 220-221 ; II, 8, 25, 35, 36, 37, 55, 67, 69-72, 78, 79, 83, 93, 96, 98, 101, 152, 153, 167-168, 198, 202, 205.
 Maurois (André), 130, 180-182, 194, 204, 219-220 ; II, 5, 37, 55, 58-60, 78, 127, 163.
 Maurras (Charles), 23, 30, 35, 42, 43, 78-80, 90, 95, 134, 140, 143, 146-149, 161, 213 ; II, 12, 19-21, 25, 37, 41, 127, 149-150.
 Mauvault (Lucien), II, 124.
 Mazeline (Guy), II, 82-83, 210.
 Mégret (Christian), II, 85, 210.
 Meredith, 116.
 Mérimée (Prosper), 52, 164.
 Merleau-Ponty, II, 211.
 Mermoz, 128.
 Merrill (Stuart), 42, 211.
 Michaux (Henri), II, 106, 109-110, 175, 209.
 Michel-Ange, 92.
 Michelet, II, 22, 80.
 Milhaud (Darius), 125.
 Mille (Pierre), 70, 165, 211.
 Milosz, 217.
 Miomandre (Francis de), 67, 218.
 Mirbeau (Octave), 50, 58, 207.
 Mistral, II, 89.
 Modigliani, 126.
 Moeller (Charles), 11.
 Molaine (Pierre), II, 191
 Molière, II, 72, 137.
 Monet, 17.
 Monnerot (Jules), II, 172, 212.
 Montaigne, 22, 204 ; II, 13, 36, 58, 138.
 Montesquieu, II, 13.
 Montherlant (Henry de), 7, 12, 8, 133-134, 135, 141, 204 ; II, 8, 37, 111, 112-117, 119, 138, 166-167, 204, 208.
 Morand (Paul), 166-167, 176, 221 ; II, 166, 202.
 Moréas (Jean), 42, 43, 44, 209 ; II, 203.
 Moreau (Pierre), 156.
 Morgan (Claude), II, 209.
 Mortier (Alfred), 12.
 Mounet-Sully, 57.
 Mounier (Emmanuel), II, 34, 95, 122, 147, 195-196, 204, 211.
 Muselli (Vincent), 175, 217.
 Musset (A. de), 57 ; II, 105.
 Mussolini, 90 ; II, 17, 28.
- N**
- Nadeau (Maurice), 12 ; II, 172, 212.
 Nanteuil, 207.
 Napoléon, II, 138.
 Naville, 173.
 Nicolle (Charles), II, 46.
 Nietzsche, 17, 90, 96, 101, 114, 206 ; II, 25, 121, 130, 131, 175, 189.
 Nimier (Roger), II, 199, 206.
 Nizan (Paul), II, 144, 210.
 Noailles (Anna de), 65-66, 72, 73, 128, 129, 143, 146, 217 ; II, 203.
 Noël (Marie), 194, 219 ; II, 93,
 Nolhac (Pierre de), 43, 209.
- O**
- Obey (André), II, 142, 207
 Orleux (Jean), II, 211.
 Orves (Estienne d'), II, 153.
- P**
- Pagnol (Marcel), II, 142, 207
 Paris (Comte de), II, 20.
 Parrot (Louis), 207.
 Pascal (Blaise), 15, 102, 205, II, 13, 58, 72.
 Passeur (Stève), II, 209.
 Paulhan (Jean), II, 152, 173.
 Pauwels (Louis), II, 110.
 Pégy (Charles), 23, 52, 71, 83-89, 114, 116, 121, 145, 166, 193, 216 ; II, 20, 34-35, 73, 95, 121, 127, 205.
 Pégy (Marcel), II, 34.
 Peisson (Edmond), II, 124, 208.
 Pellerin (Jean), 131.
 Péret (Benjamin), II, 172, 209.
 Péri (Gabriel), II, 153.
 Pérochon (Ernest), 166, 219.
 Perret (Auguste), 18, 126, 217
 Perret (Jacques), II, 155, 210.
 Pesquidoux (Joseph de), 166, 214.
 Pétrarque, 43.
 Peyre (Henri), 7.

