

Dytrt, Petr

## **Antologie textů k francouzské literatuře 1. pol. 20. století**

*Antologie textů k francouzské literatuře 1. pol. 20. století* 1. vyd. Brno:  
Masarykova univerzita, 2014

ISBN 978-80-210-7057-8; ISBN 978-80-210-7060-8 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131542>

License: [CC BY-NC-ND 3.0 CZ](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cz/)

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

---

# *Antologie textů k francouzské literatuře 1. pol. 20. století*

Petr Dytrt

**Masarykova univerzita**

Brno 2014



**esf** evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

# Antologie textů k francouzské literatuře 1. pol. 20. století

Petr Dytrt

Masarykova univerzita  
Brno 2014



evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Dílo bylo vytvořeno v rámci projektu Filozofická fakulta jako pracoviště excelentního vzdělávání: Komplexní inovace studijních oborů a programů na FF MU s ohledem na požadavky znalostní ekonomiky (FIFA), reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0228 Operační program Vzdělávání pro konkurenceschopnost.

© 2014 Masarykova univerzita



Toto dílo podléhá licenci Creative Commons Uveďte autora-Neužívejte dílo komerčně-Nezasahujte do díla 3.0 Česko (CC BY-NC-ND 3.0 CZ). Shrnutí a úplný text licenčního ujednání je dostupný na: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cz/>.

Této licenci ovšem nepodléhají v díle užitá jiná díla.

Poznámka: Pokud budete toto dílo šířit, máte mj. povinnost uvést výše uvedené autorské údaje a ostatní seznámit s podmínkami licence.

ISBN 978-80-210-7057-8 (brož. vaz.)

ISBN 978-80-210-7058-5 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-7059-2 (online : ePub)

ISBN 978-80-210-7060-8 (online : Mobipocket)

# Obsah

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>CARACTERISTIQUE GENERALE</b> .....	<b>7</b>
<i>Quelle périodisation de la littérature française du XXe siècle.</i> .....	<b>8</b>
<i>La littérature et les arts : une mise en perspective</i> .....	<b>9</b>
<b>LA LITTÉRATURE</b> .....	<b>11</b>
<i>Avant 1914</i> .....	<b>11</b>
<i>De 1919 à 1939</i> .....	<b>11</b>
<i>La poésie avant 1914</i> .....	<b>13</b>
Emile VERHAEREN (1855–1916).....	<b>13</b>
Francis JAMMES (1868–1938).....	<b>21</b>
Paul FORT (1872–1960).....	<b>25</b>
Guillaume APOLLINAIRE (1880–1918).....	<b>28</b>
<i>Le théâtre avant 1914</i> .....	<b>44</b>
Edmond ROSTAND (1868–1918).....	<b>45</b>
Alfred JARRY (1873–1907).....	<b>48</b>
<i>Le roman avant 1914</i> .....	<b>50</b>
Raymond RADIGUET (1903–1923).....	<b>60</b>
Alain FOURNIER (1886–1914).....	<b>63</b>
Valery LARBAUD (1881–1957).....	<b>65</b>
Anatole FRANCE (1844–1924).....	<b>71</b>
Maurice BARRES (1862–1957).....	<b>77</b>
Paul BOURGET (1852–1931).....	<b>80</b>
<i>L'avant et l'après-guerre</i> .....	<b>84</b>
Marcel PROUST (1871–1922).....	<b>90</b>
Proust romancier.....	<b>91</b>
Proust critique.....	<b>95</b>
André GIDE (1869–1951).....	<b>98</b>
Paul VALERY (1871–1945).....	<b>105</b>
<i>Théâtre à l'entre-deux-guerres</i> .....	<b>118</b>
Jean GIRAUDOUX (1882–1944).....	<b>119</b>
Armand SALACROU (1899).....	<b>124</b>
Jules ROMAINS (1885–1972).....	<b>129</b>
<i>Le roman à l'entre-deux-guerres</i> .....	<b>133</b>
François MAURIAC (1885–1970).....	<b>134</b>

Georges BERNANOS (1888–1949).....	139
Roger Martin DU GARD (1881–1937) .....	145
Jules ROMAINS (1885–1972).....	151
Jean GIONO (1895–1970).....	154
Louis-Ferdinand CELINE (1894–1961) .....	157
Antoine de SAINT-EXUPERY (1900–1944) .....	161
André MALRAUX (1901–1976) .....	163
Roger VAILLAND (1907–1965).....	169
<i>Le Surréalisme</i> .....	174
André BRETON (1896–1966) .....	179
Paul ÉLUARD (1895–1957) .....	186
Robert DESNOS (1900–1945) .....	190
Louis ARAGON (1897–1982) .....	194
Jean COCTEAU (1889–1963) .....	202
BIBLIOGRAPHIE .....	207

# Avant-propos

Destiné aux étudiants de philologie romane, le présent ensemble de textes choisis complète la série préparée par les enseignants chercheurs littéraires de l'Institut des langues et littératures romanes dans le cadre du programme FIFA (Centre pour l'innovation des cursus). Il représente l'avant-dernier volume de la série qui s'achève à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. L'auteur a souhaité offrir à l'étudiant des pages représentatives de la littérature française du siècle passé qui sont analysées dans les cours de littérature française moderne et contemporaine.

Vu qu'il s'agit d'une matière dont on est séparé par une distance temporelle suffisante, nous semble-t-il, nous avons essayé de rassembler des textes «classiques» pour ne pas dire canoniques qui sont largement abordés également dans les universités françaises et étrangères où on enseigne la littérature française.

Chaque extrait est accompagné d'un certain nombre de questions ou de sujets de réflexion auxquels l'étudiant devrait tâcher de répondre ou réfléchir avant le cours (travaux dirigés). De même, nous avons jugé utile d'introduire chaque étape importante par une petite mise en perspective historique dans le but de donner des balises pour la périodisation ainsi qu'une caractéristique de l'époque qui peut être essentielle pour une bonne interprétation du texte. Toujours est-il que le lecteur intéressé par notre choix de textes et guidé par nos informations est incité à élargir le champ de ses lectures et de sa culture littéraire en cherchant au-delà de cette petite anthologie.

Petr Dytrt





# INTRODUCTION

## Caractéristique générale

On dit souvent que le XX<sup>e</sup> siècle fut un des plus bouleversants. Cette affirmation se comprend dans la mesure où l'époque en question est très proche de nous et nous sentons toujours son poids pesant sur notre présent. À mesure que l'on remonte du présent vers le passé, la perspective devient plus nette, les grandes lignes se dégagent et les valeurs sûres s'affirment tandis que s'estompent les modes passagères. Ainsi la période antérieure à la guerre de 1914 peut être analysée avec quelque assurance : l'importance des maîtres qui la dominent ou se formèrent alors ne peut plus être contestée. Au cours de la période suivante que l'on est habitué de désigner «l'entre-deux-guerres» en raison de deux conflits mondiaux qui ont marqué les étapes du demi-siècle, les principaux mouvements se dessinent de manière suffisamment nette. Or à partir de la guerre de 1940–1944, et surtout après mai 1968, on doit procéder avec une extrême prudence, tant paraît fluctuante, d'une année à l'autre, la cote des valeurs littéraires et artistiques.

Avant 1914, de 1919 à 1939, – depuis 1940 : si ces cadres sont commodes, ils ne doivent pas nous faire illusion. La continuité du XX<sup>e</sup> siècle littéraire apparaît en effet sous sa diversité, et l'on est frappé de constater que certains des courants les plus audacieux, en art comme en littérature, ont pris naissance avant 1914 (autour d'Apollinaire) ou dans les années 1920 (ainsi *l'antiroman*, avec André Gide).

Enfin, le XX<sup>e</sup> siècle a vu naître un septième art, le cinéma. Il a ébranlé les structures fondamentales des genres, des arts traditionnels, du langage et même de la pensée. Il a vu s'affirmer, de Bergson à Sartre ou Camus, l'influence de la philosophie sur les lettres françaises, et la peinture ou la sculpture elles-mêmes assumer des ambitions métaphysiques. Parmi ses traits dominants figurent l'exigence d'approfondissement, la quête des essences (poésie *pure*, roman *pur*, peinture *pure*), la *remise en question* de toutes les valeurs léguées à la France par des siècles de christianisme, par l'humanisme de la Renaissance et par Descartes, enfin l'*angoisse* qui étreint l'homme devant les menaces pesant sur la civilisation occidentale et, depuis l'ère atomique, sur l'humanité tout entière. Tandis que certains créateurs perpétuent, en les vivifiant de leur génie personnel, les traditions ancestrales, d'autres, entraînés par l'accélération de l'histoire, tendent à opérer dans la littérature et les arts une révolution perpétuelle. Ainsi s'établit une coexistence, instable peut-être mais féconde, entre *tradition* et *révolution*, ou encore entre un *individualisme* parfois exacerbé et la «recherche d'une Eglise», l'*engagement* dans telle ou telle idéologie.

## Quelle périodisation de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?

Lorsqu'on se propose de porter un regard englobant tout le XX<sup>e</sup> siècle, on est impérativement amené à chercher sa source dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est-à-dire à l'époque où les innovations esthétiques, spirituelles et intellectuelles connaissent un essor remarquable. Ainsi du point de départ de notre réflexion sur l'évolution de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle qui peut être tracée par des périodes charnières :

- 1) Les années 1920–1930 représente le moment où se chevauchent les deux grandes époques du siècle : 1890–1930 et 1920–1960 ;
- 2) années 1950–1970 représentent une fracture incontestable dans l'évolution littéraire du siècle et dont l'épicentre se situe aux environs des années 1960.

Esquissée de cette manière, l'évolution de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle recoupe le progrès de la notion de modernité, telle que Charles Baudelaire l'avait introduite en 1846. Modernité

En gros traits, il est possible de délimiter quatre périodes dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle :

- La première période s'étendrait du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1930 et sera marquée par multiplicité d'innovations esthétiques qu'incarnent, dans le domaine du roman, les personnalités telles que Gide, Proust ou Céline et, dans le domaine de la poésie et des arts de l'image, le mouvement surréaliste.
- La deuxième période serait celle qui commence au début des années 1930 jusqu'au milieu des années 1950 et qu'il sera possible de caractériser par la notion d'engagement, qu'il soit historique, éthique ou politique. Cette période recoupe l'avènement du fascisme, de la seconde guerre mondiale ainsi qu'avec l'éclatement des guerres de décolonisation et les noms que l'on y associe généralement sont ceux de Gide, de Malraux, de Camus, de Sartre et d'Aragon.
- Vers le milieu des années 1950, cette période sera substituée par la nouvelle génération dont le trait majeur serait la volonté de rupture esthétique, contestant les présupposés des générations précédentes. Ainsi tout domaine d'activité humaine se voit pourvu du label «nouveau» (nouveau roman, théâtre, nouvelle critique, vague, etc.). Cette période se définirait comme une recherche expérimentale sur les formes narratives, et sur «L'écriture et l'expérience des limites» (Philippe Sollers). C'est avec cette expérience des limites que le projet se radicalise et le mouvement Tel Quel pratiquant la textualité – écriture qui se veut sa propre fin – se donne pour but de rompre avec toute forme d'illusion, qu'elle soit référentielle ou romanesque. Après

1968, les idées se radicalisent au même degré que le caractère révolutionnaire du mouvement. Les impasses ne se font pas attendre et cette ultime phase du modernisme dans la littérature française se donne sa propre fin au moment où il adopte un nouveau nom ainsi qu'une nouvelle ligne de conduite (*L'Infini*).

- Une quatrième période littéraire s'amorce ensuite, recouvrant le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une littérature du temps des crises : non seulement la crise du roman serait la caractéristique capitale de la littérature de cette période, mais celle-ci sera confrontée également à la crise économique, débouchant, au début des années 1990, sur une reconfiguration de l'espace économique et politique ; à la crise idéologique, entamée par les événements de mai 1968 et à la crise biologique marquée notamment par l'apparition du nouveau fléau pandémique – le sida – et par le remodelage de la vie que les nouvelles possibilités scientifiques inédites ont accéléré. Non seulement la littérature est exposée à la nécessité de composer avec de telles crises, mais avant tout, elle en est issue. L'écriture est travaillée par l'état d'incertitude que le soupçon, évoqué déjà par Nathalie Sarraute au milieu des années 1950<sup>1</sup>, avait poussé jusqu'à la méfiance envers toute forme de systématisme, dont en particulier celui du discours critique sur la littérature.

## La littérature et les arts : une mise en perspective

Jamais on n'avait compté autant de termes en *-isme*. De même, on n'a jamais avant vu naître autant d'écoles avec leurs manifestes et leurs revues souvent éphémères. Jamais, non plus, les rapports d'influence réciproque entre la littérature et les beaux-arts n'avaient été si serrés, si vivants et si complexes. Pourtant le rôle des personnalités fortes ne s'en est pas trouvé amoindri. Des créateurs comme Péguy, Claudel, Proust, Gide et Valéry sont proprement inclassables, et chacun d'eux nous révèle un univers ; le nom d'Apollinaire résume tout un ensemble d'expériences audacieuses. Le seul surréaliste orthodoxe est peut-être André Breton. Jean-Paul Sartre demeure le chef de file de l'existentialisme français, sans se limiter à des caractères existentialistes ; le nouvel humanisme d'Albert Camus répondait à une attente diffuse, mais son accent irremplaçable est celui d'une conscience individuelle, noble, lucide et exigeante.

<sup>1</sup> *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.



# LA LITTÉRATURE

## Avant 1914

La littérature d'avant 1914 nous semble, comme le «modem style», périmée ou tributaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Un reclassement parfois brutal a plongé dans l'oubli ou réduit à un intérêt documentaire une grande partie des œuvres qui occupaient alors le devant de la scène, dans cette «foire sur la place» dont parlait Romain Rolland.

Mais l'ironie d'Anatole France n'est point périmée, et les méditations de Barrès nous concernent encore, que nous soyons plus sensibles au culte du moi ou à l'enracinement dans la terre ancestrale. Cette courte période nous a légué l'admirable message de Péguy, couronne par sa mort au champ d'honneur, la révolution poétique amorcée par Apollinaire, une grande partie de l'œuvre de Claudel – dont le souffle puissant vivifiait le drame et le lyrisme – et de l'œuvre de Gide, des *Nourritures Terrestres aux Caves du Vatican*. En Valéry mûrissaient l'analyste de l'intellect et le poète de *La Jeune Parque*, tandis que Marcel Proust découvrait le secret du temps retrouvé et dessinait les méandres de sa phrase inimitable. La «belle époque» fut aussi une grande époque.

## De 1919 à 1939

Après sa mort en 1922, le cycle *À la recherche du temps perdu* de Proust est achevé de paraître. Paul Claudel poursuit son œuvre critique et André Gide affirme la maîtrise de son art. Revenu à la poésie, Paul Valéry connaît la gloire. Proust, qui lègue à ses successeurs une psychologie enrichie d'une quatrième dimension, celle du *temps*, reproduit par la création littéraire l'expérience fortuite par laquelle il a pu accéder, hors du temps, à «l'essence des choses». De leur côté Gide et Valéry, si différents l'un de l'autre, ne sont pas rapprochés seulement par l'amitié. Tous deux se consacrent à une minutieuse *analyse de la démarche créatrice*, l'un dans *Les Faux-Monnayeurs* et le *Journal des Faux-Monnayeurs*, l'autre dans toute son œuvre. Ainsi la création se double d'une *réflexion sur elle-même*, d'une prise de conscience de ses propres conditions, de ses lois et de ses hasards : on reconnaîtra dans ce dédoublement l'influence de Mallarmé, et l'un des traits majeurs de la littérature et de l'art modernes.

Cependant une nouvelle génération s'apprête à prendre la relève. Il lui faudra d'abord dépasser, ou repousser, les tentations des «années folles» qui suivent la guerre et ses horreurs, fantaisie désinvolte, cosmopolitisme facile, goût du bizarre et de l'inédit. Mais bientôt le mouvement *surréaliste* laisse paraître, parmi des provocations déplaisantes,

une inquiétude profonde et de hautes ambitions. La recherche de *l'insolite* n'est plus un jeu mais une méthode et peut-être une métaphysique, les structures du langage et de la pensée sont soumises à une sorte de désintégration tendant à saisir, sous les conventions et les mécanismes, une réalité *authentique*.

Le surréalisme est typique et spectaculaire, mais il ne saurait à lui seul caractériser l'entre-deux-guerres. De 1920 à 1940, notre théâtre connaît de belles réussites dans la comédie de mœurs, et une renaissance de la tragédie avec Giraudoux ; aux confins du comique et du tragique, Salacrou scrute l'énigme de la condition humaine, Anouilh révèle, dès ses débuts, une vigoureuse originalité. De Radiguet à Malraux, le roman est particulièrement riche et divers. Après Radiguet, un Chardonne, un Arland s'inscrivent dans la tradition des moralistes, des chrétiens comme Mauriac et Bernanos peignent des créatures engagées sur les voies mystérieuses de la damnation ou du salut. Sous la forme du roman-fleuve, Roger Martin du Gard et Duhamel esquissent un humanisme moderne, ainsi que Jules Romains dont *l'unanimité*, né avant 1914, trouve une large audience. Colette, parvenue au plein épanouissement de son talent, charme d'innombrables lecteurs par la fraîcheur de ses sensations et la qualité de son humour. Giono rajeunit le grand thème de la nature, tandis que Montherlant, Saint-Exupéry, Malraux édifient un roman de la grandeur. Avec sa virulence et son style populaire, Céline ouvre des possibilités nouvelles à la littérature romanesque.

### ***Depuis 1940***

La Seconde Guerre mondiale donne une extrême urgence au problème de la condition humaine et contribue à répandre d'une part la philosophie de *l'absurde*, d'autre part la littérature *engagée*, Aragon ou Éluard, hier surréalistes, chantent la Résistance et retrouvent les voies ancestrales du lyrisme. Les années 40 sont marquées aussi par une large diffusion des thèses *existentialistes*, en particulier dans le théâtre, les romans et les essais de Jean-Paul Sartre. Albert Camus dépasse l'absurde par la *révolte* et défend la personne humaine contre tout ce qui menace de l'écraser. Le surréalisme, une fois décanté, influence de nombreux poètes et romanciers. Montherlant accède à la scène, ou se confirme le succès d'Anouilh.

Des courants nouveaux apparaissent, au théâtre avec Beckett, Ionesco et Genêt, dans le *nouveau roman* avec Robbe-Grillet, Butor, Claude Simon. Nathalie Sarraute. Leur tendance dominante est peut-être de pousser à l'extrême *la critique de toutes les structures* : le créateur en vient à poser, par son œuvre même, la question du sens et de la possibilité de l'acte créateur

Après 1968, on voit se confirmer le talent de grands auteurs qui terminent leur carrière, comme Marguerite Yourcenar, Paul Morand ou Romain Gary. D'autres s'imposent déjà à l'attention ; on note la place croissante de la littérature féminine et de la revendication

féministe. A côté des voies, dites traditionnelles, de l'analyse, du réalisme, de la peinture des mœurs, on observe la persistance des «expérimentateurs», la vogue de la littérature autobiographique, le «dialogue du réel et du légendaire», la tendance à puiser dans l'histoire et la biographie de nouvelles sources d'intérêt romanesque.

## La poésie avant 1914

Les bouleversements qui vont affecter les genres littéraires seront la conséquence de la profonde scission que la guerre imprimera dans l'évolution des goûts et des mœurs. De 1900 à 1914, le XIX<sup>e</sup> siècle se prolonge tandis que le XX<sup>e</sup> demeure à l'état de présages.

En 1900, deux mouvements poétiques sont encore très vivaces : le Parnasse (Leconte de L'Isle, Sully Prudhomme et José Maria de Heredia) ; et surtout le Symbolisme (Baudelaire, Verlaine et Mallarmé).

A l'inverse des Romantiques, qui livraient volontiers les angoisses et les voluptés de leur cœur, les Parnassiens, s'interdisant toute expression de sentiments personnels, préféraient une inspiration savante servie par une forme exigeante et raffinée.

Les Symbolistes, par réaction, avaient revendiqué les droits de la sensibilité, de l'émotion, du rêve, et s'étaient affranchis des contraintes d'une versification guindée, au profit de la fluidité et de la nuance. «De la musique avant toute chose», préconisait Verlaine.

### Emile VERHAEREN (1855–1916)

La Belgique ne tarda pas à reconnaître en Verhaeren son plus grand poète lyrique, suivie de l'Europe, par le canal du Mercure de France. On a dit de lui qu'il était un «grand Barbare doux», et le mot est aussi joli que juste. On l'a appelé aussi «le Victor Hugo du Nord», et c'est déjà beaucoup moins acceptable. Le rattacher à un autre poète ou même à une école (il a traversé le symbolisme comme un bateau traverse un chenal) serait injuste et absurde. En 1907 déjà, Bazalgette, qui fut le premier à écrire sur lui, disait : «Verhaeren ne procède de personne.» Et c'est vrai, il est seul, comme le vent, comme la mer, comme l'arbre, comme ces forces de la nature auxquelles il a pour toujours donné une voix. Il a une vue juste et profondément fraternelle des êtres et des choses, et en même temps comme agrandie, infiniment, par les effets harmoniques de ses adverbess sauvages.

Émile Verhaeren est né à Saint-Amand, sur les bords de l'Escaut. C'est là que, jusqu'à l'âge de douze ans, «il joue avec le vent, cause avec le nuage», entre un père retiré des affaires (il était drapier à Bruxelles), une mère douce et attentive, et le frère de celle-ci, dont l'huilerie voisine crachait ses fumées sur l'Escaut. Après deux ans passés

à l'institut Saint-Louis de Bruxelles, il entre, à quatorze ans, au collège Sainte-Barbe de Gand, cette pépinière de poètes flamands d'expression française. Ses études achevées, il vint partager pendant un an le bureau de l'oncle. Puis il partit pour l'université de Louvain et, en 1881, pour Bruxelles, où il s'inscrivit comme avocat stagiaire. Edmond Picard eut tôt fait de lui indiquer la voie de la poésie dans laquelle déjà Verhaeren ne demandait qu'à s'engager. De 1883, date de parution du premier recueil *Les Flamandes*, jusqu'à sa mort brutale, en gare de Rouen, Verhaeren publia une trentaine de recueils parmi lesquels, alternant l'épopée et le lyrisme, ouvrant le chemin du monde moderne aux hommes les plus déshérités, mais sachant aussi dire à voix basse l'humble amour du foyer (il avait épousé Marthe Massin en 1891), se retrouve, intact, généreux et naïf, un romantisme socialiste plus pur et plus profond qu'on ne l'a dit. Sa patrie l'appréciait et, académicien, il donna des conférences en Allemagne, en Suisse, même en Russie.

Tout avait commencé dans le malentendu. L'apparition des *Flamandes*, en 1883, fit scandale. Devant la levée de boucliers des bonnes âmes plus éprises de confort moral que de poésie, il ne se trouva que trois défenseurs : Edmond Picard, Albert Giraud, d'une manière plus réservée, et Camille Lemonnier, qui venait de publier *Un mâle*, pour plaider la défense du jeune poète. Déjà, le naturalisme se disposait à fêter un nouveau disciple. Mais, dès 1886, Verhaeren publie *Les Moines*. À la sensibilité lourde succède le mysticisme le plus évident. Pour comprendre cette démarche, sans doute faut-il conjuguer la connaissance des caractères les plus secrets de la poésie et de la Flandre. D'ailleurs, tout s'explique mieux si l'on sait que Verhaeren enfant se rendait souvent au cloître des Bernardins de Bornhem, aux portes de Saint-Amand, et qu'au moment d'écrire ses *Moines* il se retira pendant trois semaines au monastère de Forges, près de Chimay. Par la suite, le poète se ferme au monde et publie coup sur coup ses trois livres les plus noirs : *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888) et *Les Flambeaux noirs* (1890). La mort rôde au long de ces recueils, et il semble que la folie, née d'un désespoir aussi vaste que vrai, veuille trouver en Verhaeren un chanfre lucide. Les dates aussi jouent un rôle. L'époque moins spectaculairement révolutionnaire que la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est d'une importance historique énorme. Une certaine idée de l'homme change véritablement de sens au profit d'une certaine idée de masse. Ce n'est certes pas un hasard si des hommes aussi différents que Louis II, le premier Wittelsbach régnant, et Nietzsche, et Van Gogh furent, pour ainsi dire ensemble, touchés de l'aile de la folie, et tous trois si tragiquement. Poète plus sensible que d'autres aux souffles du dehors, Verhaeren fut alors soumis à ce grand vent fou de l'époque. S'il fut préservé, c'est sans doute parce que, n'étant pas encore allé au fond de lui-même, il ne pouvait céder à ce vertige sans se trahir.

Verhaeren s'ouvre alors au monde. Il assume les changements, voit mourir les campagnes et naître non plus la cité mais la Ville. Il fait alors ce que les poètes ont fait de tout temps : il va aimer ce monde qui se forge devant lui, et il va l'aimer assez pour en



extraire une beauté, redoutable sans doute mais réelle, qu'il exaltera. C'est la longue suite des grandes œuvres : *Les Apparus dans mes chemins* (1891), *Les Campagnes hallucinées* (1893), *Les Villages illusoires* (1894), *Les Villes tentaculaires* (1895).

Il parvient même un peu plus tard à traduire ce monde nouveau devant lequel il a d'abord tremblé avec un accent de plénitude qu'il ne connaissait pas encore : *Les Visages de la vie* (1899), *Les Forces tumultueuses* (1902), *Toute la Flandre* (1904), *La Multiple Splendeur* (1906). Entre-temps, comme un repos entre deux tâches gigantesques, il a su donner à l'amour intime quelques-uns de ses plus beaux chants : *Les Heures claires* (1896) et *Les Heures d'après-midi* (1905). Il poursuit dans la voie ainsi tracée, et *Les Rythmes souverains* (1910) seront séparés des Blés mouvants (1912) par l'admirable musique de chambre des *Heures du soir* (1911). C'est curieusement dans le théâtre, un théâtre très poétique, qu'il lui arrive de traquer encore ses démons personnels : *Le Cloître* en 1900, *Philippe II* en 1904 et *Hélène de Sparte* en 1908. On y retrouve le climat et comme l'écho des peurs d'autrefois. Partout ailleurs, le poète, en s'ouvrant au monde, a dominé son angoisse, dit son amour et peint, en Flamand qu'il était, cet univers mouvant, changeant et volontaire.

Verhaeren, certes, fut souvent loué, parfois même compris, et quelquefois injustement méprisé. Du «grand Barbare doux» certains n'ont voulu retenir que le «Barbare». Il n'appartient à aucune école. Enfin, ce romantisme socialiste auquel généreusement il rêvait a fait place à des réalités plus rudes. Verhaeren est l'un des rares grands poètes d'expression française à ne survivre que dans les anthologies. Les œuvres elles-mêmes, aujourd'hui dispersées dans les bibliothèques et les greniers, ne sont plus accessibles. De sorte que l'on assiste à l'évolution d'un monde que le poète vit naître et dont il traduit la naissance avec une fougue et un talent comparables à ceux d'un Walt Whitman sans pouvoir s'y référer.

### Tous les chemins vont vers la ville.

Du fond des brumes  
 Là-bas, avec tous ses étages  
 Et ses grands escaliers, et leurs voyages  
 Jusques au ciel, vers de plus hauts étages  
 Comme d'un rêve, elle s'exhume.  
 Là-bas,  
 Ce sont des ponts tressés en fer  
 Jetés, par bonds, à travers l'air ;  
 Ce sont des blocs et des colonnes  
 Que dominant des faces de gorgonnes ;  
 Ce sont des tours sur des faubourgs

Ce sont des toits et des pignons,  
 En vols pliés, sur les maisons ;  
 C'est la ville tentaculaire  
 Debout  
 Au bout des plaines et des domaines.  
 Des clartés rouges  
 Qui bougent  
 Sur des poteaux et des grands mâts  
 Même à midi, brûlent encor  
 Comme des yeux monstrueux d'or,  
 Le soleil clair ne se voit pas :  
 Bouche qu'il est de lumière, fermée  
 Par le charbon et la fumée,  
 Un fleuve de naphte et de poix  
 Bat les môles de pierre et les pontons de bois.  
 Les sifflets crus des navires qui passent  
 Hurlent la peur dans le brouillard :  
 Un fanal vert est leur regard  
 Vers l'océan et les espaces.

Des quais sonnent aux entrechocs de leurs fourgons  
 Des tombereaux grincent comme des gonds  
 Des balances de fer font choir des cubes d'ombre  
 Et les glissent soudain en des sous-sols de feu ;  
 Des ponts s'ouvrant par le milieu  
 Entre les mâts touffus dressent un gibet sombre  
 Et des lettres de cuivre inscrivent l'univers,  
 Immensément, par à travers  
 Les toits, les corniches et les murailles  
 Face à face, comme en bataille.

Par au-dessus, passent les cabs, filent les roues  
 Roulent les trains, vole l'effort  
 Jusqu'aux gares, dressant, telles des proues  
 Immobiles, de mille en mille, un fronton d'or.  
 Les rails ramifiés rampent sous terre  
 En des tunnels et des cratères  
 Pour reparaître en réseaux clairs d'éclairs

Dans le vacarme et la poussière.  
C'est la ville tentaculaire.

La rue – et ses remous comme des câbles  
Noués autour des monuments —  
Fuit et revient en longs enlacements  
Et ses foules inextricables  
Les mains folles, les pas fiévreux,  
La haine aux yeux  
Happent des dents le temps qui les devance.  
A l'aube, au soir, la nuit,  
Dans le tumulte et la querelle, ou dans l'ennui  
Elles jettent vers le hasard l'âpre semence  
De leur labeur que l'heure emporte :  
Et les comptoirs mornes et noirs  
Et les bureaux louches et faux  
Et les banques battent des portes  
Aux coups de vent de leur démente.  
Dehors, une lumière ouatée  
Trouble et rouge comme un haillon qui brûle  
De réverbère en réverbère se recule.  
La vie, avec des flots d'alcools est fermentée.  
Les bars ouvrent sur les trottoirs  
Leurs tabernacles de miroirs  
Où se mirent l'ivresse et la bataille ;  
Une aveugle s'appuie à la muraille  
Et vend de la lumière, en des boîtes d'un sou ;  
La débauche et la faim s'accouplent en leur trou  
Et le choc noir des détresses charnelles  
Danse et bondit à mort dans les ruelles.

Et coup sur coup, le rut grandit encore  
Et la rage devient tempête :  
On s'écrase sans plus se voir, en quête  
Du plaisir d'or et de phosphore ;  
Des femmes s'avancent, pâles idoles  
Avec, en leurs cheveux, les sexuels symboles.  
L'atmosphère fuligineuse et rousse

Parfois loin du soleil recule et se retrousse  
 Et c'est alors comme un grand cri jeté  
 Du tumulte total vers la clarté :  
 Places, hôtels, maisons, marchés  
 Ronflent et s'enflamment si fort de violence  
 Que les mourants cherchent en vain le moment de silence  
 Qu'il faut aux yeux pour se fermer.

Telle, le jour – pourtant lorsque les soirs  
 Sculptent le firmament de leurs marteaux d'ébène,  
 La ville au loin s'étale et domine la plaine  
 Comme un nocturne et colossal espoir.  
 Elle surgit : désir, splendeur, hantise ;  
 Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,  
 Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise  
 Ses rails sont des chemins audacieux  
 Vers le bonheur fallacieux  
 Que la fortune et la force accompagnent ;  
 Ses murs se dessinent pareils à une armée  
 Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée  
 Arrive en appels clairs vers les campagnes.

C'est la ville tentaculaire  
 La pieuvre ardente et l'ossuaire  
 Et la carcasse solennelle.  
 Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini.  
 Vers elle.

*Les Campagnes Hallucinées* (Mercure de France, éditeur).

### **L'Escaut**

Et celui-ci, puissant, compact, pâle et vermeil,  
 Remue, en ses mains d'eau, du gel et du soleil ;  
 Et celui-là étale, entre ses rives brunes  
 Un jardin sombre et clair pour les jeux de la lune ;  
 Et cet autre se jette à travers le désert

Pour suspendre ses flots aux lèvres de la mer ;  
 Et tel autre, dont les lueurs percent les brumes  
 Et tout à coup s'allument  
 Figure un Walhalla de verre et d'or  
 Où des gnomes velus gardent de vieux trésors.  
 En Touraine, tel fleuve est un manteau de gloire.  
 Leurs noms ? L'Oural, l'Oder, le Nil, le Rhin, la Loire.  
 Geste des Dieux, cris de héros, marche de Rois,  
 Vous les solennisez du bruit de vos exploits.  
 Leurs bords sont grands de votre orgueil ; des palais vastes  
 Y soulèvent jusques aux nuages leur faste.

Tous sont guerriers : des couronnes cruelles  
 S'y reflètent – tours, burgs, donjons et citadelles –  
 Dont les grands murs unis sont pareils aux linceuls.  
 Il n'est qu'un fleuve, un seul,  
 Qui mêle au déploiement de ses méandres  
 Mieux que de la splendeur et de la cruauté,  
 Et celui-là se voue aux peuples —, aux cités  
 Où vit, travaille et se redresse encor, la Flandre!

Tu es doux ou rugueux, paisible ou arrogant  
 Escaut des Nords – vagues pâles et verts rivages –  
 Route du vent et du soleil, cirque sauvage  
 Où se cabre l'étalon noir des ouragans...

*Toute la Flandre* : Les Héros (Mercure de France, éditeur).

## **L'effort**

Groupes de travailleurs, fiévreux et haletants,  
 Qui vous dressez et qui passez au long des temps  
 Avec le rêve au front des utiles victoires,  
 Torses carrés et durs, gestes précis et forts,  
 Marches, courses, arrêts, violences, efforts,  
 Quelles lignes fières de vaillance et de gloire  
 Vous inscrivez tragiquement dans ma mémoire!

Je vous aime, gars des pays blonds, beaux conducteurs  
 De hennissants et clairs et pesants attelages,  
 Et vous, bûcherons roux des bois pleins de senteurs,  
 Et toi, paysan fruste et vieux des blancs villages,  
 Qui n'aimes que les champs et leurs humbles chemins  
 Et qui jettes la semence d'une ample main  
 D'abord en l'air, droit devant toi, vers la lumière,  
 Pour qu'elle en vive un peu avant de choir en terre ;  
 Et vous aussi, marins, qui partez sur la mer  
 Avec un simple chant, la nuit, sous les étoiles,  
 Quand se gonflent, aux vents atlantiques, les voiles  
 Et que vibrent les mâts et les cordages clairs ;  
 Et vous, lourds débardeurs dont les larges épaules  
 Chargent ou déchargent, au long des quais vermeils,  
 Les navires qui vont et vont sous les soleils  
 S'assujettir les flots jusqu'aux confins des pôles ;

Et vous encor, chercheurs d'hallucinants métaux,  
 En des plaines de gel, sur des grèves de neige,  
 Au fond de pays blancs où le froid vous assiège  
 Et brusquement vous serre en son immense étau ;  
 Et vous encor, mineurs qui cheminez sous terre,  
 Le corps rampant, avec la lampe entre vos dents  
 Jusqu'à la veine étroite où le charbon branlant  
 Cède sous Votre effort obscur et solitaire ;  
 Et vous enfin, batteurs de fer, forgers d'airain,  
 Visages d'encre et d'or trouant l'ombre et la brume,  
 Dos musculeux tendus ou ramassés, soudain,  
 Autour de grands brasiers et d'énormes enclumes,  
 Lamineurs noirs bâtis pour un œuvre éternel  
 Qui s'étend de siècle en siècle toujours plus vaste,  
 Sur des villes d'effroi, de misère et de faste,  
 Je vous sens en mon cœur, puissants et fraternels!

O ce travail farouche, âpre, tenace, austère,  
 Sur les plaines, parmi les mers, au cœur des monts,  
 Serrant ses nœuds partout et rivant ses chaînons  
 De l'un à l'autre bout des pays de la terre!

O ces gestes hardis, dans l'ombre ou la clarté,  
 Ces bras toujours ardents et ces mains jamais lasses,  
 Ces bras, ces mains unis à travers les espaces  
 Pour imprimer quand même à l'univers dompté  
 La marque de l'étreinte et de la force humaines  
 Et recréer les monts et les mers et les plaines  
 D'après une autre volonté.

*La Multiple Splendeur* (Mercure de France, éditeur).

### Francis JAMMES (1868–1938)

Poète et romancier, Francis Jammes ne quittera jamais son Béarn natal, et il y trouvera les sources de son inspiration. Après des études à Bordeaux, il s'installe à Orthez auprès de sa mère ; travaillant comme clerc de notaire, il mène la vie paisible d'un provincial en harmonie avec la nature et les hommes. Il se promène dans la montagne, discute dans les salons et écrit des poèmes. Sans aucun artifice de style, il dit la vie quotidienne et les menus incidents qui en modulent le cours. Il publie quelques plaquettes que Mallarmé et Gide remarquent, et le Paris littéraire commence à s'intéresser à ce poète qui, au déclin du symbolisme, exprime son amour pour la vie et pour la nature, sans redouter d'être désuet et presque en affectant de l'être. En 1895, Gide publie dans le *Mercure de France* son poème *Un jour* et provoque la mode du «jammisme». Mais Jammes lui-même ne se laisse pas aller à la recherche de cet effet de simplicité où, à Paris, on voit son originalité. Et le recueil de ses vers, *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir* (1898), illustre surtout la liberté de son inspiration poétique. Il évoque son enfance, ses rêves d'aventure avec une ingénuité et une ironie insolites, il emprunte aux symbolistes le vers libre qui convient à son exubérance. Mais d'aucuns diraient que sa naïveté représente un parti pris d'enfantillage, que son vers-librisme est avant tout une prosodie complaisante. Cependant, le charme de ses premiers poèmes ne peut venir que d'une sincérité et d'une sensualité heureuses, sans qu'elles aient besoin de s'organiser en un art poétique de la gaucherie. Le *Deuil des primevères* (1901) accentue parfois les aspects de ce lyrisme discret, au point que la gaieté semble quelque peu appuyée et narquoise.

Dans les nouvelles de cette période apparaissent d'ailleurs une préciosité et une mélancolie qui nuisent à la fraîcheur de son inspiration. À la suite de sa conversion, il trouve dans *Clairière dans le ciel* (1906) plus de gravité pour exprimer sa foi. Sa vie intérieure n'aura jamais la profondeur ni l'originalité de celle des grands poètes chrétiens : Claudel, qui a obtenu sa conversion, ou Péguy. *Les Géorgiques chrétiennes* répondent à un développement de sa foi,

mais la constante présence de la terre et du monde paysan ne les sauve pas de la sécheresse et du didactisme. Il abandonne le vers libre au profit de l'alexandrin, forme classique pure, seule capable d'exprimer sa dévotion. Son sens de la musicalité et son plaisir des mots se retrouvent alors dans ses contes et récits en prose. Après la guerre, d'autres mouvements prennent le relais de l'avant-garde poétique, et les libertés de Jammes semblent alors bien modérées, d'autant plus qu'il s'érige à présent en censeur sévère des formes nouvelles. *Le Livre des quatrains* (1923–1925), *De tout temps à jamais* (1935) sont de longs poèmes narratifs écrits en décasyllabes, où se développe une sorte de dialogue avec la nature et avec un Dieu paternel et bienveillant ; ils n'évitent pas toujours la monotonie. Cependant, la fraîcheur et l'originalité de ses premières œuvres leur gardent un charme certain.

### La Salle à Manger

Il y a une armoire à peine luisante  
 qui a entendu les voix de mes grand-tantes,  
 qui a entendu la voix de mon grand-père,  
 qui a entendu la voix de mon père.  
 A ces souvenirs l'armoire est fidèle.  
 On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,  
 car je cause avec elle.

Il y a aussi un coucou en bois.  
 Je ne sais pourquoi il n'a plus de voix.  
 Je ne veux pas le lui demander.  
 Peut-être bien qu'elle est cassée,  
 la voix qui était dans son ressort,  
 tout bonnement comme celle des morts.

Il y a aussi un vieux buffet  
 qui sent la cire, la confiture,  
 la viande, le pain et les poires mûres.  
 C'est un serviteur fidèle qui sait  
 qu'il ne doit rien nous voler.

Il est venu chez moi bien des hommes et des femmes  
 qui n'ont pas cru à ces petites âmes.  
 Et je souris que l'on me pense seul vivant



quand un visiteur me dit en entrant :  
Comment allez-vous, Monsieur Jammes ?

*De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* (Mercure de France).

### **Quand verrai-je les îles...**

Quand verrai-je les îles où furent des parents ?  
Le soir, devant la porte et devant l'océan  
on fumait des cigares en habit bleu barbeau.  
Une guitare de nègre ronflait, et l'eau  
de la pluie dormait dans les cuves de la cour.  
L'océan était comme des bouquets en tulle  
et le soir triste comme l'Été et une flûte.  
On fumait des cigares noirs et leurs points rouges  
s'allumaient comme ces oiseaux aux nids de mousse  
dont parlent certains poètes de grand talent.  
O Père de mon Père, tu étais là, devant  
mon âme qui n'était pas née, et sous le vent  
les avisos glissaient dans la nuit coloniale.  
Quand tu pensais en fumant un cigare  
et qu'un nègre jouait d'une triste guitare,  
mon âme qui n'était pas née existait-elle ?  
Était-elle la guitare ou l'aile de l'avisos ?  
Était-elle le mouvement d'une tête d'oiseau  
caché lors au fond des plantations  
ou le vol d'un insecte lourd dans la maison ?

*De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (Mercure de France).

### **L'Enfant lit l'almanach...**

L'enfant lit l'almanach près de son panier d'œufs.  
Et, en dehors des Saints et du temps qu'il fera,  
elle peut contempler les beaux signes des cieux :  
Chèvre, Taureau, Bélier, Poissons, et cætera.

Ainsi peut-elle croire, petite paysanne,  
qu'au-dessus d'elle, dans les constellations,  
il y a des marchés pareils avec des ânes,  
des taureaux, des béliers, des chèvres, des poissons.

C'est le marché du ciel sans doute qu'elle lit.  
Et, quand la page tourne au signe des Balances,  
elle se dit qu'au ciel comme à l'épicerie  
on pèse le café, le sel et les consciences.

*Clairières dans le Ciel* (Mercure de France).

### **Prière pour aller au Paradis avec les ânes**

Lorsqu'il faudra aller vers vous, ô mon Dieu, faites  
que ce soit par un jour où la campagne en fête  
poudroiera. Je désire, ainsi que je fis ici-bas,  
choisir un chemin pour aller, comme il me plaira,  
au Paradis, où sont en plein jour les étoiles.  
Je prendrai mon bâton et sur la grande route  
j'irai et je dirai aux ânes, mes amis :  
Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis,  
car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon Dieu.  
Je leur dirai : Venez, doux amis du ciel bleu,  
pauvres bêtes chéries qui, d'un brusque mouvement d'oreille,  
chassez les mouches plates, les coups et les abeilles...

Que je vous apparaisse au milieu de ces bêtes  
que j'aime tant parce qu'elles baissent la tête  
doucement, et s'arrêtent en joignant leurs petits pieds  
d'une façon bien douce et qui vous fait pitié.  
J'arriverai suivi de leurs milliers d'oreilles,  
suivi de ceux qui portèrent au flanc des corbeilles,  
de ceux traînant des voitures de saltimbanques  
ou des voitures de plumeaux et de fer-blanc,  
de ceux qui ont au dos des bidons bossués,  
des ânesses pleines comme des outres, aux pas cassés,

de ceux à qui on met de petits pantalons  
à cause des plaies bleues et suintantes que font  
les mouches entêtées qui s'y groupent en ronds.  
Mon Dieu, faites qu'avec ces ânes je vous vienne.  
Faites que dans la paix, des anges nous conduisent  
vers des ruisseaux touffus où tremblent des cerises  
lisses comme la chair qui rit des jeunes filles,  
et faites que, penché dans ce séjour des âmes,  
sur vos divines eaux, je sois pareil aux ânes  
qui mireront leur humble et douce pauvreté  
à la limpidité de l'amour éternel.

*Le Deuil des Primevères* (Mercure de France).

### Paul FORT (1872–1960)

Fils d'un minotier champenois qui s'installe à Paris en 1878, Paul Fort fait ses études secondaires au lycée Louis-le-Grand et se lie d'amitié avec Pierre Louÿs et André Gide, élèves de l'École alsacienne.

Se destinant à Saint-Cyr, il est influencé par ses amis, qui l'orientent vers la littérature. Il se met à fréquenter le café Voltaire, haut lieu du mouvement symboliste, et rédige un manifeste en faveur de la création d'un théâtre représentatif de ce groupe, ce qui lui vaut son renvoi du lycée.

À dix-sept ans, réduit au porte-à-porte pour financer ses idées, Paul Fort se trouve à la tête d'un théâtre d'avant-garde, le théâtre des Arts, créé pour faire échec au naturalisme du Théâtre-Libre. Il fait jouer des pièces d'auteurs anciens, *Les Cenci* de Shelley, *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Marlowe, des poèmes non conçus pour la scène comme *Le Soleil de minuit* de Catulle Mendès, *Le Concile féerique* de Jules Laforgue, *Le Guignon* de Mallarmé, *Le Corbeau* d'Edgar Poe, *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard et d'autres encore signés Gourmont, Maeterlinck, Rachilde, Verlaine... Les décorateurs en sont Gauguin, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Bernard Sérusier, et les acteurs bénévoles Marguerite Moreno, Suzanne Desprée, Lugné-Poe, de Max, Lucien Guitry.

En 1891, Fort épouse une jeune marchande de fleurs, et ses témoins sont Verlaine et Mallarmé. Quatre ans après sa création, le théâtre des Arts, laissé aux mains de Lugné-Poe, devient le théâtre de l'Œuvre. Paul Fort se consacre dès lors à la poésie. Fondateur de la revue *Le Livre d'art* en 1896, il crée *Vers et Prose* en 1905, publication dans laquelle écrit l'élite des symbolistes, et qui paraît jusqu'à la guerre de 1914. Aidé de Valéry,

il tente en 1927 de faire renaître cette revue ; deux numéros seulement paraissent. Il publie en 1897 ses premières *Ballades françaises*, qui comporteront une cinquantaine de recueils ; parmi les plus célèbres, on peut citer *La Ronde autour du monde* (1922), *La Tourangelle* (1925), *Les Fleurs de lys* (1926), *Le Livre des visions* (1941), *Un jardinier du jardin de France* (1943), *On loge à pied et à cheval* (1947), *Mon grand pays* (1950), *Empire de France* (1953). Il écrit aussi des légendes dramatiques en vers, notamment *Louis XI, curieux homme* (1922), *Ysabeau*, présentée à l'Odéon en 1924, *Les Compères du roi Louis*, jouée à la Comédie-Française en 1927.

Il continue pendant ce temps à fréquenter les milieux artistiques et littéraires ; on le voit à Montmartre avec Picasso et Apollinaire, à Montparnasse, plus souvent, où il rencontre Germaine Tourangelle qui deviendra sa femme, après son veuvage, en 1956. Il part en sa compagnie faire une tournée de conférences dans le monde entier sur la poésie française. Il achète, en 1921, une propriété près de Montlhéry, où, jusqu'à la fin de sa vie, il connaît une semi-retraite.

Surnommé, par Frédéric Mistral, «la cigale du Nord», Paul Fort a chanté, pendant cinquante ans, sans tomber dans la monotonie, les provinces françaises, leurs légendes, leurs traditions, leurs richesses, leurs charmes, mêlés à des souvenirs de ses voyages et à des impressions personnelles. Poète folklorique, national peut-on dire, nourri de sève populaire, il est aussi poète lyrique et sentimental. Il loue l'amitié, l'amour, la fraternité humaine. Ces thèmes simples et universels sont célébrés dans une fantaisie sans cesse renouvelée. Il a dès ses débuts modifié la notion même de poème. Son originalité a contribué à donner la prépondérance au rythme par des vers libres, souples, qui s'apparentent plutôt à une prose cadencée où l'assonance joue un plus grand rôle que la rime. Il est aussi et surtout un puissant créateur d'images. En 1912, il avait été élu «prince des poètes».

## TROIS BALLADES FRANÇAISES

### Les Baleines

Du temps qu'on allait encore aux baleines, si loin qu'ça faisait, mat'lot, pleurer nos belles, y avait sur chaque route un Jésus en croix, y avait des marquis couverts de dentelles, y avait la Sainte Vierge et y avait le Roi!

Du temps qu'on allait encore aux baleines, si loin qu'ça faisait, mat'lot, pleurer nos belles, y avait des marins qui avaient la foi, et des grands seigneurs qui crachaient sur elle, y avait la Sainte Vierge et y avait le Roi!

Eh bien! à présent, tout le monde est content, c'est pas pour dire, mat'lot, mais on est content!... y a plus d'grands seigneurs ni d'Jésus qui tiennent, y a la république et y a l'président, et y a plus d'baleines! (1897).