- Peyré (Joseph), II, 124.
 Philippe (Charles-Louis), 67, 68, 217 ; II, 86.
 Picasso, 18, 120, 125, 218 ; II, 9.
 Picon (Gaëtan), II, 174, 203, 206.
 Pierre-Quint (Léon), II, 35, 207.
 Pirandello, 126, 174 ; II, 105.
 Pltoëff, 126 ; II, 202.
 Plessys (Maurice du), 42.
 Plisnier (Charles), II, 83, 123, 124, 208.
 Poe, 106.
 Poincaré (Henri), 15, 208.
 Poincaré (Raymond), 124, 170.
 Pollitzer, II, 152.
 Ponge (Francis), II, 209.
 Porto-Riche, 57-58, 75, 146, 207 ; II, 200.
 Poulenc (Francis), 125.
 Poulet (Georges), II, 206.
 Pourrat (Henri), 166, 221 ; II, 188.
 Pourtalès (Guy de), II, 140.
 Prévert (Jacques), II, 174, 209.
 Prévost (Ernest), 216.
 Prévost (Jean), 12, 206 ; II, 15, 87, 137-139, 147, 204, 210.
 Prévost (Marcel), 54-55, 145, 210 ; II, 33, 200.
 Proust (Marcel), 6, 8, 12, 18, 26, 74, 95, 107-110, 115, 118, 119, 121, 125, 126, 133, 137, 140, 151-154, 156, 178, 181, 193, 204, 206, 215-216 ; II, 35-36, 50, 98, 163, 198, 202, 205.
 Psichari (Ernest), 111, 112, 121, 195, 219.
- Q
- Queffelec (Henri), II, 212.
 Queneau (Raymond), II, 173, 210.
- R
- Rabelais, II, 85, 137.
 Rachilde, 50, 210.
 Racine (Jean), 38, 42, 43, 57, 154, 198, 205 ; II, 32, 62, 120.
 Radek, II, 35.
 Radiguet (Raymond), 8, 136-137 ; II, 210.
 Rambaud, 12.
 Ramuz (Ch.-F.), 167, 217 ; II, 31-33, 88, 90, 202.
 Ravel, 18, 125.
 Raymond (Marcel), 12 ; II, 208.
 Raynal (Paul), 136.
 Raynaud (Ernest), 42, 211.
 Régnier (Henri de), 42, 43, 44-45, 52, 72, 146, 211 ; II, 203.
 Reinach (Salomon), 15.
 Renan (Ernest), 20, 22, 80, 158 ; II, 21.
 Renard (Jules), 50-51, 57, 60, 211 ; II, 68.
 Reverdy (Pierre), 139, 174, 222 II, 108.
 Rey (Abel), 15.
 Reynold (Gonzague de), 218.
 Richard (J.-P.), II, 206.
 Richard (Marius), II, 86.
 Richepin (Jean), 76.
 Ricœur (Paul), II, 196.
 Rictus (Jehan), 63.
 Rilke (R. M.), 116.
 Rimbaud, 42, 100, 158, 173 ; II, 108.
 Rivière (Isabelle), II, 94.
 Rivière (Jacques), 12, 116-117, 121, 149, 156, 178, 194, 198, 206, 221 ; II, 95.
 Robles (Emmanuel), II, 212.
 Rod (Édouard), 53, 209.
 Rodenbach, 45, 208.
 Rolin (Dominique), II, 206, 212.
 Rolland (Romain), 12, 89, 92-94, 95, 114, 132, 159-160, 212 ; II, 12, 16-18, 50, 199, 202, 205.
 Rolland de Renéville, II, 108, 172, 210.
 Romains (Jules), 113-114, 131, 186-188, 204, 220 ; II, 37, 49-54, 78, 123, 163-165, 202, 205.
 Romier (Lucien), II, 43.
 Ronsard, 42, 43.
 Rosny (J. H.), et Rosny Jeune, 48, 49, 50, 209.
 Rostand (Edmond), 76-77, 128, 214.
 Rouault, 126.
 Rougemont (Denis de), II, 147, 211.
 Roujon (J.), 207.
 Roupnel (Gaston), 69, 215.
 Rousseau (J.-J.), 38, 94, 101 ; II, 72, 88.
 Rousseaux (André), 10, 11 II, 147, 208.

- Roussel, 125.
 Roussel (David), II, 155-156, 212.
 Rouveyre (André), 121.
 Roy (Claude), II, 206, 208, 212.
 Roy (Jules), II, 202, 205, 211.
 Royère (Jean), 62, 215.
 Ruyters (André), 115.
- S
- Sachs (Maurice), 142, 151 ; II, 211.
 Sade, II, 200
 Sagan (Françoise), II, 206.
 Saint-Amant, 121.
 Sainte-Beuve, II, 13, 138.
 Saint-Exupéry (Antoine de), 7, 12, 206 ; II, 9, 26, 111, 127-132, 137, 143, 156-158, 199-200, 202, 204, 205, 209-210.
 Saint-Georges de Bouhélier, 82, 217.
 Saint-Hélier (Monique), II, 141, 207.
 Saint-John Perse, II, 154, 173, 221.
 Saint-Pol-Roux, 173.
 Saint-Simon (duc de), 152.
 Salacrou (Armand), 206 ; II, 103-105, 106, 170, 175, 205, 209.
 Salmon (André), 218.
 Samain (Albert), 42, 43, 209.
 Sand (George), 55 ; II, 88, 163.
 Sandre (Thierry), 110.
 Sarment (Jean), 164 ; II, 208.
 Sartre (Jean-Paul), 7, 12 ; II, 11, 104, 105, 106, 107, 143-144, 152, 170, 175, 176-181, 187, 190, 191, 193, 195, 199, 200, 204, 205, 211.
 Sauvage, 180.
 Savignon (André), 67.
 Schaeffer (Pierre), II, 88.
 Schlumberger (Jean), 115, 217 ; II, 38, 120, 202.
 Schuré (Édouard), 90.
 Schwob (Marcel), 56.
 Sée (Edmond), 75, 207, 217.
 Seghers (Pierre), II, 155, 211.
 Seillière (Baron Ernest), 90.
 Sénéchal (Christian), 11.
 Serban (N.), 207.
 Sertillanges (Père), 130, 211.
 Séverine, 208.
 Shakespeare, 41, 163.
 Shaw (Bernard), 126.
 Siegfried (André), II, 43.
 Sienkiewicz, 17.
 Silvain, 57.
 Silvestre (Charles), II, 88.
 Simenon (Georges), II, 125, 210.
 Simon (Pierre-Henri), 12 ; II, 208, 210, 211.
 Sophocle, II, 171.
 Sorel (Georges), 98, 90, 207.
 Souday (Paul), 162, 214.
 Soupault (Philippe), 138, 143, 174 ; II, 208.
 Spengler, 148.
 Spinoza, II, 20.
 Spire (André), 175, 213.
 Staline, II, 24, 28.
 Steinbeck, II, 145.
 Stendhal, 29, 91 ; II, 15, 138, 199.
 Stravinsky (Igor), 18, 119.
 Strindberg, 17.
 Suarès (André), 12, 89, 90-92, 95, 149, 159, 212 ; II, 18-19.
 Suffels (J.), 207.
 Sully Prudhomme, 41, 207.
 Supervielle (Jules), 176, 219 ; II, 154.
- T
- Tagore (Rabindranath), 160.
 Tailhade (Laurent), 41, 208.
 Taine (Hippolyte), 20, 27, 30, 31, 33, 80 ; II, 13.
 Tarde, 12.
 Tardieu (André), II, 6.
 Tharaud (Jérôme et Jean), 71, 89, 165, 217 ; II, 30-31, 35, 36.
 Théophile de Viau, 121...
 Thérive (André), II, 86, 207.
 Thibaudet (Albert), 8, 11, 30, 130, 160, 161, 217 ; II, 44.
 Tinayre (Marcelle), 72, 216 ; II, 200.
 Toesca (Maurice), 207.
 Tolstoï, 17, 55, 90, 91, 101, 113, 114, 160 ; II, 92, 141.
 Toulet (P.-J.), 120, 213 ; II, 203.
 Traz (R. de), 207.
 Troisfontaines (R.), II, 211.
 Troyat (Henri), II, 140, 169.
 Tzara (Tristan), 125, 126 ; II, 208.
- U
- Utrillo (Maurice), 125, 126, 219.