### **Louis XI curieux homme**

Louis XI, gagne-petit, je t'aime, curieux homme. Cher marchand de marrons, que tu sus bien tirer les marrons de Bourgogne! Tu faisais le gentil, tu bordais ton chaperon de médailles de cuivre et d'images de plomb – on te croyait bien occupé à des patenôtres, soudain tu te baissais, étendant tes longs bras, et tout doucètement, sans froisser tes mitaines, tu chipais un marron, puis un, puis un, puis un, sous les mitaines du cousin. Mais si, par aventure, ses gros poings s'abattaient sur ton dos, ton dos maigre, tu pouffais de rire et lui rendais son bien que tu lui avais pris. N'y avait plus que les coques, les marrons étaient vides. Ta gentille industrie te valut de grands biens!

Ainsi, moi, bon trouvère, quoique penseur nabot, je grappille ciel et terre, provinces de mon cerveau, sous les mains du Seigneur, toute lumière. Je dérobe à ses doigts les rosés de l'aurore, les bagues de l'orage et le lys des nuits claires ; et j'ai de petites images fort idéales sous mon chapeau.

Chiper menu mais sûr, doux Louis XI, ô rare homme! Que Dieu bon politique, ô rare entre les Louis, t'ait en sa bénie garde et que – comme, jadis, ton lévrier chéri sous tes grègues, tu jugeais de douceur, ayant bonne chaleur, – tu sois, sur ses poulaines d'or au paradis, saint petit roi couchant, son plus chaud conseiller.

Et, pour t'avoir levé contre mes professeurs, avoir suivi ta loi si toute de candeur, quand ce sera mon jour, que ce sera mon tour, tire la robe à Dieu : qu'il me place d'amour (1898).

### **Les beaux noms**

Vous le savez, Francis, aimant l'Ile-de-France, qu'une ville, un pays, décoré d'un beau nom, bien mieux que ses voisins nous fait des confidences, et que ce beau nom-là doit se joindre à ses dons.

La forêt de Crécy que je vais traverser pour me rendre à Mortcerf – son doux nom prononcé me flatte l'ouïe ainsi qu'un vol de fées qui glisse de saule en saule et puis autour d'un chevalier dormant près d'une source aux bleus myosotis.

Tout d'abord un pays doit charmer par son nom. Sans quoi vous ne serez jamais d'intelligence avec lui. Vous, Francis, aimez l'Ile-de-France. A votre joli nom son beau nom se fiance et votre art et vous-même ajoutez à ses dons.

Qu'il bat, mon cœur, aux noms de Nemours, de Senlis, quand je les murmure, oh! quel noble plaisir! Senlis, Nemours, tenez... je m'agenouille presque. O Nemours tout douleur, ô Senlis tout sourire, tourterelles et lys, adieu, beaux noms chantants! Je me donne à présent, j'appartiens à Mortcerf.

Mortcerf, le son du cor et tout l'automne en fresque.

– Mais, ce n'est pas l'automne encor ? – Haut le bâton, j'ai pris le blanc chemin de Mortcerf au beau nom (1909).

*Ballades françaises* (Flammarion).

### Guillaume APOLLINAIRE (1880–1918)

Venu à la littérature alors que s'achevait le symbolisme, mort à la veille de l'arrivée de Dada à Paris et de la naissance du surréalisme, sensible à toutes les formes de la nouveauté sans pour autant repousser la tradition, tendant une main à Verlaine et l'autre à Breton, Apollinaire illustre la mutation qui s'est opérée dans la poésie française entre 1900 et 1920.

D'autre part, curieux des choses de l'art, ami de nombreux peintres, il a été un des témoins les mieux placés et les plus attentifs de la révolution picturale qui, commencée avec le fauvisme, s'affirme dans le cubisme et porte en germe les développements de la peinture non figurative.

Il a été poète et critique d'art, mais aussi conteur, essayiste, chroniqueur ; par son œuvre comme par sa personnalité, il se place au carrefour des principales tendances esthétiques qui traversent le XX<sup>e</sup> siècle.

Guillaume Apollinaris de Kostrowitzky est né à Rome le 26 août 1880. Il est le fils d'une Polonaise de vingt-deux ans, dont le père était devenu camériste du pape après une existence mouvementée, et d'un inconnu, sans doute un ancien officier du royaume des Deux-Siciles nommé Francesco Flugi d'Aspermont. Son enfance et son adolescence ont pour décor l'Italie, puis la Côte d'Azur et Monaco, où il réside de 1886 à 1898 avec sa mère et son frère, né deux ans après lui. En 1899, il est à Paris avec sa famille : existence difficile, qui ne l'empêche pas d'écrire et de fréquenter les bibliothèques. L'été de 1899 le conduit pendant quelques semaines avec son frère à Stavelot, dans les Ardennes belges : le jeune poète découvre là un paysage et un folklore dont la trace se perpétuera dans son œuvre ; il y éprouve aussi une déception sentimentale dans laquelle on peut voir sa première expérience amère de «mal-aimé».

En août 1901, il part pour la Rhénanie comme précepteur. Il passera en Allemagne une année décisive dans l'élaboration de son univers mental comme dans sa vie

amoureuse. Il est séduit par le pittoresque de la vallée du Rhin et de la région avoisinante, qu'il parcourt en tous sens. Il fait aussi, à la fin de l'hiver et au printemps de 1902, un long voyage à travers l'Allemagne et l'Europe centrale, s'arrêtant notamment à Berlin, Prague, Vienne et Munich. D'autre part, épris de la gouvernante anglaise de son élève, Annie Playden, il se voit éconduit par la jeune fille après avoir espéré lui faire partager son amour : c'est profondément désespéré qu'il rentre en France à la fin d'août 1902.

Pendant cette année, il n'a pas seulement vécu intensément. Il a écrit de nombreux poèmes, des contes, des chroniques, s'est nourri d'images et de sujets qui ne le quitteront pas. C'est pendant cette année aussi que paraît dans *La Revue blanche* de mars 1902 son premier conte, «L'Hérésiarque», signé du pseudonyme qu'il s'est forgé depuis longtemps déjà avec deux de ses prénoms : Guillaume Apollinaire.

De retour à Paris, employé de banque, Apollinaire fréquente certains milieux littéraires, *La Revue blanche*, les soirées de *La Plume*, bientôt le *Mercure de France*. Il se lie avec Jarry, Max Jacob, André Salmon débutant comme lui. Avec ce dernier et quelques amis, il fonde *Le Festin d'Ésope*, qui paraîtra de novembre 1903 à août 1904. Il connaît aussi des peintres : Derain et Vlaminck qu'il rencontre en 1904, Picasso l'année suivante.

À deux reprises, en novembre 1903 et en mai 1904, il se rend à Londres pour tenter de reconquérir Annie, mais en vain. Elle finira par partir pour l'Amérique, rompant définitivement toute relation avec lui, tandis qu'il se révolte contre un refus qu'il considère comme une trahison. Son désespoir s'exprimera dans «La Chanson du mal-aimé», sans doute ébauchée en 1904, publiée pour la première fois en 1909.

L'atonie sentimentale dans laquelle l'a laissé cet échec ne sera rompue que par sa rencontre avec Marie Laurencin en 1907. Cette renaissance à l'amour est liée à un renouveau poétique que jalonnent des pièces comme «Onirocritique», «Le Brasier» ou «Les Fiançailles». S'il continue à fréquenter ses amis les peintres, en particulier dans les ateliers du Bateau-Lavoir, s'il reste un habitué des réunions de la Rive gauche, comme les soirées de *Vers et Prose* à la Closerie des Lilas, animées par Paul Fort, il élargit ses relations littéraires, entre à la revue de Jean Royère, *La Phalange*, devient un familier de Moréas, fréquente Jules Romains et les poètes de l'Abbaye, bientôt collabore aux *Marges* d'Eugène Montfort. Son premier livre paraît en 1909 : c'est *L'Enchanteur pourrissant*, illustré de bois de Derain.

Il a d'autre part abandonné son gagne-pain et vit de sa plume, se livrant à divers travaux d'édition qui renforcent sa réputation d'éruudit.

1910 est une année faste. Son activité de journaliste et d'écrivain s'étend. Il entre à *L'Intransigeant* comme critique d'art, collabore à *Paris-Journal*, fait paraître un roman, *L'Hérésiarque et Cie*, qui obtient des voix au prix Goncourt. Cette réussite s'affirme en 1911 : il donne des contes au *Matin*, inaugure en avril la rubrique de «La Vie anecdotique» au *Mercure de France*, publie *Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée*, illustré par Dufy.

Mais, en septembre, une suite d'incidents consécutifs au vol de *La Joconde*, au Louvre, entraîne son incarcération à la prison de la Santé sous l'inculpation de recel. Il n'en sortira, mis hors de cause, qu'au bout d'une semaine : cruelle épreuve, qui le bouleverse. Il ne devait pas tarder à connaître d'autres malheurs. Marie Laurencin se détache de lui ; la rupture aura lieu en juin 1912 et, malgré quelques retours, sera définitive. À nouveau, il se sent abandonné, condamné à n'être jamais aimé. Il quitte Auteuil, où il a habité le temps de sa liaison avec Marie, et s'installe en janvier 1913 dans l'appartement qui sera son dernier domicile, au 202 du boulevard Saint-Germain.

Depuis février 1912, il participe à l'activité de la revue *Les Soirées de Paris*, qui paraîtra jusqu'à la guerre. Il s'entoure de nouveaux amis, Blaise Cendrars, les Delaunay, entre en relation avec les futuristes italiens et la revue *Lacerba*, avec le groupe de la revue berlinoise *Der Sturm*. Il apparaît de plus en plus comme le défenseur de l'avant-garde, en peinture comme en poésie. Il fait publier en 1913 son premier grand recueil de vers, *Alcools*, ainsi qu'un ouvrage de critique d'art, *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*.

À la veille de la guerre, il connaît une période de grande activité créatrice, s'abandonnant à sa fantaisie et à son invention, et a en préparation plusieurs ouvrages.

Dès le début du conflit il voulut s'engager, mais ne fut incorporé au 38<sup>e</sup> régiment d'artillerie, à Nîmes, qu'au commencement de décembre. Il avait passé les mois précédents à Nice, où il avait rencontré Louise de Coligny-Châtillon, l'« amie royale » auprès de qui il vécut une liaison aussi brève que violente. En avril 1915, il se trouve sur le front de Champagne. S'il entretient encore avec son amie de Nice, Lou, une longue correspondance, il noue des relations épistolaires avec une jeune fille dont il avait fait la connaissance dans le train entre Nice et Marseille, le 2 janvier, Madeleine Pagès. Leurs échanges prennent rapidement un tour intime et, en août, il est admis comme son fiancé ; il sera reçu dans la famille de la jeune fille à Oran, pendant une permission de détente à la fin de l'année.

Entre-temps, il est passé au 96<sup>e</sup> régiment d'infanterie avec le grade de sous-lieutenant. À l'émerveillement devant le spectacle de la guerre vu de la batterie ou de l'échelon d'artillerie (qui se manifeste dans une plaquette polycopiée à vingt-cinq exemplaires, puis reprise dans *Calligrammes* : « Case d'Armons ») fait suite la dure expérience du fantassin dans les tranchées de Champagne.

Blessé le 17 mars 1916 d'un éclat d'obus à la tempe, alors qu'il venait de remonter en ligne avec son unité, il est trépané et ne retrouvera une vie normale qu'à la fin de l'été, après une longue convalescence.

Il restera désormais à Paris, affecté à un bureau. Depuis sa blessure, il s'est éloigné de Madeleine pour des raisons assez obscures et finira par ne plus lui donner signe de vie. Il revient à la vie littéraire. À la fin de 1916 paraît *Le Poète assassiné*. Les jeunes poètes se réclament de lui. La revue de Pierre Albert-Birot, *Sic*, celle de Pierre Reverdy, *Nord-Sud*,



sont placées sous son invocation. André Breton lui écrit. De Zurich, Tristan Tzara essaie d'avoir son patronage pour Dada naissant. Le 24 juin 1917, il fait représenter *Les Mamelles de Tirésias*, «drame surréaliste» ; le 26 novembre, il fait lire au Vieux-Colombier une conférence sur *L'Esprit nouveau et les poètes*. Il publie une plaquette de vers illustrée par André Rouveyre, *Vitam impendere amori*, et prépare *Calligrammes*, qui paraîtra en 1918.

Le 2 mai 1918, il épouse Jacqueline Kolb, la «jolie rousse». Mais le 9 novembre, encore affaibli par la congestion pulmonaire dont il a souffert au début de l'année, il est emporté par la grippe espagnole. On devait donner de lui quelques semaines plus tard une autre pièce, *Couleur du temps* ; il venait aussi d'achever un roman-chronique, *La Femme assise*, et le livret d'un opéra bouffe, *Casanova*.

Deux traits résument sa personnalité : mobilité et disponibilité. Une mobilité dont il a doué son héros Croniamantal : «Son visage extrêmement mobile, écrit-il, paraissait tour à tour plein de joie ou d'inquiétude.» Lui-même s'est dit «très gai avec de soudaines tristesses». Ce sont ces tristesses qui donnent à sa poésie un accent de mélancolie douloureuse, quand notamment il s'abandonne au sentiment de la fuite du temps et de la vanité de toutes choses. Mais la gaieté n'est jamais loin ; elle reparait au hasard d'une image, d'une rencontre, et parfois s'élargit démesurément, jusqu'à éclater dans une véritable ébriété lyrique.

Avec cette mobilité, sa constante disponibilité entretient un incessant dialogue. Elle le protège d'un repli sur lui-même par une insatiable curiosité devant le spectacle de la vie et de sa variété, comme devant le monde inépuisable des livres : car chose vue et chose lue offrent un égal attrait à son imagination – ce que n'ont pas compris ceux qui l'accusent d'être un poète livresque. «Non, a-t-il écrit, il ne faut pas voir de tristesse dans mon œuvre, mais la vie même, avec une constante et consciente volupté de vivre, de connaître, de voir, de savoir et d'exprimer.» C'est aussi cette disponibilité qui l'incite à chercher spontanément le commerce des autres ; l'amitié, l'amour sont nécessaires à sa vie, et c'est pourquoi il souffre tant de se sentir «mal-aimé». Elle fait encore la qualité de sa critique, toute de sympathie éclairante, et elle nous permet de comprendre qu'il n'ait jamais été l'homme d'une école ou d'une doctrine, mais ait su les accueillir toutes et s'approprier le meilleur de chacune.

### La poésie

L'œuvre poétique d'Apollinaire ne comporte pas seulement les deux grands recueils d'*Alcools* et de *Calligrammes*, ainsi que les plaquettes du *Bestiaire* et de *Vitam impendere amori*. De nombreux autres poèmes, inédits ou déjà publiés dans des revues, ont été rassemblés depuis sa mort sous les titres de *Il y a* (1925), *Ombre de mon amour* (1947 ; intitulés *Poèmes à Lou* dans les éditions ultérieures), *Le Guetteur mélancolique* (1952), ainsi que dans les *Œuvres poétiques* réunies par la Bibliothèque de la Pléiade (1978).

Dans *Alcools* voisinent des poèmes de jeunesse et des poèmes écrits en 1912. Près de la moitié du recueil se rattache au séjour en Allemagne de 1901–1902 et à ses suites sentimentales. Mais Apollinaire a renoncé à l'ordre chronologique ou à l'ordre thématique, pour disposer ses poèmes selon un subtil dosage des sujets et des techniques. Il crée ainsi un climat de mélancolie qui n'exclut ni l'enjouement et le regard amusé sur le monde, ni l'humour. S'ouvrant sur «Zone», poème du souvenir et de la solitude, *Alcools* s'achève avec «Vendémiaire» dans un élan d'ivresse lyrique, en passant par des sommets représentés par «La Chanson du mal-aimé», «La Maison des morts», «Le Voyageur», «Le Brasier», «Les Fiançailles». Apollinaire utilise les mètres les plus divers, avec une prédilection pour l'octosyllabe, pratique le vers libre sous toutes ses formes. Il préfère l'assonance au vers libre et se montre plus sensible au vers parlé qu'au vers écrit. La suppression de la ponctuation, à laquelle il procéda dans ce livre, parut en 1913 une audacieuse fantaisie ; cette innovation ne tendait, selon le poète, qu'à mettre en évidence la coulée et l'unité du vers.

Bien que les six parties de *Calligrammes* suivent un ordre assez rigoureusement chronologique, l'ouvrage est plus composite. La première partie rassemble les recherches de 1913–1914, lorsqu'Apollinaire se sentait en possession d'un «ressort poétique» que, de son propre aveu, il ne retrouva plus. C'est alors qu'il écrit des poèmes-conversations, qui veulent être une forme de poésie brute, des poèmes simultanés, en relation avec le «simultanéisme» des peintres ; il compose aussi des «idéogrammes» (qu'il ne tardera pas à appeler «calligrammes»), dans la tradition des poèmes figurés : la lettre, le mot sont disposés sur la page de façon à former un dessin, un visage, un jet d'eau, les grandes raies obliques de la pluie... Les parties suivantes sont consacrées à des poèmes de guerre et d'amour, dont les factures sont de la plus grande diversité. La dernière, «La Tête étoilée», rassemble comme en un final les grands thèmes du recueil, stances secrètement mélancoliques de «Tristesse d'une étoile», audacieuses revendications de «La Victoire», prophétisme, humilité et tendresse de «La Jolie Rousse».

Ni le *Bestiaire* dont les quatrains et les quintils allient fantaisie et confiance, ni *Vitam impendere amori*, adieu mélancolique à la jeunesse et à l'amour perdus, ne sont négligeables.

Quant aux recueils posthumes, *Le Guetteur mélancolique* et *Il y a*, ils contiennent surtout des pièces qui sont en marge des grandes œuvres. *Les Poèmes à Lou*, en revanche, extraits d'une correspondance publiée intégralement d'autre part, sont remarquables par leur liberté d'allure, qui conduit Apollinaire à une nouvelle expression poétique où l'image s'épanouit en une sorte d'ample verset.

### **Le théâtre**

C'est à sa poésie qu'il convient de rattacher le théâtre d'Apollinaire. Dans *Les Mamelles de Tirésias* (1917), il a mis en application sa théorie de la valeur esthétique du rire et de la surprise, en traitant sous forme de farce le thème sérieux de la repopulation.

À propos de cette pièce, il employa le terme de «surréalisme» pour définir une vision poétique qui, en fin de compte, avait toujours été la sienne : elle consiste en une transposition du réel qu'il a parfaitement définie en disant que «quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe». Ce surréalisme, on le voit, n'a rien de commun avec celui de Breton.

*Couleur du temps* (1918) est au contraire une pièce grave, écrite en vers réguliers. Elle agite non sans force, dans une atmosphère de catastrophe cosmique, les grands problèmes de l'action, de la science et de la poésie, de la guerre, de l'amour, de l'idéal.

Apollinaire n'a jamais été un théoricien. La conférence qu'il fit en 1908 sur la jeune poésie révèle surtout un grand éclectisme. Celle de 1917, *L'Esprit nouveau et les poètes*, est un éloge de l'imagination et un acte de foi dans la force créatrice de la poésie. Toutes les écoles sont bonnes à ses yeux et les «changements de front» qu'on lui a parfois reprochés ne sont autre chose que l'attraction qu'elles ont successivement (et même simultanément) exercée sur lui.

Mais il reste lui-même dans chacune de ses métamorphoses, avec ses thèmes obsédants, la fuite du temps, l'échec de l'amour, la quête de soi, et aussi les séductions de la vie, l'attrait de l'insolite plus que de l'inconnu ; avec son langage également, son goût du mot rare et du calembour, son sens de l'incantation verbale, le registre étendu de ses images, qui va de la simple comparaison introduite par «comme» à l'image qui tire d'elle seule sa raison d'être et sa signification.

Il a le don de l'amalgame, peut-être parce qu'il est tellement sensible à la diversité de la vie. Nul comme lui ne sait unir le rare et le banal, l'exquis et le vulgaire ou l'obscène, la tendresse et l'ironie, la tradition et l'invention, et, quand il s'agit de ses propres œuvres, des pages anciennes aux trouvailles les plus récentes. Au chant de quelques-uns de ses meilleurs poèmes, «La Chanson du mal-aimé», «Le Pont Mirabeau», «Marie», répondent les ruptures volontaires de rythmes, la discontinuité des images, bientôt toutes les créations de l'avant-garde.

On a dit qu'il fut le dernier élégiaque. Il faudrait ajouter qu'il eut un sens aigu du monde contemporain et qu'il est un précurseur des formes les plus modernes de la poésie. Son œuvre reste, à son image, «variée comme un enchanteur qui sait varier ses métamorphoses».

### **L'œuvre de prose**

Pendant longtemps mal connue parce qu'elle restait dispersée, à l'exception de quelques ouvrages, dans des revues et des journaux difficilement accessibles, elle est abondante et pleine de diversité.

*L'Enchanteur pourrissant*, œuvre de jeunesse, doit être mis à part. C'est une composition complexe, à la fois lyrique et narrative, qui brasse, dans un décor légendaire où se confondent les époques et les mythologies, quelques thèmes essentiels : le temps et l'éternité, la toute-puissance du thaumaturge, la vanité de l'amour, la condition humaine...

Les contes sont presque tous réunis dans deux recueils, *L'Hérésiarque et Cie* et *Le Poète assassiné*. Ils se divisent en deux grandes tendances. Les uns sont une recherche amusée et gourmande de l'insolite : insolite de certains problèmes religieux, de situations étranges, de fantaisies scientifiques touchant à la science-fiction. Les autres se rapportent, de près ou de loin, à divers projets d'une œuvre autobiographique successivement abandonnés. Leur achèvement est «Le Poète assassiné», le conte (sensiblement plus long que les autres) qui donne son nom au recueil publié en 1916. Dans le destin de Croniamantal, Apollinaire a fondu le réel et l'imaginaire en un récit à la fois humoristique et mythique, qui est sans doute la réussite de cet amalgame des tons auquel il se plaisait. À cet ouvrage ont été incorporés des éléments très divers, certains contemporains de *L'Enchanteur pourrissant*, d'autres provenant d'un roman avorté sur les anges, selon une technique de marqueterie qui lui est chère.

Enfin, *La Femme assise*, qui a paru au lendemain de sa mort, est un roman où s'entrelacent chroniques d'actualité sur 1914 et sur la guerre d'une part, fragments d'un roman inachevé sur les Mormons de l'autre.

Ajoutons qu'on ne néglige plus aujourd'hui ses deux romans publiés sous le manteau, *Les Exploits d'un jeune don Juan* et *Les Onze Mille Verges*, particulièrement ce dernier, où réapparaissent certains de ses thèmes fondamentaux.

De ses premières collaborations à *La Grande France* ou à *La Revue blanche* jusqu'à la rubrique d'échos qu'il tint en 1918 dans *L'Europe nouvelle*, l'activité d'Apollinaire est pratiquement ininterrompue dans ce domaine : besogne alimentaire, a-t-on souvent dit ; mais bien plus, forme première d'une curiosité déjà définie.

Il n'a lui-même réuni en volume que quelques-unes de ses chroniques, dans *Le Flâneur des deux rives* (1918). Celles qu'il a données au *Mercur de France* de 1911 à sa mort ont été rassemblées en 1926 sous le titre d'*Anecdotes*. On y reconnaît la variété, le pittoresque, la poésie qui sont la qualité de son regard.

À cet aspect de son œuvre se rattache un travail qui, tout en étant de compilation plus que d'érudition pure, ne lui a pas toujours paru négligeable. Il tenait certes pour peu de prix une anthologie du théâtre italien parue en 1910, une histoire des *Trois don Juan*, qui n'est qu'un démarquage de Tirso de Molina, Molière, Mérimée et Byron, ou un *Perceval* du XVI<sup>e</sup> siècle mis en langue moderne (1918). Mais, en 1914, il avait rassemblé les préfaces et les bibliographies qu'il avait établies pour les collections des «Maîtres de l'amour» et du «Coffret du bibliophile» auxquelles sa collaboration avait commencé en 1908 avec un *Sade* et un *Arétin*, et les notices qu'il avait faites dans *L'Enfer de la Bibliothèque nationale* (écrit en collaboration avec Fleuret et Perceau) : ce devait être *Les Diables amoureux*, qui ne parut qu'en 1964. Cet ensemble révèle encore, plus qu'un goût pour les aberrations de l'amour, une inépuisable curiosité pour le pittoresque et l'inattendu de la vie.

S'il écrit en 1905 un article pénétrant sur Picasso (qu'il pourra reprendre tel quel en 1913 dans *Les Peintres cubistes*), en 1907 un autre sur Matisse, s'il préface en 1908 le catalogue de l'exposition Braque et contribue à faire connaître le douanier Rousseau, c'est en 1910 que commence la véritable carrière de critique d'art d'Apollinaire.

Entré à *L'Intransigeant* cette année-là, il y tient la chronique des expositions jusqu'en mars 1914 et passe ensuite à *Paris-Journal*. Ainsi il dispose pendant environ cinq ans d'une tribune presque quotidienne : la plupart de ses articles ont été réunis en 1960 dans *Chroniques d'art*. Cependant, c'est plutôt aux revues qu'il confie ses idées et celles de ses amis, surtout aux *Soirées de Paris*, dont il veut faire la tribune de l'art nouveau, et dans *Der Sturm*.

Il a très rapidement senti l'originalité de la peinture nouvelle. Mais il n'a utilisé qu'avec circonspection le terme de cubisme, plus attaché qu'il est à l'esprit créateur qu'à une doctrine systématique. Il n'emploie le mot qu'à la fin de 1911 et, dès octobre 1912, il parlera de l'«écartèlement du cubisme» et appellera «orphique» l'art contemporain. C'est que, dans le courant de 1912, il a pris conscience des développements possibles de la peinture, notamment avec Picabia et avec Robert Delaunay et sa femme Sonia. Ces derniers le conduisent notamment à entrevoir la naissance d'une «peinture pure», totalement dégagée de toute référence au réel.

De cette attitude, *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques* (1913) portent la trace. On n'y trouvera pas une théorie du cubisme, mais une intuition des destinées de la peinture depuis le fauvisme.

Jusqu'à la fin de sa vie, Apollinaire restera à la pointe de l'activité artistique, remarquant en particulier les recherches de «rythme coloré» de Léopold Survage et collaborant au bulletin de la galerie Paul Guillaume *Les Arts à Paris*.

Si dans ce domaine il n'est pas un technicien, il s'inscrit dans la lignée des écrivains qui, de Diderot à Baudelaire, ont «senti» la peinture et son évolution.

La poésie d'Apollinaire est-elle livresque ? Est-elle, selon le mot de Duhamel en 1913, marchandise de «brocanteur», qui «revend», mais «ne fabrique pas» ? D'une façon générale, quelle est dans son œuvre la fonction des emprunts, des «sources», de l'intertextualité ?

S'est-il laissé entraîner dans l'avant-garde par des amis plus audacieux, comme Cendrars, plus qu'il ne s'y lança lui-même ? Sa critique d'art n'est-elle qu'un ramassis d'opinions entendues dans les ateliers et plus ou moins bien assimilées ? S'est-il contenté de ne parler que de ses amis ?

Ces questions sont souvent abordées ; la tendance actuelle de la critique tend à mettre en valeur la pleine originalité créatrice d'Apollinaire.

**Zone**

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bèle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes  
La religion seule est restée toute neuve la religion  
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme  
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X

Et toi que les fenêtres observent la honte te retient  
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin  
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut  
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux  
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières  
Portraits des grands hommes et mille titres divers

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom  
Neuve et propre du soleil elle était le clairon  
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes  
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent  
Le matin par trois fois la sirène y gémit

Une cloche rageuse y aboie vers midi  
Les inscriptions des enseignes et des murailles  
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent  
J'aime la grâce de cette rue industrielle  
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes

Voilà la jeune rue tu n'es encore qu'un petit enfant  
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc  
Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize

Vous n'aimiez rien tant que les pompes de l'Église  
 Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette  
 Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège...

[...]

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs  
 Il détient le record du monde pour la hauteur...  
 Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane  
 Flottent autour du premier aéroplane...

[...]

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
 Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent  
 L'angoisse de l'amour te serre le gosier  
 Comme si tu ne devais jamais plus être aimé

[...]

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant  
 Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon  
 Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide  
 Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde  
 On y loue des chambres en latin Cubicula locanda  
 Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda  
 Tu es à Paris chez le juge d'instruction  
 Comme un criminel on te met en état d'arrestation

Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages  
 Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge  
 Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans  
 J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps  
 Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter

[...]

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied  
 Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée  
 Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance  
 Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé

*Zone* (Librairie Gallimard, éditeur).

### **Le Pont Mirabeau**

Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours  
Faut-il qu'il m'en souvienn  
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face  
Tandis que sous  
Le pont de nos bras passe  
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante  
L'amour s'en va  
Comme la vie est lente  
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines  
Ni temps passé  
Ni les amours reviennent  
Sous le pont Mirabeau coule la Seine



Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

*Zone* (Librairie Gallimard).

### **La Chanson du mal-aimé**

Lorsqu'il fut de retour enfin  
Dans sa patrie le sage Ulysse  
Son vieux chien de lui se souvint  
Près d'un tapis de haute lisse  
Sa femme attendait qu'il revînt  
L'époux royal de Sacontale  
Las de vaincre se réjouit  
Quand il la retrouva plus pâle  
D'attente et d'amour yeux pâlis  
Caressant sa gazelle mâle  
J'ai pensé à ces rois heureux  
Lorsque le faux amour et celle  
Dont je suis encore amoureux  
Heurtant leurs ombres infidèles  
Me rendirent si malheureux  
Regrets sur quoi l'enfer se fonde  
Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes yeux  
Pour son baiser les rois du monde  
Seraient morts les pauvres fameux  
Pour elle eussent vendu leur ombre  
J'ai hiverné dans mon passé  
Revienne le soleil de Pâques  
Pour chauffer un cœur plus glacé  
Que les quarante de Sébaste  
Moins que ma vie martyrisés  
Mon beau navire ô ma mémoire  
Avons-nous assez navigué  
Dans une onde mauvaise à boire  
Avons-nous assez divagué  
De la belle aube au triste soir

Adieu faux amour confondu  
Avec la femme qui s'éloigne  
Avec celle que j'ai perdue  
L'année dernière en Allemagne  
Et que je ne reverrai plus  
Voie lactée ô sœur lumineuse  
Des blancs ruisseaux de Chanaan  
Et des corps blancs des amoureuses  
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan  
Ton cours vers d'autres nébuleuses...  
[...]  
Les démons du hasard selon  
Le chant du firmament nous mènent  
A sons perdus leurs violons  
Font danser notre race humaine  
Sur la descente à reculons  
Destins destins impénétrables  
Rois secoués par la folie  
Et ces grelottantes étoiles  
De fausses femmes dans vos lits  
Aux déserts que l'histoire accable  
Luitpold le vieux prince régent  
Tuteur de deux royautes folles  
Sanglote-t-il en y songeant  
Quand vacillent les lucioles  
Mouches dorées de la Saint-Jean  
Près d'un château sans châtelaine  
La barque aux barcarols chantants  
Sur un lac blanc et sous l'haleine  
Des vents qui tremblent au printemps  
Voguait cygne mourant sirène  
Un jour le roi dans l'eau d'argent  
Se noya puis la bouche ouverte  
Il s'en revint en surnageant  
Sur la rive dormir inerte  
Face tournée au ciel changeant  
Juin ton soleil ardente lyre  
Brûle mes doigts endoloris

Triste et mélodieux délire  
J'erre à travers mon beau Paris  
Sans avoir le cœur d'y mourir  
Les dimanches s'y éternisent  
Et les orgues de Barbarie  
Y sanglotent dans les cours grises  
Les fleurs aux balcons de Paris  
Penchent comme la tour de Pise  
Soirs de Paris ivres du gin  
Flambant de l'électricité  
Les tramways feux verts sur l'échiné  
Musiquent au long des portées  
De rails leur folie de machines  
Les cafés gonflés de fumée  
Crient tout l'amour de leurs tziganes  
De tous leurs siphons enrhumés  
De leurs garçons vêtus d'un pagne  
Vers toi toi que j'ai tant aimée  
Moi qui sais des lais pour les reines  
Les plaintes de mes années  
Des hymnes d'esclave aux murènes  
La romance du mal-aimé  
Et des chansons pour les sirènes

*Zone* (Librairie Gallimard, éditeur).

### Nuit rhénane

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme  
Écoutez la chanson lente d'un batelier  
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes  
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds

Debout chantez plus haut en dansant une ronde  
Que je n'entende plus le chant du batelier  
Et mettez près de moi toutes les filles blondes  
Au regard immobile aux nattes repliées

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent  
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter  
La voix chante toujours à en râle-mourir  
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été  
Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

(Librairie Gallimard, éditeur)

Guillaume APOLLINAIRE - *La colombe poignardée et le jet d'eau*

Douces figures poi**gnardée** Chères lèvres fleuries  
 MIA MAREYE  
 YETTE LORIE  
 ANNIE et toi MARIE  
 où êtes-  
 vous d  
 jeunes filles  
 MAIS  
 près d'un  
 jet d'eau qui  
 pleure et qui prie  
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de **?** Billy Dalize  
 mes amis partis en Russie ou sont Raynal  
 Jaillissent vers le firmament où les noms se mélancolisent  
 Et vos regards en l'eau dormante comme des pas dans une église  
 Meurent mélancoliquement où est Cremlitz qui s'engagea  
 Où sont-ils Braque et Max Jacob peu-être sont-ils mortadés  
 Derain aux yeux gris commolade De souvenirs mon âme et peine  
 Le soir tombe **O** sanglante mer  
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

CALLIGRAMMES  
 Éd. *Pléiade* (Gallimard)

## Le théâtre avant 1914

En France, toutes les révolutions du théâtre se font, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, au nom de la vérité ou de la vraisemblance. Il en était ainsi depuis le théâtre de Corneille, Racine, Molière et même de Diderot. Celui de Victor Hugo s'en souciait au même point. Autour de 1880, Emile Zola mène la bataille naturaliste contre le théâtre officiel. Il n'a cependant guère de succès et les naturalistes ne sont pas admis à la Comédie-Française. Les autres tentatives des auteurs réalistes sur d'autres scènes se sont terminées également sur des échecs. Le théâtre en honneur est celui du boulevard.

Dans cette période, on distingue :

**Le théâtre du boulevard :** concurrençant la Comédie-Française, les théâtres se sont développés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avant tout à l'époque romantique sur le boulevard du Temple (ou «boulevard du crime» en raison des mélodrames qui y sont joués) et les Grands boulevards (comme Le Gymnase ou Les Variétés) où sont jouées les pièces des grands auteurs du II<sup>e</sup> Empire. Ce théâtre s'oppose au conservatisme de la Comédie-Française appelée à l'époque «le conservatoire du classicisme». Mais le terme «le théâtre du boulevard» perd de plus en plus de sa propriété. Les auteurs du Gymnase ainsi que des Variétés prennent pied à la Comédie-Française où ils poursuivent une brillante carrière.

**Le théâtre libre ou le naturalisme :** A côté du théâtre du boulevard de nouveaux animateurs (toujours en dehors de la Comédie-Française) s'imposent dont l'ambition consiste à frayer des chemins nouveaux à la littérature théâtrale. Aux antipodes d'une convention complaisante qui fait du théâtre une routine sclérosante et paresseuse, ils y opposent une esthétique nouvelle qui chercherait de nouveaux thèmes d'inspiration. Ainsi le Théâtre libre d'Antoine représente une nouvelle percée sur la scène de l'inspiration naturaliste.

**Le néo-romantisme :** Depuis l'échec de *Burgraves* de Victor Hugo en 1843, le romantisme au théâtre semble condamné. Il connaît pourtant, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une étonnante résurrection avec la représentation de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 1897 que le public salua avec enthousiasme. En 1900 suit *L'Aiglon* et en 1910 *Chantecler*. Le théâtre de Rostand représente une des dernières réussites du théâtre en vers, et c'est en lui que la manière romantique retrouve une nouvelle jeunesse, avec tous les défauts et qualités : une certaine tendance à la virtuosité précieuse, de la facilité et même de la banalité. Or le lyrisme verbal qui est un aspect très dynamique chez Rostand, l'originalité et l'intensité des métaphores ainsi qu'un sens de la théâtralité contribuent sans doute assez efficacement au succès de *Cyrano* (la critique de l'époque y trouva un chef-d'œuvre inattendu).

**Vaudeville :** Un vaudeville est une comédie sans intentions psychologiques ni morales, fondée sur un comique de situations. Au cinéma et en littérature, c'est, par analogie, un

film ou un roman comique, proche du vaudeville de théâtre. C'était, à l'origine, un genre de composition dramatique ou de poésie légère, généralement une comédie, entrecoupée de chansons ou de ballets. Le vaudeville a eu toutes les dimensions, depuis un acte jusqu'à cinq ; il a pris tous les tons ; il a voyagé de la bouffonnerie à la sentimentalité ; il a donné carrière à toutes les finesses de l'esprit et aux joyeusetés de la verve gauloise. À Paris, il a, sous la Restauration, occupé à une demi-douzaine de scènes appelées scènes de vaudeville et suscitant autour de Scribe et de son atelier de collaboration toute une génération de vaudevillistes. Le vaudeville a ensuite, en cherchant avant tout un titre extraordinaire, s'adaptant à la personne et aux tics d'un acteur en vogue, et entassant dans un imbroglio inextricable les quiproquos les plus burlesques et les situations les plus risquées, tourné à l'excentricité. Vaudevillistes renommés : Eugène Scribe, Georges Courteline, Georges Feydeau, Eugène Labiche.

La farce – le «jarrysme» : Lorsque sa bouffonnerie transgresse à plaisir tous les «contrôles» de la pure vérité humaine et de la vision banale des choses, la farce ne grossit plus seulement les traits et les gestes : elle les grandit démesurément comme le fait, mais dans un autre dessein, l'épopée. Elle trouve, en conséquence, une sorte de merveilleux dans le fantastique de l'invraisemblance : elle devient épique. Selon les goûts, on la déclare alors ou grandiose ou simplement énorme. Ce sont bien là les deux épithètes qu'appelle d'ordinaire Ubu Roi, œuvre peu lue à l'origine et peu représentée mais qui, justement, a trouvé dans la tradition orale une nouvelle occasion de déformation légendaire.

### Edmond ROSTAND (1868–1918)

Né à Marseille, le 1<sup>er</sup> avril 1868, Rostand devenu poète et auteur dramatique, ressuscite le drame héroïque en vers. Le succès de *Cyrano de Bergerac* valut à l'auteur les éloges les plus enthousiastes des gens de lettres et les applaudissements du public. En outre, il a donné au théâtre *Les Romanesques*, *La Princesse Lointaine*, *La Samaritaine* et *L'Aiglon*.

Il a été élu à l'Académie le 30 mai 1901, en remplacement d'Henri Bornier, et reçu le 4 juin 1903 par Eugène-Melchior de Vogüé.

### Cyrano de Bergerac

Après la mort de Christian, que Cyrano lui a fait épouser secrètement, Roxane, désespérée, s'est retirée dans un couvent. Quatorze ans plus tard, Cyrano, attaqué dans la rue et mortellement blessé, lui fait une ultime visite. Sans se douter que son ami est mourant,

Roxane lui remet, sur sa demande, la dernière lettre de Christian ; elle la porte toujours dans un sachet pendu à son cou. Or c'est Cyrano qui avait rédigé cette lettre.

CYRANO *lisant* : «Roxane, adieu, je vais mourir!...»

ROXANE *s'arrêtant, étonnée* : Tout haut ?

CYRANO *lisant* : «C'est pour ce soir, je crois ma bien-aimée!  
J'ai l'âme lourde encor d'amour inexprimée,  
Et je meurs! Jamais plus, jamais mes yeux grisés,  
Mes regards dont c'était...»

ROXANE : Comme vous la lisez,  
Sa lettre!

CYRANO, *continuant* : «... dont c'était les frémissantes fêtes,  
Ne baisseront au vol les gestes que vous faites ;  
J'en revois un petit qui vous est familier  
Pour toucher votre front et je voudrais crier...»

ROXANE : Comme vous la lisez, cette lettre!  
La nuit vient insensiblement.

CYRANO : «Et je crie :  
Adieu!...»

ROXANE : Vous la lisez...

CYRANO : «Ma chère, ma chérie,  
Mon trésor...»

ROXANE : D'une voix...

CYRANO : «Mon amour!...»  
D'une voix...

Mais... que je n'entends pas pour la première fois!

*Elle s'approche tout doucement, sans qu'il s'en aperçoive, passe derrière le fauteuil, se penche sans bruit, regarde la lettre. L'ombre augmente.*

CYRANO : «Mon cœur ne vous quitta jamais une seconde,  
Et je suis et serai jusque dans l'autre monde  
Celui qui vous aima sans mesure, celui...»

ROXANE, *lui posant la main sur l'épaule* :

Comment pouvez-vous lire à présent ? Il fait nuit.

*Il tressaille, se retourne, la voit là tout près, fait un geste d'effroi, baisse la tête. Un long silence. Puis, dans l'ombre complètement venue, elle dit avec lenteur, joignant les mains.*

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle  
D'être le vieil ami qui vient pour être drôle!



CYRANO : Roxane!  
 ROXANE : C'était vous.  
 CYRANO : Non, non, Roxane, non!  
 ROXANE : J'aurais dû deviner quand il disait mon nom!  
 CYRANO : Non! ce n'était pas moi!  
 ROXANE : C'était vous!  
 CYRANO : Je vous jure...  
 ROXANE : J'aperçois toute la généreuse imposture :  
 Les lettres, c'était vous...  
 CYRANO : Non!  
 ROXANE : Les mots chers et fous,  
 C'était vous.  
 CYRANO : Non!  
 ROXANE : La voix dans la nuit, c'était vous!  
 CYRANO : Je vous jure que non!  
 ROXANE : L'âme, c'était la vôtre!  
 CYRANO : Je ne vous aimais pas.  
 ROXANE : Vous m'aimiez!  
 CYRANO : C'était l'autre.  
 ROXANE : Vous m'aimiez!  
 CYRANO : Non!  
 ROXANE : Déjà vous le dites plus bas!  
 CYRANO : Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas!  
 ROXANE : Ah! que de choses qui sont mortes... qui sont nées!  
 – Pourquoi vous être tu pendant quatorze années,  
 Puisque, sur cette lettre où lui n'était pour rien,  
 Ces pleurs étaient de vous ?  
  
 CYRANO, *lui tendant la lettre* :  
 Ce sang était le sien.

*Cyrano de Bergerac*, V, 5 (Ed. Fasquelle).

**Alfred JARRY (1873–1907)**

Alfred Jarry a vite usé son existence dans une extraordinaire dépense physique, l'abus de l'absinthe, – son «herbe sainte» – et la tension qu'exigeait son attitude de défi universel. Mais s'il a souvent revêtu (à partir de 1896) le personnage d'Ubu, il a été tout autre chose qu'un simple grotesque.

Brillant et turbulent élève du Lycée de Rennes, tenté un instant par l'École Normale qu'il prépara dans la «Khâgne» d'Henri IV où il put confirmer son esprit de canular, il fut, avec une nuance agressive, un authentique poète symboliste (*Les Minutes de Sable mémorial*, 1894 ; *César Antéchrist*, 1895), et un romancier d'une rare hardiesse dans les sujets et la technique (*Les Jours et les Nuits*, 1897 ; *Le Surmâle*, 1902). Il fut aussi le théoricien de la «Pataphysique», trop souvent invoquée à tort et qui est en réalité un système médité de désintégration totale et de reconstruction dans l'insolite.

En fait, Jarry offre, avant l'heure, un exemple «d'engagement» de l'être entier dans tous ses gestes, littéraires ou non. Il entre dans la lignée qui, des Bousingots d'après 1830 (Pétrus Borel le «Lycanthrope», par exemple) jusqu'aux Surréalistes, comprend des génies curieux (Lautréamont), des génies véritables (Rimbaud) et même des ratés : leur trait commun est de considérer sa littérature comme un acte de négation libératrice, trop facilement qualifié, d'ailleurs, de «prométhéen». C'est dans cette optique qu'il faut aborder les outrances, les grossièretés, la médiocrité littéraire mais aussi le sens profond de la geste d'Ubu.

**Ubu, maître d'absurdité**

Ancien roi d'Aragon, officier de confiance du roi Venceslas, le masque fantastique a d'abord, pour première parole, lancé «LE» mot célèbre. Puis, il a lâchement renversé le roi de Pologne, son bienfaiteur, et fait massacrer presque toute la famille royale. Avant d'étaler sa couardise dans une guerre grotesque contre Bougrelas, héritier du trône, il s'affirme ici dans le déploiement de l'arbitraire qui est une forme de l'absurde.

PÈRE UBU : Apportez la caisse à Nobles et le crochet à Nobles et le couteau à Nobles et le bouquin à Nobles! Ensuite, faites avancer les Nobles. (*On pousse brutalement les Nobles.*)

MÈRE UBU : De grâce, modère-toi. Père Ubu.

PÈRE UBU : J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens.

NOBLES : Horreur! A nous peuple et soldats!

PÈRE UBU : Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils passeront dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-sous, où on les décervèlera<sup>2</sup>. (*Au Noble.*) Qui es-tu, bouffre ?

LE NOBLE : Comte de Vitepsk.

PÈRE UBU : De combien sont tes revenus ?

LE NOBLE : Trois millions de rixdales.

PÈRE UBU : Condamné! (*Il le prend avec un crochet et le passe dans le trou.*)

MÈRE UBU : Quelle basse férocité!

PÈRE UBU : Second Noble, qui es-tu ? (*Le Noble ne répond rien.*) Répondras-tu, bouffre ?

LE NOBLE : Grand-duc de Posen.

PÈRE UBU : Excellent! Excellent! Je n'en demande pas plus long. Dans la trappe. Troisième Noble, qui es-tu ? Tu as une sale tête.

LE NOBLE : Duc de Courlande, des villes de Riga, de Revel et de Mitau.

PÈRE UBU : Très bien! très bien! Tu n'as rien autre chose ?

LE NOBLE : Rien.

PÈRE UBU : Dans la trappe, alors. Quatrième Noble, qui es-tu ?

LE NOBLE : Prince de Podolie.

PÈRE UBU : Quels sont tes revenus.

LE NOBLE : Je suis ruiné!

PÈRE UBU : Pour cette mauvaise parole, passe dans la trappe. Cinquième Noble, qui es-tu ?

LE NOBLE : Margrave de Thorn, palatin de Polock.

PÈRE UBU : Ça n'est pas lourd. Tu n'as rien autre chose ?

LE NOBLE : Cela me suffisait.

PÈRE UBU : Eh bien! mieux vaut peu que rien. Dans la trappe. Qu'as-tu à pigner<sup>3</sup>, Mère Ubu ?

MÈRE UBU : Tu es trop féroce, Père Ubu.

PÈRE UBU : Eh! je m'enrichis. Je vais me faire lire MA liste de MES biens. Greffier, lisez MA liste de MES biens.

LE GREFFIER : Comté de Sandomir.

PÈRE UBU : Commence par les principautés, stupide bougre!

LE GREFFIER : Principauté de Podolie, grand-duché de Posen, duché de Courlande, comté de Sandomir, comté de Vitepsk, palatinat de Polock, margraviat de Thorn.

PÈRE UBU : Et puis après ?

LE GREFFIER : C'est tout.

PÈRE UBU : Comment, c'est tout! Oh! bien alors, en avant les Nobles, et comme je ne finirai pas de m'enrichir, je vais faire exécuter tous les Nobles et ainsi j'aurai tous les biens

2 A partir de 1900, en guise de «remerciement aux spectateurs», a été introduite la chanson du décervelage : «Voyez, voyez la machin' tourner – Voyez, voyez la cervell' sauter – Voyez, voyez les Rentiers trembler.»

3 *Pleurnicher* : terme encore en usage dans l'Ouest.

vacants. Allez, passez les Nobles dans la trappe. (*On empile les Nobles dans la trappe.*)  
 Dépêchez-vous, plus vite, je veux faire des lois maintenant.

PLUSIEURS : On va voir ça.

PÈRE UBU : Je vais d'abord réformer la justice, après quoi nous procéderons aux finances.

PLUSIEURS MAGISTRATS : Nous nous opposons à tout changement.

PÈRE UBU : Merdre! D'abord les magistrats ne seront plus payés.

MAGISTRATS : Et de quoi vivrons-nous ? Nous sommes pauvres.

PÈRE UBU : Vous aurez les amendes que vous prononcerez et les biens des condamnés à mort.

UN MAGISTRAT : Horreur!

DEUME : Infamie!

TROISIÈME : Indignité!

TOUS : Nous nous refusons à juger dans des conditions pareilles.

PÈRE UBU : A la trappe les magistrats! (*Ils se débattent en vain.*)

*Ubu Roi*, III, 2 (Fasquelle).

## Le roman avant 1914

Le 18 août 1887, cinq écrivains, qui étaient jusqu'alors considérés comme les disciples de Zola, firent savoir, par une lettre ouverte publiée dans *Le Figaro*, qu'ils condamnaient les excès par lesquels l'auteur de *La Terre* leur paraissait compromettre le mouvement naturaliste. Était-ce une manœuvre dirigée contre Zola ? Les cinq signataires du manifeste, Paul Bonnetain, Rosny aîné, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches devaient, par la suite, se repentir de leur geste. Ce geste, à vrai dire, n'était qu'un des premiers symptômes de la crise du roman naturaliste.

Vers 1890, on a le sentiment que le roman n'a plus d'avenir, peut-être parce qu'il a un trop beau passé. Le «sol philosophique» sur lequel reposait la création romanesque tend à s'effondrer. Le renouveau du spiritualisme, l'attrait pour la psychologie, l'apparition des valeurs du symbolisme conduisaient à remettre en question une conception qui avait prévalu de Balzac à Zola. Avec les minces ouvrages du *Culte du moi*, «petits romans idéologiques», «mémoires spirituels», «livrets métaphysiques», Barrès faisait le procès du roman traditionnel et annonçait les mépris futurs de Valéry et de Breton. Comment continuer à écrire des romans quand on affirme avoir plus de goût pour l'absolu que pour le contingent, et quand on rejette dans des *Concordances*, réduites à peu de chose, les données de la vie commune ? Si Barrès rêvait alors d'un «roman de la métaphysique», c'est que le monde n'était plus un champ où faire affronter les passions, mais l'occasion d'une émotion ou d'une question, une invitation à s'interroger ou à rêver. Et il est

frappant qu'en 1894 Valéry lui aussi songeait à un roman philosophique, déclarant, dans une lettre à Gide, qu'il venait de relire *Le Discours de la méthode* et que c'était bien «le roman moderne comme il pourrait être fait». *La Soirée avec Monsieur Teste* était le premier chapitre d'un tel roman : celui d'un héros de l'intellect. Et le *Paludes* d'André Gide était déjà un antiroman, l'histoire d'une idée, un livre qui contenait en lui «sa propre réfutation» et qui, disait l'auteur, «portait en lui-même de quoi se nier, se supprimer lui-même». Mais ces courts chefs-d'œuvre des princes de jeunesse n'ont brillé que fugitivement, et pour quelques initiés, dans le ciel littéraire de la dernière décennie du siècle. Barrès allait bien vite en revenir à de pesants romans.

L'évolution de l'idéologie appelait une métamorphose du roman. En même temps, avec les attentats anarchistes, on voyait entrer en scène un type de bachelier qui se souciait moins d'obtenir une bonne position dans le monde que de transformer radicalement la société. Barrès l'avait bien compris dans un article au titre significatif : «Enfin, Balzac a vieilli!» On voyait à l'homme ambitieux succéder l'homme révolté. De nouveaux caractères allaient-ils enfin paraître dans le roman pour le renouveler ? Ce fut un espoir déçu, en même temps qu'une fausse alerte. Il fallait attendre quarante ans pour que le révolté pût devenir héros de roman, et pour que le public l'acceptât. En 1894, il ne suscitait que la réprobation. Il y avait d'ailleurs un hiatus entre la révolte anarchiste et l'idéologie de la fin du siècle, celle sur laquelle devait s'édifier le chef-d'œuvre de Proust : le héros est celui qui se donne pour mission non de transformer le monde dans le grand embrasement que prophétisait *Germinal* et que Claudel mettait en œuvre dans *La Ville*, mais de le comprendre, de déchiffrer les signes de l'art, de l'amour et de la mondanité.

La crise du roman, au lendemain du naturalisme, avait consisté dans le refus d'une forme d'art qui reposait sur les bases de la philosophie positive. Mais, à partir de là, on assiste, et jusqu'en 1914, à une sorte d'affaîssement dans la capacité d'invention. Les pesanteurs sociologiques ne laissent pas se déployer une littérature romanesque un peu ambitieuse. Valéry, Gide, Proust se taisent, ou parlent dans le désert. C'est l'époque des maîtres officiels – France, Loti, Bourget, Barrès, Rolland – qui exercent une sorte de pontificat. C'est en partie contre eux que se dressera la N.R.F., qui fut, dans ses premières années, une sorte d'académie du roman. Ces romanciers en vogue s'adressent à un public petit-bourgeois qui leur demande des leçons, ou plutôt des certitudes. Un peu plus, un peu moins, ils les lui proposent. Bourget s'est crispé sur des thèses réactionnaires, Barrès entonnait les hymnes du nationalisme, et pendant que Loti, à travers ses voyages, modulait des lassitudes romantiques qui étaient devenues de vieilles rengaines, France agrémentait un idéal humanitaire et progressiste d'un soupçon d'ironie désabusée. Le roman était devenu le dépotoir des idéologies du temps. On avait voulu, par réaction contre les plates descriptions de maints romanciers naturalistes, réconcilier les idées et le roman, mais cela n'aboutissait, au milieu des séductions de la Belle Époque, qu'à des

romans à thèses, dont on a tout dit quand on a dit que c'étaient de mauvais romans, et, le plus souvent, de mauvaises thèses.

Le naturalisme avait été la dernière grande école du roman. Passé 1890, ce n'est plus qu'un encombrement de formules diverses. Le roman hésite tous les ans entre l'autobiographie et l'étude scientifique, les impressions d'une âme délicate et les crudités d'une chronique parlementaire, l'analyse psychologique ou les fictions aimables. De Huysmans à Mirbeau et de Rosny à Jules Renard, on trouve bien une survivance de l'esthétique réaliste, mais leur réalisme se fait spiritualiste, poétique, ou symboliste. À côté du «roman naturiste», il y a le «roman romanesque», et bientôt le «roman collectif», pour peu qu'on s'avise de l'existence d'une psychologie des foules. Si variées que fussent les étiquettes, elles ne parvenaient guère à masquer la permanence des structures. Le roman, c'est un tableau de mœurs agrémenté d'une historiette. Jusqu'en 1914, il y a peu de tentatives pour en renouveler la structure et les ambitions : on pourrait citer celles de Jules Romains, avec *Le Bourg régénéré* ou *Mort de quelqu'un*. C'est seulement à la veille de la guerre qu'apparaissent des œuvres neuves, et l'on sait quelle heureuse rencontre de chefs-d'œuvre se produit en cette année 1913 (sans qu'on s'en soit beaucoup avisé sur le moment), qui, pour ne parler que du roman, voit paraître Jean Barois et Barnabooth, *Le Grand Meaulnes* et *Du côté de chez Swann*.

C'est à la veille de la guerre que paraissent aussi *Les Caves du Vatican*. Ce n'était encore qu'une sottise, mais elle constituait l'aboutissement provisoire d'une lente et prudente approche du roman. De *L'Immoraliste* à *Isabelle*, les récits gidien mettaient en scène peu de personnages, peu d'événements, ils relataient, de façon sobre et dépouillée, une aventure spirituelle. C'est sous l'influence des chefs-d'œuvre de Dostoïevski que Gide, à la veille de la guerre, commençait à concevoir le roman comme une œuvre de vastes dimensions, présentant une multiplicité d'événements et de personnages. *Les Caves* étaient, sur le mode parodique, le premier avatar de ce roman d'aventures dont Jacques Rivière, en 1913, se faisait le théoricien. «Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, notait Gide de son côté, comporte une diversité de points de vue soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est, par essence, une œuvre déconcentrée.» Un tel roman s'édifie aux antipodes des ambitions balzaciques, car la «concurrency de l'état civil» n'est pas du tout son fait. Œuvre d'un romancier «introverti», *Les Faux-Monnayeurs* (1925) n'étaient qu'une «autobiographie du possible», la projection des inquiétudes et des obsessions de l'auteur. Grand livre manqué, sans doute, mais passionnant pour tous ceux qui s'intéressent aux problèmes du roman, car on y assiste à la confrontation de l'esprit critique et de la création romanesque. Quand Gide suggérait que «l'histoire de l'œuvre, de sa gestation», serait «plus intéressante que l'œuvre elle-même», était-ce l'écho d'un temps où, comme le romancier n'a plus rien à dire, il lui reste à attirer l'attention sur la manière dont il s'y prend pour ne rien dire ? En tout cas, les déclarations de Gide ont suscité, ou rencontré, un engouement pour le roman du

romancier en train d'écrire un roman qui, de *La Somme romanesque* de Léon Bopp aux *Bêtises* de Jacques Laurent, est une des directions du genre à notre époque. Sartre déclarait naguère qu'il y avait beau temps que ces jeux byzantins n'amusaient plus personne. Ils doivent bien au moins distraire les romanciers ?

C'est avec *À la recherche du temps perdu* que s'opère la métamorphose du genre. Proust en avait pleine conscience : dans une de ses lettres, il déclarait rechercher un éditeur susceptible de faire accepter des lecteurs «un livre qui, à vrai dire, ne ressemble pas du tout au classique roman». Livre nouveau, qui, délaissant la sacro-sainte intrigue, rendait compte de la totalité d'une expérience et qui, libéré de ses carcans, s'ouvrait à tout ce que les romanciers, jusque-là, étaient tentés de négliger, occupés qu'ils étaient à courir vers le dénouement. Ce qui devenait le sujet, c'était «le monde même, dans son tissu de sensations et d'images». En même temps, Proust retrouvait les perspectives d'un vaste roman initiatique : son héros passe par la double expérience du monde et de la passion, avant d'avoir accès à la lumière de la révélation finale. *La Recherche* était l'histoire d'une vocation, donc le roman d'un roman, l'auteur achevant son livre au moment où, la boucle étant bouclée, le narrateur commence le sien.

Entre le début et la fin, ainsi superposés, qu'y a-t-il, sinon une suite de rencontres à apprécier, de signes à interpréter ? Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle était fondé sur un conflit. Proust abolissait les conflits au profit d'une exigence d'élucidation. De Balzac à Zola, on montrait des héros à la conquête du monde ; chez Proust, le monde n'était plus un bien à conquérir, mais une apparence à élucider. Le temps des héritiers était venu ; celui des révoltés était différé. De Rastignac à Frédéric Moreau, la volonté de puissance avait décliné ; de Frédéric Moreau au narrateur de la *Recherche*, l'affaiblissement de la convoitise allait de pair avec un renforcement de l'exigence intellectuelle : pour le héros, il s'agit de comprendre, non de posséder, d'assurer son salut, non d'asseoir sa domination.

## LE RÈGNE DES MAÎTRES

### *Le roman de consommation*

Dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, le roman commence à envahir les étalages des librairies et à régner en maître dans les cabinets de lecture. Le genre submerge tout. Le nombre des auteurs s'accroît. Tout se passe comme si beaucoup d'esprits avaient fait un sort à ce mot de Taine : «*Je pense que tout homme cultivé et intelligent, en ramassant son expérience, peut faire un ou deux romans, parce qu'en somme un roman n'est qu'un amas d'expériences*». A côté des amateurs, les professionnels compromettent souvent leur talent dans de véritables travaux forcés littéraires. Remy de Gourmont protestait un jour contre

cette hérésie qui poussait tant d'auteurs à écrire deux ou trois romans par an. Les Margueritte, Rosny aîné ou Paul Adam étaient d'une redoutable fécondité. Le roman devenait une industrie et un commerce. L'apparition de prix littéraires particulièrement destinés aux romanciers, le Goncourt en 1903, le Fémina quelques années plus tard, favorisait cette tendance. Cette production intensive s'accompagnait d'un immense déchet. Pourtant les œuvres de qualité ne manquaient pas. Ce qui est grave, c'est que beaucoup de romans semblaient coulés dans le même moule. On voit triompher, à l'heure où les maîtres officiels, France, Barrès, Loti, Bourget, exercent une sorte de pontificat, une littérature romanesque qui est de plain-pied avec le public petit bourgeois auquel elle s'adresse. Il y a dans le domaine du roman, entre 1895 et 1914, une sorte d'affaissement de la littérature d'invention. De jeunes maîtres qui ont fait d'éclatants débuts vers 1890, Valéry, Gide, Proust, demeurent inconnus. La fondation de la *Nouvelle Revue Française*, en 1909, représentait un mouvement de protestation contre les compromissions dans lesquelles se dégradait une littérature sottement descriptive ou bassement édifiante.

#### *La variété des étiquettes*

On entre dans un temps où il devient de plus en plus difficile de classer la production. Les critiques s'y essayaient parfois pour tenter de trouver quelques points de repère. Mais leurs classements étaient, en général, aussi arbitraires que superficiels. Est-on beaucoup plus avancé quand on a discerné une survivance de l'esthétique réaliste ? Quand on a distingué le roman psychologique du roman de mœurs, les romans d'idéologie progressiste (Rosny aîné) ou de pitié humaine (Ch. L. Philippe) des romans réactionnaires de René Bazin ou d'Henry Bordeaux ? Quand on a opposé le roman personnel ou autobiographique au roman objectif ? L'analyse des sentiments et l'étude des mœurs restent les deux sillons essentiels. Il faut pourtant inventer de nouvelles catégories pour y ranger des œuvres qui ressortissent à de nouveaux desseins : le roman social, le roman collectif se proposent de peindre les foules, en un temps où l'on s'avise de l'existence d'une psychologie des foules. Il faut bien ajouter à la catégorie du roman historique celle du roman préhistorique, pour y ranger ceux de Rosny aîné. On continue à désigner, par l'expression de «romans romanesques», des œuvres qui se proposent de divertir par des péripéties plutôt que d'instruire par des analyses. On doit recourir à l'expression de roman artiste pour évoquer des livres comme ceux de Pierre Louÿs ou d'Henri de Régnier. Dans quelle catégorie ranger les romans de Louis Bertrand ou de Jérôme et Jean Tharaud, qui suivent des itinéraires d'évasion ? Sous quelle rubrique placer les œuvres de Marcel Prévost, d'Abel Hermant, d'Edouard Estaunié, de René Boylesve, qui sont moralistes et psychologues autant que peintres des mœurs ? C'était une solution de facilité caractéristique du désarroi des esprits que de baptiser «féminins» les romans dont des femmes étaient les auteurs.



*Permanence des structures*

En 1905, dans l'enquête de Le Cardonnell et Vellay, Edmond Jaloux déclarait que les romanciers français devaient renouveler leurs procédés techniques ; Gide, de son côté, estimait que l'on entrerait dans une époque où l'apparition de nouveaux caractères pouvait transformer le roman. Pourtant, on ne voit se dessiner, avant 1914, aucun renouvellement des caractères et des techniques. Le roman est toujours constitué d'une alternance de descriptions, d'analyses, de récits et de dialogues. Seul le dosage de ces divers éléments variait d'un auteur à l'autre. Il y eut, pendant quelques années, un engouement en faveur d'un roman tout entier constitué de dialogues : les succès que rencontra le genre dialogué, avec Gyp ou Abel Hermant, furent de courte durée ; pourtant Roger Martin du Gard utilisait à nouveau le procédé en 1913 dans *Jean Barois*. Quant à la composition, elle était en général fondée sur les structures qui avaient eu cours pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. On peignait une crise et son dénouement après avoir mis en place une lente préparation ; on retraçait une vie par une lente succession d'épisodes ; ou l'on présentait un milieu en explorant, de chapitre en chapitre, des secteurs différents. Les romanciers gardaient les deux ambitions qui avaient animé la plupart de leurs devanciers du siècle précédent : présenter un tableau des mœurs de leur temps et raconter une histoire. Cette double exigence d'une affabulation romanesque et d'une observation sociale constituait le caractère essentiel de la création romanesque. On était seulement tenté de mettre l'accent sur l'un ou l'autre aspect. Les Margueritte, dans les quatre volumes du *Désastre*, voulaient se faire les historiens de la guerre de 1870 plutôt que de raconter une histoire fictive. Inversement, il y avait, dans certaines intrigues d'Henry Bordeaux, une affabulation qui rappelait André Theuriet ou Victor Cherbuliez, et, dans ce cas, les données d'une intrigue conventionnelle supplantaient la peinture des mœurs.

Il faudrait faire leur place aux quelques rares tentatives qui entreprenaient de bouleverser la facture traditionnelle du roman. C'étaient celles de Jules Romains qui, dans *Le Bourg régénéré* (1906) et *Mort de quelqu'un* (1911)<sup>4</sup>, renonçait aux conventions de l'intrigue et du personnage : une nouvelle structure romanesque était adoptée, la narration était tissée d'une succession de scènes simultanées. En 1911, *Le Trust* de Paul Adam représentait un effort pour éliminer l'action unique et pour suggérer le foisonnement et la complexité du réel.

4 Le héros mourait au début. Le roman était fait de toutes les pensées, de tous les gestes que le mort suscitait chez ceux qui l'avaient connu.

*L'envahissement de l'idéologie*

Sous la variété des étiquettes et la permanence des structures, apparaissait un phénomène nouveau : l'envahissement des fictions par l'idéologie. Le roman faisait la part belle à l'exposé de thèses, conservatrices ou progressistes. L'expression des idées se superposait ou, par moments, se substituait à l'histoire contée. L'auteur assumait la responsabilité de certains développements ; il en confiait d'autres à ses personnages. Les dialogues devenaient des débats où s'affrontaient des opinions opposées. Dans ce qu'on a appelé le roman à thèse, c'était l'agencement de l'histoire qui prétendait démontrer, sur le vif, le bien fondé de tel ou tel point de vue.

Les romans devenaient de lourdes machines ; ils étaient défigurés par des développements parasites. Le genre devenait un genre «dépotoir» et «fourre-tout». Il n'y entraient, bien souvent, qu'un ramassis d'opinions.

C'est vers 1900 que Paul Bourget était passé du roman psychologique au roman à thèse et qu'il avait fait succéder à la *clinique* la *thérapeutique*. Dans *L'Étape*, *Un Divorce*, *L'Émigré*, *Le Démon de midi*, il voulait proposer des illustrations d'un corps de doctrine politique et sociale qu'il avait trouvé chez Balzac, Taine et Le Play. Pourtant, Bourget se défendait d'écrire des romans à thèse ; il prétendait écrire des romans à idées. Il soutenait que sa thèse n'était qu'un point de vue sur le spectacle humain et que ce point de vue se dégagait des événements rapportés. Il était facile de rétorquer que les événements étaient choisis en fonction du point de vue que l'auteur entendait imposer, et qu'un agencement de circonstances imaginaires ne saurait prouver quoi que ce soit. Il est inutile de revenir sur les nombreuses condamnations qu'on a portées contre le roman à thèse. On a tout dit, quand on a dit que c'étaient de mauvais romans et de mauvaises thèses. Il était louable de faire entrer des idées dans le roman, il était regrettable d'agencer une histoire pour imposer une solution. Un bon roman porte en lui un monde d'idées ; il ne gagne jamais à être la démonstration d'une idée préconçue.

*La dissolution des catégories esthétiques*

L'intervention des idées dans le roman rompait avec les habitudes du récit. Il était bon que les romanciers eussent l'ambition de faire réfléchir le lecteur. Mais ils couraient ainsi le risque de se fourvoyer, car, au lieu de raconter une histoire, ils exposaient un problème. Un critique se plaignait un jour que les romanciers eussent perdu le goût de conter et l'art d'intéresser le lecteur. Balzac ne s'était guère privé de prodiguer les commentaires en marge de l'action ; mais la structure de beaucoup de ses romans restait fortement dramatique ; c'était un des paradoxes de l'art balzacien que les exposés de l'auteur en vinsent à servir la crédibilité et à renforcer l'intérêt. Paul Bourget, sur ce point, était proche de son maître : nul plus que lui ne

se défait des récits inorganiques : l'agencement des événements, dans ses romans à thèse, se réfère à la fois aux nécessités de l'intrigue et à des ambitions idéologiques. Il est vrai qu'il était l'héritier des maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle, dont il ne cessait de méditer les leçons. Mais, après lui, les romanciers ont péché par méconnaissance de leur art. Maurice Barrès l'observait, en 1907 : «*Quand je suis arrivé à Paris, l'art du roman était connu et pratiqué excellemment par les Zola, les Daudet, les Goncourt, les Cherbuliez, les Ferdinand Fabre, derrière lesquels se formaient à la maîtrise les Loti, les Maupassant, les Bourget. Mais, aujourd'hui, comptez! Combien d'écrivains voyez-vous qui sachent créer cet univers que doit être un roman, qui puissent construire un plan, camper leurs personnages et les mouvoir ?*» Il est vrai que les auteurs de romans en étaient souvent venus, selon le mot d'un critique, à «*mettre dans le roman autre chose que le roman lui-même*». Anatole France était-il romancier ? et de quel mot désigner, par exemple, son *Histoire contemporaine* ? était-ce un récit ? un essai ? un pamphlet ? France était un essayiste fourvoyé dans le roman plutôt qu'un romancier véritable. *Les Déracinés* de Maurice Barrès se présentaient bien comme un roman. Mais le second tome de la trilogie, *Leurs Figures*, n'offrait plus qu'une suite de croquis ; on n'y trouvait qu'une chronique parlementaire. Le mot de *chronique* désignait des œuvres qui n'offraient guère le genre de plaisir qu'on demande habituellement au roman. On comprend dès lors la portée des remarques de Jacques Rivière, en 1913, dans ses articles sur «le roman d'aventure» : il insistait sur la nécessité d'une *mise en acte* constante ; le romancier ne devait pas confier directement ses impressions, mais les transmuier en événements.

Quand on parlait de crise du roman, vers 1900, c'était pour déplorer une mévente ou un marasme. En 1920, on se plaindrait plutôt de surproduction. Le succès du genre était lié à l'extension du public, c'est un phénomène économique et social autant qu'un phénomène littéraire. Il fallait à Zola quinze ou vingt ans pour vendre 150 000 exemplaires de *L'Assommoir* ; ses succès de vente étaient pourtant, à l'époque, une donnée nouvelle. Mais, vers 1930, Bernard Grasset pouvait dire : «L'ère des 100 000 est ouverte!» Dès lors, l'éditeur tente sa chance avec des formules variées, tant il est difficile de prévoir l'accueil du public, et il lui reste à espérer le gros succès d'un de ses romans pour le dédommager de l'échec de tous les autres. Le développement des prix littéraires et de la publicité, l'organisation de plus en plus commerciale des maisons d'édition, l'apparition de la presse littéraire, tout cela crée un climat nouveau (n'oublions pas cependant que le succès de Bernanos, avec *Sous le soleil de Satan*, n'était dû qu'à trois ou quatre articles de bonne critique). Le succès des *Nouvelles littéraires*, dans les années vingt, est un phénomène significatif : chaque semaine, les interviews de F. Lefèvre donnaient la parole aux romanciers. Toute une surenchère s'installe dans les mœurs littéraires, et elle est liée à deux phénomènes : l'un, déjà dénoncé par Balzac dans *Illusions perdues*, c'est la commercialisation des produits de l'esprit ; l'autre, c'est l'entrée dans l'ère du vedettariat, et de ce côté-là, depuis 1920, les choses ne se sont pas améliorées.

La littérature romanesque n'est plus qu'un secteur privilégié dans une vaste industrie du roman. Si l'on s'en tient au «roman littéraire», on assiste à une sorte de dissolution des catégories esthétiques. Le roman prenait toutes les formes, et tout prenait la forme du roman. Il est devenu à la fois le genre Protée et le genre fourre-tout. Dans la production courante, l'évolution du genre n'est plus qu'une suite de modes qui, souvent, ne valent que pour une saison. Comment pourrait-on, sans arbitraire, opérer des classements ? Même le populisme, vers 1930, n'a guère réussi à regrouper une génération, il n'a été qu'une formule parmi d'autres.

Le public de l'entre-deux-guerres reste un public bourgeois de culture moyenne : il vit, dans une période de malthusianisme, replié sur ses biens, accroché à ses principes d'économie, de sagesse, de prudence, mais, à la faveur de beaucoup de bouleversements ou de remises en question, il devient curieux de nouvelles façons de vivre ou de sentir. Il y a deux pôles au roman bourgeois de cette époque : le respect des institutions et un désir d'affranchissement. Le sujet de prédilection, c'est le conflit entre l'individu et la famille, entre le goût de l'indépendance et le respect des traditions. De la même façon, le roman hésite entre les petites choses de la vie provinciale et l'air du large, car le lecteur est friand de ces œuvres où, par personnage interposé, il découvre un monde qu'il ne peut encore explorer en touriste. Resserrement sur une ancienne vie française, mais déjà curiosité d'autres horizons, telles sont alors les voies du roman.

Il était naturel que, dans un monde secoué par la guerre et ébranlé par de nombreuses remises en question, l'on vît figurer des héros de l'inquiétude. Le mot de Valéry avait porté : on savait que les civilisations étaient mortelles. Le «pourquoi écrivez-vous ?» des surréalistes, c'était, sous une forme agressive, la question des questions. Les conquêtes de la pensée scientifique procédaient, en cette période d'évolution accélérée, à une remise en cause des notions qui avaient paru solides : du relativisme einsteinien à la mécanique ondulatoire, la raison avait renouvelé ses concepts en retrouvant, selon le mot de Bachelard, «sa fonction de turbulence et d'agressivité». La psychanalyse s'en prenait aux dogmes de la psychologie traditionnelle. Bref, bien des certitudes qu'on avait crues solides faisaient défaut. L'entrée dans la vie, ce n'était plus une conquête ou un combat ; tout au plus, une installation provisoire. D'où tous ces romans de l'adolescence et de la jeunesse : ils laissaient voir un nouveau mal du siècle, lié à une crise des valeurs. On commençait à entrer dans une civilisation de masse ; l'ère des individualités hors-série paraissait close. Le héros des temps modernes, c'est un médiocre, un pauvre homme, souvent un adolescent prolongé, un schizophrène, tourmenté par sa timidité et ses névroses ; il est souvent à la recherche d'un emploi, déjà tout à la fois intellectuel et chômeur ; il n'a pour lui qu'une immense bonne volonté. On l'a reconnu, c'est Salavin.

Que faire en ce temps de désarroi et d'ennui, sinon partir, sinon rêver ? De Marc Chardonne à Pierre Mac Orlan, de Roland Dorgelès à Paul Morand, combien de héros qui

sont (avec des revenus souvent moins substantiels) des avatars de Barnabooth! Évasion géographique, mais aussi poétique. On est, depuis *Le Grand Meaulnes*, à la recherche du «domaine merveilleux» : la chambre des *Enfants terribles* ou le passage de l'Opéra dans *Le Paysan de Paris!* Mais la grande voie du roman poétique – et la seule qui permit, à l'encontre des prouesses de Giraudoux, de maintenir un équilibre entre le récit et la poésie –, c'était celle du roman rustique, de ce que Thibaudet appelait «la paysannerie épique». De Pourrat à Bosco, de Ramuz à Giono, le roman des paysans a cessé d'être un roman social pour devenir un poème, un mythe, un chant du monde.

C'est vers 1930 que «surgit et prolifère cette variété géante de l'espèce roman» à laquelle on a donné le nom de «roman fleuve». Dès les années vingt, Martin du Gard avait publié les premiers volumes de la fresque des *Thibault*, mais le projet ne prenait son ampleur qu'avec les trois gros volumes de *L'Été 1914*. Duhamel avec la *Chronique des Pasquier*, Jules Romains avec *Les Hommes de bonne volonté* prétendaient, à l'instar de Balzac et de Zola, représenter toute la société française au XX<sup>e</sup> siècle, que ce fût en racontant l'histoire d'une famille ou en inventant, comme Jules Romains, des techniques neuves. Mais ni les prouesses techniques ni la bonne volonté ne suffirent pour écrire des chefs-d'œuvre. Est-ce l'absence du génie personnel qui est en cause ? ou le manque de relief de l'époque ? à moins que ce ne soient les limites de l'horizon intellectuel de ces hommes de la génération de 1885. Quand une crise économique ravageait le monde occidental et que s'installaient des fascismes, les romanciers peignaient avec application la seule chose qu'ils connaissaient : la république des professeurs. Et ce qu'ils voulaient sauver, devant les menaces du monde moderne, c'étaient les valeurs d'un individualisme de bon ton. La bonne volonté n'était pas un idéal à la mesure des tempêtes qu'on allait voir se déchaîner.

Avec Céline, mais aussi avec Malraux, avec Saint-Exupéry, avec Aragon, on sort de l'univers qui fut celui des générations précédentes : à la sécurité bourgeoise et à la sérénité intellectuelle (fussent-elles déjà un peu ébranlées) succède un «comment vivre» dont l'urgence est soulignée par les menaces qui pèsent sur le monde. «L'héroïsme pour Malraux, note Gaëtan Picon, le courage et le devoir pour Saint-Exupéry, l'honneur chrétien et français pour Bernanos, la justice pour Aragon, la participation à la vie de la nature pour Giono, l'alternance pour Montherlant, toutes ces œuvres aboutissent à une formule salut, à une clef de la vie.» Violence des dénonciations de Céline, héroïsme révolutionnaire, goût de trouver un refuge dans les complaisances du culte du moi ou les harmonies d'un chant du monde, tout cela témoigne des affres d'une culture bousculée par l'événement. Médecins des banlieues minables, prêtres de campagne ou artisans de la révolution prolétarienne, tous ces héros présentent ce trait commun, qu'ils sont jetés les uns et les autres dans un monde de ténèbres, où la vie est une suite de risques, l'avenir incertain, l'horizon fermé. Les nouvelles techniques, qu'elles fussent inspirées de Joyce, du roman américain ou du procédé cinématographique du montage, venaient à la rescousse : la réalité n'est plus racontée, elle est présentée par bribes. C'en est fait d'un monde soumis aux lois de l'esprit exposées par l'auteur ou lentement conquises par le héros.

**Raymond RADIGUET (1903–1923)**

Au lendemain de la guerre de 1914, c'est à un adolescent, Raymond Radiguet, que revint l'honneur de renouveler la tradition française du roman d'analyse. Sa trop brève carrière se présente sous le signe d'un *double prodige* : une étonnante *précocité* qui rappelle Rimbaud, et, chez un jeune homme qui appartenait à l'avant-garde cubiste et dadaïste, une parfaite *maîtrise* des sentiments, de la pensée et du style, aboutissant à cette *banalité supérieure* qui, selon Gide, caractérise le *classicisme*.

Né au Parc Saint-Maur en 1903, Radiguet écrit des vers dès l'âge de quatorze ans ; à quinze ans il collabore à des revues (*Sic*, puis *Littérature*, *Aujourd'hui*, etc..) ; à seize ans il correspond avec André Breton, Tristan Tzara et commence à écrire un roman, *Le Diable au corps*, qui paraîtra en 1923. Devenu l'ami de Max Jacob et de Jean Cocteau, il publie en 1920 un recueil de poèmes, *Les Joues enjeu*, donne en 1921 une comédie loufoque, *Les Pélican* (c'est-à-dire «la famille Pélican») et rédige la même année un conte, *Denise*. Il meurt de la typhoïde, en décembre 1923, sans avoir vu paraître son second roman, *Le Bal du Comte d'Orgel* (1924).

*Le Diable au Corps* serait une «fausse confession» comme celles «où l'on se charge de méfaits non commis, par orgueil». «Le roman exigeant un relief qui se trouve rarement dans la vie, il est naturel que ce soit justement une fausse autobiographie qui semble la plus vraie.» Pendant la guerre de 1914, un adolescent devient l'amant d'une jeune femme dont le mari combat sur le front... Écoutons encore l'auteur : «On y voit la liberté, le désœuvrement, dus à la guerre, façonner un jeune garçon et tuer une jeune femme» ; devant les responsabilités qu'il aurait à assumer, il apparaît que le héros n'est pas encore un homme, et Marthe, sa maîtresse, meurt... ; le mari élèvera l'enfant qui n'est pas le sien.

Quant au *Bal du Comte d'Orgel*, c'est une version moderne de *La Princesse de Clèves* : l'héroïne, Mahaut d'Orgel, lutte désespérément contre la passion qui l'entraîne vers François de Séryeuse, – jusqu'à tout avouer à son mari. Chez un auteur si jeune, la pénétration psychologique tient de la *divination*, mais l'analyse tend à devenir *une fin en soi*, au lieu d'aboutir à la communion ; ce qui était pudeur dans le roman de Mme de La Fayette risque de paraître ici froideur et détachement. Le lecteur est partagé entre l'admiration et une sorte de gêne devant cette *lucidité implacable*.

***Le Bal du comte Orgel***

Ce fut dans sa chambre que Mahaut reçut M<sup>me</sup> de Séryeuse. Elle avait fait dire qu'elle n'était là pour personne, sauf pour elle. Les deux femmes parlèrent d'abord de choses indifférentes.

M<sup>me</sup> d'Orgel ne savait comment aborder un tel sujet. Devant ce silence M<sup>me</sup> de Séryeuse se dit : «Il faut que ce soit plus grave encore que j'imagine.» Et, persuadée de ses torts, elle commença, timide, comme si c'était elle qui eût été en faute :

- Je n'ose vous apporter mes excuses au sujet de mon fils...
- Oh! Madame! Quelle bonté! s'écria Mahaut. Et, mue par son cœur, elle prit les mains de la mère.

Sur ce terrain glissant, comme des patineuses novices, ces deux femmes pures rivalisèrent de maladresse.

«Non, non, disait Mahaut, je vous affirme que François est étranger à ce drame.»

M<sup>me</sup> de Séryeuse, convaincue que c'étaient là les derniers scrupules de Mahaut, s'écria qu'elle savait à quoi s'en tenir sur les sentiments de François.

- Que vous a-t-il dit ? demanda M<sup>me</sup> d'Orgel. - Mais je le sais, enfin! répliqua M<sup>me</sup> de Séryeuse. - Mais quoi ? - Qu'il vous aime.

M<sup>me</sup> d'Orgel poussa un cri. M<sup>me</sup> de Séryeuse eut vraiment le spectacle d'une détresse humaine. Tout le courage de Mahaut venait-il d'une espèce de certitude que François ne l'aimait pas ? Une joie folle éclaira une seconde son visage, avant que M<sup>me</sup> de Séryeuse pût voir cet être déraciné, secoué par la douleur. François arrivant en cet instant, elle était à lui. Rien n'aurait pu l'empêcher de tomber dans ses bras, pas même la présence de sa mère.

M<sup>me</sup> de Séryeuse comprit tout. Effrayée, elle chercha vite à se reprendre.

- Je vous en conjure, s'écria Mahaut, ne m'arrachez pas ma seule joie, ce qui me fera supporter mon devoir. Je ne savais pas qu'il m'aimât. Heureusement mon sort ne m'appartient plus. Je vous demande donc encore davantage de me cacher François. S'il m'aime, inventez ce que vous voudrez, mais ne lui dites pas ce qui est vrai ; nous serions perdus.

A parler de son amour, et à la mère de celui qu'elle aimait, M<sup>me</sup> d'Orgel se complaisait presque. Après ses premiers transports :

- Il doit venir, ce soir, à notre dîner, dit-elle d'une voix plus assurée. Comment l'en empêcher ? Je ne pourrai le revoir sans m'évanouir.

Au fond M<sup>me</sup> de Séryeuse préférait agir sans retard. Encore sous l'influence de cette scène, elle convaincrait mieux François. Elle le trouverait sans doute à sept heures chez les Forbach.

- Il ne viendra pas, dit-elle. Je vous le promets.

40 Ce qui, dans cette scène, n'eût pas le moins stupéfait Séryeuse, eût été l'attitude de sa mère, qu'il croyait froide. Le spectacle de cette passion réveillait chez elle la femme endormie. Elle avait les larmes aux yeux. Elle embrassa Mahaut. Toutes deux sentirent leurs joues brûlantes et mouillées. Quelque chose de presque théâtral grisait M<sup>me</sup> de Séryeuse. - C'est une sainte, se disait-elle, en face du calme que donnait à Mahaut la Certitude d'être aimée.



*Lettre de Mme d'Orgel*

M<sup>me</sup> de Séryeuse fit appeler la négresse Marie, porteuse de la lettre. Elle attendait dans l'antichambre : «Savez-vous si M<sup>me</sup> la comtesse sera chez elle à la fin de l'après-midi ?» Sur une réponse affirmative, «Ma visite est donc attendue» pensa M<sup>me</sup> de Séryeuse. C'est plus grave que je ne croyais.» Plus grave signifiait pour elle que François était coupable. Car elle allait voir M<sup>me</sup> d'Orgel non par pitié, mais en mère qui, au reçu d'une lettre du proviseur, souvent insignifiante, accourt au collègue, persuadée que son fils a mal agi.

M<sup>me</sup> d'Orgel, depuis la lettre, se sentait moins lourde. L'application qu'elle y avait mise lui avait un peu masqué le tragique des circonstances. Ce serait fou de dire qu'elle était calme, mais elle avait du contentement d'avoir agi. Elle ne se sentait plus dans l'état maladif des jours précédents. Peut-être ce soulagement venait-il plus de l'aveu de son amour que du reste. Enfin, quelqu'un partageait ce lourd secret! Ce n'était pas sa honte qui se trouvait satisfaite, mais son amour. Sans doute, ne se sentait-elle pas atterrée de sa décision, parce que ce n'était pas encore une décision véritable.

Dans le train, M<sup>me</sup> de Séryeuse relisait :

«Madame,

«La hâte avec laquelle je vous fais remettre cette lettre vous prépare déjà à ce que je viens vous dire. Pourtant, combien vous êtes loin de la vérité, comme il y a peu de jours, moi-même je l'étais! Quand vous saurez le danger que je cours, peut-être me jugerez-vous impudente de vous demander de l'aide.

«Au début de l'amitié de mon mari pour votre fils, je ne tardai pas à m'apercevoir de la préférence que je lui accordais sur tous nos amis ; je ne m'alarmai pas bien sérieusement et ne crus m'en apercevoir que par excès de scrupules. Déjà, sans le savoir, j'agissais mal. L'incident de Champigny aida encore ma conscience à se mettre en repos, et je m'accrochai démesurément à l'idée que François était plus qu'un ami, un cousin, et que mes sentiments, alors, n'avaient rien que de légitime.

«J'étais aveugle ; je ne le suis plus. Il me faut donner à mes sentiments pour votre fils le nom que, à ma honte, ils exigent. Mais une mère s'alarme vite. Aussi faut-il que je m'empresse de vous dire que votre fils est innocent, qu'il n'a rien tenté contre mon repos.

C'est toute seule que je suis venue à des sentiments interdits, dont il ne sait rien. D'ailleurs si je n'étais pas la seule coupable, vous comprenez bien, madame que ce n'est pas à vous que j'aurais le front de demander du secours. Mais vous seule pouvez obtenir de lui ce que je ne puis, moi, demander : S'il a de l'amitié pour mon mari, pour nous – ne plus nous voir ; car je ne puis plus me sauver, qu'en me sauvant de sa présence. Vous trouverez ce qui est le plus propre à le convaincre. Ce sera peut-être lui dire tout. Je n'en ai pas peur, je sais qu'il ne tirera aucune vanité de ma détresse. Heureusement il n'en coûtera à son cœur que la peine, légère à côté d'autres dont je fais la connaissance, que



l'on éprouve à s'éloigner d'amis véritables. Je n'ai pas su rester cela. Mon cœur a trahi cette amitié. Il faut donc que François ne me voie plus.

«Ne dites pas que je n'ai pas le droit d'agir ainsi, de vouloir le séparer de mon mari, et que je manque au premier de mes devoirs en n'avouant pas tout d'abord à M. d'Orgel. Plusieurs fois ces derniers jours j'ai tenté de l'avertir. Mais il semblait si loin de la vérité que je n'eus pas ce courage. Il ne veut pas m'entendre. N'allez pas croire que je l'accuse ; au contraire, je veux me charger davantage. Si mon mari est coupable, c'est d'avoir trop de confiance en moi. «Hélas! je ne puis compter sur rien. La religion ne peut plus me secourir. J'ai assez aimé mon mari pour le suivre dans son incroyance. Ma mère pouvait-elle supposer que je lui ressemblasse si mal ? Gomment m'eût-elle mise en garde contre des dangers qui, pour elle, ne pouvaient être qu'imaginaires ? Je n'avais jamais cru ne pas suffire seule à défendre mon honneur. Si je me plains, c'est de la confiance qu'on m'a accordée, dont je vois aujourd'hui que j'étais indigne.

«Persuadez François, madame, je vous en supplie! Vous et votre fils, êtes les deux personnes dont j'attends tout...»

– Elle me cache la vérité, pensait M<sup>me</sup> de Seryeuse. Une lettre pareille ne vient pas toute seule. Elle me ménage.

*Le Bal du comte d'Orgel* (Grasset).

### Alain FOURNIER (1886–1914)

Tombé aux Éperges le 22 septembre 1914, Henri Fournier était né en 1886 à La Chapelle-d'Angillon, dans le Cher. Fils d'instituteurs, il passa ses vacances, et aussi toutes ses premières années, en milieu rural : Berry, Sologne. Au Lycée Lakanal, où il préparera l'École Normale Supérieure, il acquit une culture étendue mais toujours choisie. Ses dons, sa sensibilité délicate et accueillante éclairèrent sa *Correspondance* avec Jacques Rivière (qui épousera Isabelle, sœur d'Henri son condisciple et son ami), mais il disparut trop tôt pour leur donner un large épanouissement.

Du moins laisse-t-il une sorte de chef-d'œuvre, *Le Grand Meaulnes* (1913) dont le style, d'une exquise simplicité, ressuscite le monde même de l'enfance, ce temps de la vie où pénètre si naturellement le rêve. Dans ce livre unique, l'auteur a mêlé aux souvenirs d'un amour entrevu, qu'il fait revivre avec le personnage d'Yvonne de Galais, les images de l'école, des jeux et des saisons, sous une lumière douce, favorable à tous les songes et à l'expression pudique et secrète de la quête nostalgique d'un absolu.

## La fête étrange

C'étaient des costumes de jeunes gens d'il y a longtemps, des redingotes à hauts cols de velours, de fins gilets très ouverts, d'interminables cravates blanches et des souliers vernis du début de ce siècle. Il n'osait rien toucher du bout du doigt, mais après s'être nettoiyé en frissonnant, il endossa sur sa blouse d'écolier un des grands manteaux dont il releva le collet plissé, remplaça ses souliers ferrés par de fins escarpins vernis et se prépara à descendre nu-tête.

Il arriva, sans rencontrer personne, au bas d'un escalier de bois, dans un recoin de cour obscur. L'haleine glacée de la nuit vint lui souffler au visage et soulever un pan de son manteau.

Il fit quelques pas et, grâce à la vague clarté du ciel, il put se rendre compte aussitôt de la configuration des lieux. Il était dans une petite cour formée par des bâtiments des dépendances. Tout y paraissait vieux et ruiné. Les ouvertures au bas des escaliers étaient béantes car les portes depuis longtemps avaient été enlevées ; on n'avait pas non plus remplacé les carreaux des fenêtres qui faisaient des trous noirs dans les murs. Et pourtant toutes ces bâtisses avaient un mystérieux air de fête. Une sorte de reflet coloré flottait dans les chambres basses où l'on avait dû allumer aussi, du côté de la campagne, des lanternes. La terre était balayée ; on avait arraché l'herbe envahissante. Enfin, en prêtant l'oreille, Meaulnes crut entendre comme un chant, comme des voix d'enfants et de jeunes filles, là-bas, vers les bâtiments confus où le vent secouait des branches devant les ouvertures roses, vertes et bleues des fenêtres.

Il était là, dans son grand manteau, comme un chasseur, à demi penché, prêtant l'oreille, lorsqu'un extraordinaire petit jeune homme sortit du bâtiment voisin, qu'on aurait cru désert.

Il avait un chapeau haut de forme très cintré qui brillait dans la nuit comme s'il eût été d'argent ; un habit dont le col lui montait dans les cheveux, un gilet très ouvert, un pantalon à sous-pieds... Cet élégant, qui pouvait avoir quinze ans, marchait sur la pointe des pieds comme s'il eût été soulevé par les élastiques de son pantalon, mais avec une rapidité extraordinaire. Il salua Meaulnes au passage sans s'arrêter, profondément, automatiquement, et disparut dans l'obscurité, vers le bâtiment central, ferme, château ou abbaye, dont la tourelle avait guidé l'écolier au début de l'après-midi.

Après un instant d'hésitation, notre héros emboîta le pas au curieux petit personnage. Ils traversèrent une sorte de grande cour-jardin, passèrent entre des massifs, contournerent un vivier enclos de palissades, un puits, et se trouvèrent enfin au seuil de la demeure centrale. Une lourde porte de bois, arrondie dans le haut et cloutée comme une porte de presbytère, était à demi ouverte. L'élégant s'y engouffra. Meaulnes le suivit, et,

dès ses premiers pas dans le corridor, il se trouva, sans voir personne, entouré de rires, de chants, d'appels et de poursuites.

Tout au bout de celui-ci passait un couloir transversal. Meaulnes hésitait s'il allait pousser jusqu'au fond ou bien ouvrir une des portes derrière lesquelles il entendait un bruit de voix, lorsqu'il vit passer dans le fond deux fillettes qui se poursuivaient. Il courut pour les voir et les rattraper, à pas de loup, sur ses escarpins. Un bruit de portes qui s'ouvrent, deux visages de quinze ans que la fraîcheur du soir et la poursuite ont rendus tout roses, sous de grands cabriolets à brides, et tout va disparaître dans un brusque éclat de lumière.

Une seconde, elles tournent sur elles-mêmes, par jeu ; leurs amples jupes légères se soulèvent et se gonflent ; on aperçoit la dentelle de leurs longs, amusants pantalons ; puis, ensemble, après cette pirouette, elles bondissent dans la pièce et referment la porte. Meaulnes reste un moment ébloui et titubant dans ce corridor noir.

*Le Grand Meaulnes*, I, XIII, La Fête étrange (Ed. Émile-Paul Frères).

## Valery LARBAUD (1881–1957)

La formule selon laquelle on présente épisodiquement Valery Larbaud dans les anthologies, manuels et histoires de la littérature est celle du «riche amateur» du début du siècle, dilettante, bon vivant, angoissé et chercheur d'âme (la sienne surtout), incessant voyageur transeuropéen : Barnabooth, en somme. Donc, Larbaud serait l'auteur d'un seul livre comportant, au nom d'un personnage fictif, des poésies, un journal et un conte satirique.

La part de vrai en tout cela suffit pour situer Larbaud à l'intérieur d'une chaîne historique : influences de la fin de la période symboliste (Rimbaud, Laforgue, Whitman), école de style intime à la *Nouvelle Revue française* (d'après Rousseau, Constant, Stendhal) ; aspects contemporains et précurseurs d'une littérature célébrant le cosmopolitisme et la mobilité lyrique du monde moderne (Claudel, Saint-John Perse, Fargue, Apollinaire, Michaux, Giraudoux, Morand, Cendrars, Queneau, Butor).

Paradoxe de l'enfance également, car, fils «de vieux» (le père, propriétaire de la source Saint-Yorre, meurt tôt) et de santé fragile, suffoqué par une mère couveuse et cabotine, au lieu de s'évader vers le conte de fées (un peu à l'instar d'un Alain-Fournier), ou même vers ce plus haut domaine de fantaisie qu'est la féerie romanesque, Larbaud profite de tous les éléments et de tous les moments de sa vie d'«enfant déchu» et y revient constamment. Mais ce n'est ni pour soupirer ni pour s'en plaindre précisément. Chez lui, déjà au moment de l'action ou de la pensée, on est placé sur les bords du passé, le regret s'encadrant avec l'évocation. Ainsi, dans les meilleures des *Enfantines* – son chef-d'œuvre sans doute, avec

*Beauté, mon beau souci* (1923) et certaines pages de son roman *Fermina Márquez* (1911) et d'autres recueils (*Aux couleurs de Rome*, 1938, *Jaune, bleu, blanc*, 1927, par exemple) –, le point de vue sur l'enfance n'est pas purement nostalgique et donc d'un déterminisme facile ; la tristesse fait partie du bonheur et celui-ci ne peut pas s'en séparer.

### *Fermina Márquez*

#### I

Le reflet de la porte vitrée du parloir passa brusquement sur le sable de la cour, à nos pieds. Santos leva la tête, et dit :

«Des jeunes filles.»

Alors, nous eûmes, tous, les yeux fixés sur le perron, où se tenaient, en effet, à côté du préfet des études, deux jeunes filles en bleu, et aussi une grosse dame en noir. Tous quatre descendirent les quelques marches et, suivant l'allée qui longeait la cour, se dirigèrent vers le fond du parc, vers la terrasse d'où l'on voyait la vallée de la Seine, et Paris, au loin. Le préfet des études montrait ainsi aux parents des nouveaux élèves, une fois pour toutes, les beautés de son collège.

Comme les jeunes filles passaient le long de la grande cour ovale, où les élèves de toutes les classes étaient réunis, chacun de nous les dévisagea à son aise.

Nous étions une bande d'effrontés, de jeunes roués entre seize et dix-neuf ans) qui mettions notre honneur à tout oser en fait d'indiscipline et d'insolence. Nous n'étions pas élevés à la française, et, du reste, nous Français, nous n'étions qu'une bien faible minorité dans le collège ; à tel point que la langue en usage entre élèves était l'espagnol. Le ton dominant de l'institution était la dérision de toute sensiblerie et l'exaltation des plus rudes vertus. Bref, c'était un lieu où l'on entendait cent fois par jour, prononcés avec un accent héroïque, ces mots : «Nous autres Américains.»