V

- Vaidrac (Charles), 113, 131, 175, 186, 218.
 Vailland (Roger), II, 191, 206, 211.
 Valéry (Paul), 6, 18, 42, 95, 96, 105-107, 108, 115, 116, 125, 133, 137, 140, 149, 154-156, 160, 161, 215 ; II, 8, 12-15, 22, 37, 78, 159-160, 198, 203, 205.
 Vallès (Jules), 68.
 Vallette (Alfred), 56.
 Van der Esch (G.), II, 209.
 Van der Meersch (Maxence), II, 87, 94, 98-100, 124, 170, 211.
 Van Gogh (Vincent), 18.
 Van Lerberghe (Charles), 47, 210.
 Vauvenargues, 137.
 Vellay, 17.
 Verceï (Roger), II, 124, 207.
 Vercors, II, 137, 153, 210.
 Verhaeren (Émile), 46, 113, 128, 208 ; II, 203.
 Verlaine (Paul), 20, 42, 121.
 Vialar (Paul), II, 205, 209.
 Viéï-Griffin (Francis), 42, 211.
 Vigny, 102.
 Villard (Émile), 129.
 Villiers de l'Isle-Adam, 56, 200.
 Villon, 121.
 Vilmorin (Louise de), II, 206, 211.
 Vincent (Raymonde), II, 88.
 Vinci, 106.
 Virgile, 162.
 Vivien (Renée), 66, 217.
 Vlaminck (Maurice), 125, 221.
 Voltaire, 22, 130 ; II, 13, 23, 183.
 Vuillard, 17, 18.

W, X, Y, Z

- Wagner, 90, 91, 132.
 Weil (Simone), II, 211.
 Whitman (Walt), 113, 119.
 Wilde (Oscar), 96, 145.
 Willy, 73, 74.
 Yver (Colette), 72, 217.
 Zola (Émile), 48, 49, 51, 131, 169, 207 ; II, 37, 45, 50, 98

table des matières

TROISIÈME PARTIE

Le second avant-guerre (1929-1939)

CONCORDANCES	5
CHAPITRE PREMIER. — Les œuvres en cours : la génération de 1870 (Valéry, Alain, Romain Rolland, André Suarès, Maurras, Julien Benda, Daniel Halévy, Gide, Claudel, Co- lette, les Tharaud).....	12
CHAPITRE II. — Les œuvres en cours : la généra- tion de 1885. Les fresques d'histoire sociale. Lacretelle, Roger Martin du Gard, Duhamel, Jules Romains.....	37
CHAPITRE III. — Les œuvres en cours : la géné- ration de 1885. Moralistes agnostiques et chrétiens (Jacques Chardonne, Maurois, Gi- raudoux, Marcel Jouhandeau, André Billy, Mauriac, Bernanos, Gabriel Marcel).....	55
CHAPITRE IV. — Les nouvelles tendances : cri- tiques et refus de la civilisation bourgeoise..	78
CHAPITRE V. — Les nouvelles tendances : itiné- raires vers l'absolu (Daniel-Rops, Joseph Malègue, Van der Meersch, Julien Green, Salacrou, Anouilh)	93
CHAPITRE VI. — Les nouvelles tendances : la lit- térature du dépassement humain, de l'éner- gie et de l'action (Montherlant, Drieu La Rochelle, Saint-Exupéry, Malraux, Jean Prévost).....	111
DERNIER COUP D'ŒIL.....	140