Ceux qui disaient cela (Santos et les autres) formaient une élite dont tous les élèves exotiques (Orientaux, Persans, Siamois) étaient exclus, une élite dans laquelle, pourtant, nous Français étions admis, d'abord parce que nous étions chez nous, dans notre propre pays, et ensuite parce que, comme nation, historiquement nous valions presque la race au sang bleu, la gent de raison. C'est là un sentiment qui paraît perdu, aujourd'hui, chez nous : on dirait que nous sommes des bâtards qui évitons de parler de nos pères. Ces fils des armateurs de Montevideo, des marchands de guano du Callao, ou des fabricants de chapeaux de l'Equateur, se sentaient, dans toute leur personne et à tous les instants de leur vie, les descendants des Conquistadores. Le respect qu'ils avaient pour le sang espagnol, – même lorsque ce sang était, comme chez la plupart d'entre eux, un peu

mélangé de sang indien, – était si grand, que tout orgueil nobiliaire, que tout fanatisme de caste semble mesquin, comparé à ce sentiment-là, à la certitude d’avoir pour ancêtres des paysans de la Castille ou des Asturies. C’était une belle et bonne chose, après tout, que de vivre parmi des gens qui avaient ce respect d’eux-mêmes (et ce n’étaient que de grands enfants). Je suis sûr que le petit nombre d’anciens élèves restés en France se rappellent aujourd’hui avec reconnaissance notre vieux collègue, plus cosmopolite qu’une exposition universelle, cet illustre collègue Saint-Augustin, maintenant abandonné, fermé depuis quinze ans déjà...

C’est parmi les souvenirs d’une des plus glorieuses nations de la terre que nous y avons grandi ; le monde castillan fut notre seconde patrie, et nous avons, des années, considéré le Nouveau Monde et l’Espagne comme d’autres Terres Saintes où Dieu, par l’entremise d’une race de héros, avait déployé ses prodiges. – Oui, l’esprit qui dominait chez nous était un esprit d’entreprise et d’héroïsme ; nous nous efforcions de ressembler aux plus âgés d’entre nous, que nous admirions : à Santos, par exemple ; à son frère cadet Pablo ; naïvement nous imitions leurs manières et jusqu’au son de leur voix, et nous avions, à les imiter ainsi, un plaisir extrême. Voilà pourquoi nous nous tenions tous, à ce moment, près de la haie de myrtes qui séparait la cour de la grande allée du parc, domptant notre timidité pour admirer, avec une impudence voulue, les étrangères.

De leur côté, les jeunes filles soutinrent hardiment tous les regards. L’aînée surtout : elle passa lentement devant nous, nous regarda tous, et ses paupières ne battirent pas une seule fois. Quand elles eurent passé, Pablo dit à très haute voix : «Jolies filles», c’était ce que nous pensions tous.

Puis, chacun, parlant courtement, donna son opinion. En général, la plus jeune des deux sœurs, celle qui avait sur le dos une épaisse queue de cheveux noirs noués en papillon d’un large ruban bleu, la «petite», fut jugée insignifiante, ou du moins trop jeune (douze, treize ans, peut-être) pour être digne de notre attention : nous étions de tels hommes!

Mais l’aînée! nous ne trouvions pas de mots pour exprimer sa beauté ; ou plutôt, nous ne trouvions que des paroles banales qui n’exprimaient rien du tout ; des vers de madrigaux : yeux de velours, rameau fleuri, etc., etc. Sa taille de seize ans avait, à la fois, tant de souplesse et de fermeté ; et ses hanches, au bas de cette taille, n’étaient-elles pas comparables à une guirlande triomphale ? Et cette démarche assurée, cadencée, montrait que cette créature éblouissante avait conscience d’orner le monde où elle marchait... Vraiment, elle faisait penser à tous les bonheurs de la vie.

«Et elle est chaussée, habillée et coiffée à la dernière mode», conclut Demoisel, un grand nègre de dix-huit ans, une brute, qui avait coutume d’affirmer sans vouloir s’expliquer mieux, que sa propre mère était «Pahisienne de Pahis» et la reine du bon ton à Port-au-Prince.

## II

Maintenant il nous fallait des renseignements précis ; nous n'allions certes pas nous asseoir à l'écart, en écoliers bien sages, et regarder dans notre cœur. D'abord, il fallait savoir qui eue était.

Ortega était, parmi nous, le seul Espagnol originaire de la métropole, et, pour cette raison, nous le traitions avec déférence. Santos, en cela encore, nous donnait l'exemple. Il tenait à bien montrer au jeune Castillan qu'il n'avait rien, lui, Santos Iturria, de Monterrey, absolument rien d'un vulgaire et grossier parvenu américain, d'un «cachupin». Lui, qui dominait par la force et la parole notre petit monde, il cédait le pas, volontairement, en bien des choses à ce faible, indolent, taciturne Ortega. C'est ainsi que, dans cette circonstance, il lui demanda tout d'abord son avis. Ortega observait la vie du collège, les petits événements quotidiens, les allées et venues des maîtres et des élèves. Il répondit qu'il pensait que ces jeunes filles étaient les sœurs de Márquez, un nouveau, entré en cinquième depuis peu de jours. Il avait deviné juste.

En lui tordant longtemps le poignet, Demoiselle arracha au petit Márquez d'abord le prénom de sa plus jeune sœur, Pilar ; puis, en serrant un peu plus, il sut le prénom de l'aînée : Fermina. Nous étions là, regardant cette scène de torture : le nègre vociférant dans la figure de l'enfant, l'enfant le regardant bien en face et sans rien dire, des larmes coulant sur ses joues. Ce courage-là s'accorde mal avec le mensonge : Marquez ne nous trompait pas. Nous avons donc un mot maintenant, un nom à nous répéter tout bas, le nom entre tous les noms, qui la désignait : Fermina, Ferminita..., des lettres dans un certain ordre, un groupe de syllabes, une chose immatérielle et qui pourtant porte en soi une image et des souvenirs, enfin quelque chose d'elle : on dit ce mot à voix haute, et, si elle est là, vous avez fait retourner cette belle jeune fille. Oui, un prénom à écrire sur nos cahiers, en marge des brouillons de thèmes grecs, pour l'y retrouver après des années, et prononcer, en le retrouvant, gravement, avec une émotion profonde de stupides paroles de romance...

Santos dit à Demoiselle : «C'est assez de brutalité comme cela ; lâche-le, va. Lâche-le donc!» Le nègre obéit à contrecœur. Là-dessus, le petit Márquez, se mettant à parler de bon gré, nous apprîmes que la grosse dame qui accompagnait Pilar et Fermina était, non leur mère, – leur mère était morte, – mais leur tante, une sœur du père Marquez. Le père Márquez était un des grands banquiers de la Colombie. N'ayant pu accompagner ses enfants en Europe, il les avait confiés à cette sœur qu'on appelait familièrement : Mama Doloré. C'était une créole de quarante ans environ, qui avait été belle, et qui avait encore, dans un visage aux traits empâtés, de grands yeux humides, aux regards trop ardents, pathétiques. Les trois enfants et leur tante resteraient en France pendant quatre ans, puis iraient passer deux années à Madrid au bout desquelles ils rentreraient tous à Bogota.

Mais il y eut quelque chose qui nous plut, surtout : Marna Doloré et ses deux nièces viendraient passer tous les après-midi à Saint-Augustin, jusqu'à ce que Márquez fût habitué à la vie de collège, et n'eût plus besoin, pour lutter contre le désespoir, de sentir sa famille tout près de lui.

Ainsi, nous allions voir, tous les jours pendant les deux longues récréations de l'après-midi, Fermina Márquez passer dans les allées du parc. Nous n'avions jamais eu peur de quitter la cour, en dépit des règlements, pour aller fumer dans le parc ; et maintenant, à plus forte raison... Il fallut rentrer en étude. Cette fin de récréation ne ressemblait pas à toutes les autres ; la vie était toute changée ; chacun de nous sentait en soi-même son espérance, et s'étonnait de la trouver si lourde et si belle.

### III

Nous nous disions : «Si quelqu'un doit l'avoir, c'est Santos qui l'aura ; à moins que Demoisel, ce sauvage, ne la prenne de force dans un coin du parc.» Iturria lui-même comprit qu'il devait surveiller le nègre, tout en faisant sa cour à Fermina. Du reste, nous trouvions le moyen d'être une dizaine près des jeunes filles.

C'était assez facile : après nous être montrés pendant quelques minutes dans la cour des récréations, nous nous échappions, en sautant la barrière à claire-voie et en nous glissant, courbés, entre les feuillages des massifs. Pendant ce temps, des gosses faisaient le guet.

Dans le parc, nous retrouvions le petit Marquez en promenade avec sa tante et ses sœurs. Nous lui disions bonjour ; nous faisons de beaux saluts aux dames. Peu à peu, nous en vîmes à accompagner, en groupe, Marna Doloré et ses nièces. Mais nous étions toujours sur le qui-vive et prêts à nous cacher dans les taillis à la première alerte, car certains jours les surveillants faisaient du zèle et nous donnaient la chasse.

Ces promenades étaient très agréables. Les jeunes filles parlaient peu, mais nous les sentions près de nous, et Marna Doloré nous contait de belles histoires de son pays ; ou bien elle nous faisait part de ses premières impressions de Paris, des mille étonnements qu'elle avait chaque jour. Elle avait loué un grand appartement, avenue de Wagram ; mais elle n'y rentrait que pour se coucher, parce que les magasins (tant de magasins!) étaient une tentation trop forte ; elle et les «petites» prenaient leurs repas dans les restaurants du centre, pour être plus près des «occasions» ; et encore il fallait être tous les jours à une heure à Saint-Augustin ; et alors... «et alors, les six domestiques, dans l'appartement de l'avenue de Wagram, devaient avoir du bon temps»! Elle était singulière, trop bien habillée, trop parfumée, et mal élevée, et charmante ; elle fumait nos cigarettes et, quand elle s'adressait à l'un d'entre nous, elle l'appelait «Queridin», avec le ton d'une amoureuse. Santos disait : «Ah! quand la nièce m'appellera queridin!»

Le parc s'ouvrait autour de nous, avec de nobles allées, larges et hautes entre les frondaisons épaisses, bien taillées, semblables à des murs et à des terrasses de verdure, – avec des taillis, où, dans une ombre verte et noire, émouvante, montaient les fûts des chênes engainés de lierre et de mousse. Il y avait, dans ce parc de Saint-Augustin, des avenues dignes de Versailles et de Marly. On y voyait, çà et là, d'énormes arbres troués par les boulets de la dernière guerre, mais qui avaient survécu, leurs grandes plaies bouchées avec du plâtre goudronné. Et il y avait surtout la terrasse avec son immense escalier central, et sa Statue de saint Augustin, toute dorée, dominant toute la vallée. C'est la vallée de la Seine, le pays royal, où les routes et les forêts semblent continuer les beaux parcs, – où des oiseaux chantent toujours. C'est le commencement de l'été : on respire ; et l'on sent jusqu'au fond du cœur la douceur de la France.

## IV

Il y avait, près de la serre, un emplacement aménagé pour le tennis. C'était un jeu de filles, que nous méprisions, «un jeu de Yankees». Pour plaire à Fermina, Santos et Demoiselle mirent le tennis en honneur. Nous fîmes venir des raquettes, des chaussures spéciales ; ce fut très beau. Fermina Márquez s'animait beaucoup en jouant ; sa force et son agilité étaient admirables ; en même temps elle savait garder une noblesse et une majesté d'allure que les mouvements les plus rapides ne troublaient pas. On portait alors des manches larges et ouvertes ; chaque fois que la jeune fille levait le bras, sa manche tombait, glissait peu à peu jusqu'au-delà du coude. Je m'étonne encore qu'elle ne sentît pas tous nos regards curieux et avides collés pour ainsi dire à son bras nu. Un jour, comme elle venait de remettre à Santos sa raquette, la partie finie, Santos, devant elle, baisa le manche de cette raquette.

«Vraiment, vous aimez tant que ça les raquettes ?

– Et plus encore la main qui les a tenues.»

Santos lui avait saisi le poignet, et y appuya ses lèvres.

Elle retira sa main brusquement, et son bracelet, qui s'était ouvert, tomba. Santos le ramassa en disant qu'il le gardait.

«Vous n'oseriez pas!

– Oh! je ferai mieux : je vous le rapporterai, chez vous, à Paris, ce soir, à onze heures. Quelle blague!

C'est comme je vous le dis. Avertissez seulement le concierge, pour qu'il me laisse passer, – et surtout n'en dites rien à M. le préfet des études.

– Mais c'est un coup à vous faire expulser ?» Santos haussa les épaules et désigna d'un clin d'yeux Marna Doloré qui s'approchait, suivie de Pilar, de Marquez et de Léniot, un élève de seconde qui avait gagné la confiance de la créole en défendant Márquez contre



les taquineries de ses condisciples. – Puis à mi-voix : «Un coup à me faire expulser ? Ah! Je l'ai déjà essayé ce coup – n'est-ce pas, le nègre ?» Demoiselle répondit par son rire bizarre : «Ahi, Ahi!»

*Fermina Márquez*, (Ed. Gallimard, 1958, coll. «Pléiade»).

## Anatole FRANCE (1844–1924)

Né à Paris en 1844, Anatole Thibault, qui prendra le pseudonyme d'Anatole France, est le fils d'un libraire du quai Malaquais : dès l'enfance, il a le culte des livres et des documents ; il deviendra un fervent de l'antiquité classique. Il est d'abord chargé de travaux d'érudition aux éditions Lemerre et publie des vers parnassiens (*Poèmes Dorés*, 1873), puis un poème dramatique (*Les Noces Corinthiennes*, 1876). Nommé bibliothécaire du Sénat comme Leconte de Lisle, il découvre, avec *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), sa vraie voie, celle du roman ironique, teinté d'humanisme et de philosophie sceptique. Il évoque ensuite ses souvenirs d'enfance dans *Le Livre de mon ami* (1885), et aborde le roman historique dans *Thaïs* (1889) ; puis il revient au conte philosophique avec *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (1802) et *Les Opinions de Jérôme Coignard*. A la même époque, ses tendances classiques s'affirment dans les fines chroniques de *La Vie Littéraire*, au journal *Le Temps* (1887–1893). Après un roman d'amour assez désabusé, inspiré par sa liaison avec Mme de Caillavet (*Le Lys Rouge*, 1894), puis un recueil de réflexions et de maximes sceptiques (*Le Jardin d'Épicure*, 1894), il retourne à son inspiration favorite : *L'Orme du Mail* (1897) et *Le Mannequin d'Osier* (1897), qui forment les deux premiers volumes de l'*Histoire Contemporaine*, sont une satire amusée, mais implacable, des intrigues religieuses et des ridicules d'une petite ville provinciale.

## BAPTÊME DES PINGOUINS

Après être allé une heure à la dérive, le saint homme aborda une plage étroite, fermée par des montagnes à pic. Il marcha le long du rivage, tout un jour et une nuit, contournant les rochers qui formaient une muraille infranchissable. Et il s'assura ainsi que c'était une île ronde, au milieu de laquelle s'élevait une montagne couronnée de nuages. Il respirait avec joie la fraîche haleine de l'air humide. La pluie tombait, et cette pluie était si douce que le saint homme dit au Seigneur :

«Seigneur, voici l'île des larmes, l'île de la contrition.»

La plage était déserte. Exténué de fatigue et de faim, il s'assit sur une pierre, dans les creux de laquelle reposaient des œufs jaunes, marqués de taches noires et gros comme des œufs de cygne. Mais il n'y toucha point, disant :

«Les oiseaux sont les louanges vivantes de Dieu. Je ne veux pas que par moi manque une seule de ces louanges.»

Et il mâcha des lichens arrachés aux creux des pierres.

Le saint homme avait accompli presque entièrement le tour de l'île sans rencontrer d'habitants, quand il parvint à un vaste cirque formé par des rochers fauves et rouges, pleins de cascades sonores, et dont les pointes bleuissaient dans les nuées.

La réverbération des glaces polaires avait brûlé les yeux du vieillard. Pourtant, une faible lumière se glissait encore entre ses paupières gonflées. Il distingua des formes animées qui se pressaient en étages sur ces rochers comme une foule d'hommes sur les gradins d'un amphithéâtre. Et en même temps ses oreilles, assourdies par les longs bruits de la mer, entendirent faiblement des voix. Pensant que c'était là des hommes vivant selon la loi naturelle, et que le Seigneur l'avait envoyé à eux pour leur enseigner la loi divine, il les évangélisa.

Monté sur une haute pierre au milieu du cirque sauvage :

«Habitants de cette île, leur dit-il, quoique vous soyez de petite taille, vous semblez moins une troupe de pêcheurs et de mariniers que le sénat d'une sage république. Par votre gravité, votre silence, votre tranquille maintien, vous composez sur ce rocher sauvage une assemblée comparable aux Pères-Conscrits de Rome délibérant dans le temple de la Victoire, ou plutôt aux philosophes d'Athènes disputant sur les bancs de l'Aréopage. Sans doute, vous ne possédez ni leur science ni leur génie ; mais peut-être, au regard de Dieu, l'emportez-vous sur eux. Je devine que vous êtes simples et bons. En parcourant les bords de votre île, je n'y ai découvert aucune image de meurtre, aucun signe de carnage, ni têtes ni chevelures d'ennemis suspendues à une haute perche ou clouées aux portes des villages. Il me semble que vous n'avez point d'arts, et que vous ne travaillez point les métaux. Mais vos cœurs sont purs et vos mains innocentes. Et la vérité entrera facilement dans vos âmes.»

Or, ce qu'il avait pris pour des hommes de petite taille, mais d'une allure grave, c'étaient des pingouins que réunissait le printemps, et qui se tenaient rangés par couples sur les degrés naturels de la roche, debout dans la majesté de leurs gros ventres blancs. Par moments ils agitaient comme des bras leurs ailerons et poussaient des cris pacifiques. Ils ne craignaient point les hommes, parce qu'ils ne les connaissaient pas et n'en avaient jamais reçu d'offense ; et il y avait en ce religieux une douceur qui rassurait les animaux les plus craintifs, et qui plaisait extrêmement à ces pingouins. Ils tournaient vers lui, avec une curiosité amie, leur petit œil rond prolongé en avant par une tache blanche ovale, qui donnait à leur regard quelque chose de bizarre et d'humain.

Touché de leur recueillement, le saint homme leur enseignait l'Évangile.

«Habitants de cette île, le jour terrestre qui vient de se lever sur vos rochers est l'image du jour spirituel qui se lève dans vos âmes. Car je vous apporte la lumière intérieure ; je vous apporte la lumière et la chaleur de l'âme. De même que le soleil fait fondre les glaces de vos montagnes, Jésus-Christ fera fondre les glaces de vos cœurs.»

Ainsi parla le vieillard. Comme partout dans la nature la voix appelle la voix, comme tout ce qui respire à la lumière du jour aime les chants alternés, les pingouins répondirent au vieillard par les sons de leur gosier. Et leur voix se faisait douce, car ils étaient dans la saison de l'amour.

Et le saint homme, persuadé qu'ils appartenaient à quelque peuplade idolâtre et faisaient en leur langage adhésion à la foi chrétienne, les invita à recevoir le baptême.

«Je pense, leur dit-il, que vous vous baignez souvent. Car tous les creux de ces roches sont pleins d'une eau pure, et j'ai vu tantôt, en me rendant à votre assemblée, plusieurs d'entre vous plongés dans ces baignoires naturelles. Or, la pureté du corps est l'image de la pureté spirituelle.»

Et il leur enseigna l'origine, la nature et les effets du baptême.

«Le baptême, leur dit-il, est Adoption, Renaissance, Régénération, Illumination.»

Et il leur expliqua successivement chacun de ces points.

Puis, ayant béni préalablement l'eau qui tombait des cascades et récité les exorcismes, il baptisa ceux qu'il venait d'enseigner, en versant sur la tête de chacun d'eux une goutte d'eau pure et en prononçant les paroles consacrées.

Et il baptisa ainsi les oiseaux pendant trois jours et trois nuits.

#### IV

#### LA PREMIÈRE ASSEMBLÉE DES ÉTATS DE PINGOUINIE

«Mon fils Bulloch, dit le vieillard Maël, nous devons faire le dénombrement des Pingouins et inscrire le nom de chacun d'eux dans un livre.

– Rien n'est plus urgent, répondit Bulloch ; il ne peut y avoir de bonne police sans cela.»

Aussitôt, l'apôtre, avec le concours de douze religieux, fit procéder au recensement du peuple.

Et le vieillard Maël dit ensuite :

«Maintenant que nous tenons registre de tous les habitants, il convient, mon fils Bulloch, de lever un impôt équitable, afin de subvenir aux dépenses publiques et à l'entretien de l'abbaye. Chacun doit contribuer selon ses moyens. C'est pourquoi, mon fils, convoquez les Anciens d'Alca, et d'accord avec eux nous établirons l'impôt.»

Les Anciens, ayant été convoqués, se réunirent, au nombre de trente, dans la cour du Moustier de bois sous le grand sycomore. Ce furent les premiers Etats de Pingouinie. Ils étaient formés aux trois quarts des gros paysans de la Surelle et du Clange. Greatauk, comme le plus noble des Pingouins, s'assit sur la plus haute pierre.

Le vénérable Maël prit place au milieu de ses religieux et prononça ces paroles :

«Enfants, le Seigneur donne, quand il lui plaît, les richesses aux hommes et les leur retire. Or, je vous ai rassemblés pour lever sur le peuple des contributions afin de subvenir aux dépenses publiques et à l'entretien des religieux. J'estime que ces contributions doivent être en proportion de la richesse de chacun. Donc celui qui a cent bœufs en donnera dix ; celui qui en a dix en donnera un.»

Quand le saint homme eut parlé, Morio, laboureur à Anis-sur-Clange, un des plus riches hommes parmi les Pingouins, se leva et dit :

«O Maël, ô mon père, j'estime qu'il est juste que chacun contribue aux dépenses publiques et aux frais de l'Eglise. Pour ce qui est de moi, je suis prêt à me dépouiller de tout ce que je possède, dans l'intérêt de mes frères pingouins et, s'il le fallait, je donnerais de grand cœur jusqu'à ma chemise. Tous les Anciens du peuple sont disposés, comme moi, à faire le sacrifice de leurs biens ; et l'on ne saurait douter de leur dévouement absolu au pays et à la religion. Il faut donc considérer uniquement l'intérêt public et faire ce qu'il commande. Or, ce qu'il commande, ô mon père, ce qu'il exige, c'est de ne pas beaucoup demander à ceux qui possèdent beaucoup ; car alors les riches seraient moins riches et les pauvres plus pauvres. Les pauvres vivent du bien des riches ; c'est pourquoi ce bien est sacré. N'y touchez pas : ce serait méchanceté gratuite. A prendre aux riches, vous ne retireriez pas grand profit, car ils ne sont guère nombreux ; et vous vous priveriez, au contraire, de toutes ressources, en plongeant le pays dans la misère. Tandis que, si vous demandez un peu d'aide à chaque habitant, sans égard à son bien, vous recueillerez assez pour les besoins publics, et vous n'aurez pas à vous enquérir de ce que possèdent les citoyens, qui regarderaient toute recherche de cette nature comme une odieuse vexation. En chargeant tout le monde également et légèrement, vous épargnerez les pauvres, puisque vous leur laisserez le bien des riches. Et comment serait-il possible de proportionner l'impôt à la richesse ? Hier j'avais deux cents bœufs ; aujourd'hui j'en ai soixante, demain j'en aurai cent. Clunic a trois vaches, mais elles sont maigres ; Nicclu n'en a que deux, mais elles sont grasses. De Clunic ou de Nicclu, quel est le plus riche ? Les signes de l'opulence sont trompeurs. Ce qui est certain, c'est que tout le monde boit et mange. Imposez les gens d'après ce qu'ils consomment. Ce sera la sagesse et ce sera la justice.»

Ainsi parla Mono, aux applaudissements des Anciens.

«Je demande qu'on grave ce discours sur des tables d'airain, s'écria le moine Bulloch. Il est dicté pour l'avenir ; dans quinze cents ans, les meilleurs entre les Pingouins ne parleront pas autrement.»

Les Anciens applaudissaient encore, lorsque Greatauk, la main sur le pommeau de l'épée, fit cette brève déclaration :

«Étant noble, je ne contribuerai pas ; car contribuer est ignoble. C'est à la canaille à payer.»

Sur cet avis, les Anciens se séparèrent en silence.

Ainsi qu'à Rome, il fut procédé au cens tous les cinq ans ; et l'on s'aperçut, par ce moyen, que la population s'accroissait rapidement. Bien que les enfants y mourussent en merveilleuse abondance et que les famines et les pestes vinsent avec une parfaite régularité dépeupler des villages entiers, de nouveaux Pingouins, toujours plus nombreux, contribuaient par leur misère privée à la prospérité publique.

## APOGÉE DE LA CIVILISATION PINGOUINE

Un demi-siècle après les événements que nous venons de raconter, Mme Cérés mourut entourée de respect et de vénération, en la soixante-dix-neuvième année de son âge et depuis longtemps veuve de l'homme d'Etat dont elle portait dignement le nom. Ses obsèques modestes et recueillies furent suivies par les orphelins de la paroisse et les sœurs de la Sacrée-Mansuétude.

La défunte laissait tous ses biens à l'Œuvre de Sainte-Orberose.

«Hélas! soupira M. Monnoyer, chanoine de Saint-Maël, en recevant ce legs pieux, il était grand temps qu'une généreuse fondatrice subvint à nos nécessités. Les riches et les pauvres, les savants et les ignorants se détournent de nous. Et, lorsque nous nous efforçons de ramener les âmes égarées, menaces, promesses, douceur, violence, rien ne nous réussit plus. Le clergé de Pingouinie gémit dans la désolation ; nos curés de campagne réduits pour vivre à exercer les plus vils métiers, traînent la savate et mangent des rogatons. Dans nos églises en ruine la pluie du ciel tombe sur les fidèles et l'on entend durant les saints offices les pierres des voûtes choir. Le clocher de la cathédrale penche et va s'écrouler. Sainte-Orberose est oubliée des Pingouins, son culte aboli, son sanctuaire déserté. Sur sa châsse, dépouillée de son or et de ses pierreries, l'araignée tisse silencieusement sa toile.»

Oyant ces lamentations, Pierre Mille, qui, à l'âge de quatre-vingt-dix-huit ans, n'avait rien perdu de sa puissance intellectuelle et morale, demanda au chanoine s'il ne pensait pas que Sainte-Orberose sortît un jour de cet injurieux oubli.

«Je n'ose l'espérer, soupira M. Monnoyer.

C'est dommage! répliqua Pierre Mille. Orberose est une charmante figure ; sa légende a de la grâce. J'ai découvert, l'autre jour, par grand hasard, un de ses plus jolis miracles, le miracle de Jean Violle. Vous plairait-il de l'entendre, monsieur Monnoyer ?

Je l'entendrai volontiers, monsieur Mille.

Le voici donc tel que je l'ai trouvé dans un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle :

«Cécile, femme de Nicolas Gaubert, orfèvre sur le Pont-au-Change, après avoir mené durant de longues années une vie honnête et chaste, et déjà sur le retour, s'éprit de Jean Violle, le petit page de Mme la comtesse de Maubec, qui habitait l'hôtel du Paon sur la Grève. Il n'avait pas encore dix-huit ans ; sa taille et sa figure étaient très mignonnes. Ne pouvant vaincre son amour, Cécile résolut de le satisfaire. Elle attira le page dans sa maison, lui fit toutes sortes de caresses, lui donna des friandises et finalement en fit à son plaisir avec lui.

«Or, un jour qu'ils étaient couchés tous deux ensemble dans le lit de l'orfèvre, maître Nicolas rentra au logis plus tôt qu'on ne l'attendait. Il trouva le verrou tiré et entendit, au travers de la porte, sa femme qui soupirait : «Mon cœur! mon ange! mon rat!» La soupçonnant alors de s'être enfermée avec un galant, il frappa de grands coups à l'huis et se mit à hurler : «Gueuse, paillarde, ribaude, vaudoise, ouvre que je te coupe «le nez et les oreilles!» En ce péril, l'épouse de l'orfèvre se voua à sainte Orberose et lui promit une belle chandelle si elle la tirait d'affaire, elle et le petit page qui se mourait de peur tout nu dans la ruelle.

«La sainte exauça ce vœu. Elle changea immédiatement Jean Violle en fille. Ce que voyant, Cécile, bien rassurée, se mit à crier à son mari : «Oh! le vilain brutal, le méchant jaloux! Parlez doucement si vous voulez qu'on vous ouvre.» Et, tout en grondant de la sorte, elle courait à sa garde-robe et en tirait un vieux chaperon, un corps de baleine et une longue jupe grise dont elle affublait en grande hâte le page métamorphosé. Puis, quand ce fut fait : «Catherine, ma mie, Catherine, mon petit chat, fit-elle tout haut, allez ouvrir à votre oncle : il est plus bête que méchant, et ne vous fera point de mal.» Le garçon devenu fille obéit. Maître Nicolas, entré dans la chambre, y trouva une jeune pucelle qu'il ne connaissait point et sa bonne femme au lit. «Grand benêt, lui dit celle-ci, ne t'ébahis pas de ce que tu vois. Comme je venais de me coucher à cause d'un mal au ventre, j'ai reçu la visite de Catherine, la fille à ma sœur Jeanne de Palaiseau, avec qui nous étions brouillés depuis quinze ans. Mon homme, embrasse notre nièce! elle en vaut la peine.» L'orfèvre accola Violle, dont la peau lui sembla douce ; et dès ce moment il ne souhaita rien tant que de se tenir un moment seul avec elle, afin de l'embrasser tout à l'aise. C'est pourquoi, sans tarder, il l'emmena dans la salle basse, sous prétexte de lui offrir du vin et des cerneaux, et il ne fut pas plus tôt en bas avec elle qu'il se mit à la caresser très amoureusement. Le bonhomme ne s'en serait pas tenu là, si sainte Orberose n'eût inspiré à son honnête femme l'idée de l'aller surprendre. Elle le trouva qui tenait la fausse nièce sur ses genoux, le traita de paillard, lui donna des soufflets et l'obligea à lui demander pardon. Le lendemain, Violle reprit sa première forme.

Ayant entendu ce récit, le vénérable chanoine Monnoyer remercia Pierre Mille de le lui avoir fait, et, prenant la plume, se mit à rédiger les pronostics des chevaux gagnants aux prochaines courses. Car il tenait les écritures d'un bookmaker.

Cependant la Pingouinie se glorifiait de sa richesse. Ceux qui produisaient les choses nécessaires à la vie en manquaient ; chez ceux qui ne les produisaient pas, elles surabondaient. «Ce sont là, comme le disait un membre de l'Institut, d'inéluctables fatalités économiques.» Le grand peuple pingouin n'avait plus ni traditions, ni culture intellectuelle, ni arts. Les progrès de la civilisation s'y manifestaient par l'industrie meurtrière, la spéculation infâme, le luxe hideux. Sa capitale revêtait, comme toutes les grandes villes d'alors, un caractère cosmopolite et financier : il y régnait une laideur immense et régulière. Le pays jouissait d'une tranquillité parfaite. C'était l'apogée.

*L'Ile des pingouins* (Ed. Calmann-Lévy, 1908).

### Maurice BARRES (1862–1957)

Né le 19 août 1862 à Charmes (Vosges) et mort le 4 décembre 1923 à Neuilly-sur-Seine (Seine), Maurice Barrès est un écrivain et homme politique français, figure de proue du nationalisme français. Le premier axe de sa pensée est «le culte du Moi» : Barrès affirme que notre premier devoir est de défendre notre moi contre les Barbares, c'est-à-dire contre tout ce qui risque de l'affaiblir dans l'épanouissement de sa propre sensibilité.

Le second axe est résumé par l'expression «La terre et les morts» qu'approfondissent les trois volumes du *Roman de l'énergie nationale : Les Déracinés* (1897), *L'Appel au soldat* (1900) et *Leurs Figures* (1902) qui témoignent de l'évolution de Maurice Barrès vers le nationalisme républicain et le traditionalisme, l'attachement aux racines, à la famille, à l'armée et à la terre natale.

Il est resté l'un des maîtres à penser de la droite nationaliste durant l'Entre-Deux-Guerres.

### LA PÉDAGOGIE DE BÉRÉNICE

Mon enfant, donne-moi ton cœur. (Proverbes)

Dès lors, je vins souvent d'Arles à Aigues-Mortes visiter ma chère Bérénice. Jusqu'à quel point son contact m'était délicieux, on ne le comprendra que si l'on imagine la fatigue, la poussière des complications électorales d'où je m'échappais pour me rafraîchir dans la petite maison des étangs.

Bérénice ne parlait guère, mais son sourire et la ligne de son corps avaient une façon si mélancolique et si fine, avec un naturel parfait! Il y avait en elle l'étrangeté délicate de cette renaissance bourguignonne du quinzième siècle qui fut la moins académique des

tentatives. C'est au milieu des rares vestiges de cet art qui poursuivit passionnément l'expression, parfois aux dépens de la beauté, que s'était ouverte sa première jeunesse. Elle avait de ces images leur finesse un peu souffrante, mais sans raideur gothique, plutôt mouillée de grâce. Il me semblait parfois que les faiblesses sensuelles de son âme avaient transpiré sur tout son jeune corps et en baignaient les contours.

Au bord de ces eaux pleines de rêves, son élégance froissée par aucun contact et son ignorance prodigieuse de toute intrigue faisaient d'elle le plus précieux des repos. Eûtes-vous jamais un sentiment plus ardent des arbres verts et des eaux fraîches que dans la paperasse des bureaux ? jamais plus le goût d'une passion vive qu'au soir d'une journée de confus débats ? Cette petite fille contenait le besoin de sincérité et de désintéressement qui grandissait en moi, tandis que je me soumettais aux conditions de ma réussite. Les heures passées auprès d'elle m'étaient un jardin fermé, où je menais une passionnante contestation sentimentale.

Notre ordinaire, dans mes séjours d'Aigues-Mortes, était de marcher dans cette campagne divine et de ne tolérer sur nos âmes que de sentiments analogues à ceux qui flottent sur ses étangs ou végètent sur sa lande. Notre conversation eût paru desséchée comme paraît cette terre ; c'est qu'en étaient bannies toutes banalités ; nous n'admettions rien entre nous que de personnel et de parfaitement sincère. Nous avions nos longs silences, comme cette terre a ses landes pelées, et peut-être n'est-elle jamais plus noble que dans ces friches semées de sel et balayées du vent de la mer.

Nous réservions pour nos soins privés les instants grossiers du milieu du jour, ces après-midi où l'épaisse congestion nous prive tout à la fois de frivolité et de profondeur, mais la fraîcheur du réveil et la lassitude du soir favorisaient également notre délicieux commerce d'abstractions.

Un matin, à travers les marais salant, nous allâmes visiter le bourg du Grau-du-Roi, qui est le port d'Aigues-Mortes. Un vent léger rafraîchissait le front, les yeux, la bouche de mon amie Bérénice et découvrait sa nuque énergique de petite bête. Elle franchit avec aisance ces trois kilomètres, sans daigner regarder ce paysage plus qu'un jeune bouleau ne s'inquiète de la noble tristesse des horizons du Nord dont il est un de ; caractères. Pour moi, étranger dans cette vie harmonieuse, j'en prenais une conscience intense.

Le Grau-du-Roi, groupe de maisons basses bordant un canal jusqu'à la mer qui s'espace à l'infini, porta mon imagination en pleine Venise, comme une note donnée par hasard nous jette dans la cavatine fameuse de quelque opéra italien... C'était vers les dix heures, par un tendre soleil, et la brise emportait au large toutes nos rêveries, symbolisées sur l'horizon par des voiles déployées. Au Grau-du-Roi, les maisons sont teintées de rose pâle, de jaune et de vert délayé. Aucun bruit que le long bruissement qui vient de la mer ne froissa mes nerfs suprasensibles, tandis qu'assis auprès d'elle, qui représente pour moi la force mystérieuse, l'impulsion du monde, je goûtais dans le parfum léger de



son corps de jeune femme toute la saveur de la passion et de la mort. Or, comparant mes agitations d'esprit et la sérénité de sa fonction, qui est de pousser à l'état de vie tout ce qui tombe en elle, je fus écoeuré de cette surcharge d'émotions sans unité dont je défaille, et je songeai avec amertume qu'il est sur la terre mille paradis étroits, analogues à celui-ci, où, pour être heureux, il suffirait d'être comme mon amie une belle végétation et de me chercher des racines, ces assises morales qu'elle avait trouvées en pleurant dans les bras de M. de Transe.

Parfois, le soir, après le repas, quand je me sentais, dans un soupir de Bérénice un peu affaissée, que notre manie allait la lasser, je la laissais à sa futile camarade, Bougie-Rose, à sa domestique, de qui sa bonne grâce avait su tirer une humble amie, et je gagnais Aigues-Mortes par le sentier des étangs.

Seuls les saints la connurent, mon hystérie de méditation et cette violente variété d'abstractions, où je me plongeais, tout en côtoyant ces marais lunaires vers l'ombre gigantesque des murailles amplifiées par la nuit! Puis sur le large trottoir de la petite place où veille un saint Louis héroïque de Pradier, apercevant dans une demi-obscurité la rude église du douzième siècle, je m'enorgueillissais que ce pays ne fût utile qu'à mon éducation et que Bérénice, non plus, n'eût d'autre mission, enfant chargée de voluptés qu'elle laisse non cueillies se faner royalement sur elle-même.

Cela est certain qu'elle ne se serait pas refusée, mais cette assurance que j'en prenais dans ses yeux de petit animal au moment même où elle pleurerait M. de Transe, le seul ami dont elle n'eût jamais frissonné, suffisait à ne pas irriter mon désir.

Visiblement, je lui plaisais, et comme il convient pour que le sentiment soit vrai, d'instinct physique et de confiance. Parfois, dans nos promenades, tandis que je ni enivrais sans jamais m'en lasser de cette tristesse épanouie à tous les plis de son beau visage, elle me disait, avec l'éclatant sourire dont ses années de libertinage lui firent connaître l'irrésistible empire : « Venez plus près de moi, » et elle m'attirait au fond de la voiture contre son jeune corps. « A quoi pensez-vous ? » interrogeait-elle, un peu mal à l'aise de ce compagnon, de qui, aujourd'hui comme jadis, les mobiles lui échappaient. Mais que je fusse distrait, ce lui était un suffisant motif de me goûter davantage, pour mon originalité, disait-elle, bien à contresens, car je n'étais qu'un esprit compréhensif, enveloppé, et conquis par l'abondante végétation qu'elle projette comme une plante vigoureuse.

« A quoi pensez-vous, Philippe ? » et je songeais qu'il est sur la terre bien des femmes dont le sein cache un beau trésor de douceur et de haute sagesse selon la nature, et qu'aucun n'aimera avec désintéressément parce que leurs corps voluptueux troublent de désir qui les approche.

*Le Jardin de Bérénice* (Paris, Fayard, 1906).

**Paul BOURGET (1852–1931)**

Fils d'un professeur à la faculté des sciences de Clermont, Paul Bourget, dès sa trentième année, se fit connaître par ses *Essais de psychologie contemporaine*<sup>1</sup>, et ses premiers romans, qui se fondent aussi sur l'analyse psychologique, obtinrent tout de suite le succès auprès d'un large public mondain : *Cruelle Énigme* (1885) suivi bientôt d'*André Cornélis* (1887).

Mais très vite, il infléchit son œuvre dans un sens moralisateur avec son roman le plus marquant *Le Disciple* (1889). Revenu au catholicisme, qu'il avait abandonné vers dix-huit ans, il va devenir l'écrivain attitré des milieux traditionalistes, dont on retrouve toutes les «valeurs» dans *l'Étape* (1902), *Un divorce* (1904), *L'Émigré* (1907), *le Démon de Midi* (1914), *le Sens de la Mort* (1916), *Nos actes nous suivent* (1927). Hostile au rationalisme et à l'incrédulité, il se fait le champion de l'ordre social et religieux et il dénonce dans la démocratie l'ambition des individus et la lutte des classes. Mais il ne continue pas moins à affirmer son attachement à la méthode positive et à la technique de «l'anatomie morale». C'est en ce sens qu'il se rattache à l'esthétique de son maître Taine. Sa «faculté maîtresse» est, selon lui-même, «l'imagination des sentiments». Il se défend d'être un romancier à thèse, mais son parti pris est souvent assez lourd et assez lassant malgré une sorte d'animation qu'à défaut d'objectivité il témoigne dans l'évocation des divers milieux. Son style très oratoire demeure un peu monotone sauf peut-être dans *le Disciple* où il prend souvent un ton passionné.

**Le Disciple**

Le travail par lequel une émotion s'élabore en nous et finit par se résoudre dans une idée reste si obscur que cette idée est parfois précisément le contraire de ce que le raisonnement simple aurait prévu. N'eût-il pas été naturel, par exemple, que l'antipathie admirative soulevée en moi par la rencontre du comte André aboutît soit à une répulsion déclarée, soit à une admiration définitive ? Dans le premier cas, j'eusse dû me rejeter davantage vers la Science, et, dans l'autre, souhaiter une moralité plus active, une virilité plus pratique dans mes actes ? Oui, j'eusse dû. Mais le naturel de chacun, c'est sa nature. La mienne voulait que, par une métamorphose dont je vous ai marqué de mon mieux les degrés, l'antipathie admirative pour le comte devînt chez moi un principe de critique à mon propre égard, que cette critique enfantât une théorie un peu nouvelle de la vie, que cette théorie réveillât ma disposition native aux curiosités passionnelles, que le tout se fondît en une nostalgie des expériences sentimentales et que, juste à ce moment, une jeune fille se rencontrât dans mon intimité, dont la seule présence aurait suffi pour provoquer le désir de lui plaire chez tout jeune homme de mon âge. Mais j'étais trop intellectuel pour que ce désir naquît dans mon cœur sans avoir traversé ma tête. Du moins, si

j'ai subi le charme de grâce et de délicatesse qui émanait de cette enfant de vingt ans, je l'ai subi en croyant que je raisonnais. Il y a des heures où je me demande s'il en a été ainsi, où toute mon histoire m'apparaît comme plus simple, où je me dis : «J'ai tout bonnement été amoureux de Charlotte, parce qu'elle était jolie, fine, tendre, et que j'étais jeune ; puis je me suis donné des prétextes de cerveau parce que j'étais un orgueilleux d'idées qui ne voulait pas avoir aimé comme un autre.» Quel soulagement quand je parviens à me parler de la sorte! Je peux me plaindre moi-même, au lieu de me faire horreur, comme cela m'arrive lorsque je me rappelle ce que j'ai pensé alors, cette froide résolution caressée dans mon esprit, consignée dans mes cahiers, vérifiée, hélas! dans les événements, la résolution de séduire cette enfant sans l'aimer, par pure curiosité de psychologue, pour le plaisir d'agir, de manier une âme vivante, moi aussi, d'y contempler à même et directement ce mécanisme des passions jusque-là étudié dans les livres, pour la vanité d'enrichir mon intelligence d'une expérience nouvelle. Mais oui, c'est bien ce que j'ai voulu, et je ne pouvais pas ne pas le vouloir, dressé comme j'étais par ces hérédités, par cette éducation que je vous ai dites, transplanté dans le milieu nouveau où me jetait le hasard, et mordu, comme je le fus, par ce féroce esprit de rivalité envers cet insolent jeune homme, mon contraire.

Et pourtant, qu'elle était digne de rencontrer un autre que moi, qu'une froide et meurtrière machine à calcul mental, cette fille si pure et si vraie! Rien que d'y songer me fend soudain le cœur et me déchire, moi qui me voudrais sec et précis comme un diagnostic de médecin [...]. Je ne me lassais pas, dès ce début de notre connaissance, de constater le contraste entre l'animal de combat qu'était le comte et cette créature de grâce et de douceur qui descendait les escaliers de pierre du château d'un pas si léger, posé à peine, et dont le sourire était si accueillant à la fois et si timide! J'oserai tout dire, puisque encore une fois je n'écris pas ceci pour me peindre en beau, mais pour me montrer. Je n'affirmerais pas que le désir de me faire aimer par cette adorable enfant, dans l'atmosphère de laquelle je commençais de tant me plaire, n'ait pas eu aussi pour cause ce contraste entre elle et son frère. Peut-être l'âme de cette jeune fille, que je voyais toute pleine de ce frère si différent, devint-elle comme un champ de bataille pour la secrète, pour l'obscur antipathie que deux semaines de séjour commun transformèrent aussitôt en haine. Oui, peut-être se cachait-il, dans mon désir de séduction, la cruelle volupté d'humilier ce soldat, ce gentilhomme, ce croyant, en l'outrageant dans ce qu'il avait au monde de plus précieux. Je sais que c'est horrible, mon cher maître, ce que je dis là, mais je ne serais pas digne d'être votre élève, si je ne vous donnais ce document aussi sur l'arrière-fond de mon cœur. Et, après tout, ce ne serait, cette nuance odieuse de sensations, qu'un phénomène nécessaire, comme les autres, comme la grâce romanesque de Charlotte, comme l'énergie simple de son frère et comme mes complications à moi,

Si Obscures à moi-même!

*Le Disciple*, IV, 3 (Ed. Fayard).

*Entre deux tentations*

Je ne me rappelle pas une réflexion, pas une combinaison. Je me rappelle des sensations tourbillonnantes, quelque chose de brûlant, de frénétique, d'intolérable, une terrassante névralgie de tout mon être intime, une lancination continue, et, – grandissant, grandissant toujours, le rêve d'en finir, un projet de suicide... Commencé où, quand, à propos de quelle souffrance particulière ? Je ne peux pas le dire... Vous le voyez bien, que j'ai aimé vraiment, dans ces instants-là, puisque toutes mes subtilités s'étaient fondues à la flamme de cette passion, comme du plomb dans un brasier ; puisque je ne trouve pas matière à une analyse dans ce qui fut une réelle aliénation, une abdication de tout mon Moi ancien dans le martyr.

Cette idée de la mort sortie des profondeurs intimes de ma personne, cet obscur appétit du tombeau dont je me sentis possédé comme d'une soif et d'une faim physiques, vous y reconnaîtriez, mon cher maître, une conséquence nécessaire de cette maladie de l'Amour, si admirablement étudiée par vous. Ce fut, retourné contre moi-même, cet instinct de destruction dont vous signalez le mystérieux éveil dans l'homme en même temps que l'instinct du sexe. Cela s'annonça d'abord par une lassitude infinie, lassitude de tant sentir sans rien exprimer jamais. Car, je vous le répète, l'angoisse des yeux de Charlotte, quand ces yeux rencontraient les miens, la défendait plus que n'auraient fait toutes les paroles. D'ailleurs, nous n'étions jamais seuls, sinon parfois quelques minutes au salon, par hasard, et ces quelques minutes se passaient dans un de ces silences imbriables qui vous prennent à la gorge comme avec une main. Parler alors est aussi impossible que pour un paralytique de remuer ses pieds. Un effort surhumain n'y suffirait pas. On éprouve combien l'émotion, à un certain degré d'intensité, devient incommunicable. On se sent emprisonné, muré dans son Moi, et l'on voudrait s'en aller de ce Moi malheureux, se plonger, se rouler, s'abîmer dans la fraîcheur de la mort où tout s'abolit. Cela continua par une délirante envie de marquer sur le cœur de Charlotte une empreinte qui ne pût s'effacer, par un désir insensé de lui donner une preuve d'amour contre laquelle ne pussent jamais prévaloir ni la tendresse de son futur mari, ni l'opulence du décor social où elle allait vivre. «Si je meurs du désespoir d'être séparé d'elle pour toujours, il faudra bien qu'elle se souvienne longtemps, longtemps, du simple précepteur, du petit provincial capable de cette énergie dans ses sentiments!...» Il me semble que je me suis formulé ces réflexions-là. Vous voyez, je dis : «Il me semble.» Car, en vérité, je ne me suis pas compris durant toute cette période. Je ne me suis pas reconnu dans cette fièvre de violence et de tragédie dont je fus consumé. A peine si je démêle sous ce va-et-vient effréné de mes pensées une autosuggestion, comme vous dites. Je me suis hypnotisé moi-même, et c'est comme un somnambule que j'ai arrêté de me tuer à tel jour, à telle heure, que je suis allé chez le pharmacien me procurer la fatale bouteille de noix vomique. Au

cours de ces préparatifs et sous l'influence de cette résolution, je n'espérais rien, je ne calculais rien. Une force vraiment étrangère à ma propre conscience agissait en moi. Non. A aucun moment je n'ai été, comme à celui-là, le spectateur, j'allais dire désintéressé, de mes gestes, de mes pensées et de mes actions, avec une extériorité presque absolue de la personne agissante par rapport à la personne pensante. – Mais j'ai rédigé une note sur ce point, vous la trouverez sur la feuille de garde, dans mon exemplaire du livre de Brierre de Boismont consacré au suicide. – J'éprouvais à ces préparatifs une sensation indéfinissable de rêve éveillé, d'automatisme lucide. J'attribue ces phénomènes étranges à un désordre nerveux voisin de la folie et causé par les ravages de l'idée fixe. Ce fut seulement le matin du jour choisi pour exécuter mon projet que je pensai à une dernière tentative auprès de Charlotte. Je m'étais mis à ma table pour lui écrire une lettre d'adieu. Je la lisant cette lettre et cette question se posa soudain à moi : «Que fera-t-elle ?» Était-il possible qu'elle ne fût pas remuée par cette annonce de mon suicide possible ? N'allait-elle pas se précipiter pour l'empêcher ? Oui, elle courrait à ma chambre. Elle me trouverait mort... A moins que je n'attendisse, pour me tuer, l'effet de cette dernière épreuve ?... – Là, je suis bien sûr d'y voir clair en moi. Je sais que cette espérance naquit exactement ainsi et précisément à ce point de mon projet.

«Hé bien! me dis-je, essayons.» J'arrêtai que si, à minuit, elle n'était pas venue chez moi, je boirais le poison. J'en avais étudié les effets. Je le savais quasi foudroyant, et j'espérais souffrir très peu de temps. Il est étrange que toute cette journée se soit passée pour moi dans une sérénité singulière. Je dois noter cela encore. J'étais comme allégé d'un poids, comme réellement détaché de moi-même, et mon anxiété ne commença que vers dix heures, quand, m'étant retiré le premier, j'eus placé la lettre sur la table dans la chambre de la jeune fille. A dix heures et demie, j'entendis par ma porte entr'ouverte le marquis, la marquise et elle qui montaient. Ils s'arrêtèrent pour causer une dernière minute dans les couloirs, puis ce furent les bonsoirs habituels et l'entrée de chacun dans sa chambre... Onze heures. Onze heures un quart. Rien encore. Je regardais ma montre posée devant moi, auprès de trois lettres préparées, pour M. de Jussat, pour ma mère et pour vous, mon cher maître. Mon cœur battait à me rompre la poitrine, mais la volonté était ferme et froide. J'avais annoncé à Mlle de Jussat qu'elle ne me reverrait pas le lendemain. J'étais sûr de ne pas manquer à ma parole si... Je n'osais creuser ce que ce si enveloppait d'espérance. Je regardais marcher l'aiguille des secondes et je faisais un calcul machinal, une multiplication exacte : «A soixante secondes par minute, je dois voir l'aiguille tourner encore tant de fois, car à minuit je me tuerai...». Un bruit de pas dans l'escalier, et que je perçus tout furtif, tout léger, avec une émotion suprême, me fit interrompre mon calcul. Ces pas s'approchaient. Ils s'arrêtèrent devant ma porte. Brusquement cette porte s'ouvrit. Charlotte était devant moi.

## L'avant et l'après-guerre

### *Une littérature industrielle*

C'est là une expression ancienne qu'on trouvait sous la plume de Sainte-Beuve, en 1839 : elle désignait, depuis lors, les travaux forcés littéraires que s'imposaient parfois des producteurs de romans qui entendaient édifier de véritables cycles et rivaliser ainsi avec l'auteur de *La Comédie humaine*. Au lendemain de la grande guerre, cette expression revêtait des acceptions un peu différentes ; elle évoquait le développement des prix littéraires et de la publicité, l'organisation de plus en plus commerciale des maisons d'édition, l'apparition et le succès de la presse littéraire, toutes choses qui contribuaient à susciter un climat nouveau. Le succès des *Nouvelles littéraires*, au lendemain de la guerre, est un phénomène considérable. Les interviews de Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, invitaient les auteurs à s'expliquer sur la genèse de leurs romans ; elles familiarisaient le public avec les problèmes du métier, faisaient connaître de nouveaux auteurs. Cette débauche d'opinions *imprimées* aboutissait à une véritable inflation littéraire, parfois à une regrettable confusion des valeurs. Elle favorisait une effervescence de débats et de polémiques qui confère à cette période son caractère un peu survolté. Les prix, la publicité, la presse contribuent à tirer de l'ombre, en un seul jour, tel ou tel romancier. La mode change d'une saison à l'autre. Chaque éditeur tente sa chance avec des formules variées. On essaie de faire du bruit avec les romans qu'on écrit, ou, à défaut, avec ce qu'on écrit sur le roman. On n'a jamais tant parlé d'une crise du genre que dans ces années où il devenait envahissant.

### *Les générations littéraires*

Au lendemain de l'armistice, les maîtres officiels de l'avant-guerre disparaissent les uns après les autres : Barrès, France, Loti, et plus tard, Bourget, qui se survit à lui-même et jouit, pendant de longues années, d'un paisible honorariat. Le contrecoup des hécatombes de la guerre se fait sentir : une génération d'écrivains a été fauchée et, avec Péguy, avec Emile Clermont, avec Alain-Fournier, le visage de l'après-guerre eût été assurément différent. La relève des maîtres a lieu dans des conditions particulières : Claudel, Proust, Gide, Valéry, qui ont fait leurs débuts vers 1890, ont attendu ces années d'après-guerre pour connaître la notoriété et la gloire. Ils sont les nouveaux chefs de file de cette période. Pour les jeunes, ils sont des complices plutôt que des pontifes. Breton et Valéry se rejoignent, malgré toutes les différences qui les séparent, dans leur commune suspicion à l'égard de la littérature, et en particulier de la littérature romanesque. Lafcadio, le héros

des *Caves du Vatican*, est le grand cousin de bien des héros de l'acte gratuit et de la désinvolture cynique : les surréalistes ne l'ont pas désavoué. Jacques Rivière a reconnu l'auteur du *Temps perdu* comme son dernier maître ; il rendait hommage à Marcel Proust tout en disant *Merci à Dada*. A côté des hommes qui avaient eu vingt ans vers 1890, Gide, Proust, Estaunié, Boylesve, s'imposent les survivants de la génération suivante : ceux qui ont fait leurs débuts avant la guerre et qui sont les vedettes plutôt que les maîtres de l'après-guerre : Giraudoux et Colette, par exemple. Enfin, la décennie de l'après-guerre voit naître de nombreux talents nouveaux : Marcel Arland, Drieu la Rochelle, Henry de Montherlant, Julien Green, Georges Bernanos, et combien d'autres ! C'est une assez étonnante rencontre des générations que ces années où paraissent *La Relève du matin*, *La Bonifas*, *Les Faux-Monnayeurs*, *Sous le soleil de Satan*, *Le Paysan de Paris*, *Thérèse Desqueyroux*, *Nadja*, *L'Ordre*, *L'Ame obscure*, *Les Conquérants*.

### *Le cosmopolitisme littéraire*

Le mouvement avait commencé, en 1886, avec l'apparition du *Roman russe*. Mais, après 1918, on entrait dans l'ère du cosmopolitisme. Le roman en était le premier bénéficiaire : c'est le genre qui, par nature, perd le moins à la traduction. L'afflux en France d'œuvres étrangères, suscitait de nouveaux pôles d'attraction et orientait le roman français vers de nouvelles destinées. On lisait Dostoïevsky, Meredith, George Eliot, Thomas Hardy, Conrad. Valéry Larbaud attirait l'attention sur *Ulysse* de James Joyce. Les romans de Virginia Woolf, de Maurice Baring, de Forster étaient, presque dès leur parution, traduits et commentés en France. Pirandello et Rilke avaient une audience considérable. La richesse d'invention du roman anglo-saxon faisait germer en France beaucoup de tentatives nouvelles. Les techniques du «monologue intérieur» et du «point de vue» procédaient de Joyce, de Conrad, d'Henry James ; l'évocation des abîmes de l'inconscient venait, en droite ligne, des romans de Dostoïevsky.

### *Les nouveaux pôles d'attraction*

On remettait en question les structures intellectuelles sur lesquelles on avait vécu jusqu'alors. Le bergsonisme, qui avait longtemps cheminé de façon souterraine, exerçait une influence, vers 1925, sur beaucoup de jeunes romanciers. C'est sans doute d'un bergsonisme très largement compris que procédait cette abondante moisson de romans de l'adolescence. Le freudisme, à partir de 1922, venait ajouter son influence à celle de Bergson. Il a donné aux romanciers le goût de présenter des personnages complexes, saisis dans la multiplicité de leurs élans contradictoires et dans l'ambivalence de leurs sentiments. Les théories de la relativité, que beaucoup d'esprits interprétaient hâtivement et

grossièrement, ont agi comme un excitant intellectuel : les techniques romanesques du point de vue ont trouvé dans de telles idées leur horizon intellectuel : il n'y avait nulle part de point de vue privilégié, chaque observateur avait une optique particulière et limitée, l'omniscience du romancier paraissait trahir la partialité de chaque point de vue. Enfin, depuis la guerre, on savait que les civilisations étaient mortelles : beaucoup de jeunes esprits tournaient en dérision les valeurs d'une société qui avait abouti à cette dérision de la culture. Tous ces éléments de remise en question suscitaient une inquiétude. Un nouveau mal du siècle naissait de ce désarroi. L'art romanesque de l'après-guerre était un effort pour échapper à l'inquiétude ou pour en rendre compte. On comprend qu'il fût marqué d'un double signe : un désir d'évasion et l'expression d'un tourment.

### *Les romans de l'évasion*

Il y eut, dès le lendemain de l'armistice, un immense besoin de distraction. Sans doute les romans de guerre que l'on vit paraître contribuaient-ils à rappeler le souvenir des années terribles. Mais on demeure frappé par le prodigieux succès que rencontraient, dans le même temps, les romans de Pierre Benoit, *Koenigsmark* ou *L'Atlantide* : ils offraient une intrigue savamment agencée, des aventures, du mystère, du romanesque. Ils n'avaient aucun rapport avec le roman d'aventure qu'avait annoncé Jacques Rivière en 1913. Louis Chadourne, avec *Le Maître du navire* (1919), Marc Chadourne avec *Vasco* (1927), écrivaient, eux aussi, des romans d'aventure qui tournaient parfois à la dérision de l'aventure. Avant de trouver l'étrangeté dans l'atmosphère de *Quai des Brumes* (1927), Pierre Mac-Orlan écrivait *Le Chant de l'équipage* (1918) et substituait l'imaginaire au réel avec les allégories de *La Cavalière Elsa* ou de *La Vénus internationale*. Les Tharaud évoquaient des paysages exotiques, révélaient des mœurs différentes des nôtres. Un titre de Dorgelès cristallisait toutes ces velléités d'évasion : *Partir*. Le cosmopolitisme de Paul Morand, dans les nouvelles *d'Ouvert la nuit* (1922) ou de *Fermé la nuit* (1923) héritait de celui de Valéry Larbaud : ses héros étaient les derniers avatars de Barnabooth. A ce cosmopolitisme des bars à la mode, des trains de nuit et des enseignes lumineuses s'opposait l'exotisme des quartiers réservés, dont Francis Carco s'était fait, dès *Jésus la Caille*, une spécialité. Déjà, des Esseintes, le héros *d'A Rebours*, avait compris que l'on pouvait s'évader tout en demeurant parisien.

A côté de ces formes géographiques de l'évasion, il y avait les modalités plus subtiles de l'évasion poétique. Cet après-guerre est l'âge du roman poétique. Le «domaine merveilleux» qu'avait évoqué Alain-Fournier dans *Le Grand Meaulnes*, à la veille de la guerre, était devenu une patrie chère à beaucoup d'âmes. Ce n'était pas un lointain Eldorado, mais l'intrusion de la féerie au sein de la réalité la plus familière. Beaucoup d'auteurs voulaient, comme Alain-Fournier, insérer dans le réel ce «merveilleux» dont



Breton disait qu'il était le seul élément susceptible de féconder encore les œuvres d'imagination. Le «domaine merveilleux», ce pouvait être une chambre, comme celle des *Enfants terribles* de Jean Cocteau ; le passage de l'Opéra ou les Buttes-Chaumont, comme dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon ; mais, aussi bien, la campagne, qui, avec Giono, Pourrat, et surtout Ramuz, devenait le lieu privilégié d'une transfiguration poétique de l'univers.

Les feux d'artifice du langage, chez Jean Giraudoux, ouvraient la porte d'or d'un Éden retrouvé. Ils tissaient, entre divers ordres de réalité, des rapports nouveaux, surprenants, volontiers cocasses. A vrai dire, les caprices du style n'étaient que le reflet d'une volonté de se débarrasser des chaînes de la logique. Jean Giraudoux inscrivait lui-même son effort dans une vaste réaction contre le réalisme et tout ce qu'il suppose de lourdeur, d'attention au banal, de restitution des conditions matérielles de la vie. Son art du discontinu, de la surprise, de la fantaisie était, avec la psychologie romanesque de Raymond Radiguet, une forme subtile de l'évasion. Ce n'était plus d'un chapitre à l'autre, dans le jeu des péripéties, que se déployait le romanesque, mais d'une phrase à l'autre, d'un mot à l'autre ; il était devenu le goût de l'inattendu, aussi bien dans les réactions du personnage que dans les comparaisons du romancier.

L'irréalisme était le trait essentiel de la littérature romanesque de l'après-guerre : les aventures contées par les romanciers n'étaient guère situées dans une époque et dans un milieu. Il faut attendre *L'Été 14*, en 1936, pour que *Les Thibault* de Roger Martin du Gard apparaissent comme une fresque politique et sociale digne des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Les romans de Mauriac évoquaient un climat plus qu'un milieu ; seule était suggérée la vie des âmes, et le monde extérieur n'était là que pour offrir la correspondance symbolique des brûlures de la passion et des tourments de la vie intérieure. Les questions d'argent qui avaient joué dans *La Comédie humaine* un si grand rôle étaient, la plupart du temps, absentes des romans de l'après-guerre. «Un siècle après Balzac, écrivait André Thérive, quarante ans après le naturalisme, comptez un peu combien de livres paraissent où les personnages soient menés, comme dans la vie, par le souci de travailler». La littérature romanesque n'était plus l'entreprise sérieuse, presque scientifique, qu'elle avait été au temps du réalisme et du naturalisme. Elle était devenue un exercice de virtuosité. Le héros de roman était, comme ce personnage de Larbaud, «plein d'un rêve intérieur qui transformait pour lui toute chose». Il ne figurait jamais, dans ce monde, qu'en spectateur amusé, déçu ou émerveillé. Il était significatif que le roman de Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, s'achevât au moment où l'héroïne, après avoir exploré le champ des possibles, rentrait dans la vie pour épouser Gérard. Les romanciers de l'après-guerre ont trouvé un refuge dans la peinture de l'intériorité, dans une contemplation émerveillée du monde, dans les fantaisies de leurs rêves. Ce n'étaient que des façons de s'enfuir qui reflétaient, peut-être, un refus d'assumer le réel. Ils ont été incapables de saisir les mouvements profonds de la société de leur temps ou les problèmes qu'elle

avait à résoudre. Les Balzac et les Zola avaient réussi à embrasser la réalité complexe d'un monde qui débordait toute vie individuelle. Ils avaient donné à la réalité une allure fantastique ou épique ; mais ils avaient réussi à évoquer le monde, non comme un décor, mais comme une force de résistance aux volontés individuelles. Beaucoup de rêves, dans leurs œuvres, avortaient devant les rigueurs du monde véritable. On était loin, en 1925, de ces réalités économiques et sociales qui avaient été constamment présentes dans *La Comédie humaine*. On y avait substitué, pour le meilleur et pour le pire, des prestiges, des féeries, des sortilèges. André Salmon intitulait un de ses livres : *L'Entrepreneur d'illuminations*. Beaucoup de romanciers de son temps, de Francis de Miomandre à Gilbert de Voisins, d'André Beucler à Jean Giraudoux, de Jean Cocteau à Alexandre Arnoux, ont tenté d'être, au lendemain d'un drame de la vie nationale, des «entrepreneurs d'illuminations». L'apparition du populisme, en 1929, a été le premier signe d'une réaction contre une littérature romanesque de l'évasion.

### *Les romans de l'inquiétude*

Il était naturel que, dans un monde secoué par la guerre et ébranlé par bon nombre de remises en question, on vît figurer, à côté des romans de l'évasion, les romans de l'inquiétude. A vrai dire, ce type de livre pouvait connaître des formes nombreuses et diverses. L'inquiétude apparaissait dans des œuvres aussi différentes que *Le Cahier gris*, *La Sorellina*, *Les Faux-Monnayeurs*, *Aimée*, *L'Ame obscure*, *Thérèse Desqueyroux*, *L'Imposture*. Au fur et à mesure qu'on approchait des années trente, elle changeait de nature, ou elle tendait à se dissiper devant des tentatives de reconstruction. On la voyait s'épanouir dans les romans de type autobiographique, mais il était naturel qu'elle fût conduite à s'effacer, dans les romans de mœurs, devant l'objectivité de la peinture. Dans le cas du roman d'analyse, le commentaire de l'auteur tendait à donner plus d'importance à la généralité des observations morales qu'à la singularité des tourments exposés. La sobriété de l'expression, la clairvoyance de l'analyse rangeaient *L'Épithalame* de Jacques Chardon ou *La Bonifas* de Lacretelle dans la grande lignée française du roman psychologique. Il arrivait pourtant que les scrupules mêmes de la lucidité fissent sentir, comme dans *Aimée* de Jacques Rivière, le frémissement d'une inquiétude. *L'Ordre* de Marcel Arland ou *L'Ame obscure* de Daniel-Rops peignaient les tourments de la jeunesse dans des romans qui étaient aussi des tableaux de mœurs. Il reste que ce mot même d'*inquiétude* a connu alors un assez prodigieux succès. Après les complaisances d'un pessimisme fin de siècle, et avant les désespoirs ou les dérisions de l'absurdisme, il y a eu, dans les années vingt, cette génération de l'inquiétude : elle souffrait d'un élan qui n'avait pas trouvé de quoi se satisfaire ; elle laissait voir une recherche impatiente des valeurs, mais aussi une suspicion déclarée à l'endroit de toutes celles dont elle n'avait pas encore pris la mesure.

Les romans de l'inquiétude furent d'abord les romans de l'adolescence : c'est l'âge de toutes les inquiétudes. Un des maîtres de la jeunesse, André Gide, n'avait cessé d'affirmer, de *Paludes* aux *Faux-Monnayeurs*, que son rôle était d'inquiéter plutôt que de rassurer, de poser des questions plutôt que d'apporter des réponses. Il avait toute sa vie cultivé l'inquiétude : elle fleurissait à l'envi dans un temps de désarroi. Elle figurait dans *Le Diable au corps*, *La Vie inquiète de Jean Hermelin*, *Silbermann*, *Etienne*, *Jean Darien*, *L'Incertain*. L'après-guerre trouvait son héros de prédilection dans cet adolescent prolongé qu'était Salavin : il avait gardé, dans l'âge mûr, les miasmes et les phantasmes de la puberté. Il découvrait parfois en lui d'assez inquiétantes lubies, et, toujours acharné à épier ses propres sentiments, il continuait de s'adorer tout en étant déçu de lui-même. On le voyait souvent prêt à se dissiper en niaiseries, il était agaçant à force de médiocrité, mais il était sauvé par une bonne volonté désarmante. Huysmans avait évoqué un Folantin écoeuré par les banalités de l'existence ; Sartre devait montrer Roquentin en proie à la nausée ; Duhamel, au début de l'entre-deux-guerres, proposait la falote image de Salavin et de ses tourments.

Quelle différence entre l'univers d'un Bourget et celui d'un François Mauriac ! Une certaine vibration de la prose, dans les premiers romans de Mauriac, était l'expression d'une fièvre : le tourment de la chair faisait obstacle aux élans de la charité, à moins qu'il ne soulignât la dérision d'une pureté perdue. Thérèse Desqueyroux, vivante image de l'inquiétude, en venait à confier à Bernard que son geste était peut-être issu du désir de voir naître enfin, dans son regard, une lueur inquiète. Il y avait bien des sentiments troubles chez les héroïnes de Mauriac. Ce qui était frappant, c'est qu'on voyait souvent poindre l'aurore d'une rédemption au creux même du péché. On était loin de Paul Bourget, pour qui le salut était la récompense d'une vie droite ; en somme, un prix de vertu.

Qu'on songe aussi à ce qu'était devenu le prêtre, ce héros de roman ! Sans doute Bernanos s'attachait-il parfois à présenter de bons et solides curés, à l'aise dans le temporel, et réussissant à gérer efficacement les affaires de leur paroisse. Mais Donissan ! Quelle tourmente, en lui-même ! Il y avait quelque chose de dostoïevskien dans ses brusques emportements, dans ses vertiges, qui n'étaient que le reflet « d'un orage inaccessible ».

Beaucoup de romans présentaient le bilan des inquiétudes d'une génération. Ceux de Maurice Betz, ceux de Drieu La Rochelle : *L'Homme couvert de femmes*, *La Valise vide*. Il y avait, parfois, dans le culte de l'énergie, une discipline de vie qui n'était que l'aveu d'une inquiétude dominée. D'ailleurs, depuis *Le Songe* jusqu'aux *Olympiques*, la guerre et le sport n'empêchaient pas Henry de Montherlant de connaître la crise des *Voyageurs traqués* : c'était pour lui la crise de la trentième année, plus profonde que celle de l'adolescence.

On comprend que les premiers révolutionnaires qu'on devait voir paraître vers les années trente ne fussent encore que des révoltés. Avec ce nouveau romantisme de l'action, les aventuriers étaient les moteurs de l'histoire. André Gide, dans *Les Faux-Monnayeurs*, brossait une fresque inquiétante de dévoyés, de désaxés, de désespérés. *Les*

*Thibault* qui, d'emblée, se proposaient d'être une vaste peinture de la société française, commençaient, avec *Le Cahier gris*, par la fugue de deux adolescents tourmentés par le besoin de l'aventure. Jacques Thibault était bien le représentant de sa génération : il avait lu, avec ferveur, *Les Nourritures terrestres* ; il avait d'abord voulu échapper à tous les carcans. Le monde lui apparaissait bientôt comme une réalité à transformer plutôt que comme un bien à conquérir. Il y avait en lui, pourtant, une rage de destruction dans laquelle il espérait trouver, à tout le moins, l'occasion de son salut.

### Marcel PROUST (1871–1922)

Issu d'une famille aisée et cultivée (son père est professeur de médecine à Paris), Marcel Proust est un enfant de santé fragile et toute sa vie il aura des difficultés respiratoires graves causées par l'asthme. Très jeune, il fréquente des salons aristocratiques où il rencontre artistes et écrivains, ce qui lui vaut une réputation de dilettante mondain. Profitant de sa fortune, il n'a pas d'emploi et il entreprend en 1895 un roman qui restera à l'état de fragments (publiés en 1952, bien après sa mort, sous le titre *Jean Santeuil*). En 1900, il abandonne son projet et voyage à Venise et à Padoue pour découvrir les œuvres d'art en suivant les pas de John Ruskin sur qui il publie des articles et dont il traduit sans succès certains ouvrages.

En 1907, Marcel Proust commence l'écriture de son grand œuvre *À la recherche du temps perdu* dont les sept tomes seront publiés entre 1913 (*Du côté de chez Swann*) et 1927, c'est-à-dire en partie après sa mort ; le second volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, obtiendra le prix Goncourt en 1919. Marcel Proust meurt épuisé, le 18 novembre 1922, d'une bronchite mal soignée : il est inhumé au cimetière du Père-Lachaise à Paris, accompagné par une assistance nombreuse qui salue un écrivain d'importance que les générations suivantes placeront au plus haut en faisant de lui un véritable mythe littéraire.

L'œuvre romanesque de Marcel Proust est une réflexion majeure sur le temps et la mémoire affective comme sur les fonctions de l'art qui doit proposer ses propres mondes, mais c'est aussi une réflexion sur l'amour et la jalousie, avec un sentiment de l'échec et du vide de l'existence qui colore en gris la vision proustienne où l'homosexualité tient une place importante. La Recherche constitue également une vaste comédie humaine de plus de deux cents acteurs. Proust recrée des lieux révélateurs, qu'il s'agisse des lieux de l'enfance dans la maison de Tante Léonie à Combray ou des salons parisiens qui opposent les milieux aristocratiques et bourgeois, ces mondes étant traités parfois avec une plume acide par un auteur à la fois fasciné et ironique. Ce théâtre social est animé par des personnages très divers dont Marcel Proust ne cache pas les traits comiques : ces figures

sont souvent inspirées par des personnes réelles ce qui fait de À la recherche du temps perdu un roman à clés et le tableau d'une époque. La marque de Proust est aussi dans son style dont on remarque les phrases souvent longues, qui suivent la spirale de la création en train de se faire, cherchant à atteindre une totalité de la réalité qui échappe toujours.

## Proust romancier

### Combray

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravaisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.

Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. [...]

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine.

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce plan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants

et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

*Du côté de chez Swann, (Gallimard).*

### **Le Temps retrouvé**

*Après plusieurs années passées dans une maison de santé provinciale, le narrateur mal rétabli revient à Paris. Il est un jour convié à une matinée chez le prince de Guermantes et rencontre en chemin M. de Charlus vieilli, méconnaissable, qui prend un sombre plaisir à énumérer ses amis morts, parmi lesquels Charles Swann... L'auteur, momentanément découragé, se dit que Bergotte a fait erreur en lui prédisant jadis une célébrité littéraire : son existence va se disperser en plaisirs, en velléités, en regrets.*

Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver ; on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre. En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avancait ; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre des pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement. Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance. Mais, cette fois, j'étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en

mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées ; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas. Chaque fois que je refaisais rien que matériellement ce même pas, il me restait inutile ; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : «Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose.» Et presque tout de suite, je le reconnus, c'était Venise dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit, et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles, à l'un et à l'autre moment, donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ?

*Un maître d'hôtel apporte au narrateur un plateau avec une serviette «dont la raideur empesée est celle même du linge de Balbec» ; d'autre part une cuiller qui tinte sur une assiette fait renaître un bruit entendu jadis en voyage ; c'est alors tout un contrepoint de souvenirs qui se dessine dans l'âme de l'écrivain affranchi de l'ordre du temps.*

[...]

### **L'essence des choses**

Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or, cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné où le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour



ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps.

[...]

### Une vocation révélée

L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermantes et du baptistère de Saint-Marc, etc., cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de la réalité en ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'elle leur assigne. Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de «mort» n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ?

*Le Temps retrouvé* (Gallimard).

## Proust critique

### La méthode de Sainte-Beuve

Je suis arrivé à un moment, ou, si l'on veut, je me trouve dans telles circonstances où l'on peut craindre que les choses qu'on désirait le plus dire – ou, à défaut du moins de celles-là, si l'affaiblissement de la sensibilité et la banqueroute du talent ne le permettent plus, celles qui venaient ensuite, qu'on était porté, par comparaison avec ce plus haut et

plus secret idéal, à ne pas estimer beaucoup, mais enfin qu'on n'a lues nulle part, qu'on peut penser qui ne seront pas dites si on ne les dit pas, et qu'on s'aperçoit qui tiennent tout de même à une partie même moins profonde de notre esprit, – on ne puisse plus tout d'un coup les dire. On ne se considère plus que comme le dépositaire, qui peut disparaître d'un moment à l'autre, de secrets intellectuels, qui disparaîtront avec lui» et on voudrait faire échec à la force d'inertie de la paresse antérieure, en obéissant à ce beau commandement du Christ dans saint Jean : «Travaillez pendant que vous avez encore la lumière.» Il me semble que j'aurais ainsi à dire sur Sainte-Beuve, et bientôt beaucoup plus à propos de lui que sur lui-même, des choses qui ont peut-être leur importance, qu'en montrant en quoi il a péché, à mon avis, comme écrivain et comme critique, j'arriverais peut-être à dire, sur ce que doit être la critique et sur ce qu'est l'art, quelques choses auxquelles j'ai souvent pensé. En passant, et à propos de lui, comme il le fait si souvent, je le prendrais comme occasion de parler de certaines formes de vie... Je pourrais [dire] quelques mots de quelques-uns de ses contemporains sur lesquels j'ai aussi quelque avis. Et puis, après avoir critiqué les autres et lâchant cette fois Sainte-Beuve tout à fait, je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art, si...

Cette définition et cet éloge de la méthode de Sainte-Beuve, je les ai demandés à cet article de M. Paul Bourget, parce que la définition était courte et l'éloge autorisé. Mais j'aurais pu citer vingt autres critiques. Avoir fait l'histoire naturelle des esprits, avoir demandé à la biographie de l'homme, à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses œuvres et la nature de son génie, c'est là ce que tout le monde reconnaît comme son originalité, c'est ce qu'il reconnaissait lui-même, en quoi il avait d'ailleurs raison. Taine lui-même, qui rêvait d'une histoire naturelle des esprits plus systématique et mieux codifiée, et avec qui d'ailleurs Sainte-Beuve n'était pas d'accord sur les questions de race, ne dit pas autre chose dans son éloge de Sainte-Beuve : «La méthode de M. Sainte-Beuve n'est pas moins précieuse que son œuvre. En cela, il a été un inventeur. Il a importé dans l'histoire morale les procédés de l'histoire naturelle. Il a montré...», jusqu'à «des sciences positives».

Seulement, il ajoutait : «Il n'y a qu'à l'appliquer...» jusqu'à «... un monument durable».

Taine disait cela, parce que sa conception intellectualiste de la réalité ne laissait de vérité que dans la science. Comme il avait cependant du goût et admirait diverses manifestations de l'esprit, pour expliquer leur valeur il les considérait comme des auxiliaires de la science (voir Préface de *L'Intelligence*). Il considérait Sainte-Beuve comme un initiateur, comme remarquable *pour son temps*, comme ayant presque trouvé sa méthode à lui, Taine.

Or, en art il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique) d'initiateur, de précurseur. Tout [est] dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère.

Mais les philosophes qui n'ont pas su trouver ce qu'il y a de réel et d'indépendant de toute science dans l'art, ont [été] obligés de s'imaginer l'art, la critique, etc. comme des sciences où le prédécesseur est forcément moins avancé que celui qui le suit.

[...]

«La littérature, disait Sainte-Beuve, n'est pas pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation... On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits : Que pensait-il en religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article femmes, argent ? Était-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ? Quel était son vice ou son faible ? Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre [de] tout, etc.» Cette méthode qu'il appliqua d'instinct toute sa vie et où vers la fin il voyait les premiers linéaments d'une sorte de botanique littéraire...

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon M. Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique au XIX<sup>e</sup>, cette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas «un traité de géométrie pure», d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent le plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il...), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les nommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et... Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup [connu] l'auteur. Parlant de la grande admiration qu'inspire à plusieurs écrivains de la nouvelle génération l'œuvre de Stendhal, Sainte-Beuve dit : «Qu'ils me permettent de le leur dire, pour juger au net de cet esprit assez compliqué, et sans rien exagérer dans aucun sens, j'en reviendrai toujours de préférence, indépendamment de mes propres impressions

et souvenirs, à ce que m'en diront ceux qui l'ont connu en ses bonnes années et à ses origines, à ce qu'en dira M. Mérimée, M. Ampère, à ce que m'en dirait Jacquemont s'il vivait, ceux, en un mot, qui l'ont beaucoup vu et goûté sous sa forme première.»

[...]

En aucun temps de sa vie Sainte-Beuve ne semble avoir conçu la littérature d'une façon vraiment profonde. Il la met sur le même plan que la conversation.

Cette conception si superficielle, nous le verrons, ne changera pas, mais cet idéal factice fut à jamais perdu. La nécessité l'obligea de renoncer à cette vie. Ayant dû donner sa démission d'administrateur de la bibliothèque Mazarine, il avait besoin d'un travail qui lui permît, etc., et accepter volontiers les offres de...

À partir de ce moment, ce loisir qu'il avait souhaité fut remplacé par un travail acharné. «Dès le matin, nous dit un de ses secrétaires, etc.»

*Contre Sainte-Beuve*, (Gallimard, 1971, coll. «La Pléiade», pp. 219-222).

## André GIDE (1869–1951)

Chaque écrivain possède son image d'Épinal, au travers de laquelle la société le glorifie pour mieux l'assimiler ; or l'œuvre de Gide, dont toute la vie fut préoccupée par le rôle et la responsabilité de l'écrivain, est une sorte de machine à déjouer et à déconstruire les images, à défaire les mythes. La formule qu'il place en épigraphe à ses *Morceaux choisis* (1921) le portraiture en un aphorisme bref : «Les extrêmes me touchent.» Il y a un désir gidien d'être insaisissable, quitte à décevoir ou à scandaliser. Ainsi écrit-il *L'Immoraliste* (1902), apparente apologie du désir comme volonté de puissance, mais pour lui faire succéder *La Porte étroite* (1909), qui semble au contraire magnifier une éthique du renoncement au désir même ; ou encore compose-t-il les provocantes *Caves du Vatican* (1914) à la grande joie des jeunes surréalistes, mais c'est apparemment pour mieux assurer leur déconvenue en publiant en 1919 *La Symphonie pastorale*, tout imprégnée de protestantisme. Issu d'une famille de la bourgeoisie protestante, partageant sa vie entre Paris et la Normandie, André Gide se découvre différent et assume à partir de 1893 son homosexualité lors d'un voyage en Afrique du Nord. Passé par la Suisse pour soigner son état nerveux, il écrit *Paludes* et, après la mort libératrice de sa mère, épouse sa cousine Madeleine et achève *Les Nourritures terrestres*, dont le lyrisme est salué par une partie de la critique à sa parution en 1897.

André Gide soutient le combat des Dreyfusards, mais sans militantisme, préférant les amitiés littéraires – Roger Martin du Gard, Paul Valéry ou Francis Jammes –, amitiés qui s'effaceront parfois au fil du temps, comme celle de ses jeunes années, intense et

tourmentée, avec Pierre Louÿs. Il crée avec ses amis *La Nouvelle Revue française* dont il est le chef de file et joue alors un rôle important dans les lettres françaises. Parallèlement, il publie des romans sur le couple comme *L'Immoraliste* en 1902 ou *La Porte étroite* en 1909 qui le font connaître. Ses autres romans publiés avant et après la Première Guerre mondiale – *Les Caves du Vatican*, 1914, délibérément disloqué ; *La Symphonie pastorale*, 1919, son livre le plus lu, qui traite du conflit entre la morale religieuse et les sentiments ; *Les Faux-monnayeurs*, 1925, à la narration non linéaire – l'établissent comme un écrivain moderne de premier plan auquel on reproche parfois une certaine préciosité. Cependant, les préoccupations d'une vie privée marquée par la pédérastie assumée et le désir de bousculer les tabous sont à l'origine de textes plus personnels comme *Corydon* (1920-24), ou *Si le grain ne meurt* (1926), récit autobiographique qui relate sa petite enfance de grand bourgeois, ses attirances pour les garçons et sa vénération pour sa cousine Madeleine qu'il épousera tout en menant une vie privée compliquée.

Son œuvre trouve ensuite un nouveau souffle avec la découverte des réalités du monde auxquelles il est confronté. Ainsi le voyageur esthète découvre l'Afrique noire et publie en 1927 le journal de son *Voyage au Congo*, dans lequel il dénonce les pratiques des compagnies concessionnaires mais aussi celles de l'administration et l'attitude de la majorité des Européens à l'égard des colonies. Au début des années 1930, il s'intéresse au communisme, s'enthousiasme pour l'expérience soviétique, mais subit une désillusion lors de son voyage sur place à l'été 1936. Il publie son témoignage la même année, *Retour de l'U.R.S.S.*, qui lui vaut les attaques haineuses des communistes. Il persiste cependant dans sa dénonciation du totalitarisme soviétique au moment des procès de Moscou et s'engage, parallèlement, dans le combat des intellectuels contre le fascisme.

En 1940, accablé par les circonstances, il abandonne la NRF et quasiment l'écriture en se repliant sur la Côte d'Azur, puis en Afrique du Nord durant la guerre. Après la guerre, il est mis à l'écart de la vie littéraire, mais honoré par le prix Nobel de littérature en 1947, et il se préoccupe dès lors de la publication de son *Journal*. Il meurt le 19 février 1951.

### L'idéal et la chimère du roman pur

*Gide, dans Les Faux-Monnayeurs comme dans le Journal des Faux-Monnayeurs, lançait l'idée d'un roman pur dans le temps même où la querelle de la poésie pure donnait lieu à des débats passionnés (cf. l'abbé Bremond, La Poésie pure). La notion de roman pur prenait sa portée sur le fond de confusion d'un genre fourre-tout. Le texte d'André Gide est sur un point très explicite : l'idéal du roman pur est celui d'Edouard, le romancier fictif des Faux-Monnayeurs. Gide tient à garder ses distances vis-à-vis de cette théorie qu'il prête à Edouard, mais qui suscite ses propres réticences.*

Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. On n'obtient rien de bon par le mélange. J'ai toujours eu horreur de ce que l'on a appelé «la synthèse des arts», qui devait, suivant Wagner, se réaliser sur le théâtre. Et cela m'a donné l'horreur du théâtre – et de Wagner. (C'était l'époque où, derrière un tableau de Munkaczy, on jouait une symphonie en récitant des vers ; l'époque où, au Théâtre des Arts, on projetait des parfums dans la salle pendant la représentation du *Cantique des Cantiques*). Le seul théâtre que je puisse supporter est un théâtre qui se donne simplement pour ce qu'il est, et ne prétende être que du théâtre.

La tragédie et la comédie, au XVII<sup>e</sup> siècle, sont parvenues à une grande pureté (la pureté, en art comme partout, c'est cela qui importe) – et du reste, à peu près tous les genres, grands ou petits, fables, caractères, maximes, sermons, mémoires, lettres. La poésie lyrique, purement lyrique – et le roman point ? (Non ; ne grossissez pas à l'excès *La Princesse de Clèves* ; c'est surtout une merveille de tact et de goût...).

Et ce *pur* roman, nul ne l'a non plus donné plus tard ; non, pas même l'admirable Stendhal, qui, de tous les romanciers, est peut-être celui qui en approche le plus. Mais n'est-il pas remarquable que Balzac, s'il est peut-être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa, et y amalgama, le plus d'éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman ; de sorte que la masse d'un de ses livres reste à la fois une des choses les plus puissantes, mais bien aussi les plus troubles, les plus imparfaites et chargées de scories, de toute notre littérature. Il est à remarquer que les Anglais, dont le drame n'a jamais su parfaitement *se purifier* (au sens où s'est purifiée la tragédie de Racine), sont parvenus d'emblée à une beaucoup plus grande pureté dans le roman de Defoe, Fielding, et même de Richardson.

Je crois qu'il faut mettre tout cela dans la bouche d'Édouard – ce qui me permettrait d'ajouter que je ne lui accorde pas tous ces points, si judicieuses que soient ses remarques ; mais que je doute pour ma part qu'il se puisse imaginer plus *pur* roman que, par exemple, *La Double Méprise* de Mérimée. Mais, pour exciter Édouard à produire ce pur roman qu'il rêvait, la conviction qu'on n'en avait point produit encore de semblable, lui était nécessaire.

Au surplus, ce pur roman, il ne parviendra jamais à l'écrire.

*Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 49<sup>e</sup> édition, pp. 62-65.

## Les Caves du Vatican

### L'ACTE GRATUIT

*Dans la page qui va suivre Gide montre admirablement la naissance brusque d'une pensée agressive, son emprise et le jeu qu'elle semble offrir, jusqu'à l'acte lui-même : le problème relève d'une psychologie pré-pathologique bien connue de la psychiatrie moderne mais sur laquelle la lecture de Dostoïevsky avait pu attirer la curiosité de Gide. Il devient proprement un problème gidien lorsqu'après tel personnage du Prométhée mal enchaîné qui raisonne sur «l'acte désintéressé ; né de soi ; l'acte aussi sans but ; donc sans maître ; l'acte libre ; l'Acte autochtone», Lafcadio, «être d'inconséquence», songe aussi à un acte sans raison ni profit, où il trouverait une étrange et dangereuse affirmation de sa liberté. Amédée Fleurissoire pénétrant dans le wagon où il voyage va lui fournir l'occasion de transformer en «acte gratuit» une de ces pensées incontrôlées.*

A-t-il bientôt fini de jouer avec la lumière ? pensait Lafcadio impatienté. Que fait-il à présent ? (Non! je ne lèverai pas les paupières.) Il est debout... Serait-il attiré par ma valise ? Bravo! Il constate qu'elle est ouverte. Pour en perdre la clef aussitôt, c'était bien adroit d'y avoir fait mettre, à Milan, une serrure compliquée qu'on a dû crocheter à Bologne! Un cadenas du moins se remplace... Dieu me damne : il enlève sa veste ? Ah! tout de même regardons.

Sans attention pour la valise de Lafcadio, Fleurissoire, occupé à son nouveau faux col, avait mis bas sa veste pour pouvoir le boutonner plus aisément ; mais le madapolam empesé, dur comme du carton, résistait à tous ses efforts.

– Il n'a pas l'air heureux, reprenait à part soi Lafcadio. Il doit souffrir d'une fistule, ou de quelque affection- cachée. L'aiderai-je! Il n'y parviendra pas tout seul...

Si pourtant! le col enfin admit le bouton. Fleurissoire reprit alors, sur le coussin où il l'avait posée près de son chapeau, de sa veste et de ses manchettes, sa cravate et, s'approchant de la portière, chercha comme Narcisse sur l'onde, sur la vitre, à distinguer du paysage son reflet.

– Il n'y voit pas assez.

Lafcadio redonna de la lumière. Le train longeait alors un talus, qu'on voyait à travers la vitre, éclairé par cette lumière de chaque compartiment projetée ; cela formait une suite de carrés clairs qui dansaient le long de la voie et se déformaient tour à tour selon chaque accident du terrain. On apercevait, au milieu de l'un d'eux, danser l'ombre falote de Fleurissoire ; les autres carrés étaient vides.

– Qui le verrait ? pensait Lafcadio. Là, tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture, que je peux faire jouer aisément ; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait crouler en avant ; une petite poussée suffirait ; il tomberait dans la nuit comme une masse ; même on n'entendrait pas un cri... Et demain, en route pour les îles!... Qui le saurait ?

La cravate était mise, un petit nœud marin tout fait ; à présent Fleurissoire avait repris une manchette et l'assujettissait au poignet droit ; et, ce faisant, il examinait, au-dessus de la place qu'il occupait tout à l'heure, la photographie (une des quatre qui décoraient le compartiment) de quelque palais près de la mer.

– Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police! Au demeurant, sur ce sacré talus, n'importe qui peut, d'un compartiment voisin, remarquer qu'une portière s'ouvre, et voir l'ombre du Chinois cabrioler. Du moins les rideaux du couloir sont tirés... Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule... Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait!... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt!... Entre l'imagination d'un fait et... Tiens! le talus cesse. Nous sommes sur un pont, je crois ; une rivière...

Sur le fond de la vitre, à présent noire, les reflets apparaissaient plus clairement. Fleurissoire se pencha pour rectifier la position de sa cravate.

– Là, sous ma main, cette double fermeture – tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui – joue, ma foi! plus aisément encore qu'on eût cru. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : Une ; deux ; trois ; quatre ; (lentement! lentement!) cinq ; six ; sept ; huit ; neuf... Dix, un feu!... Fleurissoire ne poussa pas un cri.

*Les Caves du Vatican*, livre V, chap. 1 (Gallimard).

### ***Le romancier...***

*A l'heure même où Lafcadio accomplit son «acte gratuit», son demi-frère JULIUS rêve, en romancier, de faire accomplir un tel acte par un «héros d'inconséquence». C'est qu'il veut renouveler sa manière, toute banale et rationnelle. Possédé par cette «illumination», à peine voit-il surgir devant lui Lafcadio, au lendemain même de son geste criminel, qu'il se hâte de lui communiquer la belle trouvaille. Dans cette page très caractéristique où Julius reconstruit sans le savoir tout le cheminement secret qu'a suivi Lafcadio, Gide prélude à la confusion entre la réalité vécue et l'invention romanesque, dont il fera la pièce essentielle des Faux-Monnayeurs.*



– Voyez-vous, Lafcadio, dans le milieu où je vis à Paris, parmi tous ceux que je fréquente : gens du monde, gens d'Église, gens de lettres, académiciens, je ne trouve à vrai dire personne à qui parler ; je veux dire : à qui confier les nouvelles préoccupations qui m'agitent. Car je dois vous avouer que depuis notre première rencontre, mon point de vue a complètement changé.

– Allons, tant mieux! dit impertinemment Lafcadio.

– Vous ne sauriez croire, vous qui n'êtes pas du métier, combien une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice. Aussi rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui. La logique, la conséquence, que j'exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l'exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord : c'est absurde ; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur.

Lafcadio souriait toujours, attendant venir et s'amusant à reconnaître l'effet lointain de ses premiers propos.

– Que vous dirais-je, Lafcadio ? Pour la première fois je vois devant moi le champ libre... comprenez-vous ce que veulent dire ces mots : le champ libre ?... Je me dis qu'il l'était déjà ; je me répète qu'il l'est toujours, et que seules jusqu'à présent, m'obligeaient d'impures considérations de carrière, de public, et de juges ingrats dont le poète espère en vain récompense. Désormais je n'attends plus rien que de moi. Désormais j'attends tout de moi ; j'attends tout de l'homme sincère ; et j'exige n'importe quoi ; puisque aussi bien je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même. Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours. Nous verrons bien!

Il respirait profondément, rejetait l'épaule en arrière, soulevait l'omoplate à la manière presque d'une aile déjà, comme si l'étouffaient à demi de nouvelles perplexités. Il poursuivait confusément, à voix plus basse :

– Et puisqu'ils ne veulent pas de moi, ces Messieurs de l'Académie, je m'apprête à leur fournir de bonnes raisons de ne pas m'admettre ; car ils n'en avaient pas. Ils n'en avaient pas.

Sa voix devenait brusquement presque aiguë, scandant ces derniers mots ; il s'arrêtait, puis reprenait, plus calme :

– Donc, voici ce que j'imagine... Vous m'écoutez ?

– Jusque dans l'âme, dit en riant toujours Lafcadio.

– Et me suivez ?

– Jusqu'en enfer..

Julius humecta de nouveau son mouchoir, s'assit dans un fauteuil ; en face de lui, Lafcadio se mit à fourchon sur une chaise :

– Il s'agit d'un jeune homme, dont je veux faire un criminel.

– Je n'y vois pas difficulté.

- Eh! eh! fit Julius, qui prétendait à la difficulté.
- Mais, romancier, qui vous empêche ? et du moment qu'on imagine, d'imaginer tout à souhait ?
- Plus ce que j'imagine est étrange, plus j'y dois apporter de motif et d'explication.
- Il n'est pas malaisé de trouver des motifs de crime.
- Sans doute... mais précisément, je n'en veux point. Je ne veux pas de motif au crime ; il me suffit de motiver le criminel. Oui ; je prétends l'amener à commettre gratuitement le crime ; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé.
- Lafcadio commençait à prêter une oreille plus attentive.
- Prenons-le tout adolescent : je veux qu'à ceci se reconnaisse l'élégance de sa nature, qu'il agisse surtout par jeu, et qu'à son intérêt il préfère couramment son plaisir.
- Ceci n'est pas commun peut-être... hasarda Lafcadio.
- N'est-ce pas! dit Julius tout ravi. Ajoutons-y qu'il prend plaisir à se contraindre...
- Jusqu'à la dissimulation.
- Inculquons-lui l'amour du risque.
- Bravo! fit Lafcadio toujours plus amusé : S'il sait prêter l'oreille au démon de la curiosité, je crois que votre élève est à point.

Ainsi tour à tour bondissant et dépassant, puis dépassé, on eût dit que l'un jouait à saute-mouton avec l'autre :

JULIUS – Je le vois d'abord qui s'exerce ; il excelle aux menus larcins.

L AFCADIO. – Je me suis maintes fois demandé comment il ne s'en commettait pas davantage. Il est vrai que les occasions ne s'offrent d'ordinaire qu'à ceux-là seuls, à l'abri du besoin, qui ne se laissent pas solliciter.

JULIUS – A l'abri du besoin ; il est de ceux-là, je l'ai dit. Mais ces seules occasions le tentent qui exigent de lui quelque habileté, de la ruse...

L AFCADIO – Et sans doute l'exposent un peu.

JULIUS – Je disais qu'il se plait au risque. Au demeurant il répugne à l'escroquerie ; il ne cherche point à s'approprier, mais s'amuse à déplacer subrepticement les objets. Il y apporte un vrai talent d'escamoteur.

L AFCADIO – Puis l'impunité l'encourage...

JULIUS – Mais elle le dépîte à la fois. S'il n'est pas pris, c'est qu'il se proposait jeu trop facile.

L AFCADIO – Il se provoque au plus risqué.

JULIUS – Je le fais raisonner ainsi...

L AFCADIO – Êtes-vous bien sûr qu'il raisonne ?