QUATRIÈME PARTIE

La décennie tragique (1940-1950)

CONCORDANCES	145
CHAPITRE PREMIER. — La littérature devant la défaite et l'occupation.....	148
CHAPITRE II. — Continuités.....	159
CHAPITRE III. — La littérature « existentialiste » (Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Al- bert Camus, Malraux).....	175

POST-FACE

Vue perspective de la littérature du XX^e siècle
(p. 197)

BIO-BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE des écrivains nés depuis 1890.....	207
INDEX DES NOMS PROPRES	213

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

O. P. I. A. C. L. 31.1152. — Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1965.

N^o d'ordre dans les travaux de la Librairie Armand Colin : 3384.

N^o d'ordre dans les travaux de l'Imprimerie Willaume-Egret : 1927.

COLLECTION
ARMAND
COLIN

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.
- 159 Le Problème moral et les Philosophes, par A. Cresson.
- 171 La Pensée allemande, par J.-Ed. Spénilé.
- 198 Introduction à la Sociologie, par A. Cuveillier.
- 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.
- 270 Psychologie de l'Art dramatique, par A. Villiers.
- 277 Philosophie de la valeur, par R. Ruyer.
- 282 Problèmes de la danse, par M. Brillant.
- 289 Les Philosophies de l'existence, par J. Wahl.
- 293 Psychologie de la sensibilité, par A. Burloud.
- 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.
- 386 L'Empirisme, par J. Miquel.

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.
- 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^e siècle, par D. Mornet.
- 92 Histoire de la Langue allemande, par L. Tonnelat.
- 146 La Littérature anglaise, par P. Dottin.
- 180 La Littérature portugaise, par G. Le Gentil.
- 195 Histoire de la Littérature allemande, par G. Bianquis.
- 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. Chancelerel.
- 309 Littérature espagnole européenne, par G. Cirot et M. Darbord.
- 313-314 Histoire de la Littérature française au XX^e siècle, par P. H. Simon (2 volumes).
- 340 La Littérature grecque, par J. Deradas.
- 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. Tellier.
- 369 La Littérature française du Moyen Age, par P. Le Gentil.
- 376 Les Noms de lieux en France, par E. Nègre.

III

Histoire

CHEF DE SECTION :

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

- 17-52-93 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^e siècle, son évolution politique, par L. Cahen.
- 64 La France économique et sociale au XVIII^e siècle, par H. Sée.
- 66 Les Doctrines économiques en France depuis 1870, par G. Pirou.
- 98 La Civilisation athénienne, par P. Cloché.
- 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^e au XV^e siècle, par J. Luchaire.
- 181 Les Grands Problèmes de la politique des États-Unis, par F. Roz.
- 193 Histoire des États-Unis, par Ed. Préclin.

- 196 **Les Thermidoriens**, par G. Lefebvre.
204 « 1848 », par F. Ponteil.
208 **La Troisième République, (1870-1914)** par G. Bourgin.
209 **La Civilisation**, par F. Sartiaux.
219 **L'Unité allemande**, par P. Benaerts.
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.
298 **L'Idée d'union fédérale européenne**, par L. de Sainte-Lorette.
307 **Napoléon I^{er} 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. Célérier.
- 142 La Crise Britannique au XX^e 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.
- 179 L'Indochine, par Ch. Robequain.
- 205 La Bretagne, par R. Musset.
- 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.

- 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.
- X 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.

- 1 Rayonnement : principes scientifiques de l'éclairage, par D. Blanc et M. Deribère.
- 7 Théorie cinétique des Gaz, par Eug. Bloch.
- 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.
- 190 Mesure des Températures, par G. Ribaud.
- 224 Les Chaleurs spécifiques, par Ed. Brun.
- 236 Propagation de la chaleur, par Ch. Fabry.
- 267 Éléments d'optique électronique, par G. Dupouy.
- 280 La Spectroscopie d'émission, par P. Michel.
- 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.**

- 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. Kirrmann.
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.
- 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.