JULIUS, poursuivant – C'est par le besoin qu'il avait de le commettre que se livre l'auteur du crime.

LAFCADIO – Nous avons dit qu'il était très adroit.

JULIUS – Oui ; d'autant plus adroit qu'il agira la tête froide. Songez donc : un crime que ni la passion, ni le besoin ne motive. Sa raison de commettre le crime, c'est précisément de le commettre sans raison.

LAFCADIO – C'est vous qui raisonnez son crime ; lui, simplement, le commet.

JULIUS. – Aucune raison pour supposer criminel celui qui a commis le crime sans raison.

LAFCADIO – Vous êtes trop subtil. Au point où vous l'avez porté, il est ce qu'on appelle : un homme libre.

JULIUS. – A la merci de la première occasion.

LAFCADIO – Il me tarde de le voir à l'œuvre. Qu'allez-vous bien lui proposer ?

JULIUS – Eh bien, j'hésitais encore. Oui ; jusqu'à ce soir, j'hésitais... Et tout à coup, ce soir, le journal, aux dernières nouvelles, m'apporte tout précisément l'exemple souhaité. Une aventure providentielle! C'est affreux : figurez-vous qu'on vient d'assassiner mon beau-frère!

LAFCADIO – Quoi! le petit vieux du wagon, c'est...

JULIUS – C'était Amédée Fleurissoire, à qui j'avais prêté mon billet, que je venais de mettre dans le train. Une heure auparavant il avait pris six mille francs à ma banque, et, comme il les portait sur lui, il ne me quittait pas sans craintes ; il nourrissait des idées grises, des idées noires, que sais-je ?

*Les Caves du Vatican*, livre V, chap. III (Gallimard).

### Paul VALÉRY (1871–1945)

Désireux de fonder l'exercice de la littérature sur la plus grande lucidité et la maîtrise des propriétés du langage, Valéry considère, en dépit de son admiration pour Mallarmé, qu'elle ne saurait être pourtant qu'une des applications du pouvoir de l'esprit dont il s'attache à étudier le fonctionnement dans des *Cahiers* – qui témoignent aussi d'une réflexion ininterrompue sur la création littéraire, le langage, la philosophie ou la science – dont ne peut pas se séparer notre lecture de ses grands textes littéraires : *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Monsieur Teste*, *La Jeune Parque* ou *Mon Faust*. Il apparaît alors que, dans la rigueur des questions qu'elle soulève et l'éclat dominé de sa forme, cette œuvre, qui aborde et souvent infléchit bien des genres, subvertit largement les ambitions traditionnelles de l'écrivain et redéfinit les limites de l'espace littéraire.

## LA JEUNE PARQUE

*A André Gide.  
Depuis bien des années  
j'avais laissé l'art des vers ;  
essayant de m'y astreindre encore,  
j'ai fait cet exercice  
que je te dédie.  
1917*

Ciel a-t-il formé cet amas de merveilles Pour la demeure d'un serpent ?  
P. Corneille.

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure  
Seule avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,  
Si proche de moi-même au moment de pleurer ?

Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,  
Distraitement docile à quelque fin profonde,  
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,  
Et que de mes destins lentement divisé,  
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé.  
La houle me murmure une ombre de reproche,  
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,  
Comme chose déçue et bue amèrement,  
Une rumeur de plainte et de resserrement...  
Que fais-tu, hérissée, et cette main glace,  
Et quel frémissement d'une feuille effacée

Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?...  
Je scintille, liée à ce ciel inconnu...  
L'immense grappe brille à ma soif de désastres.  
Tout-puissants étrangers, inévitables astres  
Qui daignez faire luire au lointain temporel  
Je ne sais quoi de pur et de surnaturel ;  
Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes  
Ces souverains éclats, ces invincibles armes,  
Et les élancements de votre éternité,

Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté  
 Ma couche ; et sur l'écueil mordu par la merveille,  
 J'interroge mon cœur quelle douleur l'éveille,  
 Quel crime par moi-même ou sur moi consommé ?...  
 ...Ou si le mal me suit d'un songe refermé,  
 Quand (au velours du souffle envolé l'or des lampes)  
 J'ai de mes bras épais environné mes tempes,  
 Et longtemps de mon âme attendu les éclairs ?  
 Toute ? Mais toute à moi, maîtresse de mes chairs,  
 Durcissant d'un frisson leur étrange étendue,  
 Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue,  
 Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais  
 De regards en regards, mes profondes forêts.

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.

Harmonieuse MOI, différente d'un songe,  
 Femme flexible et ferme aux silences suivis  
 D'actes purs!... Front limpide, et par ondes ravis,  
 Si loin que le vent vague et velu les achève,  
 Longs brins légers qu'au large un vol mêle et soulève,  
 Dites!... J'étais l'égale et l'épouse du jour,  
 Seul support souriant que je formais d'amour  
 A la toute-puissante altitude adorée...  
 Quel éclat sur mes cils aveuglément dorée,  
 O paupières qu'opprime une nuit de trésor,  
 Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'or!  
 Poreuse à l'éternel qui me semblait m'enclorre,  
 Je m'offrais dans mon fruit de velours qu'il dévore ;  
 Rien ne me murmurait qu'un désir de mourir  
 Dans cette blonde pulpe au soleil pût mûrir :  
 Mon amère saveur ne m'était point venue.  
 Je ne sacrifiais que mon épaule nue  
 A la lumière ; et sur cette gorge de miel,  
 Dont la tendre naissance accomplissait le ciel,  
 Se venait assoupir la figure du monde.  
 Puis dans le dieu brillant, captive vagabonde,  
 Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein,

Liant et déliant mes ombres sous le lin.  
 Heureuse! A la hauteur de tant de gerbes belles,  
 Qui laissais à ma robe obéir les ombelles,  
 Dans les abaissements de leur frêle fierté  
 Et si, contre le fil de cette liberté,  
 Si la robe s'arrache à la rebelle ronce,  
 L'arc de mon brusque corps s'accuse et me prononce,  
 Nu sous le voile enflé de vivantes couleurs  
 Que dispute ma race aux longs liens de fleurs!

Je regrette à demi cette vaine puissance....  
 Une avec le désir, je fus l'obéissance  
 Imminente, attachée à ces genoux polis ;  
 De mouvements si prompts mes vœux étaient remplis  
 Que je sentais ma cause à peine plus agile!  
 Vers mes sens lumineux nageait ma blonde argile,  
 Et dans l'ardente paix des songes naturels,  
 Tous ces pas infinis me semblaient éternels.  
 Si ce n'est, ô Splendeur, qu'à mes pieds l'Ennemie,  
 Mon ombre! la mobile et la souple momie,  
 De mon absence peinte effleurait sans effort  
 La terre où je fuyais cette légère mort.  
 Entre la rose et moi, je la vois qui s'abrite ;  
 Sur la poudre qui danse, elle glisse et n'irrite  
 Nul feuillage, mais passe, et se brise partout....  
 Glisse! Barque funèbre....  
 Et moi vive, debout,  
 Dure, et de mon néant secrètement armée,  
 Mais, comme par l'amour une joue enflammée,  
 Et la narine jointe au vent de l'oranger,  
 Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger....  
 Oh! combien peut grandir dans ma nuit curieuse  
 De mon cœur séparé la part mystérieuse,  
 Et de sombres essais s'approfondir mon art!...  
 Loin des purs environs, je suis captive, et par  
 L'évanouissement d'arômes abattue,  
 Je sens sous les rayons, frissonner ma statue,  
 Des caprices de l'or, son marbre parcouru.

Mais je sais ce que voit mon regard disparu ;  
 Mon œil noir est le seuil d'infemales demeures!  
 Je pense, abandonnant à la brise des heures  
 Et l'âme sans retour des arbustes amers,  
 Je pense, sur le bord doré de l'univers,  
 A ce goût de périr qui prend la Pythonisse

En qui mugit l'espoir que le monde finisse.  
 Je renouvelle en moi mes énigmes, mes dieux,  
 Mes pas interrompus de paroles aux cieus,  
 Mes pauses, sur le pied portant la rêverie,  
 Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie,  
 Cent fois sur le soleil joue avec le néant,  
 Et brûle, au sombre but de mon marbre béant.  
 O dangereusement de son regard la proie!  
 Car l'œil spirituel sur ses plages de soie  
 Avait déjà vu luire et pâlir trop de jours  
 Dont je m'étais prédit les couleurs et le cours.  
 L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance,  
 Me donnait sur ma vie une funeste avance :  
 L'aube me dévoilait tout le jour ennemi.  
 J'étais à demi-morte, et peut-être, à demi  
 Immortelle, rêvant que le futur lui-même  
 Ne fût qu'un diamant fermant le diadème  
 Où s'échange le froid des malheurs qui naîtront  
 Parmi tant d'autres feux absolus de mon front.  
 Osera-t-il, le Temps, de mes diverses tombes,  
 Ressusciter un soir favori des colombes,  
 Un soir qui traîne au fil d'un lambeau voyageur  
 De ma docile enfance un reflet de rougeur,  
 Et trempe à l'émeraude un long rose de honte ?

Souvenir, ô bûcher, dont le vent d'or m'affronte.  
 Souffle au masque la pourpre imprégnant le refus  
 D'être moi-même en flamme une autre que je fus...  
 Viens, mon sang, viens rougir la pâle circonstance  
 Qu'ennoblissait l'azur de la sainte distance,  
 Et l'insensible iris du temps que j'adorai!

Viens consumer sur moi ce don décoloré ;  
 Viens! que je reconnaisse et que je les haïsse,  
 Cette ombrageuse enfant, ce silence complice,  
 Ce trouble transparent qui baigne dans les bois...  
 Et de mon sein glacé rejaillisse la voix  
 Que j'ignorais si rauque et d'amour si voilée...  
 Le col charmant cherchant la chasserresse ailée.

Mon cœur fut-il si près d'un cœur qui va faiblir ?  
 Fut-ce bien moi, grands cils, qui crus m'ensevelir  
 Dans l'arrière douceur riant à vos menaces...  
 O pampres! sur ma joue errant en fils tenaces,  
 Ou toi... de cils tissée et de fluides fûts,  
 Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus ?

La jeune Parque a pris conscience de sa vie mortelle. Déjà elle aperçoit son tombeau...

«Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple!  
 Et que sur moi repose un autel sans exemple!»

Criaient de tout mon corps la pierre et la pâleur...  
 La terre ne m'est plus qu'un bandeau de couleur  
 Qui coule et se refuse au front blanc de vertige....  
 Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige,

La pensive couronne échappe à mes esprits,  
 La mort veut respirer cette rose sans prix  
 Dont la douceur importe à sa fin ténébreuse!

Que si ma tendre odeur grise ta tête creuse,  
 O mort, respire enfin cette esclave de roi :  
 Appelle-moi, délie!... Et désespère-moi,  
 De moi-même si lasse, image condamnée!  
 Écoute... N'attends plus... La renaissante année  
 A tout mon sang prédit de secrets mouvements :  
 Le gel cède à regret ses derniers diamants...  
 Demain, sur un soupir des Bontés constellées,  
 Le printemps vient briser les fontaines scellées :



L'étonnant printemps rit, viole.... On ne sait d'où  
 Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux  
 Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...  
 Les arbres regonflés et recouverts d'écailles  
 Chargés de tant de bras et de trop d'horizons,  
 Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons,  
 Montent dans l'air amer avec toutes leurs ailes  
 De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles...  
 N'entends-tu pas frémir ces noms aériens,  
 O Sourde!... Et dans l'espace accablé de liens,  
 Vibrant de bois vivace infléchi par la cime,  
 Pour et contre les dieux ramer l'arbre unanime,  
 La flottante forêt de qui les rudes troncs  
 Portent pieusement à leurs fantasques fronts,  
 Aux déchirants départs des archipels superbes,  
 Un fleuve tendre, ô mort, et caché sous les herbes ?

La peur des maternités futures l'empêche toutefois de céder à la tentation Elle pleure,  
 songe au suicide. Puis, réconciliée provisoirement avec l'existence elle retrouve dans le  
 sommeil un peu de repos.

Mystérieuse Moi, pourtant, tu vis encore!  
 Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore  
 Amèrement la même....  
 Un miroir de la mer  
 Se lève.... Et sur la lèvre, un sourire d'hier  
 Qu'annonce avec ennui l'effacement des signes,  
 Glace dans l'orient déjà les pâles lignes  
 De lumière et de pierre, et la pleine prison  
 Où flottera l'anneau de l'unique horizon...  
 Regarde : un bras très pur est vu, qui se dénude.  
 Je te revois, mon bras.... Tu portes l'aube....  
 O rude  
 Réveil d'une victime inachevée... et seuil  
 Si doux... si clair, que flatte, affleurement d'écueil,  
 L'onde basse, et que lave une houle amorti!...  
 L'ombre qui m'abandonne, impérissable hostie,  
 Me découvre vermeille à de nouveaux désirs,

Sur le terrible autel de tous mes souvenirs.  
Là, l'écume s'efforce à se faire visible ;

Et là, titubera sur la barque sensible  
A chaque épaule d'onde, un pêcheur éternel.  
Tout va donc accomplir son acte solennel  
De toujours reparaître incomparable et chaste.  
Et de restituer la tombe enthousiaste  
Au gracieux état du rire universel.

Salut! Divinités par la rose et le sel,  
Et les premiers jouets de la jeune lumière.  
Iles!... Ruches bientôt, quand la flamme première  
Fera que votre roche, île que je prédis,  
Ressemble en rougissant de puissants paradis ;

Cimes qu'un feu féconde à peine intimidées,  
Bois qui bourdonnez de bêtes et d'idées,  
D'hymnes d'hommes comblés des dons du juste éther,  
Iles! dans la rumeur des ceintures de mer,  
Mères vierges toujours, même portant ces marques,  
Vous m'êtes à genoux de merveilleuses Parques :  
Rien n'égale dans l'air les fleurs que vous placez,  
Mais dans la profondeur, que vos pieds sont glacés!

Maintenant la jeune Parque analyse la crise récente qui lui fit souhaiter la mort. Elle était vraiment sincère, quand elle attendait l'évanouissement de son âme et la dernière pulsation de son cœur affaibli. Mais elle reconnaît aussi qu'il y eut quelque coquetterie dans ces apprêts de suicide, où elle-même se donnait le spectacle du désespoir.

O n'aurait-il fallu, folle, que j'accomplisse  
Ma merveilleuse fin de choisir pour supplice  
Ce lucide dédain des nuances du sort ?  
Trouveras-tu jamais plus transparente mort  
Ni de pente plus pure où je rampe à ma perte  
Que sur ce long regard de victime entrouverte,  
Pâle, qui se résigne et saigne sans regret ?  
Que lui fait tout le sang qui n'est plus son secret ?

Dans quelle blanche paix cette pourpre la laisse,  
 A l'extrême de l'être, et belle de faiblesse!  
 Elle calme le temps qui la vient abolir,  
 Le moment souverain ne la peut plus pâler,  
 Tant la chair vide baise une sombre fontaine!...  
 Elle se fait toujours plus seule et plus lointaine...

Et moi, d'un tel destin, le cœur toujours plus près,  
 Mon cortège, en esprit, se berçait de cyprès...  
 Vers un aromatique avenir de fumée,  
 Je me sentais conduite, offerte et consumée,  
 Toute, toute promise aux nuages heureux!  
 Même, je m'apparus cet arbre vaporeux,  
 De qui la majesté légèrement perdue  
 S'abandonne à l'amour de toute l'étendue.  
 L'être immense me gagne, et de mon cœur divin  
 L'encens qui brûle expire une forme sans fin...  
 Tous les corps radieux tremblent dans mon essence!...

S'efforçant de comprendre pourquoi elle a repoussé la mort, la jeune Parque constate que le sommeil, s'emparant par surprise de son corps fatigué, lui fit oublier son projet primitif. Comme cette trahison ne fut point dépourvue de charme, elle décide de s'endormir de nouveau, pour retrouver ses rêves de naguère.

Délicieux linceuls, mon désordre tiède,  
 Couche où je me répands, m'interroge et me cède,  
 Où j'allai de mon cœur noyer les battements,  
 Presque tombeau vivant dans mes appartements,  
 Qui respire, et sur qui l'éternité s'écoute,  
 Place pleine de moi qui m'avez prise toute,  
 O forme de ma forme et la creuse chaleur  
 Que mes retours sur moi reconnaissaient la leur,  
 Voici que tant d'orgueil qui dans vos plis se plonge

A la fin se mélange aux bassesses du songe!  
 Dans vos nappes, où lisse elle imitait sa mort  
 L'idole malgré soi se dispose et s'endort,  
 Lasse femme absolue, et les yeux dans ses larmes,

Quand, de ses secrets nus les autres et les charmes,  
 Et ce reste d'amour que se gardait le corps  
 Corrompirent sa perte et ses mortels accords.  
 Arche toute secrète, et pourtant si prochaine,  
 Mes transports, cette nuit, pensaient briser ta chaîne ;  
 Je n'ai fait que bercer de lamentations  
 Tes flancs chargés de jour et de créations!  
 Quoi! mes yeux froidement que tant d'azur égare  
 Regardent là périr l'étoile fine et rare,  
 Et ce jeune soleil de mes étonnements  
 Me paraît d'une aïeule éclairer les tourments,  
 Tant sa flamme aux remords ravit leur existence,  
 Et compose d'aurore une chère substance  
 Qui se formait déjà substance d'un tombeau!...  
 O, sur toute la mer, sur mes pieds, qu'il est beau!  
 Tu viens!... Je suis toujours celle que tu respirez,  
 Mon voile évaporé me fuit vers tes empires....  
 ... Alors, n'ai-je formé, vains adieux si je vis,  
 Que songes ?... Si je viens, en vêtements ravis,  
 Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume,  
 Boire des yeux l'immense et riante amertume,  
 L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,  
 Recevant au visage un appel de la mer ;  
 Si l'âme intense souffle, et renfle furibonde  
 L'onde abrupte sur l'onde abattue, et si l'onde  
 Au cap tonne, immolant un monstre de candeur,  
 Et vient des hautes mers vomir la profondeur  
 Sur ce roc, d'où jaillit jusque vers mes pensées  
 Un éblouissement d'étincelles glacées,  
 Et sur toute ma peau que morde l'âpre éveil,  
 Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,

Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,  
 Doux et puissant retour du délice de naître,  
 Feu vers qui se soulève une vierge de sang  
 Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant!

## MONSIEUR TESTE

La bêtise n'est pas mon fort. J'ai vu beaucoup d'individus, j'ai visité quelques nations, j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer, j'ai mangé presque tous les jours, j'ai touché à des femmes. Je revois maintenant quelques centaines de visages, deux ou trois grands spectacles, et peut-être la substance de vingt livres. Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses : est resté ce qui l'a pu.

Cette arithmétique m'épargne de m'étonner de vieillir. Je pourrais aussi faire le compte des moments victorieux de mon esprit, et les imaginer unis et soudés, composant une vie heureuse... Mais je crois m'être toujours bien jugé. Je me suis rarement perdu de vue ; je me suis détesté, je me suis adoré, – puis nous avons vieilli ensemble.

Souvent, j'ai supposé que tout était fini pour moi, et je me terminais de toutes mes forces, anxieux d'épuiser, d'éclairer quelque situation douloureuse. Cela m'a fait connaître que nous apprécions notre propre pensée beaucoup trop d'après *l'expression* de celle des autres! Dès lors, les milliards de mots qui ont bourdonné à mes oreilles, m'ont rarement ébranlé par ce qu'on voulait leur faire dire ; et tous ceux que j'ai moi-même prononcés à autrui, je les ai senti se distinguer toujours de ma pensée, – car ils devenaient *invariables*.

Si j'avais décidé comme la plupart des hommes, non seulement je me serais cru leur supérieur, mais je l'aurais paru. Je me suis préféré. Ce qu'ils nomment un être supérieur est un être qui s'est trompé. Pour s'étonner de lui, il faut le voir, – et pour être vu il faut qu'il se montre. Et il me montre que la niaise manie de son nom le possède. Ainsi, chaque grand homme est taché d'une erreur. Chaque esprit qu'on trouve puissant, commence par la faute qui le fait connaître. En échange du pourboire public, il donne le temps qu'il faut pour se rendre perceptible, l'énergie dissipée à se transmettre et à préparer la satisfaction étrangère. Il va jusqu'à comparer les jeux informes de la gloire, à la joie de se sentir unique – grande volupté particulière.

J'ai rêvé alors que les têtes les plus fortes, les inventeurs les plus sagaces, les connaisseurs le plus exactement de la pensée devaient être des inconnus, des avares, des hommes qui meurent sans avouer. Leur existence m'était révélée par celle même des individus éclatants, un peu moins *solides*.

L'induction était si facile que j'en voyais la formation à chaque instant. Il suffisait d'imaginer les grands hommes ordinaires, purs de leur première erreur, ou de s'appuyer sur cette erreur même pour concevoir un degré de conscience plus élevé un sentiment de la liberté d'esprit moins grossier. Une opération aussi simple me livrait des étendues curieuses, comme si j'étais descendu dans la mer. Perdus dans l'éclat des découvertes publiées, mais à côté des inventions méconnues que le commerce, la peur, l'ennui, la

misère commettent chaque jour, je croyais distinguer des chefs-d'œuvre intérieurs. Je m'amusais à éteindre l'histoire connue sous les annales de l'anonymat.

C'étaient invisibles dans leurs vies limpides, des solitaires qui savaient avant tout le monde. Ils me semblaient doubler, tripler, multiplier dans l'obscurité chaque personne célèbre, – eux, avec le dédain de livrer leurs chances et leurs résultats particuliers. Ils auraient refusé, à mon sentiment, de se considérer comme autre chose que des choses...

Ces idées me venaient pendant l'octobre de 93, dans les instants de loisir où la pensée se joue seulement à exister.

Je commençais de n'y plus songer, quand je lis la connaissance de M. Teste. (Je pense maintenant aux traces qu'un homme laisse dans le petit espace où il se meut chaque jour.) Avant de nie lier avec M. Teste, j'étais attiré par ses allures particulières. J'ai étudié ses yeux, ses vêtements, ses moindres paroles sourdes au garçon du café où je le voyais. Je me demandais s'il se sentait observé. Je détournais vivement mon regard du sien, pour surprendre le sien me suivre. Je prenais les journaux qu'il venait de lire, je recommandais mentalement les sobres gestes qui lui échappaient ; je notais que personne ne faisait attention à lui.

Je n'avais plus rien de ce genre à apprendre, lorsque nous entrâmes en relation. Je ne l'ai jamais vu que la nuit. Une fois dans une sorte de b... ; souvent au théâtre. On m'a dit qu'il vivait de médiocres opérations hebdomadaires à la Bourse. Il prenait ses repas dans un petit restaurant de la rue Vivienne. Là, il mangeait comme on se purge, avec le même entrain. Parfois, il s'accordait ailleurs un repas lent et fin.

M. Teste avait peut-être quarante ans. Sa parole était extraordinairement rapide, et sa voix sourde. Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires, et le pas d'une régularité qui étonnait. Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait *tué la marionnette*. Il ne souriait pas, ne disait ni bonjour ni bonsoir ; il semblait ne pas entendre le «Comment allez-vous ?»

Sa mémoire me donna beaucoup à penser. Les traits par lesquels j'en pouvais juger, me firent imaginer une gymnastique intellectuelle sans exemple. Ce n'était pas chez lui une faculté excessive, – c'était une faculté éduquée ou transformée. Voici ses propres paroles :

«Il y a vingt ans que je n'ai plus de livres. J'ai brûlé mes papiers aussi. Je rature le vif... Je retiens ce que je veux. Mais le difficile n'est pas là. *Il est de retenir ce dont je voudrai demain!*... J'ai cherché un crible machinal...»

A force d'y penser, j'ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons. Sûrement, il avait dû consacrer des années à cette recherche : plus sûrement, des années encore, et beaucoup d'autres années avaient été disposées

pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts. Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve.

L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, – sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, – était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées ; il les arrosait de nombre. Ceci lui servait à rendre finalement machinale l'application de ses études conscientes. Il cherchait même à résumer ce travail. Il disait souvent : «*Maturare!*...»

Certainement sa mémoire singulière devait presque uniquement lui retenir cette partie de nos impressions que notre imagination toute seule est impuissante à construire. Si nous imaginons un voyage en ballon, nous pouvons avec sagacité, avec puissance, *produire* beaucoup de sensations probables d'un aéronaute ; mais il restera toujours quelque chose d'individuel à l'ascension réelle, dont la différence avec notre rêverie exprime la valeur des méthodes d'un Edmond Teste.

Cet homme avait connu de bonne heure l'importance de ce qu'on pourrait nommer la plasticité humaine. Il en avait cherché les limites et le mécanisme. Combien il avait dû rêver à sa propre malléabilité!

J'entrevois des sentiments qui me faisaient frémir, une terrible obstination dans des expériences enivrantes. Il était l'être absorbé dans sa variation, celui qui devient son système, celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre, et qui fait tuer ses joies par ses joies, la plus faible par la plus forte, – la plus douce, la temporelle, celle de l'instant et de l'heure commencée, par la fondamentale – par l'espoir de la fondamentale.

Et je sentais qu'il était le maître de sa pensée : j'écris là cette absurdité. L'expression d'un sentiment est toujours absurde.

M. Teste n'avait pas d'opinions. Je crois qu'il se passionnait à son gré, et pour atteindre un but défini. Qu'avait-il fait de sa personnalité ? Comment se voyait-il ?... Jamais il ne riait, jamais un air de malheur sur son visage. Il haïssait la mélancolie.

Il parlait, et on se sentait dans son idée, confondu avec les choses : on se sentait reculé, mêlé aux maisons, aux grandeurs de l'espace, au coloris remué de la rue, aux coins... Et les paroles le plus adroitement touchantes, – celles même qui font leur auteur plus près de nous qu'aucun autre homme, celles qui font croire que le mur éternel entre les esprits tombe, – pouvaient venir à lui... Il savait admirablement qu'elles auraient ému tout autre. Il parlait, et sans pouvoir préciser les motifs ni l'étendue de la proscription, on constatait qu'un grand nombre de mots étaient bannis de son discours.

*Monsieur Teste*, Gallimard, 1946.

## Théâtre à l'entre-deux-guerres

### La mise en scène

De 1919 à 1939, la cause du Théâtre fut servie par de fervents *animateurs*, toujours en quête de nouveaux talents ou de progrès dans l'interprétation et la mise en scène. A Lugné-Poe (1869–1940), fondateur du théâtre de l'*Œuvre*, revient l'honneur d'avoir «découvert» Sarment, Crommelynck, Passeur, Salacrou. L'idéal, tout classique, de Jacques Copeau (1879–1949) subordonne à la *mise en valeur du texte* le jeu des comédiens et le décor, évocateur dans sa simplicité ; acteur, directeur, conférencier, il répand d'autant mieux son influence que sa troupe du *Vieux-Colombier* a compté Dullin et Jovet parmi ses membres.

D'origine russe, Georges Pitoëff (1886–1939) est l'apôtre du *drame symboliste* ; avec sa femme Ludmilla, il joue Ibsen, Pirandello, Strindberg, la *Sainte Jeanne* de Shaw, l'*Œdipe* de Gide. Charles Dullin (1885–1949) crée à l'*Atelier* des pièces de J. Romains, Achard, Passeur, Salacrou. Louis Jovet (1887–1951) est l'admirable interprète de Giraudoux, à la *Comédie des Champs-Élysées* puis à l'*Athénée* ; son nom reste lié aussi au *Knock* de J. Romains et au *Jean de la Lune* de M. Achard. A l'opposé de Copeau, Gaston Baty (1885–1952) favorise la *mise en scène* plus que le texte ; une grande actrice, Marguerite Jamois, l'aide à illustrer brillamment ses théories, au théâtre *Montparnasse*.

Si différentes que fussent leurs tendances, Pitoëff, Dullin, Jovet et Baty s'unirent en un «*Cartel des quatre*» pour mieux défendre les intérêts supérieurs de leur art, et contribuèrent avec Edouard Bourdet à la rénovation de la Comédie-Française.

Henri-René Lenormand (1882–1950), qui avait débuté au théâtre en 1909 avec *Les Possédés*, eut son heure de célébrité vers 1920–1925, depuis *Le Temps est un Songe* (1919) jusqu'à *Mixture* (1927). Influencé par le freudisme, par Ibsen et Pirandello, par un aspect de Dostoïevsky (recherche d'une grandeur dans l'abaissement), il explore *les confins de la psychologie pathologique*, en peignant des êtres livrés à leurs instincts, déséquilibrés (par exemple une «demeurée», dans l'*Innocente*, 1928), ou la *déchéance* d'un couple parmi des «cabots» en tournée (*Les Ratés*, 1920). Ce «clinicien» ne manque pas de probité, mais ses «planches d'anatomie» (R. de Beauplan) ont généralement un caractère *trop didactique* ; il est fâcheux que le triste héros des *Ratés* prononce lui-même des formules comme : «Qui peut savoir ce que veulent en nous nos sales instincts ?» ou «Ah! le fond de l'âme est un joli marécage! Il y vit des monstres... plutôt fétides!»



## Jean GIRAUDOUX (1882–1944)

Jean Giraudoux – Jean comme La Fontaine, disait-il plaisamment – naît à Bellac en 1882. Il est fils d'un percepteur, ce qui ne paraît pas étranger, par une légère transposition, à sa sympathie pour les contrôleurs des poids et mesures... Elève du Lycée de Châteauroux puis du Lycée Lakanal, il entre en 1903 à l'École Normale Supérieure où il opte pour les études germaniques ; sa connaissance de l'Allemagne, de la littérature et de l'âme allemandes, ses réflexions sur les rapports franco-allemands marqueront profondément plusieurs de ses œuvres : *Siegfried et le Limousin*, *Siegfried*, *La Guerre de Troie*, *Ondine*. Puis il voyage, en Allemagne, en Amérique, fréquente à Paris les milieux littéraires, aborde le journalisme et publie un premier ouvrage, *Provinciales*, en 1909. L'année suivante, il embrasse la carrière diplomatique.

Mobilisé comme sergent en 1914, après deux blessures Giraudoux est chargé de missions au Portugal, puis aux États-Unis. Ses souvenirs de guerre lui inspirent trois ouvrages, légers en apparence mais surtout pudiques : *Lectures pour une Ombre* (1917), *Arnica America* (1919) et *Adorable Clio* (1920).

La guerre finie, il poursuit une double carrière de haut fonctionnaire et d'écrivain. Admirateur de Briand, ami du secrétaire général des Affaires Étrangères, Philippe Berthelot, il accède, au Quai d'Orsay, à des postes élevés. Dans l'ordre des lettres, d'abord romancier (cf. p. 447), la rencontre de Louis Jouvet l'aide à découvrir, relativement tard, sa véritable vocation : *le théâtre*. De *Siegfried et le Limousin* il tire une première pièce, *Siegfried* (1928), très supérieure au roman. Désormais, presque chaque année, Jouvet va monter et interpréter une nouvelle œuvre de Giraudoux : *Amphitryon 38* (1929), *Judith* (1931), *Intermezzo* (1933), *Tessa* (1934, adaptation d'une pièce anglaise de Margaret Kennedy), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937), *Ondine* (1939). En outre, Giraudoux se révèle brillant conférencier (*Les Cinq Tentations de La Fontaine*, 1938), critique fin et spirituel (*Littérature*, 1941).

Au début de la seconde guerre mondiale, il devient Commissaire à l'Information, fonctions auxquelles avaient pu le préparer ses réflexions de *Pleins Pouvoirs* (1939) et dont il dressera le bilan, après la défaite, dans *Sans Pouvoirs* (posthume, 1946). Dans la retraite, Giraudoux se consacre de nouveau au théâtre, donnant *Sodome et Gomorrhe* en 1943. Il meurt en janvier 1944 sans avoir pu voir la libération de la France. Jouvet présentera encore une comédie de son ami disparu : *La Folle de Chaillot* (1945), mais une autre pièce posthume, *Pour Lucrèce* (1953), que l'auteur aurait peut-être remaniée, ne sera pas accueillie avec la même faveur.

### *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*

*Hector revient de guerre, victorieux mais surtout épris de paix. Il entend fermer sur l'heure «les portes de la guerre.» Mais un nouveau conflit menace d'éclater : son frère Paris a enlevé Hélène que les Grecs sont prêts à réclamer les armes à la main. Soutenu par les femmes, en particulier Andromaque son épouse et sa mère Hécube, Hector fait taire les fauteurs de guerre, vieillards, juristes et surtout le poète nationaliste Dèmokos ; il a même obtenu d'Hélène la promesse quelle regagnerait de bon gré son pays.*

ANDROMAQUE : Que vous partiez ou non, ce n'est plus la question, Hélène.

HÉLÈNE : Dites cela à Hector. Vous faciliterez sa journée.

ANDROMAQUE : Oui, Hector s'accroche à l'idée de votre départ. Il est comme tous les hommes. Il suffit d'un lièvre pour le détourner du fourré où est la panthère. Le gibier des hommes peut se chasser ainsi. Pas celui des dieux.

HÉLÈNE : Si vous avez découvert ce qu'ils veulent, les dieux, dans toute cette histoire, je vous félicite.

ANDROMAQUE : Je ne sais si les dieux veulent quelque chose. Mais l'univers veut quelque chose. Depuis ce matin, tout me semble le réclamer, le crier, l'exiger, les hommes, les bêtes, les plantes... Jusqu'à cet enfant en moi...

HÉLÈNE : Ils réclament quoi ?

ANDROMAQUE : Que vous aimiez Paris.

HÉLÈNE : S'ils savent que je n'aime point Paris, ils sont mieux renseignés que moi.

ANDROMAQUE : Vous ne l'aimez pas! Peut-être pourriez-vous l'aimer. Mais, pour le moment, c'est dans un malentendu que vous vivez tous deux.

HÉLÈNE : Je vis avec lui dans la bonne humeur, dans l'agrément, dans l'accord. Le malentendu de l'entente, je ne vois pas très bien ce que cela peut être.

ANDROMAQUE : Vous ne l'aimez pas. On ne s'entend pas, dans l'amour. La vie de deux époux qui s'aiment, c'est une perte de sang-froid perpétuelle. La dot des vrais couples est la même que celle des couples faux : le désaccord originel. Hector est le contraire de moi. Il n'a aucun de mes goûts. Nous passons notre journée ou à nous vaincre l'un l'autre ou à nous sacrifier. Les époux amoureux n'ont pas le visage clair.

HÉLÈNE : Et si mon teint était de plomb, quand j'approche Paris, et mes yeux blancs, et mes mains moites, vous pensez que Ménélas en serait transporté, les Grecs épanouis ?

ANDROMAQUE : Peu importerait alors ce que pensent les Grecs!

HÉLÈNE : Et la guerre n'aurait pas lieu ?

ANDROMAQUE : Peut-être, en effet, n'aurait-elle pas lieu! Peut-être, si vous vous aimiez, l'amour appellerait-il à son secours l'un de ses égaux, la générosité, l'intelligence...

Personne, même le destin, ne s'attaque d'un cœur léger à la passion... Et même si elle avait lieu, tant pis!

HÉLÈNE : Ce ne serait sans doute pas la même guerre ?

ANDROMAQUE : Oh! non, Hélène! Vous sentez bien ce qu'elle sera, cette lutte. Le sort ne prend pas tant de précautions pour un combat vulgaire. Il veut construire l'avenir sur elle, l'avenir de nos races, de nos peuples, de nos raisonnements. Et que nos idées et notre avenir soient fondés sur l'histoire d'une femme et d'un homme qui s'aimaient, ce n'est pas si mal. Mais il ne voit pas que vous n'êtes qu'un couple officiel... Penser que nous allons souffrir, mourir, pour un couple officiel, que la splendeur ou le malheur des âges, que les habitudes des cerveaux et des siècles vont se fonder sur l'aventure de deux êtres qui ne s'aimaient pas, c'est là l'horreur.

HÉLÈNE : Si tous croient que nous nous aimons, cela revient au même.

ANDROMAQUE : Ils ne le croient pas. Mais aucun n'avouera qu'il ne le croit pas. Aux approches de la guerre, tous les êtres secrètent une nouvelle sueur, tous les événements revêtent un nouveau vernis, qui est le mensonge. Tous mentent. Nos vieillards n'adorent pas la beauté, ils s'adorent eux-mêmes, ils adorent la laideur. Et l'indignation des Grecs est un mensonge. Dieu sait s'ils se moquent de ce que vous pouvez faire avec Paris, les Grecs! Et leurs bateaux qui accostent là-bas dans les banderoles et les hymnes, c'est un mensonge de la mer. Et la vie de mon fils, et la vie d'Hector vont se jouer sur l'hypocrisie et le simulacre, c'est épouvantable!

HÉLÈNE : Alors ?

ANDROMAQUE : Alors je vous en supplie, Hélène. Vous me voyez là pressée contre vous comme si je vous suppliais de m'aimer. Aimez Paris! Ou dites-moi que je me trompe! Dites-moi que vous vous tuerez s'il mourait! Que vous accepterez qu'on vous défigure pour qu'il vive!... Alors la guerre ne sera plus qu'un fléau, pas une injustice. J'essaierai de la supporter.

*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 8 (Grasset).

### ***Hector et Ulysse : tentative de déjouer la guerre***

*Une flotte grecque se présente devant Troie : Hector accueillera Ulysse qui la commande et lui remettra Hélène. Mais un soldat grec à moitié ivre, Oïax, insulte Hector et le gifle sous les yeux d'Andromaque ; le Troyen reste impassible : «Vous n'aurez pas la guerre»*

HECTOR : C'est une conversation d'ennemis que nous avons là ?

ULYSSE : C'est un duo avant l'orchestre. C'est le duo des récitants avant la guerre. Parce que nous avons été créés justes et courtois, nous nous parlons, une heure avant la guerre, comme nous nous parlerons longtemps après, en anciens combattants. Nous nous réconcilions avant la lutte même, c'est toujours cela. Peut-être d'ailleurs avons-nous tort. Si l'un de nous doit un jour tuer l'autre et arracher pour reconnaître sa victime la visière de son casque, il vaudrait peut-être mieux qu'il ne lui donnât pas un visage de frère... Mais l'univers le sait, nous allons nous battre.

HECTOR : L'univers peut se tromper. C'est à cela qu'on reconnaît l'erreur, elle est universelle.

ULYSSE : Espérons-le. Mais quand le destin, depuis des années, a surélevé deux peuples, quand il leur a ouvert le même avenir d'invention et d'omnipotence, quand il a fait de chacun, comme nous l'étions tout à l'heure sur la bascule, un poids précieux et différent pour peser le plaisir, la conscience et jusqu'à la nature, quand par leurs architectes, leurs poètes, leurs teinturiers, il leur a donné à chacun un royaume opposé de volumes, de sons et de nuances, quand il leur a fait inventer le toit en charpente troyen et la voûte thébaine, le rouge phrygien et l'indigo grec, l'univers sait bien qu'il n'entend pas préparer ainsi aux hommes deux chemins de couleur et d'épanouissement, mais se ménager son festival, le déchaînement de cette brutalité et de cette folie humaines qui seules rassurent les dieux. C'est de la petite politique, j'en conviens. Mais nous sommes Chefs d'État, nous pouvons bien entre nous deux le dire : c'est couramment celle du Destin.

HECTOR : Et c'est Troie et c'est la Grèce qu'il a choisies cette fois ?

ULYSSE : Ce matin j'en doutais encore. J'ai posé le pied sur votre estacade, et j'en suis sûr.

HECTOR : Vous vous êtes senti sur un sol ennemi ?

ULYSSE : Pourquoi toujours revenir à ce mot ennemi! Faut-il vous le redire ? Ce ne sont pas les ennemis naturels qui se battent. Il est des peuples que tout désigne pour une guerre, leur peau, leur langue et leur odeur, ils se jalouent, ils se haïssent, ils ne peuvent pas se sentir... Ceux-là ne se battent jamais. Ceux qui se battent, ce sont ceux que le sort a lustrés et préparés pour une même guerre : ce sont les adversaires.

HECTOR : Et nous sommes prêts pour la guerre grecque ?

ULYSSE : A un point incroyable. Comme la nature munit les insectes dont elle prévoit la lutte, de faiblesses et d'armes qui se correspondent, à distance, sans que nous nous connaissions, sans que nous nous en doutions, nous nous sommes élevés tous deux au niveau de notre guerre. Tout correspond de nos armes et de nos habitudes comme des roues à pignon. Et le regard de vos femmes, et le teint de vos filles sont les seuls qui ne suscitent en nous ni la brutalité, ni le désir, mais cette angoisse du cœur et de la joie qui est l'horizon de la guerre. Frontons et leurs soutaches d'ombre et de feu, hennissements des chevaux, péplums disparaissant à l'angle d'une colonnade, le sort a tout passé chez

vous à cette couleur d'orage qui m'impose pour la première fois le relief de l'avenir. Il n'y a rien à faire. Vous êtes dans la lumière de la guerre grecque.

HECTOR : Et c'est ce que pensent aussi les autres Grecs ?

ULYSSE : Ce qu'ils pensent n'est pas plus rassurant. Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile. Ils pensent qu'ils sont à l'étroit sur du roc. L'or de vos temples, celui de vos blés et de votre colza, ont fait à chacun de nos navires, de vos promontoires, un signe qu'il n'oublie pas. Il n'est pas très prudent d'avoir des dieux et des légumes trop dorés.

HECTOR : Voilà enfin une parole franche... La Grèce en nous s'est choisi une proie. Pourquoi alors une déclaration de guerre ? Il était plus simple de profiter de mon absence pour bondir sur Troie. Vous l'auriez eue sans coup férir.

ULYSSE : Il est une espèce de consentement à la guerre que donne seulement l'atmosphère, l'acoustique et l'humeur du monde. Il serait dément d'entreprendre une guerre sans l'avoir. Nous ne l'avions pas.

HECTOR : Vous l'avez maintenant!

ULYSSE : Je crois que nous l'avons.

*D'après Ulysse, il ne faut chercher ni justice ni morale dans les arrêts du destin : ils obéissent seulement à une logique absurde aux yeux des hommes, et implacable. Les peuples ne se perdent pas par des crimes, mais par des fautes, et les Troyens ont commis une faute en enlevant Hélène, car «elle est une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour Son usage personnel».*

HECTOR : Eh bien, le sort en est jeté, Ulysse! Va pour la guerre! A mesure que j'ai plus de haine pour elle, il me vient d'ailleurs un désir plus incoercible de tuer... Partez, puisque vous me refusez votre aide...

ULYSSE : Comprenez-moi, Hector!... Mon aide vous est acquise. Ne m'en veuillez pas d'interpréter le sort. J'ai voulu seulement lire dans ces grandes lignes que sont, sur l'univers, les voies des caravanes, les chemins des navires, le tracé des grues volantes et des races. Donnez-moi votre main. Elle aussi a ses lignes. Mais ne cherchons pas si leur leçon est la même. Admettons que les trois petites rides au fond de la main d'Hector disent le contraire de ce qu'assurent les fleuves, les vols et les sillages. Je suis curieux de nature, et je n'ai pas peur. Je veux bien aller contre le sort. J'accepte Hélène. Je la rendrai à Ménélas. Je possède beaucoup plus d'éloquence qu'il n'en faut pour faire croire un mari à la vertu de sa femme. J'amènerai même Hélène à y croire elle-même. Et je pars à l'instant, pour éviter toute surprise. Une fois au navire, peut-être risquons-nous de déjouer la guerre.

HECTOR : Est-ce là la ruse d'Ulysse, ou sa grandeur ?

ULYSSE : Je ruse en ce moment contre le destin, non contre vous. C'est mon premier essai et j'y ai plus de mérite. Je suis sincère, Hector... Si je voulais la guerre, je ne vous demanderais pas Hélène, mais une rançon qui vous est plus chère... Je pars... Mais je ne peux me défendre de l'impression qu'il est bien long, le chemin qui va de cette place à mon navire.

HECTOR : Ma garde vous escorte.

ULYSSE : Il est long comme le parcours officiel des rois en visite quand l'attentat menace... Où se cachent les conjurés ? Heureux nous sommes, si ce n'est pas dans le ciel même... Et le chemin d'ici à ce coin du palais est long... Et long mon premier pas... Comment va-t-il se faire, mon premier pas, entre tous ces périls... Vais-je glisser et me tuer ?... Une corniche va-t-elle s'effondrer sur moi de cet angle ? Tout est maçonnerie neuve ici, et j'attends la pierre croulante... Du courage... Allons-y. (*Il fait un premier pas.*)

HECTOR : Merci, Ulysse.

ULYSSE : Le premier pas va... Il en reste combien ?

HECTOR : Quatre cent soixante.

ULYSSE : Au second! Vous savez ce qui me décide à partir, Hector...

HECTOR : Je le sais. La noblesse.

ULYSSE : Pas précisément... Andromaque a le même battement de cils que Pénélope.

*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13 (Grasset).

### Armand SALACROU (1899–1989)

Né au Havre en 1899, fils d'un pharmacien élu conseiller municipal en 1912, ARMAND SALACROU se passionne dès l'enfance pour les questions sociales ; le sort d'un militant syndicaliste condamné injustement et devenu fou en prison marquera pour toujours sa sensibilité (cf. *Boulevard Durand*, 1960). Il commence à Paris des études de médecine, puis passe la licence de philosophie, et collabore à *l'Humanité*. Mais à 22 ans il quitte ce journal et le parti communiste «Seul m'animait un désir de justice. [...] Non seulement je ne pouvais pas oublier mes problèmes individuels.» (*Mes Certitudes et Incertitudes.*)

Dès 1923, Salacrou s'oriente vers le théâtre ; ses premiers essais, de tonalité surréaliste, attireront l'attention des connaisseurs (Jouvet, Dullin) sans lui gagner une large audience. Vers 1930 il fait fortune dans une entreprise de publicité, ce qui lui permet, au théâtre, de suivre sa voie, sans concessions aux goûts du grand public. Il donne en 1931 sa première pièce vraiment solide : *Atlas-Hôtel*, où s'opposent l'action et *Je rêve*. Puis c'est, entre autres titres, *L'Inconnue d'Arras* (1935), *Un Homme comme les autres* (1936), *La Terre est*

*ronde* (1938, drame tiré de l'histoire de Savonarole), une comédie gae, *Histoire de rire* (1939), *Les Nuits de la colère* (1946), *L'Archipel Lenoir* (1947), *Dieu le savait* (1950).

Armand Salacrou a le sens du comique, de la farce en particulier, des situations et des remarques paradoxales : ainsi, dans *Histoire de rire*, l'amant est piteux tandis que le mari a le beau rôle. D'autre part c'est un écrivain engagé, qui critique âprement la société bourgeoise et milite pour la justice sociale. Reconnaisant dans son Boulevard Durand «un côté image d'Épinal», il ajoute : «je n'ai pas cherché à éviter cet écueil. Dans un combat, il n'y a pas de nuances.»

Mais l'intérêt de son œuvre dépasse largement les attraits de la farce, de la satire ou du réquisitoire. Salacrou est hanté par l'énigme de la souffrance et par le mystère tragique de la vie, de la mort et de la condition humaine, le scandale du mal dans le monde lui rendant inconcevable l'existence de Dieu. Il est fasciné par le temps irréversible, par les actes irréparables : «Le passé, voilà le véritable enfer, on n'en sort jamais» (*Les Frénétiques*, 1934) ; «L'homme est, sans un seul moment de repos, créateur de choses définitives» (*l'Inconnue d'Arras*) ; dans un «psychodrame», *Sens interdit* (1953), la vie est vécue à rebours, remontée de la mort à la naissance ; dans *l'Inconnue d'Arras*, le héros revit toute son existence – la subissant comme un destin fatal – entre l'instant où il se tire une balle dans le cœur et celui où il expire.

La farce même s'en trouve transfigurée : le rire tourne au *vertige* ; des méditations angoissées s'allient étrangement au réalisme et au burlesque. S'il professe le déterminisme matérialiste le plus strict, c'est pourtant à l'inquiétude *métaphysique* que Salacrou doit la profondeur et les accents tragiques de son théâtre.

### *L'Archipel Lenoir*

LE PRINCE : Résumons-nous : le procès est inévitable et vous voulez l'éviter ?

LE GRAND-PÈRE : Voilà!

LE PRINCE : Alors, la solution est simple.

LE GRAND-PÈRE : Simple ?

LE PRINCE : Elle évite le procès et M. Lenoir n'ira pas en prison.

LE GRAND-PÈRE : Vous êtes magnifique! (*Aux autres.*) Là, Bobo est magnifique.

VICTOR : Quelle est cette solution ?

LE PRINCE, *glacé* : C'est la mort de M. Paul-Albert Lenoir.

LA PRINCESSE, *dans un silence* : Bobo!

LE GRAND-PÈRE *essaie de rire, puis, hurlant* : Valentine! Valentine!