- 160 **Les Principes du Droit civil**, par H. Solus.
- 296 **Conseil d'État et Juridictions administratives**, par M. Letourneur et A. Méric.
- 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 Ailleret, 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. Moynot.
- 276 Les Machines thermiques, par P. Chambadal.
- 304 Les Turbines, par P. Chambadal.
- 343 Éléments d'hydrologie appliquée, par G. Reméniéras.
- 353 Électrothermie, par J. Bernot et C. Jarry.

XI

Génie Civil

CHEF DE SECTION :

Maurice Schwartz, Inspecteur Général des Ponts et
Chaussées.

- 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.
Arbos, 147, IV.
Arvon, 294, I.
Aubrun, 291, II.

Cahen, 53, III.
Causeret, 317, VIII.
Cazeneuve, 354, I.
Célerier, 137, IV.
Cestre, 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.
Ciroc, 309, II.
Cloché, 98, III.
Copaux, 41-42-43, VII.
Corbel, 361, VI.
Corbet, 272, II.
Cresson, 159, 261, I.
Cuvillier, 198, I.

C

B Bailly, 4, II.
Benaerts, 219, III.
Benoist, 350, XI.
Bergeron, 292, VII.
Bernot, 353, X.
Bianquis, 195, II.
Biroc, 260, IV.
Blanc, I, VI.
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.

Darbord, 309, II.
Darmois, 174, V.
Defradas, 340, II.
Dekeyser, 332, VIII.
Delhaye, 284, V.
Delphaut, 351, VIII.

D

Deltheil, 34, 72-73, 336, V.
Deribère, 1, VI.
Derivot, 332, VIII.
Deschamps, 281, III.
Despois, 357, IV.
Dottin, 146, II.
Drioton, 341, III.
Dufay, 352, V.
Dupouy (G.), 267, VI.

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

H

Isnard, 301, IV.

I

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

Jarry, 353, X.
Jumau, 55, X.

J

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

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

K

G Gadeau, 327, 334, 346, VII.
Gausson, 152, IV.
George, 244, IV.
Godeaux, 206, V.
Granier, 82, VI.
Guérin, 339, VII.
Guillaume, 225, I.
Guyot, 371, VIII.

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

L

Le Lannou, 303, IV.
Letourneur, 296, IX.
Levin, 377, VI.
Lichnerowicz, 259, V.
Luchaire, 157, III.

Penrose, 368, VIII.
Perpéro, 41-42-43, VII.
Pettier, 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, XI.
Martin, 194, VII.
Martinet, 349, II.
Martino, 27, 69, II
Massé, 126, III.
Masson-Oursel, 255, I.
Mathiez, 17, 52, 93, III.
Mayer, 331, XI.
Méric, 296, IX.
Mesny, 162, VI.
Meynier, 329, IV.
Michel, 280, VI.
Millot, 275, VIII.
Miquel, 386, I.
Morand, 360, VI.
Moreau, 344, II.
Mornet, 81, II.
Moynot, 70, X.
Musset, 205, 345, IV.

Rabaud, 13, VIII.
Ramnoux, 367, I.
Randoin, 383, VIII.
Raynal, 372, 381, IX.
Rebillon, 316, III.
Reméniéras, 343, X.
Revert, 288, IV.
Ribaud, 190, VI.
Ripert, 45, II.
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.

R

N Nègre, 376, II.

P Pardé, 155, IV.
Pédélaborde, 325, IV.
Pellat, 278, II.

Sainte-Lorette, 298, 333, III.
Sajus, 385, VII.
Sarano, 324, I.
Sartiaux, 209, III.

S

Sée (H.), 64, III.
Sève, 57, VI.
Sieffert, 358, II.
Siegfried, 142, IV.
Simon, 313-314, II.
Simon-Depitre, 382, IX.
Simonnet, 317, VIII.
Solus, 160, IX.
Sorre, 15, IV.
Spnlé, 171, I.

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.

V

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

Wahl, 289, I.
Wallon, 232, I.
Welter, 348, I.

W

CAC