LE PRINCE : Non, monsieur Lenoir, vous n'êtes pas dans un cauchemar. A moins que vous ne considériez la vie, l'ensemble de notre existence, le passage de l'homme sur

la terre, comme un cauchemar. Alors, là, nous sommes tous en plein cauchemar depuis l'instant où nous avons compris que nous étions vivants. Vous souvenez-vous, monsieur Lenoir, de l'instant précis où, tout à coup, petit garçon, vous avez eu cette révélation : «Je suis un vivant, j'aurais pu ne pas exister, et je vais mourir.» Non ? moi, si. Et je me suis évanoui. C'était une charge intolérable sur les épaules de ce petit enfant.

LA PRINCESSE : Bobo est l'homme le plus déprimant de la société européenne. Regardez-le : il est calme comme un château historique, mais il attire la foudre. Partout où se dresse Bobo, la tristesse tombe.

ADOLPHE : Et nous en sommes toujours au même point.

LE VICOMTE : Pas tout à fait, une solution a été proposée.

VICTOR : De quoi vous mêlez-vous, jeune homme ?

LE VICOMTE : Excusez-moi : je ne desserrerais plus les dents. Vous me pardonneriez, je l'espère, de ne pas pouvoir boucher mes oreilles.

Tandis que la famille continue à discuter de son sort, le vieillard... s'est endormi.

LE PRINCE : Regardez cet homme que le sommeil éloigne. Oubliez de penser à vous en croyant penser à lui. Vous ne vous demandez pas avec moi : «A quoi donc peut encore servir cette vieille petite chose ?»

LA PRINCESSE : Bobo!

LE PRINCE : A quoi a-t-elle jamais pu servir, cette vieille petite chose ?

MARIE-THÉRÈSE : Mais, monsieur, mon père a été heureux...

LE PRINCE : Et voilà bien ce qui est incompréhensible, que cette vieille petite chose inutile ait pu être heureuse.

LA PRINCESSE : Il y a des idées immobiles auxquelles il ne faut pas toucher, Bobo, sinon elles se mettent à remuer et c'en est fini de notre repos... Personne ne peut plus les calmer.

LE PRINCE : Qu'un illusionniste vienne et escamote ce vieillard...

LE VICOMTE : Il n'y a plus de procès.

LE PRINCE : C'est un détail...

HORTENSE : Vous trouvez!

VICTOR : Un détail ?

LE PRINCE : On vit chacun pour soi. Vous ne sentez pas combien la vie est individuelle ? Vous dites que ce vieillard a été heureux. Il a aussi été malheureux. Il est malheureux. Il va redevenir malheureux. Et qu'il meure en ce moment, il ne saura même plus qu'il a vécu!

HORTENSE : Ça, ce serait un bien pour tout le monde!

MARIE-THÉRÈSE : Mais il va se réveiller...

VICTOR : Quel est le pronostic exact du docteur Bouchon ?



LE GRAND-PÈRE *bâille* : Eh bien! mes amis, le bridge est déjà fini ? Je crois que je me suis laissé aller à faire un petit somme. Quelle heure est-il donc ? Minuit ? Vous allez excuser un vieillard qui n'est plus d'âge à danser...

HORTENSE : Monsieur Lenoir!

LE GRAND-PÈRE : Dansez, dansez! Je n'entends rien de ma chambre. (*A Victor.*) Je rêvais que ta mère voulait me donner le baptême de l'air. Je n'osais pas lui dire non, et j'avais peur... Ah! zut! (*Il retombe assis.*) J'avais tout oublié de l'autre histoire. (*Au Prince.*) Je vous en supplie... C'est au-dessus de mes forces et voici que tout recommence. Non, non, je ne peux pas continuer à vivre ainsi.

HORTENSE : Vous voyez : lui-même le reconnaît!

LE GRAND-PÈRE : Je n'aurais pas dû me réveiller.

LE VICOMTE : Ça arrangeait tout!

VICTOR : Tout ? non. Mais le procès n'avait pas lieu.

*L'Archipel Lenoir, I<sup>re</sup> partie (Gallimard).*

### ***Grand-père qui a rebondi...***

*Au début de la II<sup>e</sup> Partie, pas de cadavre sur la scène : Joseph, le maître d'hôtel, a dû «faire le ménage». On ne voit pas non plus Adolphe, La famille, soulagée, peut maintenant déplorer le triste sort du grand-père. Mais soudain une porte s'ouvre, et «lentement apparaît, à quatre pattes, M. Lenoir.» Revenue de sa première stupeur, la princesse essaie de comprendre.*

LA PRINCESSE : Mais, grand-père, vous avez tué Adolphe!

LE GRAND-PÈRE : C'est une vue particulière de la situation. J'en ai une autre.

LA PRINCESSE : Laquelle ?

LE GRAND-PÈRE : Adolphe ne m'a pas tué.

LA PRINCESSE : Mais la famille va hurler de douleur.

LE GRAND-PÈRE : C'est naturel. Tout le monde aimait bien Adolphe. Moi aussi. Pauvre Adolphe! Mais il était si malheureux, j'en avais le cœur brisé, maintenant il est en paix!

LA PRINCESSE : Bobo, expliquez au grand-père... (*Au grand-père.*) Grand-père, mais vous avez estourbi votre gendre!

LE GRAND-PÈRE : Il y a environ dix minutes. (*Il s'assied.*) Ici. Ah! Mon doux fauteuil, qu'il est moelleux! (*Il se relève.*) Le fauteuil était entre nous, et tout était noir. J'ai tiré. Et dans le noir, c'est vite fait. Oh! Et depuis, c'est curieux, il me semble que je vis pour lui et pour moi. Oui, comme si je vivais deux vies à la fois. Je pense ce que je pense et je pense ce qu'il penserait s'il pensait encore. Oh!... il ne serait pas content du tout...

LA PRINCESSE : Bobo, dites quelque chose : le grand-père me donne le vertige.

LE GRAND-PÈRE : Je n'avais pas le choix. C'était lui ou moi. Il a tout fait pour que ce soit moi. J'ai tout fait pour que ce soit lui. Et j'ai gagné! C'est une vieille habitude. Valentine la connaissait. Elle m'envoyait toujours choisir les billets de loterie.

LA PRINCESSE : Bobo, ne trouvez-vous pas que ma propre existence a été très calme ?  
*Retour de Joseph.*

LE GRAND-PÈRE : Je ne suis pas responsable des lois de la nature. L'araignée mange la mouche. Et l'oiseau mange l'araignée. Et nous mangeons l'oiseau. Et le bon Dieu nous mange. Joseph! Dans la série, arrêtons-nous juste avant le bon Dieu. Vous me ferez un perdreau pour midi.

JOSEPH : Ce n'est pas la saison, monsieur.

LE GRAND-PÈRE : Je n'aime plus les saisons, Joseph. Elles me rappellent le temps qui coule et qui, tout à coup, s'arrête! Joseph, cette nuit le bon Dieu m'a raté, comme il m'arrive, à la chasse, de rater mon perdreau. Cette nuit, le bon Dieu m'a raté. Il a tiré, et c'est l'autre qui est tombé! Le bon Dieu m'a raté.

LA PRINCESSE : Et vous dansez, monsieur Lenoir!

LE GRAND-PÈRE : Je ne danse pas, je bondis. Comme un lièvre qui vient d'échapper à la mise en pâté! Dieu m'a raté!

LA PRINCESSE : Bobo, le grand-père est devenu fou!

LE GRAND-PÈRE : Je ne suis pas fou! Je suis vivant! Je devrais être raide sur un lit. (*Il s'agite.*) Et je remue. Je devrais être sans mouvement... et si je savais chanter, je pourrais chanter. Vous ne comprenez donc pas que je respire avec mon cadavre. Le ciel est bleu. Les fleurs sont belles, les oiseaux chantent...

LA PRINCESSE : Et c'est Adolphe qui est figé.

LE GRAND-PÈRE : Ah! Raide! Pauvre Adolphe. J'en suis très sincèrement désolé. Si j'avais pu arranger la chose autrement! Mais l'existence est une suite d'impasses. Chaque fois, il faut, dans ce labyrinthe, sauter le mur. Ce matin, moi, j'ai encore sauté. Adolphe a manqué son coup. Il est retombé au pied du mur. C'est fini pour lui. Il ne sautera plus.

LE PRINCE : Et qu'avez-vous fait du corps ?

LE GRAND-PÈRE : Prout! disparu dans le soleil.

LA PRINCESSE : Dans le soleil, Bobo ?

LE GRAND-PÈRE : Joseph est parfait : quand il fait le ménage, rien ne traîne derrière lui!

LA PRINCESSE : Et que comptez-vous dire à votre fille, à Victor, à vos petits-enfants ?

LE GRAND-PÈRE : Moi ? Rien du tout.

LA PRINCESSE : Mais ils vont tous beaucoup parler, et vous aurez beaucoup à entendre.

LE GRAND-PÈRE : Je n'écouterai personne. Joseph! Joseph! Appelez-moi mon policier.

JOSEPH : Il dort, monsieur.

LE GRAND-PÈRE : Je vous en prie, réveillez-le tout de suite.

JOSEPH : Cette nuit, en vous attendant, il «en» a bu deux bouteilles et demie.

LE GRAND-PÈRE : Le malheureux! Je n'aurai jamais le temps de l'attendre. Téléphonez, Joseph, qu'on m'envoie tout de suite un autre policier. S'il le faut, allez le chercher vous-même en Bugatti. Je suis très pressé, très pressé. (*Joseph sort.*) Vous me comprenez, princesse ?

LA PRINCESSE : Non.

LE GRAND-PÈRE : Je ne veux pas recommencer à discuter avec tout le monde et être obligé d'abattre, l'un après l'autre, tous les membres de ma famille.

LA PRINCESSE : Bobo, grand-père est devenu une force de la nature!

LE GRAND-PÈRE : Et quand ça doit éclater, faut que ça éclate!

*L'Archipel Lenoir*, II<sup>e</sup> Partie (Gallimard).

### Jules ROMAINS (1885–1972)

Poète et romancier, Jules Romains occupe aussi une place importante dans le théâtre des années 1920–1930, avec une production allant du drame lyrique à la farce débridée. Après *L'Armée dans la Ville* (1911), essai de tragédie moderne monté par Antoine, son *unanimisme* trouve une meilleure expression dans *Cromedeyre-le-Vieil* (1920), drame en vers libres qui tente de saisir l'âme collective d'un village de montagne. Mais c'est 1923 qui marque la date décisive de sa carrière : coup sur coup, cette année-là, Jules Romains inaugure une série féconde avec *M. Le Trouhadec saisi par la débauche* et remporte un succès retentissant avec *Knock ou le Triomphe de la Médecine*, farce satirique mise en scène et interprétée par Louis Jouvet. Puis il donne *Le Mariage de M. Le Trouhadec* (1926) et *Donogoo*, qui couronne la trilogie *Le Trouhadec* (1930) : pour que ce distingué géographe puisse entrer à l'Institut, il faut que naisse et prospère, en Amérique du Sud, une ville, Donogoo-Tonka, dont il a eu le tort de parler longuement alors qu'elle n'existait pas! De 1930 également datent *Musse ou l'École de l'Hypocrisie* (remaniement de *Jean Le Maufranc*) et *Boën ou la Possession des Biens* ; mais cette dernière pièce, plus sérieuse, est aussi moins enlevée, de même que *Le Dictateur* (1926).

*Knock*

LE DOCTEUR : Mais vous n'avez jamais exercé.

KNOCK : Autre erreur.

LE DOCTEUR : Comment ? Ne m'avez-vous pas dit que vous veniez de passer votre thèse l'été dernier ?

KNOCK : Oui, trente-deux pages in-octavo : *Sur les prétendus états de santé*, avec cette épigraphe, que j'ai attribuée à Claude Bernard : «Les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent.»

LE DOCTEUR : Nous sommes d'accord, mon cher confrère.

KNOCK : Sur le fond de ma théorie ?

LE DOCTEUR : Non, sur le fait que vous êtes un débutant.

KNOCK : Pardon! Mes études sont, en effet, toutes récentes. Mais mon début dans la pratique de la médecine date de vingt ans. [...]

LE DOCTEUR : Vous avez donc pratiqué sans titres et clandestinement ?

KNOCK : A la face du monde, au contraire, et non pas dans un trou de province, mais sur un espace d'environ sept mille kilomètres.

LE DOCTEUR : Je ne vous comprends pas.

KNOCK : C'est pourtant simple. Il y a une vingtaine d'années, ayant dû renoncer à l'étude des langues romanes, j'étais vendeur aux «Dames de France» de Marseille, rayon des cravates. Je perds mon emploi. En me promenant sur le port, je vois annoncé qu'un vapeur de 1 700 tonnes à destination des Indes demande un médecin, le grade de docteur n'étant pas exigé. Qu'auriez-vous fait à ma place ?

LE DOCTEUR : Mais... rien, sans doute.

KNOCK : Oui, vous, vous n'aviez pas la vocation. Moi, je me suis présenté. Comme j'ai horreur des situations fausses, j'ai déclaré en entrant : «Messieurs, je pourrais vous dire que je suis docteur, mais je ne suis pas docteur. Et je vous avouerai même quelque chose de plus grave : je ne sais pas encore quel sera le sujet de ma thèse.» Ils me répondent qu'ils ne tiennent pas au titre de docteur et qu'ils se fichent complètement de mon sujet de thèse. Je réplique aussitôt : «Bien que n'étant pas docteur, je désire, pour des raisons de prestige et de discipline, qu'on m'appelle docteur à bord.» Ils me disent que c'est tout naturel. Mais je n'en continue pas moins à leur expliquer pendant un quart d'heure les raisons qui me font vaincre mes scrupules et réclamer cette appellation de docteur à laquelle, en conscience, je n'ai pas droit. Si bien qu'il nous est resté à peine trois minutes pour régler la question des honoraires.

LE DOCTEUR : Mais vous n'aviez réellement aucune connaissance ?

KNOCK : Entendons-nous! Depuis mon enfance, j'ai toujours lu avec passion les annonces médicales et pharmaceutiques des journaux, ainsi que les prospectus intitulés «mode d'emploi» que je trouvais enroulés autour des boîtes de pilules et des flacons de

sirop qu'achetaient mes parents. Dès l'âge de neuf ans, je savais par cœur des tirades entières sur l'exonération imparfaite du constipé. Et encore aujourd'hui, je puis vous réciter une lettre admirable, adressée en 1897 par la veuve P..., de Bourges, à la Tisane américaine des Shakers. Voulez-vous ?

LE DOCTEUR : Merci, je vous crois.

KNOCK : Ces textes m'ont rendu familier de bonne heure avec le style de la profession. Mais surtout ils m'ont laissé transparaître le véritable esprit et la véritable destination de la médecine, que l'enseignement des Facultés dissimule sous le fatras scientifique. Je puis dire qu'à douze ans j'avais déjà un sentiment médical correct. Ma méthode actuelle en est sortie.

LE DOCTEUR : Vous avez une méthode ? Je serais curieux de la connaître.

KNOCK : Je ne fais pas de propagande. D'ailleurs, il n'y a que les résultats qui comptent. Aujourd'hui, de votre propre aveu, vous me livrez une clientèle nulle.

LE DOCTEUR : Nulle... pardon! pardon!

KNOCK : Revenez voir dans un an ce que j'en aurai fait. La preuve sera péremptoire. En m'obligeant à partir de zéro, vous accroissez l'intérêt de l'expérience. [...]

MADAME PARPALAID : Mais, quand vous avez été sur votre bateau, comment vous en êtes-vous tiré ?

KNOCK : Les deux dernières nuits avant de m'embarquer, je les ai passées à réfléchir. Mes six mois de pratique à bord m'ont servi à vérifier mes conceptions. C'est un peu la façon dont on procède dans les hôpitaux.

MADAME PARPALAID : Vous aviez beaucoup de gens à soigner ?

KNOCK : L'équipage et sept passagers, de condition très modeste. Trente-cinq personnes en tout.

MADAME PARPALAID : C'est un chiffre.

LE DOCTEUR : Et vous avez eu des morts ?

KNOCK : Aucune. C'était d'ailleurs contraire à mes principes. Je suis partisan de la diminution de la mortalité.

LE DOCTEUR : Comme nous tous.

KNOCK : Vous aussi ? Tiens! Je n'aurais pas cru. Bref, j'estime que, malgré toutes les tentations contraires, nous devons travailler à la conservation du malade.

MADAME PARPALAID : Il y a du vrai dans ce que dit le docteur.

LE DOCTEUR : Et des malades, vous en avez eu beaucoup ?

KNOCK : Trente-cinq.

LE DOCTEUR : Tout le monde alors ?

KNOCK : Oui, tout le monde.

MADAME PARPALAID : Mais comment le bateau a-t-il pu marcher ?

KNOCK : Un petit roulement à établir.

*Knock*, acte I, scène unique (Gallimard).

*Knock en action*

KNOCK *la fait asseoir* : Vous vous rendez compte de votre état ?

LA DAME : Non.

KNOCK, *il s'assied en face d'elle* : Tant mieux. Vous avez envie de guérir, ou vous n'avez pas envie ?

LA DAME : J'ai envie.

KNOCK : J'aime mieux vous prévenir tout de suite que ce sera très long et très coûteux.

LA DAME : Ah! mon Dieu! Et pourquoi ça ?

KNOCK : Parce qu'on ne guérit pas en cinq minutes un mal qu'on traîne depuis quarante ans.

LA DAME : Depuis quarante ans ?

KNOCK : Oui, depuis que vous êtes tombée de votre échelle.

LA DAME : Et combien est-ce que ça me coûterait ?

KNOCK : Qu'est-ce que valent les veaux, actuellement ?

LA DAME : Ça dépend des marchés et de la grosseur. Mais on ne peut guère en avoir de propres à moins de quatre ou cinq cents francs.

KNOCK : Et les cochons gras ?

LA DAME : Il y en a qui font plus de mille.

KNOCK : Eh bien! ça vous coûtera à peu près deux cochons et deux veaux.

LA DAME : Ah! là, là! Près de trois mille francs ? C'est une désolation, Jésus, Marie!

KNOCK : Si vous aimez mieux faire un pèlerinage, je ne vous en empêche pas.

LA DAME : Oh! un pèlerinage, ça revient cher aussi et ça ne réussit pas souvent. (*Un silence.*) Mais qu'est-ce que je peux donc avoir de si terrible que ça ?

KNOCK, *avec une grande courtoisie* : Je vais vous l'expliquer en une minute au tableau noir. (*Il va au tableau et commence un croquis.*) Voici votre moelle épinière, en coupe, très schématiquement, n'est-ce pas ? Vous reconnaissez ici votre faisceau de Türck et ici votre colonne de Clarke. Vous me suivez ? Eh bien! quand vous êtes tombée de l'échelle, votre Türck et votre Clarke ont glissé en sens inverse (*Il trace des flèches*) de quelques dixièmes de millimètre. Vous me direz que c'est très peu. Évidemment. Mais c'est très mal placé. Et puis vous avez ici un tiraillement continu qui s'exerce sur les multipolaires. (*Il s'essuie les doigts.*)

LA DAME : Mon Dieu! Mon Dieu!

KNOCK : Remarquez que vous ne mourrez pas du jour au lendemain. Vous pouvez attendre.

LA DAME : Oh! là, là! J'ai bien eu du malheur de tomber de cette échelle!

KNOCK : Je me demande même s'il ne vaut pas mieux laisser les choses comme elles sont. L'argent est si dur à gagner. Tandis que les années de vieillesse, on en a toujours bien assez. Pour le plaisir qu'elles donnent!

LA DAME : Et en faisant ça plus... grossièrement, vous ne pourriez pas me guérir à moins cher ?... à condition que ce soit bien fait tout de même.

KNOCK : Ce que je puis vous proposer, c'est de vous mettre en observation. Ça ne vous coûtera presque rien. Au bout de quelques jours, vous vous rendrez compte par vous-même de la tournure que prendra le mal, et vous vous déciderez.

LA DAME : Oui, c'est ça.

KNOCK : Bien. Vous allez rentrer chez vous. Vous êtes venue en voiture ?

LA DAME : Non, à pied.

KNOCK, *tandis qu'il rédige l'ordonnance, assis à sa table* : Il faudra tâcher de trouver une voiture. Vous vous coucherez en arrivant. Une chambre où vous serez seule, autant que possible. Faites fermer les volets et les rideaux pour que la lumière ne vous gêne pas. Défendez qu'on vous parle. Aucune alimentation solide pendant une semaine. Un verre d'eau de Vichy toutes les deux heures, et, à la rigueur, une moitié de biscuit, matin et soir, trempée dans un doigt de lait. Mais j'aimerais autant que vous vous passiez de biscuit. Vous ne direz pas que je vous ordonne des remèdes coûteux ! A la fin de la semaine, nous verrons comment vous vous sentez. Si vous êtes gaillarde, si vos forces et votre gaieté sont revenues, c'est que le mal est moins sérieux qu'on ne pouvait croire, et je serai le premier à vous rassurer. Si, au contraire, vous éprouvez une faiblesse générale, des lourdeurs de tête et une certaine paresse à vous lever, l'hésitation ne sera plus permise, et nous commencerons le traitement. C'est convenu ?

LA DAME, *soupirant* : Comme vous voudrez.

KNOCK, *désignant l'ordonnance* : Je rappelle mes prescriptions sur ce bout de papier. Et j'irai vous voir bientôt.

*Knock*, II, 4 (Gallimard).

## Le roman à l'entre-deux-guerres

### ENGAGEMENT SOCIAL ET POLITIQUE

La satire et la critique sont les conditions premières de l'engagement. Celui-ci, loin d'être une tradition, a longtemps constitué une sorte de voie parallèle pour l'écrivain : s'il n'hésitait pas à peindre la société, il se gardait souvent de prétendre à l'action par l'intermédiaire du roman.

Or, il est de plus en plus difficile à celui qui veut témoigner de ne pas prendre parti : si, selon le mot de Georges Duhamel, «le romancier est l'historien du présent», l'histoire ne peut plus être pour lui un simple décor, un cadre pittoresque, une variété de couleur

locale : clic devient une forme du destin, devant laquelle se posent les problèmes de la liberté de l'individu, et de ses moyens d'intervention.

Stendhal déjà se voulait «chroniqueur» ; mais de la simple chronique on glisse facilement à un récit partial, passionné, orienté vers des fins politiques ou sociales. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, surgissent parfois des romans de cette sorte, comme *L'Enfer* d'Henri Barbusse. Après le cataclysme des deux guerres mondiales, au moment où, selon le mot de Maurice Nadeau, «l'homme d'Occident reprenait pied, hagard, dans un univers saccagé», on voit s'amplifier cette tendance. Les idéologies triomphantes ou vaincues forcent à choisir ; écrire et agir ne sont plus qu'une seule et même forme de l'engagement. Sans doute le terme de «littérature engagée» en dit-il trop, car l'artiste conserve toujours la distance souveraine que lui confèrent «les droits imprescriptibles de l'imagination» ; mais il montre bien que l'art ne saurait être un simple divertissement dans une société vouée à la violence et à la guerre.

Mais que reste-t-il du «roman» dans une telle conception ? La difficulté n'est-elle pas dans l'alliance formelle du «personnage» et de l'Histoire ? Il semble que le lecteur soit souvent gêné par le mélange d'affabulation inhérent à la forme romanesque et d'«objectivité» impliquée par la volonté de témoigner (on a reproché à Robert Merle d'avoir travesti l'histoire du véritable commandant du camp d'Auschwitz, dans *La Mort est mon métier*, alors que tous les détails étaient d'une scrupuleuse vérité historique). Cependant, la justification de telles entreprises reste la force que confère à l'œuvre la simplification géniale par laquelle le regard de l'artiste saisit la complexité du réel : le célèbre tableau de Picasso, *Guernica*, en dit infiniment plus que les reportages photographiques les plus complets.

### François MAURIAC (1885–1970)

Né à Bordeaux dans une famille de bourgeoisie catholique, François Mauriac tient à ses origines par de profondes attaches. Ayant perdu son père prématurément, il fut élevé par une mère très pieuse dans le climat moral qui sera, un peu idéalisé, celui du *Mystère Frontenac*.

Comme il devait l'écrire lui-même dans *Le Romancier et ses Personnages*, «l'artiste, dans son enfance, fait provision de visages, de silhouettes, de paroles ; une image le frappe, un propos, une anecdote... et cela sans qu'il en sache rien, fermente, vit d'une vie cachée et surgira au moment venu.» Ainsi faut-il sans doute l'imaginer sous les traits de ce cet enfant inconscient de sa traîtrise, qui captait, enregistrait, retenait à son insu la vie de tous les jours dans sa complexité obscure». Des vacances un peu sauvages, propices aux longues rêveries, ramenaient régulièrement la famille de François Mauriac parmi les pinèdes et les étangs ; le futur écrivain y développa un sentiment profond et délicat de la



*Nature*, dont il a toujours aimé les refuges, les mystères et les symboles. (On sait, du reste, l'affection fidèle qu'il réserve à son domaine de Malagar.)

Après ses études secondaires dans un collège de Marianites, il vint à Paris où il passa une licence de lettres. Il se destinait à l'École des Chartes, mais sa vocation littéraire se déclara de très bonne heure et l'occupa tout entier. Barrès promit le succès au jeune auteur qui lui soumettait son premier recueil de vers, *Les Mains jointes* (1909) ; mais c'est dans le roman que ces dons poétiques allaient trouver à s'épanouir. Dès avant 1914, *L'Enfant chargé de chaînes* et *La Robe prétexte* dessinaient le domaine propre à François Mauriac : *l'âme de l'homme*, royaume divisé contre lui-même dans *les combats sans fin de la chair et de l'esprit*.

En 1921, dénonçant dans *Préséances* un certain pharisaïsme bourgeois qui semble le hanter, le romancier s'affirmait comme un observateur pénétrant *des mœurs et des milieux de province* ; mais c'est avec *Le Baiser au Lépreux* (1922) que Mauriac trouve sa dimension romanesque, son *style* et son véritable accent. Les quatre œuvres qui suivent, *Le Fleuve de feu*, *Genitrix*, *Le Désert de l'Amour*, et *Thérèse Desqueyroux*, parues de 1923 à 1927, confirment son talent et il atteint la grande célébrité que sanctionnera, en 1933, son élection à l'Académie Française.

S'il s'est défendu d'avoir voulu donner dans *La Fin de la Nuit* (1935) une suite à *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac n'en a pas moins fait de ce livre la seconde étape d'une destinée et d'une sorte d'ascension spirituelle. D'ailleurs, depuis, avec *Ce qui était perdu*, suivi en 1931 de *Souffrances et bonheur du chrétien*, une autre lumière se fait jour en lui. Malgré les noires apparitions qui attestent encore la puissance du mal (*Le Nœud de Vipères*, 1932), *la paix et l'espérance* éclairent plus souvent une œuvre jusque-là très sombre.

En 1933, *Le Mystère Frontenac* semble une sorte d'oasis après des étendues brûlantes. Et plus tard, en 1941, l'auteur de *La Pharisienne* laissera entrevoir *grâce et salut* pour cette femme orgueilleuse qu'il nommera Brigitte Pian.

Toute la décennie 1928–1938 est jalonnée chez Mauriac d'ouvrages apparentés à ses romans par la profondeur et par le ton, mais différents par leur objet. Ainsi, *La Vie de Jean Racine* (1928), *Dieu et Mammon* (1929), *Biaise Pascal et sa sœur Jacqueline* (1931), les premiers volumes d'un *Journal* (1934, 1937), etc. D'autre part, François Mauriac faisait à la scène de tardifs mais éclatants débuts avec *Asmodée* (1938), que devaient suivre d'autres œuvres théâtrales, comme *Les Mal Aimés*. La guerre venue, le chrétien qui, déjà, aux côtés de Bernanos, avait témoigné hautement contre les cruautés de la guerre civile espagnole, prit position sans hésiter. Durant l'occupation allemande il écrivit, sous le pseudonyme de Forez, un journal de guerre, *Le Cahier Noir*. Toutefois, il sut, en 1944, garder une attitude généreuse envers ceux qui n'avaient pas partagé son patriotisme.

Dès 1939, Jean-Paul Sartre mettait en cause l'auteur de *La Fin de la Nuit*, à propos de la *liberté* des personnages de roman. Quelque temps on put craindre que l'après-guerre,

où le goût du public se déclarait pour l'absurde et le désespoir, ne détournât Mauriac de la production romanesque ; il n'en fut rien. Plus resserrés dans leur écriture comme dans leur composition. *Le Sagouin* (1951) et *Galigai* (1952) révélaient chez lui des ressources nouvelles. En 1952 le Prix Nobel de littérature vint consacrer son talent. Depuis lors, François Mauriac s'est révélé, dans divers journaux ou périodiques, *polémiste* brillant et convaincu, non sans susciter, chez certains de ses lecteurs, des réserves et même des emportements (cf. *Bloc-Notes*, p. 640). Il fera paraître en 1967 ses *Mémoires politiques*, mais la fin de sa vie est aussi marquée par son dernier roman *Un adolescent d'autrefois* (1969) et surtout par ses *Mémoires Intérieurs* (1959) suivis des *Nouveaux Mémoires Intérieurs* (1965).

### *Thérèse Desqueyroux*

Du fond d'un compartiment obscur, Thérèse regarde ces jours purs de sa vie – purs mais éclairés d'un frêle bonheur imprécis ; et cette trouble lueur de joie, elle ne savait pas alors que ce devait être son unique part en ce monde. Rien ne l'avertissait que tout son lot tenait dans un salon ténébreux, au centre de l'été implacable, – sur ce canapé de reps rouge, auprès d'Anne dont les genoux rapprochés soutenaient un album de photographies. D'où lui venait ce bonheur ? Anne avait-elle un seul des goûts de Thérèse ? Elle haïssait la lecture, n'aimait que coudre, jacasser et rire. Aucune idée sur rien, tandis que Thérèse dévorait du même appétit les romans de Paul de Kock, les *Causeries du Lundi*, *l'Histoire du Consulat*, tout ce qui traîne dans les placards d'une maison de campagne. Aucun goût commun, hors celui d'être ensemble durant ces après-midi où le feu du ciel assiège les hommes barricadés dans une demi-ténèbre. Et Anne parfois se levait pour voir si la chaleur était tombée. Mais, les volets à peine entrouverts, la lumière pareille à une gorgée de métal en fusion, soudain jaillie, semblait brûler la natte, et il fallait, de nouveau, tout clore et se tapir. [...] En septembre, elles pouvaient sortir après la collation et pénétrer dans le pays de la soif : pas le moindre filet d'eau à Argelouse ; il faut marcher longtemps dans le sable avant d'atteindre les sources du ruisseau appelé la Hure. Elles crèvent, nombreuses, un bas-fond d'étroites prairies entre les racines des aulnes. Les pieds nus des jeunes filles devenaient insensibles dans l'eau glaciale, puis, à peine secs, étaient de nouveau brûlants. Une de ces cabanes qui servent en octobre aux chasseurs de palombes, les accueillait comme naguère le salon obscur. Rien à se dire ; aucune parole : les minutes fuyaient de ces longues haltes innocentes sans que les jeunes filles songeassent plus à bouger que ne bouge le chasseur lorsqu'à l'approche d'un vol, il fait le signe du silence. Ainsi leur semblait-il qu'un seul geste aurait fait fuir leur informe et chaste bonheur. Anne, la première, s'étirait – impatiente de tuer des alouettes au crépuscule ; Thérèse, qui haïssait ce jeu, la suivait pourtant, insatiable de sa présence.

Anne décrochait dans le vestibule le calibre 24 qui ne repousse pas. Son amie, demeurée sur le talus, la voyait au milieu du seigle viser le soleil comme pour l'éteindre. Thérèse se bouchait les oreilles ; un cri ivre s'interrompait dans le bleu, et la chasseresse ramassait l'oiseau blessé, le serrait d'une main précautionneuse et, tout en caressant de ses lèvres les plumes chaudes, l'étouffait.

«Tu viendras demain ?

– Oh! non ; pas tous les jours.»

Elle ne souhaitait pas de la voir tous les jours ; parole raisonnable à laquelle il ne fallait rien opposer ; toute protestation eût paru, à Thérèse même, incompréhensible. Anne préférait ne pas revenir ; rien ne l'en eût empêchée sans doute ; mais pourquoi se voir tous les jours ? «Elles finiraient, disait-elle, par se prendre en grippe.» Thérèse répondait : «Oui... oui... surtout ne t'en fais pas une obligation : reviens quand le cœur t'en dira... quand tu n'auras rien de mieux.» L'adolescente à bicyclette disparaissait sur la route déjà sombre en faisant sonner son grelot.

Thérèse revenait vers la maison ; les métayers la saluaient de loin ; les enfants ne l'approchaient pas. C'était l'heure où des brebis s'épandaient sous les chênes et soudain elles couraient toutes ensemble, et le berger criait. Sa tante la guettait sur le seuil et, comme font les sourdes, parlait sans arrêt pour que Thérèse ne lui parlât pas. Qu'était-ce donc que cette angoisse ? Elle n'avait pas envie de lire ; elle n'avait envie de rien ; elle errait de nouveau : «Ne t'éloigne pas : on va servir.» Elle revenait au bord de la route, vide aussi loin que pouvait aller son regard. La cloche tintait au seuil de la cuisine. Peut-être faudrait-il, ce soir, allumer la lampe. Le silence n'était pas plus profond pour la sourde immobile et les mains croisées sur la nappe, que pour cette jeune fille un peu hagarde.

*Thérèse Desqueyroux (Grasset).*

### **Destinée sans issue**

*Dans le train, cependant, la jeune femme poursuit sa songerie. Elle évoque sa belle-famille, les conversations banales ou médisantes, le prêtre sans communication avec ses paroissiens qui le trouvent «fier» : «ce n'est pas le genre qu'il faut ici.» Thérèse aurait-elle trouvé près de lui un réconfort ? – Elle revoit aussi ce Jean Azévédou qui s'intéressait à elle : «Je sens dans toutes vos paroles, lui disait-il, une faim et une soif de sincérité.» Mais voici la gare de Saint-Clair où l'attend une carriole. Et Thérèse tremble devant les explications devenues imminentes. Le «non-lieu» est acquis certes, mais en famille, à huis-clos, le vrai procès va commencer, un procès interminable et sans mais espoir.*

Non : rien à dire pour sa défense ; pas même une raison à fournir ; le plus simple sera de se taire ou de répondre seulement aux questions. Que peut-elle redouter ? Cette nuit passera comme toutes les nuits ; le soleil se lèvera demain : elle est assurée d'en sortir, quoi qu'il arrive. Et rien ne peut arriver de pire que cette indifférence, que ce détachement total qui la sépare du monde et de son être même. Oui, la mort dans la vie : elle goûte la mort autant que la peut goûter une vivante.

Ses yeux accoutumés à l'ombre reconnaissent, au tournant de la route, cette métairie où quelques maisons basses ressemblent à des bêtes couchées et endormies. Ici Anne, autrefois, avait peur d'un chien qui se jetait toujours dans les roues de sa bicyclette. Plus loin, des aulnes décelaient un bas-fond ; dans les jours les plus torrides, une fraîcheur fugitive, à cet endroit, se posait sur les joues en feu des jeunes filles. Un enfant à bicyclette, dont les dents luisent sous un chapeau de soleil, le son d'un grelot, une voix qui crie : «Regardez! je lâche les deux mains!» cette image confuse retient Thérèse, tout ce qu'elle trouve, dans ces jours finis, pour y reposer un cœur à bout de forces. Elle répète machinalement des mots rythmés sur le trot du cheval : «Inutilité de ma vie – néant de ma vie – solitude sans bornes – destinée sans issue.» Ah! le seul geste possible, Bernard ne le fera pas. S'il ouvrait les bras pourtant, sans rien demander! Si elle pouvait appuyer sa tête sur une poitrine humaine, si elle pouvait pleurer contre un corps vivant!

Elle aperçoit le talus du champ où Jean Azévédo, un jour de chaleur, s'est assis. Dire qu'elle a cru qu'il existait un endroit du monde où elle aurait pu s'épanouir au milieu d'êtres qui l'eussent comprise, peut-être admirée, aimée! Mais sa solitude lui est attachée plus étroitement qu'au lépreux son ulcère : «Nul ne peut rien pour moi ; nul ne peut rien contre moi.»

*Séquestrée désormais dans Argelouse, Thérèse songera au suicide mais «elle se cabre devant le néant». Est-il un Dieu ? «S'il existe cet Etre... et si c'est sa volonté qu'une pauvre âme aveugle franchisse le passage, puisse-t-Il, du moins, accueillir avec amour ce monstre, sa créature.» Ce qui l'arrêtera dans son geste, ce n'est pas la pensée de sa fille (Marie, qu'on retrouve dans La Fin de la Nuit), c'est la mort imprévue de la vieille tante. Cependant, elle s'enferme dans une telle prostration que son mari s'en effraie ; il décide de lui rendre sa liberté et la conduit à Paris, «Paris, non plus les pins déchirés, mais les êtres redoutables, la foule des hommes après la foule des arbres».*

### Vers l'inconnu

*Voici la fin du roman. Thérèse a essayé sans succès une dernière explication avec son mari. Elle va donc rester parmi cette foule anonyme et y tenter, en une semi-inconscience, une sorte de «plongée». Il y a quelque chose de si douloureux dans ses espoirs, toujours déçus, d'une communion humaine que cette dernière page semble encore bien éloignée d'une Fin de la Nuit.*

Thérèse ne songeait pas à quitter la place ; elle ne s'ennuyait ni n'éprouvait de tristesse. Elle décida de ne pas aller voir, cet après-midi, Jean Azévédo, – et poussa un soupir de délivrance : elle n'avait pas envie de le voir : causer encore ! chercher des formules ! Elle connaissait Jean Azévédo ; mais les êtres dont elle souhaitait l'approche, elle ne les connaissait pas ; elle savait d'eux seulement qu'ils n'exigeraient guère de paroles. Thérèse ne redoutait plus la solitude. Il suffisait qu'elle demeurât immobile : comme son corps, étendu dans la lande du Midi, eût attiré les fourmis, les chiens, ici elle pressentait déjà autour de sa chair une agitation obscure, un remous. Elle eut faim, se leva, vit dans une glace d'Old England<sup>2</sup> la jeune femme qu'elle était : ce costume de voyage très ajusté lui allait bien. Mais, de son temps d'Argelouse, elle gardait une figure comme rongée : ses pommettes trop saillantes, ce nez court. Elle songea : « Je n'ai pas d'âge. » Elle déjeuna (comme souvent dans ses rêves) rue Royale. Pourquoi rentrer à l'hôtel puisqu'elle n'en avait pas envie ? Un chaud contentement lui venait, grâce à cette demi-bouteille de Pouilly. Elle demanda des cigarettes. Un jeune homme, d'une table voisine, lui tendit son briquet allumé, et elle sourit. La route de Villandraut, le soir, entre ces pins sinistres, dire qu'il y a une heure à peine, elle souhaitait de s'y enfoncer aux côtés de Bernard ! Qu'importe d'aimer tel pays ou tel autre, les pins ou les érables, l'Océan ou la plaine ? Rien ne l'intéressait que ce qui vit, que les êtres de sang et de chair. « Ce n'est pas la ville de pierres que je chéris, ni les conférences, ni les musées, c'est la forêt vivante qui s'y agite, et que creusent des passions plus forcenées qu'aucune tempête. Le gémissement des pins d'Argelouse, la nuit, n'était émouvant que parce qu'on l'eût dit humain. »

Thérèse avait un peu bu et beaucoup fumé. Elle riait seule comme une bienheureuse. Elle farda ses joues et ses lèvres, avec minutie ; puis, ayant gagné la rue, marcha au hasard.

*Thérèse Desqueyroux* (Grasset).

### Georges BERNANOS (1888–1949)

D'ascendance lorraine et bourgeoise par son père, paysanne et berrichonne du côté maternel, Georges Bernanos (1888–1948) est né à Paris ; mais la consonance de son nom, les légendes familiales et son sens de la grandeur auréolent sa figure d'une sorte d'hispanisme héroïque. Son enfance a eu pour cadre, à Fressin (Pas-de-Calais), « une vieille chère maison dans les arbres, un minuscule hameau du pays d'Artois, plein d'un murmure de feuillage et d'eau vive. » Élève de collèges religieux où il fit de bonnes « humanités », il aborda spontanément Balzac et Dostoïevsky, Barbey d'Aurevilly et Zola.

De 1906 à 1913, il partage son temps entre la préparation à deux licences, lettres et droit, et les activités remuantes de l'Action française. Il rencontre Sorel et Drumont,

Maurras et Daudet, publie des articles, écrit des poèmes aujourd'hui perdus, et songe à une œuvre théâtrale. D'ailleurs, ses dons de dramaturge et en particulier son art du dialogue devaient apparaître dans ses romans, ses essais et jusque dans le journal posthume intitulé *Les Enfants humiliés*.

En août 1914, quoique réformé, Bernanos s'engage et fait toute la guerre de tranchées. Après l'armistice il devient inspecteur d'assurances et traverse des années financièrement assez difficiles : marié en 1917, il aura six enfants de 1918 à 1933. «J'ai mené alors, dira-t-il plus tard, non pas une chienne de vie, mais une vie de chien.»

Cependant, alors qu'il approche de la quarantaine, il va connaître, pour ses vrais débuts littéraires, un éclatant succès avec un roman d'inspiration très haute, *Sous le Soleil de Satan* (1926). Henri Massis et Léon Daudet s'attachent à sa renommée naissante et Paul Claudel salue dans le nouveau livre «cette qualité royale, la force.» Viendront ensuite *L'Imposture* (1927) et *La Joie* (1929).

Mais diverses difficultés et un grave accident vont décider Bernanos à quitter la France. Il s'installe avec tous les siens aux Baléares où il vivra, en témoin et en juge, les déchirements de la guerre civile espagnole tout en composant son chef-d'œuvre, le *Journal d'un Curé de campagne* (1936) suivi de la *Nouvelle Histoire de Mouchette*, également datée de Majorque.

Après avoir manifesté des sympathies «franquistes», il prendra violemment à partie doctrinaires, sermonnaires et tortionnaires dans un livre promis à un retentissement considérable : *Les Grands Cimetières sous la lune* (1938). Au lendemain de Munich, après un court séjour en France, Bernanos part avec sa famille pour le Brésil où il terminera *Monsieur Ouine*. Dès juin 1940, il collabore aux bulletins de la France libre et publie, à Rio, sa *Lettre aux Anglais* (1942). Revenu à Paris en 1945, il multiplie articles et conférences et il achève ses *Dialogues des Carmélites* (publiés en 1949) quelques mois avant que la mort ne l'enlève, le 5 juillet 1948, à un public fervent qui n'avait cessé de s'élargir. Ses *Essais* et écrits de combat ont paru dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1972.

### L'ordre de Dieu

*Au cours de cette scène dramatique, le jeune prêtre va, selon le mot de l'Évangile, «chercher et sauver ce qui était perdu». On verra que les éléments mêmes du décor deviendront symboliques : encadré par l'immense pelouse qui, au-delà des fenêtres, «semble un étang d'eau croupissante», l'entretien se déroule auprès de la cheminée où la châtelaine attise les bûches ; ainsi, par l'image du tisonnier, se dessine le rôle du prêtre qui, en portant dans la plaie le fer et le feu, va conduire cette souffrance révoltée vers sa rédemption.*

Monsieur le Curé, a-t-elle repris, je ne doute pas que vos intentions soient bonnes, excellentes même. Puisque vous reconnaissez volontiers votre inexpérience, je n'y insisterai pas. Il est d'ailleurs certaines conjonctures auxquelles, expérimenté ou non, un homme ne comprendra jamais rien. Les femmes, seules, savent les regarder en face. Vous ne croyez qu'aux apparences, vous autres, et il est de ces désordres...

– Tous les désordres procèdent du même père et c'est le père du mensonge.

– Il y a désordre et désordre. – Sans doute, lui dis-je, mais nous savons qu'il n'est qu'un ordre, celui de la charité.» Elle s'est mise à rire, d'un rire cruel, haineux. «Je ne m'attendais certes pas...», a-t-elle commencé. Je crois qu'elle a lu dans mon regard la surprise, la pitié ; elle s'est dominée aussitôt. «Que savez-vous ? Que vous a-t-elle raconté ? Les jeunes personnes sont toujours malheureuses, incomprises. Et on trouve toujours des naïfs pour les croire...» Je l'ai regardée bien en face. Comment ai-je eu l'audace de parler ainsi ? «Vous n'aimez pas votre fille, ai-je dit. – Osez-vous!... – Madame, Dieu m'est témoin que je suis venu ici ce matin dans le dessein de vous servir tous. Et je suis trop sot pour avoir rien préparé par avance. C'est vous-même qui venez de me dicter ces paroles et je regrette qu'elles vous aient offensée. – Vous avez le pouvoir de lire dans mon cœur, peut-être ? – Je crois que oui, madame», ai-je répondu. J'ai craint qu'elle ne perdît patience, m'injuriât. Ses yeux gris, si doux d'ordinaire, semblaient noircir. Mais elle a finalement baissé la tête, et de la pointe du tisonnier, elle traçait des cercles dans la cendre [...]

Je me suis levé. Elle s'est levée en même temps que moi, et j'ai lu dans son regard une espèce d'effroi. Elle semblait redouter que je la quittasse et, en même temps, lutter contre l'envie de tout dire, de livrer son pauvre secret. Elle ne le retenait plus. Il est sorti d'elle enfin, comme il était sorti de l'autre, de sa fille. «Vous ne savez pas ce que j'ai souffert. Vous ne connaissez rien de la vie. A cinq ans, ma fille était ce qu'elle est aujourd'hui. Tout, et tout de suite, voilà sa devise. Oh! vous vous faites de la vie de famille, vous autres prêtres, une idée naïve, absurde. Il suffit de vous entendre – (elle rit) – aux obsèques. Famille unie, père respecté, mère incomparable, spectacle consolant, cellule sociale, notre chère France, et patati, et patata... L'étrange n'est pas que vous disiez ces choses, mais que vous imaginiez qu'elles touchent, que vous les disiez avec plaisir : la famille, Monsieur...»

*La mère de Chantai poursuit ses confidences... Pour mieux remplir son devoir, le prêtre décide de se couper toute retraite, de s'engager à fond. «Mais elle ? Il lui était si facile, je crois, de me déconcerter, un certain sourire aurait probablement suffi...» En fait ce sont des instants d'entière sincérité : «C'est vrai que je désirais passionnément un fils, je l'ai eu. Il n'a vécu que dix-huit mois. Sa sœur, déjà, le haïssait ; oui, si petite qu'elle fût, elle le haïssait. Quant à son père...» Elle a dû reprendre son souffle avant de poursuivre.»*



*Le prêtre est alors partagé entre la compassion et un ardent désir d'arracher cette âme à son enfer* : «C'est vrai que je la voyais ou croyais la voir, en ce moment, morte. Et sans doute l'image qui se formait dans mon regard a dû passer dans le sien».

La patience m'échappait. «Dieu vous brisera!» m'écriai-je. Elle a poussé une sorte de gémissement, oh, non pas un gémissement de vaincu qui demande grâce, c'était plutôt le soupir, le profond soupir d'un être qui recueille ses forces avant de porter un défi. «Me briser ? Il m'a déjà brisée. Que peut-il désormais contre moi ? Il m'a pris mon fils. Je ne le crains plus. – Dieu l'a éloigné de vous pour un temps, et votre dureté... – Taisez-vous! – La dureté de votre cœur peut vous séparer de lui pour toujours. – Vous blasphémez, Dieu ne se venge pas. – Il ne se venge pas, ce sont des mots humains, ils n'ont de sens que pour vous. – Mon fils me haïrait peut-être ? Le fils que j'ai porté, que j'ai nourri! – Vous ne vous haïrez pas, vous ne vous connaissez plus. – Taisez-vous! – Non, je ne me tairai pas, madame. Les prêtres se sont tus trop souvent, et je voudrais que ce fût seulement par pitié. Mais nous sommes lâches. Le principe une fois posé, nous laissons dire. Et qu'est-ce que vous avez fait de l'enfer, vous autres ? Une espèce de prison perpétuelle, analogue aux vôtres, et vous y enfermez sournoisement par avance le gibier humain que vos polices traquent depuis le commencement du monde – les ennemis de la société. Vous voulez bien y joindre les blasphémateurs et les sacrilèges. Quel esprit sensé, quel cœur fier accepterait sans dégoût une telle image de la justice de Dieu ?» [...]

Elle ne me quittait pas des yeux : «Reposez-vous un moment. Vous n'êtes pas en état de faire dix pas, je suis plus forte que vous. Allons! tout cela ne ressemble guère à ce qu'on nous enseigne. Ce sont des rêveries, des poèmes. Je ne vous prends pas pour un méchant homme. Je suis sûre qu'à la réflexion vous rougirez de ce chantage abominable. Rien ne peut nous séparer, en ce monde ou dans l'autre, de ce que nous avons aimé plus que nous-mêmes, plus que la vie, plus que le salut. – Madame, lui dis-je, même en ce monde, il suffit d'un rien, d'une pauvre petite hémorragie cérébrale, de moins encore, et nous ne connaissons plus des personnes jadis très chères. – La mort n'est pas la folie! – Elle nous est plus inconnue, en effet. – L'amour est plus fort que la mort, cela est écrit dans vos livres. – Ce n'est pas nous qui avons inventé l'amour. Il a son ordre, il a sa loi. – Dieu en est maître. – Il n'est pas le maître de l'amour, il est l'amour même. Si vous voulez aimer, ne vous mettez pas hors de l'amour.» [...]

Sans doute la femme qui se tenait devant moi, comme devant un juge, avait réellement vécu bien des années dans cette paix terrible des âmes refusées, qui est la forme la plus atroce, la plus incurable, la moins humaine du désespoir. Mais une telle misère est justement de celles qu'un prêtre ne devrait aborder qu'en tremblant. J'avais voulu réchauffer d'un coup ce cœur glacé, porter la lumière au dernier recès d'une conscience que la pitié de Dieu voulait peut-être laisser encore dans de miséricordieuses ténèbres.



Que dire ? Que faire ? J'étais comme un homme qui, ayant grimpé d'un trait une pente vertigineuse, ouvre les yeux, s'arrête ébloui, hors d'état de monter ou de descendre.

C'est alors – non! cela ne peut s'exprimer – tandis que je luttais de toutes mes forces contre le doute, la peur, que l'esprit de prière rentra en moi. Qu'on m'entende bien : depuis le début de cet entretien extraordinaire, je n'avais cessé de prier, au sens que les chrétiens frivoles donnent à ce mot. Une malheureuse bête, sous la cloche pneumatique, peut faire tous les mouvements de la respiration, qu'importe! Et voilà que soudain l'air siffle de nouveau dans ses bronches, déplie un à un les délicats tissus pulmonaires déjà flétris, les artères tremblent au premier coup de bélier du sang rouge – l'être entier est comme un navire à la détonation des voiles qui se gonflent.

Elle s'est laissée tomber dans son fauteuil, la tête entre ses mains. Sa mantille déchirée traînait sur son épaule, elle l'arracha doucement, la jeta doucement à ses pieds. Je ne perdais aucun de ses mouvements, et cependant j'avais l'impression étrange que nous n'étions ni l'un ni l'autre dans ce triste petit salon, que la pièce était vide.

Je l'ai vue tirer de son corsage un médaillon, au bout d'une simple chaîne d'argent. Et toujours avec cette même douceur, plus effrayante qu'aucune violence, elle a fait sauter de l'ongle le couvercle dont le verre a roulé sur le tapis, sans qu'elle parût y prendre garde. Il lui restait une mèche blonde au bout des doigts, on aurait dit un copeau d'or.

– Vous me jurez..., a-t-elle commencé. Mais elle a vu tout de suite dans mon regard que j'avais compris, que je ne jurerais rien. «Ma fille, lui ai-je dit (le mot est venu de lui-même à mes lèvres), on ne marchand pas avec le bon Dieu, il faut se rendre à lui sans condition. Donnez-lui tout, il vous rendra plus encore. Je ne suis ni un prophète, ni un devin, et de ce lieu où nous allons tous, Lui seul est revenu.» Elle n'a pas protesté, elle s'est penchée seulement un peu plus vers la terre, et à chaque parole, je voyais trembler ses épaules. «Ce que je puis affirmer néanmoins, c'est qu'il n'y a pas un royaume des vivants et un royaume des morts, il n'y a que le royaume de Dieu, vivants ou morts, et nous sommes dedans.» J'ai prononcé ces paroles, j'aurais pu en prononcer d'autres, cela avait à ce moment si peu d'importance! Il me semblait qu'une main mystérieuse venait d'ouvrir une brèche dans on ne sait quelle muraille invisible et la paix rentrait de toutes parts, prenait majestueusement son niveau, une paix inconnue de la terre, la douce paix des morts, ainsi qu'une eau profonde.

*Journal d'un Curé de campagne* (Plon)

### La paix du soir

*Le jeune curé d'Ambricourt, requis par quelques démarches, tarde un peu à regagner son presbytère, mais il sait désormais qu'il a fait entrer une âme dans ce que Pascal nomme «l'ordre de la Charité.»*

Je suis rentré chez moi très tard et j'ai croisé sur la route le vieux Clovis qui m'a remis un petit paquet, de la part de Madame la Comtesse. Je ne me décidais pas à l'ouvrir, et pourtant *je savais* ce qu'il contenait.

C'était le petit médaillon, maintenant vide, au bout de sa chaîne brisée.

Il y avait aussi une lettre. La voici. Elle est étrange.

«Monsieur le Curé, je ne vous crois pas capable d'imaginer l'état dans lequel vous m'avez laissée, ces questions de psychologie doivent vous laisser parfaitement indifférent. Que vous dire ? Le souvenir désespéré d'un petit enfant me tenait éloignée de tout, dans une solitude effrayante, et il me semble qu'un autre enfant m'a tirée de cette solitude. J'espère ne pas vous froisser en vous traitant ainsi d'enfant ? Vous l'êtes. Que le bon Dieu vous garde tel, à jamais!

«Je me demande ce que vous avez fait, comment vous l'avez fait, ou plutôt, je ne me le demande plus. Tout est bien. Je ne croyais pas la résignation possible. Et ce n'est pas la résignation qui est venue, en effet. Elle n'est pas dans ma nature, et mon pressentiment là-dessus ne me trompait pas. Je ne suis pas *résignée*, je suis heureuse. Je ne désire rien. «Ne m'attendez pas demain. J'irai me confesser à l'abbé X..., comme d'habitude. Je tâcherai de le faire avec le plus de sincérité, mais aussi avec le plus de discrétion possible, n'est-ce pas ? Tout cela est tellement simple! Quand j'aurai dit : «J'ai péché volontairement contre l'espérance, à chaque heure du jour, depuis onze ans», j'aurai tout dit. L'espérance! Je l'avais tenue morte entre mes bras, par l'affreux soir d'un mars venteux, désolé... j'avais senti son dernier souffle sur ma joue, à une place que je sais. Voilà qu'elle m'est rendue. Non pas prêtée cette fois, mais donnée. Une espérance bien à moi, rien qu'à moi, qui ne ressemble pas plus à ce que les philosophes nomment ainsi, que le mot amour ne ressemble à l'être aimé. Une espérance qui est comme la chair de ma chair. Cela est inexprimable. Il faudrait des mots de petit enfant. «Je voulais vous dire ces choses dès ce soir. Il le fallait. Et puis, nous n'en reparlerons plus, n'est-ce pas ? plus jamais! Ce mot est doux. Jamais. En l'écrivant, je le prononce tout bas, et il me semble qu'il exprime d'une manière merveilleuse, ineffable, la paix que j'ai reçue de vous.»

J'ai glissé cette lettre dans mon *Imitation*, un vieux livre qui appartenait à maman et qui sent encore la lavande, la lavande qu'elle mettait en sachet dans son linge, à l'ancienne mode. Elle ne l'a pas lue souvent car les caractères sont petits, et les pages d'un papier si fin que ses pauvres doigts, gercés par les lessives, n'arrivaient pas à les tourner.

«Jamais, plus jamais», pourquoi cela ? C'est vrai que ce mot est doux. J'ai envie de dormir. Pour achever mon bréviaire, il m'a fallu marcher de long en large : mes yeux se fermaient malgré moi. Suis-je heureux ou non, je ne sais.

*Six heures et demie.*

Madame la Comtesse est morte cette nuit.

*Journal d'un Curé de campagne (Plon).*

### **Roger Martin DU GARD (1881–1937)**

Roger Martin du Gard reçut le prix Nobel en 1937 : c'était la consécration d'une œuvre à la fois forte et généreuse, dont l'auteur était animé par un constant souci de vérité : vérité de la peinture psychologique et sociale, mais aussi vérité d'un style qui ne cherche à en imposer par aucun artifice, style où palpite une vie saisie directement et sans apprêt.

*Jean Barois* (1913) est l'histoire d'un homme qui vit profondément dans son époque, et que les inquiétudes spirituelles et les luttes politiques ne peuvent laisser indifférent. Dans la vaste fresque des *Thibault* (1922–1940) Roger Martin du Gard montre encore plus nettement que les problèmes de l'homme sont avant tout ceux de son milieu et de la société. La «comédie humaine» est dévoilée sans complaisance ; l'auteur fait avec autant de bonheur le portrait d'un prêtre que celui de Jaurès parlant dans un meeting contre la guerre, le récit de la mort d'un vieillard que celui d'un amour naissant. L'écrivain n'est pas un amuseur, mais un montreur, et c'est pourquoi son œuvre est un irremplaçable document d'histoire.

### **LES THIBAUT**

Les deux fils Thibault, Antoine, l'aîné, Jacques, le cadet, ont été marqués, pendant leur enfance et leur adolescence, par la dureté d'un père orgueilleux, prisonnier de ses préjugés de classe. Chacun d'eux s'est libéré à sa façon : Antoine, médecin, par le travail, Jacques par l'action politique ; ce dernier fréquente les milieux révolutionnaires et lutte contre la guerre, qui, en cet été 1914, semble inévitable. Il sera d'ailleurs victime de son engagement, puisqu'il mourra de la main des soldats français, son avion ayant été abattu alors qu'il lançait sur le front des tracts pour la paix.

## «Lâchez les livres!»

*Antoine Thibault a retrouvé en Suisse son frère Jacques qui avait disparu. Il provoque ses confidences, et apprend ainsi qu'à l'origine de la révolte du jeune homme et de sa fuite se trouve une «consultation» accordée par Jalicourt, professeur admiré par les étudiants dans la mesure même où il leur apparaît comme un universitaire non conformiste.*

*On remarquera la violence du trait, que Roger Martin du Gard n'hésite pas à pousser jusqu'à la caricature ; mais la caricature rejoint parfois la réalité vivante, lorsque l'esprit de «contestation» remet en cause les idées reçues, les notions acquises, et les gloires éphémères d'une époque où le vieux monde semblait déjà s'écrouler.*

– ... Il a commencé tout un laïus : «Ne pas trop mépriser les chemins battus... Le profit, l'assouplissement qu'on gagne à se soumettre aux disciplines, etc.» Ah, il était bien comme les autres : il n'avait rien, rien compris! Il ne trouvait à m'offrir que des idées remâchées! J'enrageais d'être venu, d'avoir parlé! Il a continué quelque temps sur le même ton. Il avait l'air de n'avoir qu'un unique souci : me définir. Il me disait : «Vous êtes de ceux qui... Les jeunes gens de votre âge sont... On pourrait vous classer parmi les natures que...» Alors je me suis hérissé : «Je hais les classifications, je hais les classificateurs! Sous prétexte de vous classer, ils vous limitent, ils vous rognent, on sort de leurs pattes amoindri, mutilé, avec des moignons!» Il souriait, il devait être décidé à tout encaisser! C'est là que je lui ai crié : «Je hais les professeurs, Monsieur! C'est pour ça que j'étais venu vous voir, vous!» Il souriait toujours, il avait pris un air flatté. Pour être aimable, il m'a posé des questions. Exaspérantes! Ce que j'avais fait ? «Rien!» Ce que je voulais faire ? – «Tout!» Il n'osait même pas ricaner, le cuistre, il avait bien trop peur d'être jugé par un jeune! Car c'était ça, son idée fixe : l'opinion des jeunes! Depuis que j'étais entré, il ne pensait qu'à une chose, au fond : à ce livre qu'il était en train d'écrire : *Mes expériences*. (Ça a dû paraître depuis, mais je ne le lirai jamais!) IL suait de peur à l'idée qu'il pouvait le rater, son bouquin, et, dès qu'il apercevait un jeune, hanté par l'obsession de la faillite, il se demandait : «Qu'est-ce qu'il pensera de mon livre, celui-là ?»

– Pauvre type! fit Antoine.

– Mais oui, je sais bien, c'était peut-être pathétique! Seulement, ça n'était pas pour le regarder trembler que j'étais venu! J'espérais encore, j'attendais mon Jalicourt. Un de mes Jalicourt, n'importe, le poète, le philosophe, l'homme, n'importe lequel, pas celui-là! Enfin, je me suis levé. Ç'a été un moment comique. Il m'accompagnait de ses boniments : «Si difficile de conseiller les jeunes... Pas de vérité *omnibus*<sup>5</sup> chacun doit se chercher la sienne, etc.» Moi, je filais devant, muet, crispé, tu devines! Le salon, la salle à manger, l'antichambre, j'ouvrais moi-même les portes dans le noir, je butais dans ses antiquailles, il avait à peine le temps de trouver les boutons électriques!»

5 Pour tous.

Antoine sourit ; il se rappelait la disposition des lieux, les meubles marquetés, les sièges de tapisserie, les bibelots. Mais Jacques continuait, et son visage prit une expression effarée :

– Alors... Attends... Je ne sais plus bien comment c'est arrivé. A-t-il brusquement compris pourquoi je le fuyais ? J'ai entendu, derrière moi, sa voix éraillée : «Qu'est-ce que vous voulez de plus ? Vous voyez bien que je suis vidé, fini!» Nous étions dans le vestibule. Je m'étais retourné, ahuri. Quelle figure pitoyable! Il répétait : «Vidé! Fini! Et sans avoir rien fait!» Alors, moi, j'ai protesté. Oui. J'étais sincère. Je ne lui en voulais plus. Mais il tenait bon : «Rien! Rien! Je suis seul à savoir ça!» Et, comme j'insistais gauchement, il a été pris d'une espèce de rage : «Qu'est-ce qui vous fait donc illusion, à tous ? Mes livres ? Zéro! Je n'y ai rien mis, rien de ce que j'aurais pu! Alors, quoi ? Dites ? Mes titres ? Mes cours ? L'Académie ? Quoi donc ? Ça ?» Il avait saisi le revers où était sa rosette, et il le secouait, en s'acharnant : «Ça ? Dites ? Ça ?» (Empoigné par son récit, Jacques s'était levé ; il mimait la scène avec une fougue croissante. Et Antoine se souvint du Jalicourt qu'il avait entrevu, à ce même endroit, redressé, rayonnant, sous la lumière du plafonnier.)

– «Il s'est calmé d'un coup», poursuivit Jacques. «Je crois qu'il a eu peur d'être entendu. Il a ouvert une porte, et il m'a poussé dans une sorte d'office qui sentait l'orange et l'encaustique. Il avait le rictus d'un homme qui ricane, mais un regard cruel et l'œil congestionné derrière le monocle. Il s'était accoudé à une planche où il y avait des verres, un comptoir ; je ne sais comment il n'a rien fichu par terre. Après trois ans, j'ai encore son accent, ses mots dans l'oreille. IL s'était mis à parler, à parler, d'une voix sourde : «Tenez. La vérité, la voilà. Moi aussi, à votre âge. Un peu plus âgé, peut-être : à ma sortie de l'École<sup>6</sup>. Moi aussi, cette vocation de romancier. Moi aussi, cette force qui a besoin d'être libre pour s'épanouir! Et moi aussi, j'ai eu cette intuition que je faisais fausse route. Un instant. Et moi aussi, j'ai eu l'idée de demander conseil. Seulement, j'ai cherché un romancier, moi. Devinez qui ? Non, vous ne comprendriez pas, vous ne pouvez plus vous imaginer ce qu'il représentait pour les jeunes, en 1880! J'ai été chez lui, il m'a laissé parler, il m'observait de ses yeux vifs, en fourrageant dans sa barbe ; toujours pressé, il s'est levé sans attendre la fin. Ah, il n'a pas hésité, lui! Il m'a dit, de sa voix chuintante où les *s* devenaient des *f* : *N'y a qu'un feul apprentiffave pour nous : le vournalifme!* Oui, il m'a dit ça. J'avais vingt-trois ans. Eh bien, je suis parti comme j'étais venu, Monsieur : comme un imbécile! J'ai retrouvé mes bouquins, mes maîtres, mes camarades, la concurrence, les revues d'avant-garde, les parloties, – un bel avenir! Un bel avenir!» Pan! la main de Jalicourt s'abat sur mon épaule. Je verrai toujours cet œil, cet œil de cyclope qui flambait derrière son carreau. Il s'était redressé de toute sa taille, et il me postillonnait dans la figure : «Qu'est-ce que vous voulez de moi, Monsieur ? Un conseil ? Prenez garde, le voilà! Lâchez les livres, suivez votre instinct! Apprenez quelque chose, Monsieur : si vous avez une bribe de génie, vous ne pourrez

6 L'École Normale supérieure.

jamais croître que du dedans, sous la poussée de vos propres forces!... Peut-être, pour vous, est-il encore temps ? Faites vite! Allez vivre! N'importe comment, n'importe où! Vous avez vingt ans, des yeux, des jambes ? Écoutez Jalicourt. Entrez dans un journal, courez après les faits divers. Vous m'entendez ? Je ne suis pas fou. Les faits divers! Le plongeur dans la fosse commune! Rien d'autre ne vous dégradera. Démenez-vous du matin au soir, ne manquez pas un accident, pas un suicide, pas un procès, pas un drame mondain, pas un crime de lupanar! Ouvrez les yeux, regardez tout ce qu'une civilisation charrie derrière elle, le bon, le mauvais, l'insoupçonné, l'ininventable! Et peut-être qu'après ça vous pourrez vous permettre de dire quelque chose sur les hommes, sur la société, – sur vous!»

*Les Thibault, La Sorrellina*, chap. X. (Éd. Gallimard, 1922–1940).

### «La guerre ? Ce n'est qu'un mot!»

*Le dialogue qui s'engage entre les deux frères, à la veille de la guerre met aux prises non seulement deux individus qui réagissent différemment, mais aussi deux manières radicalement opposées de comprendre la vie politique. Ce débat se renouvelle chaque fois que dans le monde une guerre menace.*

*Avec une grande économie de moyens, dans un style qui refuse l'abstraction et la phraséologie, Roger Martin du Gard rend sensible au lecteur le caractère intemporel du problème, sans sacrifier la personnalité de chacun de ses héros.*

Ses regards inquiets allaient et venaient par la pièce sans se poser nulle part. Enfin, il les arrêta sur son frère qui, les mains sous la tête, l'œil au plafond, n'avait pas bougé.

– «D'ailleurs», reprit-il d'une voix saccadée, «je ne sais pas pourquoi je... Il y aurait évidemment bien d'autres choses à dire sur tout ça, et mieux que je ne saurais faire... Mettons même que je sois injuste pour Poincaré... que je m'exagère la part des responsabilités françaises... L'important n'est pas là! L'important, c'est que la guerre approche! C'est qu'il faut, à tout prix, écarter le danger!»

Antoine eut un sourire incrédule, qui l'exaspéra.

– «Ah, vous autres», cria-t-il, «vous avez vraiment, dans votre sécurité, une confiance criminelle! Quand la classe bourgeoise se décidera à voir enfin les choses telles qu'elles sont, sans doute sera-t-il trop tard!... Les événements se précipitent. *Ouvre le Matin* d'aujourd'hui 19 juillet. On y parle du procès Caillaux<sup>7</sup>. On y parle des vacances,

7 Joseph Caillaux, chef du parti radical. Excédée par la campagne de presse que le journaliste Calmette, directeur du *Figaro*, menait contre son mari, Mme Caillaux l'avait abattu d'un coup de revolver le 16 mars 1914. Dans les semaines qui précédèrent la guerre, le procès de Mme Caillaux tint le premier rang

des bains de mer, des prix de saison. Mais tu liras aussi, en première page, un article qui n'a pas été mis là par hasard, et qui commence par ces mots chargés de dynamite : *Si la guerre éclatait...* Voilà où nous en sommes! L'Occident est comme une soule à poudre. Si une étincelle jaillit quelque part!... Et les gens comme toi disent : «La guerre?...» sur le ton que tu avais tout à l'heure... On dirait que, dans vos esprits, ce n'est qu'un mot, comme sur vos lèvres! Vous dites : «guerre», et aucun de vous ne pense «massacres sans précédent»... «millions de victimes irresponsables»... Ah, si seulement votre imagination sortait, une seconde, de sa torpeur, vous vous lèveriez tous, toi le premier! pour faire quelque chose! pour lutter, pendant qu'il en est encore temps!»

– «Non», dit posément Antoine.

Quelques secondes encore, il demeura impassible.

– «Non!» lança-t-il de nouveau, sans tourner la tête. «Moi pas.»

Si troublé qu'il fût, malgré tout, par les questions que son frère venait de soulever, il se refusait à laisser l'inquiétude s'installer en lui, bouleverser la solide existence qu'il s'était faite, et sur quoi reposait son équilibre.

Il se redressa légèrement, et croisa les bras.

– «Non! Non! Et non!...» reprit-il, avec un sourire têtue. «Moi, je ne suis pas un type qui se lève pour intervenir dans les événements du monde!... Moi, j'ai ma besogne bien définie. Moi, je suis un type qui, demain matin, à huit heures, sera à son hôpital. Il y a le phlegmon du 4, la péritonite du 9... Chaque jour, je me trouve devant vingt malheureux gosses, qu'il s'agit de tirer d'un mauvais pas! Alors, je dis «non» à tout le reste!... Un homme qui a un métier à exercer ne doit pas s'en laisser distraire pour aller faire la mouche du coche dans les affaires auxquelles il n'entend rien... Moi, j'ai un métier. J'ai à résoudre des problèmes précis, limités, qui sont de mon ressort, et dont souvent dépend l'avenir d'une vie humaine, – d'une famille, quelquefois. Alors, tu comprends!... J'ai autre chose à faire qu'à tâter le pouls de l'Europe!»

Au fond, il pensait aussi que ceux qui ont la charge de la chose publique sont, par définition, des experts rompus à toutes les difficultés internationales, et auxquels les incompetents comme lui devaient s'en remettre aveuglément. Le crédit qu'il apportait aux gouvernants français s'étendait, de même, aux maîtres des autres pays. Il avait un respect inné des spécialistes.

Jacques le considérait avec une attention nouvelle. Il se demandait, tout à coup, si ce fameux équilibre d'Antoine, qu'il admirait jadis comme une conquête de la raison, comme une victoire de l'esprit sur les contradictions du monde, et qui lui avait toujours inspiré un mélange d'irritation et d'envie, n'était pas simplement la défense d'un de ces paresseux actifs, qui s'agitent – sportivement, en quelque sorte, – afin de se mieux prouver leur valeur! Ou, plus justement encore, si l'équilibre d'Antoine n'était pas une

heureuse conséquence du champ limité, – somme toute, assez restreint – qu’il avait assigné à son activité. – «Tu dis : *psychose* de guerre...», reprit Antoine. «Ta, ta, ta! Je n’attache pas la même importance que toi à ces facteurs psychiques... La politique, c’est, par essence, le domaine des choses concrètes ; un domaine, où les généreux élans des cœurs sensibles comptent moins encore qu’ailleurs!... Alors, même si les dangers que tu annonces sont réels, nous n’y pouvons rien. Absolument rien. Ni toi, ni moi, ni personne!»

Jacques se leva avec impétuosité : – «Ce n’est pas vrai!» cria-t-il, en proie à une indignation que, cette fois, il ne réussissait pas à contenir. «Comment! Devant une pareille menace, il n’y aurait rien à faire, qu’à plier le dos et à continuer sa petite besogne, en attendant la catastrophe! C’est monstrueux! Heureusement pour les peuples, heureusement pour vous autres, il y a des hommes qui veillent, des hommes qui n’hésiteront pas, demain, à risquer leur vie, s’il le faut, pour préserver l’Europe de...»

Antoine se pencha :

– «Des hommes ?» lit-il, intrigué. «Quels hommes ? Toi ?...»

Jacques s’approcha du divan. Son irritation était tombée. Il regardait son frère de haut. Ses yeux rayonnaient de fierté, de confiance.

– «Sais-tu seulement qu’il y a, dans le monde, douze millions de travailleurs *organisés* ?» dit-il d’une voix lente, tandis que son front se couvrait de sueur. «Sais-tu que le mouvement socialiste international a derrière lui quinze ans de combats, d’efforts, de solidarité, de progression ininterrompue ? Qu’il y a, aujourd’hui, d’importants groupes socialistes dans tous les parlements d’Europe ? Que ces douze millions de partisans sont répartis sur plus de vingt pays différents ? Plus de vingt partis socialistes, qui forment, d’un bout à l’autre du monde, une immense chaîne, une seule masse fraternelle ?... Et que leur idée dominante, le nœud du pacte, c’est la haine du militarisme, la résolution acharnée de lutter contre la guerre, quelle qu’elle soit, d’où qu’elle vienne ? – parce que la guerre, c’est toujours une manœuvre capitaliste, dont le peuple...»

– «Monsieur est servi», dit Léon en ouvrant la porte.

*Les Thibault, L’Été 1914*, chap. XV. (Éd. Gallimard)



## Jules ROMAINS (1885–1972)

Jules Romains, après avoir découvert «l'unanimisme», qui accorde à la collectivité, «douée d'une existence globale et de sentiments unanimes», une priorité sur la vie de l'individu, se consacre au théâtre (*Knock* est sa pièce la plus célèbre) ; puis il peint une vaste fresque de la société française entre 1908 et 1933 dans *Les Hommes de bonne volonté* (1932–1946).

### LES HOMMES DE BONNE VOLONTÉ

Il n'y a pas d'intrigue à proprement parler dans cette œuvre qui a pour ambition avouée de saisir l'ensemble du réel. A travers le destin individuel de deux élèves de l'École Normale supérieure, Jerphanion et Jallez, Jules Romains, fidèle à sa doctrine, laisse percevoir un destin collectif, surtout sensible dans le problème de la guerre. Il semble que les hommes de bonne volonté puissent exercer dans la société une action utile en s'unissant et en restant lucides, hors de tout engagement idéologique contraignant.

#### «Crime nocturne»

*Jules Romains évoque ici l'hallucinant spectacle de la guerre. Le lieutenant Jerphanion monte en ligne, à Verdun, en 1916. L'essentiel de l'art de Jules Romains réside dans la puissance de suggestion de son écriture : il fait naître les décors et les personnages de cette «boucherie héroïque» avec une précision toute réaliste qui n'exclut pas une certaine poésie, et qui nous conduit à refuser de toutes nos forces l'horreur absurde de toute guerre. On comparera utilement avec le passage de L'Expiation (Les Châtiments, V, XII), où Victor Hugo décrit la retraite de Russie.*

Dès qu'on eut quitté les faubourgs de Verdun pour prendre la piste qui montait vers les lignes, l'on sentit qu'on entraît décidément dans la bataille, dans cette bataille déjà célèbre vers laquelle on marchait depuis seize jours. Verdun, avec ses obus et ses incendies, n'avait été encore qu'un arrière inhabitable. Maintenant, c'était la zone de feu.

Il n'y avait qu'un assez pâle clair de lune, noyé dans les nuages. Mais la neige le réverbérait sans en rien laisser perdre. Des lueurs de fusées éclairantes venaient aussi, parfois de très loin, et glissaient sur la neige comme de rapides mains de soie.

L'on y voyait donc bien suffisamment. L'on y voyait même trop. Les abords de la piste, parfois la piste elle-même, étaient jonchés de débris : casques défoncés, tronçons de fusils, lambeaux de vêtements, bidons, carcasses de fourgons couchées sur le côté avec des roues manquantes, caissons d'artillerie piquant du nez dans le sol, et démolis comme à coups de hache.

Une odeur submergeante, chavirante, qui vous avait cerné peu à peu, et que l'on avait d'abord flairée distraitement, montrait maintenant son origine. Des cadavres de chevaux, irrégulièrement distribués, bordaient la piste, à quelque distance. Il y en eut même un qui la barrait franchement et dont il fallut faire le tour, en traversant une épouvantable puanteur, comme si l'on se fût jeté pour y nager à pleines brasses dans une mare de liquides cadavériques.

L'on croisait des files de brancardiers qui redescendaient, portant des blessés et des morts. Certains blessés étaient silencieux comme les morts. D'autres poussaient de légères plaintes à chaque secousse du brancard, et leurs plaintes, du même coup, avaient l'air d'émaner de quelque ressort, et non d'un être vivant. Il tombait des obus qui cherchaient visiblement à toucher des buts repérés ou tout au moins à se placer suivant certaines lignes. L'une de ces lignes faisait un angle très aigu avec la direction générale de la piste ; si bien qu'elle la coupait en un point, et ne s'en écartait que très lentement.

La compagnie marchait par rangs de deux, avec très peu de distance entre les rangs, et presque point d'intervalle entre les sections ; ce qui la rendait très vulnérable. En outre, avec cette neige et cette trace de lune, elle eût été très facile à voir pour un aviateur ennemi. Jerphanion en fit la remarque à son guide. Le guide répondit qu'on avait encore beaucoup de chemin à parcourir ; qu'en se mettant dès maintenant en colonne par un l'on se retarderait, et que l'on retarderait la marche des unités qui venaient derrière. Quant aux avions, ils se montraient relativement peu pendant la nuit. Ce n'était pas d'ailleurs en dédoublant les rangs qu'on deviendrait moins visible.

– Et puis je vais vous dire, ajouta-t-il en rigolant, cette piste que nous suivons est repérée dix fois pour une ; et les Boches savent très bien qu'il s'y fait un trafic continu. S'ils ont envie de taper, ils n'ont pas besoin de déranger un avion.

A mesure qu'on avançait, le chemin s'effondrait de plus en plus souvent dans un trou d'obus. D'autres trous d'obus parsemaient la campagne ; quelques-uns, tout frais, n'avaient pas encore reçu leur enduit de neige. Certains atteignaient les dimensions d'un entonnoir de mine.

Le trajet semblait interminable. Il comportait une suite de montées et de descentes ; de longs cheminements au flanc de ravins qui vers le bout laissaient voir des lueurs de tirs, ou de lentes éclosions de fusées, parfois des feux de Bengale rougeâtres que l'ennemi allumait pour masquer les coups de départ. Puis, c'était des contournements de croupes broussailleuses ou arides, jusqu'à des cols d'où l'on découvrait soudain un vaste horizon vers l'ouest, et des villages de la vallée de la Meuse qui flambaient. Un peu partout, les obstacles du sol retardaient la marche ; mais pourtant, quand on se rappelait la position des lieux sur la carte, l'on avait peine à croire qu'après quatre heures, puis après cinq heures de chemin on ne fût pas encore arrivé.

- Nous ne nous sommes pas trompés ? demanda Jerphanion au guide.
- Non, non, mon lieutenant, je vous garantis. Je connais l'itinéraire comme ma poche. Et la nuit n'est pas assez noire pour qu'on ait même une hésitation. Ce petit ravin où nous sommes descend de la cote 321. De l'autre côté, il y a le Ravin de la Dame, que vous connaissez peut-être de nom. Nous avons encore à franchir cette croupe que vous voyez devant nous, et puis nous sommes arrivés.
- C'est-à-dire dans combien de temps ?
- Une heure à peu près.
- Eh bien!
- C'est toujours très long. Mais ça le devient de plus en plus, d'une fois à l'autre, à cause des nouveaux trous d'obus et de l'encombrement qui augmente.

Depuis qu'on avait quitté la piste du début pour des embranchements successifs, l'animation avait diminué. Que c'était étrange – quand on prenait la peine de s'arracher de sa fatigue pour rêver un instant à ce qu'on venait de voir – cette circulation de fantômes, dont certains couchés et sanglants, à travers la neige, les bois, les ravins désolés, sous une clarté bien faite à usage de fantômes : lune voilée qui décline, feux follets, étoiles filantes, prodiges dans le ciel. Cela sentait la procession nocturne, le crime nocturne, la conjuration secrète pour un massacre, l'allée et venue des sorciers et sorcières pour une grande réunion dans la forêt, et un peu aussi la nuit de veille et d'orgie d'avant l'aube de la fin du monde. Cette guerre était foncièrement amie des ténèbres. Elle avait dans ses ancêtres la nuit de Walpurgis et le sabbat des nécromants<sup>8</sup>.

*Les Hommes de bonne volonté* (Flammarion, 1932–1947). Verdun, chap. XV.

---

8 La Nuit de Walpurgis, du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai, est selon la légende germanique, le rendez-vous des sorcières. Goethe en a fait un épisode célèbre de son *Faust*. Les nécromants évoquent les morts pour obtenir des révélations sur l'avenir.

## Jean GIONO (1895–1970)

Une humanité primitive qui peuple l'univers provençal de Giono, cette humanité dont, fils d'un cordonnier de Manosque, il s'est toujours glorifié d'être issu, celle que, dans ses débuts, il s'amuse à réinventer pour lui faire coloniser le monde homérique dans *Naissance de l'Odyssee* (1930) De cette humanité, condamnée au silence et à qui il arrive d'ailleurs d'être réellement muette et de ne plus pouvoir recourir, comme Albin de *Un de Baumugnes* (1929), qu'à l'humble musique de l'harmonica, Giono se veut le fidèle porte-parole, porte-parole non seulement de sa manière de vivre, de son langage, de ses sentiments, mais aussi de ses conceptions sociales ou morales non formulées et qu'elle serait, sans son interprète, bien incapable de formuler Tout cela se rassemble dans un naturisme panthéiste, charnel et virtuellement mystique, ce que Giono a voulu affirmer en plaçant sous l'invocation de Pan la trilogie formée par *Colline* (1928), *Un de Baumugnes* (1929) et *Regain* (1930), ensemble accompagnée d'une *Présentation de Pan* (1930).

Un livre de Giono, c'est toujours plus ou moins, en effet, une «Iliade rousse», une grande épopée naturaliste, où le merveilleux éclate dans le primitif, où il est bien vrai qu'est à l'œuvre cette puissance déclenchée par la communion de l'homme et de la nature et qui n'est autre que le dieu Pan naturalisé provençal. Si la musique d'Albin finit par posséder le pouvoir d'une véritable grâce presque surnaturelle, et en tout cas magique, c'est que, comme il «n'a pas d'instruction», que rien ne s'interpose entre lui et Pan, sa musique est celle même du dieu : «Ça vient de ce qu'on n'a pas d'instruction ; que voulez-vous qu'on y fasse ? Cette feuille-là, elle m'en disait plus à moi que tous les autres en train de faire les acrobates autour d'une clarinette.

Du naturisme, Giono entreprit de faire sinon une philosophie – le mot ne conviendrait guère –, du moins une sorte de sagesse proposée comme principe universel d'un humanitarisme concret, appuyé sur les valeurs paysannes et primitives, tout à l'opposé de l'humanitarisme utopique de tradition romantique. Ainsi s'explique le glissement de son œuvre dans les années antérieures à 1940, le ton volontiers prophétique et parfois déclamatoire du *Chant du monde* (1934) et des *Vraies richesses* (1936), ainsi que le côté agressif de *Refus d'obéissance* (1937) : évolution à beaucoup d'égards logique, et il n'est guère malaisé de retrouver dans *Regain* les sources de cette pensée qui, sans l'avouer, tend à devenir une idéologie ; ainsi s'explique aussi l'engagement de Giono au service du pacifisme et d'une sorte d'anarchisme, qui lui vaudront bien des désagréments.

Mais bientôt il revient à sa vraie nature, celle d'un chantre lyrique dont la vocation n'est pas de délivrer un message, mais plutôt de simplement porter témoignage. En même temps, il prend conscience des risques d'un style trop oratoire ou artificiellement boursoufflé parfois. Aussi le voit-on opérer, à partir de 1944, un virage très sensible qui a pu faire croire à la naissance d'un nouveau Giono n'ayant plus grand-chose de commun avec l'ancien. Il

est vrai que l'écriture, du moins en apparence, est devenue plus maîtrisée, plus incisive, en un mot plus «classique». On avait quelque peu oublié le romancier et voici qu'il se rappelle au souvenir des critiques et des lecteurs avec des livres inattendus comme *Un roi sans divertissement* (1947), et surtout, en 1951, *le Hussard sur le toit*, qui fit presque l'effet d'une bombe. C'est alors qu'on parla d'un «nouveau Giono» comme d'un écrivain qui n'aurait pas déjà derrière lui une longue carrière ; parce qu'en effet il y avait, dans ses nouveaux livres, quelque chose de stendhalien, ne serait-ce, dans *le Hussard sur le toit*, que la France et l'Italie de l'époque napoléonienne, on fit de Giono un disciple de l'auteur de la *Chartreuse*.

### *Le Hussard sur le toit*

Dépêche-toi et prends cette sonnette.

Elle était debout. Elle attendait. Elle s'appuyait sur un fort bâton de chêne.

– Allons, viens!

Elle le précéda tout le long du cloître. Elle ouvrit la porte.

– Passe, dit-elle.

Ils étaient dans la rue.

– Remue la sonnette et marche, dit-elle.

Elle ajouta presque tendrement : «Mon petit!»

«Je suis dans la rue, se dit Angélo. J'ai quitté les toitures. C'est fait!»

Le branle de la sonnette soulevait des torrents de mouches. La chaleur était fortement sucrée. L'air graissait les lèvres et les narines comme de l'huile.

Ils passèrent d'une rue dans l'autre. Tout était désert. A certains endroits les murs, quelques couloirs béants faisaient écho ; à d'autres le grelottement de la sonnette était étouffé comme au fond de l'eau.

– Remue, disait la nonne. Du jus de coude! Sonne! Sonne!

Elle se déplaçait assez vite, tout d'une pièce, comme un rocher. Ses bajoues tremblaient dans sa guimpe.

Une fenêtre s'ouvrit» Une voix de femme appela : «Madame!»

– Derrière moi maintenant, dit la nonne à Angélo. Arrête la sonnette. Sur le seuil elle demanda : «As-tu un mouchoir ?

– Oui dit Angélo.

– Fourre-le dans la sonnette. Qu'elle ne bouge plus, sans quoi je te fais sauter les dents.» Et tendrement elle ajouta : «Mon petit!»

Elle eut comme un élan d'oiseau vers l'escalier sur la première marche duquel Angélo vit se poser un énorme pied.

Là-haut, c'étaient une cuisine et une alcôve. Près de la fenêtre ouverte d'où on avait appelé se tenaient une femme et deux enfants. De l'alcôve venait comme le bruit d'un moulin à café. La femme désigna l'alcôve. La nonne tira les rideaux. Un homme étendu sur le lit broyait ses dents en un mâchage incessant qui lui retroussait les lèvres. Il tremblait aussi à faire craquer sa paillasse de maïs.

– Allons! allons, dit la nonne. Et elle prit l'homme dans ses bras. Allons, allons! dit-elle, un peu de patience. Tout le monde y arrive ; ça va venir. On y est, on y est. Ne te force pas, ça vient tout seul. Doucement, doucement. Chaque chose en son temps.

Elle lui passa la main sur les cheveux.

– Tu es pressé, tu es pressé, dit-elle, et elle lui appuyait sa grosse main sur les genoux pour l'empêcher de ruer dans le bois du lit. Voyez-vous s'il est pressé! Tu as ton tour. Ne t'inquiète pas. Sois paisible. Chacun son tour. Ça va venir. Voilà, voilà, ça y est. C'est à toi. Passe, passe, passe.

L'homme donna un coup de reins et resta immobile.

– Il aurait fallu le frictionner, dit Angélo d'une voix qu'il ne reconnut pas. La nonne se redressa et lui fit face.

– Qu'est-ce qu'il veut frictionner celui-là ? dit-elle. Ainsi, tu es un esprit fort, hein ? Tu veux oublier l'Évangile, hein ? Demande du savon à cette dame-là, et une cuvette, et des serviettes.

*Le Hussard sur le toit* (Gallimard).

## Louis-Ferdinand CÉLINE (1894–1961)

Longtemps après sa mort, Céline ne se laisse toujours pas ranger parmi ceux que l'on a coutume d'appeler les «classiques de notre temps». Classiques et bien de notre époque, Camus, Malraux et Sartre – écrivains humanistes et mesurés dans leurs novations langagières – le sont depuis longtemps déjà. Giono, Gracq ou Yourcenar connaissent un même ennoblement. Bataille même, et Artaud et Genet – hier encore clandestins et maudits – sont désormais édités dans une méticuleuse et officialisante intégralité. On a fini par amnistier, à titre posthume, Brasillach, Drieu et Pound ; on a même déterré Rebatet et Maurice Sachs. Tout Sade est en collection de poche. Céline, lui, continue de gêner : il pourrait bien être le dernier occupant de l'enfer littéraire.

Lorsqu'en 1932, Louis-Ferdinand Céline publie *Voyage au bout de la nuit*, il connaît un succès de scandale, provoqué à la fois par le contenu de son récit-pamphlet et par le langage inusité auquel il avait recours. Ce n'était pourtant qu'un début et même Céline respectait encore certains usages, en particulier celui qui veut que l'autobiographie joue au moins la comédie de la pudeur en se masquant derrière un personnage inventé, dont l'auteur se contente de rapporter les faits et gestes et les paroles.

A cet égard, le Bardamu du *Voyage au bout de la nuit* est un personnage tout à fait conforme aux lois de l'autobiographie romancée : il a parcouru le même périple que son créateur, de l'Afrique aux Etats-Unis et à la banlieue parisienne, mais ce périple est présenté comme une donnée objective.

Quant au langage, il est déjà certes très largement libéré tant pour le vocabulaire que pour la syntaxe, mais enfin il reste dans les limites d'une insertion du langage parlé dans le langage écrit qui peut passer pour une fantaisie pittoresque.

Plus tard, en 1958, dans ses *Entretiens familiaux*, Céline considérera le langage du *Voyage* comme un simple essai, peu satisfaisant, encore trop encombré de «littérature» : «D'instinct, je cherchais un autre langage qui aurait été chargé d'émotion immédiate, transmissible mot par mot, comme dans le langage parlé. Ainsi se constitua le style Bardamu. Maintenant, ce style, je le trouve encore trop vieillot et trop timide.» Considérant la date du *Voyage au bout de la nuit* et à la lumière de cette réflexion ultérieure de Céline, on ne peut manquer de remarquer la coïncidence qui fait qu'en 1933, Raymond Queneau a publié le *Chiendent*, l'œuvre où il inaugure, lui aussi, sa recherche d'un «néo-langage».

Mais dans le cas de Céline, la violence pamphlétaire de sa réaction à ces malédictions humaines que sont la guerre, la misère, l'oppression (en particulier coloniale) a longtemps masqué la portée littéraire de son œuvre, et la véritable manie antisémite qui s'empare de lui à partir de *Bagatelles pour un massacre* (1937), avec *l'Ecole des cadavres* (1937) et *les Beaux draps* (1941) – attitude qui lui vaudra après la guerre, la prison, l'exil et une longue période d'ostracisme ne fit qu'aggraver le malentendu.

Situation que Céline ressentira comme une confirmation de la malédiction qui pèse sur lui et qui, en sa personne, pèse sur tout homme animé par la volonté de communiquer directement et immédiatement son émotion, quel qu'en soit l'objet. On n'a appris qu'après coup – seuls les plus perspicaces pouvaient s'en douter dès le début – que la violence célinienne obéissait à un propos délibéré, découlait d'un véritable «art poétique» révélé dans les *Entretiens avec le professeur Y* (1955) et les *Entretiens familiaux*, où Céline développe les thèmes déjà présents dans le curieux dialogue avec le critique et avec le public qui précède *Guignol's band* (1943) : le rejet de la «littérature» (celle, dit-il, que pratiquait son grand-père Auguste Destouches, professeur de rhétorique et spécialiste de la rédaction des discours officiels), la prédilection pour les «grossièretés», les distorsions et désarticulations formelles, les ruptures de rythme soulignées par une ponctuation insolite, tout cela n'est que l'écume visible d'un langage qui puisse intégralement obéir à la seule injonction qui justifie d'écrire : «Emouvez-vous!, Emouvez-vous bon Dieu!».

### «Du jus de fumée qui trempe la plaine...»

*Revenu d'Amérique, Bardamu a conquis dare-dare son doctorat et s'installe à la Garenne-Rancy (qui rappelle la Garenne-Colombe ou Drancy, mais aussi le clapier et le moisi) ; on a ici, outre quelques vociférations, un tableau réaliste à peine exagéré, où l'énergie sombre et goguenarde traduit le pessimisme foncier de routeur. Si, depuis 1932, la banlieue s'est transformée (disparition des tramways, cités modernes), son «atmosphère» n'est-elle pas cependant encore semblable à celle que saisit Céline ?*

C'est pas le tout d'être rentré de l'Autre Monde! On retrouve le fil des jours comme on l'a laissé à traîner par ici, poisseux, précaire. Il vous attend.

J'ai tourné encore pendant des semaines et des mois tout autour de la Place Clichy, d'où j'étais parti, et aux environs aussi, à faire des petits métiers pour vivre, du côté des Batignolles. Pas racontables! Sous la pluie ou dans la chaleur des autos, juin venu, celle qui vous brûle la gorge et le fond du nez, presque comme chez Ford. Je les regardais passer, et passer encore, pour me distraire, les gens filant vers leur théâtre ou le Bois, le soir.

Toujours plus ou moins seul pendant les heures libres je mijotais avec des bouquins et des journaux et puis aussi avec toutes les choses que j'avais vues. Mes études, une fois reprises, les examens je les ai franchis, à hue à dia, tout en gagnant ma croûte. Elle est bien défendue la Science, je vous le dis, la Faculté, c'est une armoire bien fermée. Des pots en masse, peu de confiture. Quand j'ai eu tout de même terminé mes cinq et six années de tribulations académiques, je l'avais mon titre, bien ronflant. Alors, j'ai été m'accrocher en banlieue, mon genre, à la Garenne-Rancy, là, dès qu'on sort de Paris, tout de suite après la Porte Brancion.



Je n'avais pas de prétention moi, ni d'ambition non plus, rien que seulement l'envie de souffler un peu et de mieux bouffer un peu. Ayant posé ma plaque à ma porte, j'attendis.

Les gens du quartier sont venus la regarder ma plaque, soupçonneux. Ils ont même été demander au Commissariat de Police si j'étais bien un vrai médecin. Oui, qu'on leur a répondu. Il a déposé son Diplôme, c'en est un. Alors, il fut répété dans tout Rancy qu'il venait de s'installer un vrai médecin en plus des autres. «Y gagnera pas son bifteck! a prédit tout de suite ma concierge. Il y en a déjà bien trop des médecins par ici!» Et c'était exactement observé.

En banlieue, c'est surtout par les tramways que la vie vous arrive le matin. Il en passait des pleins paquets avec des pleines bordées d'ahuris brinquebalant, dès le petit jour, par le boulevard Minotaure, qui descendaient vers le boulot. Les jeunes semblaient même comme contents de s'y rendre au boulot. Ils accéléraient le trafic, se cramponnaient aux marchepieds, ces mignons, en rigolant. Faut voir ça. Mais quand on connaît depuis vingt ans la cabine téléphonique du bistrot, par exemple, si sale qu'on la prend toujours pour les chiottes, l'envie vous passe de plaisanter avec les choses sérieuses et avec Rancy en particulier. On se rend alors compte où qu'on vous a mis. Les maisons vous possèdent, toutes pisseuses qu'elles sont, plates façades, leur cœur est au propriétaire. Lui on le voit jamais. Il n'oserait pas se montrer. Il envoie son gérant, la vache. On dit pourtant dans le quartier qu'il est bien aimable le proprio quand on le rencontre. Ça n'engage à rien.

La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Détroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là dedans, c'est nous.

Faut avoir le courage des crabes aussi, à Rancy, surtout quand on prend de l'âge et qu'on est bien certain d'en sortir jamais plus. Au bout du tramway voici le pont poisseux qui se lance au-dessus de la Seine, ce gros égout qui montre tout. Au long des berges, le dimanche et la nuit les gens grimpent sur les tas pour faire pipi. Les hommes ça les rend méditatifs de se sentir devant l'eau qui passe. Ils urinent avec un sentiment d'éternité, comme des marins. Les femmes, ça ne médite jamais. Seine ou pas. Au matin donc le tramway emporte sa foule se faire comprimer dans le métro. On dirait à les voir tous s'enfuir de ce côté-là, qu'il leur est arrivé une catastrophe du côté d'Argenteuil, que c'est leur pays qui brûle. Après chaque aurore, ça les prend, ils s'accrochent par grappes aux portières, aux rambardes. Grande déroute. C'est pourtant qu'un patron qu'ils vont chercher dans Paris, celui qui vous sauve de crever de faim, ils ont énormément peur de le perdre, les lâches. Il vous la fait transpirer pourtant sa pitance. On en pue pendant dix ans, vingt ans et davantage. C'est pas donné.

Et on s'engueule dans le tramway déjà, un bon coup pour se faire la bouche. Les femmes sont plus râleuses encore que des moutards. Pour un billet en resquille, elles feraient stopper toute la ligne, c'est vrai qu'il y en a déjà qui sont saoules parmi les passagères, surtout celles qui descendent au marché vers Saint-Ouen, les demi-bourgeoises. «Combien les carottes ?» qu'elles demandent bien avant d'y arriver pour faire voir qu'elles ont de quoi.

Comprimés comme des ordures qu'on est dans la caisse en fer<sup>9</sup>, on traverse tout Rancy, et on odore ferme en même temps, surtout quand c'est l'été. Aux fortifications on se menace, on gueule un dernier coup et puis on se perd de vue, le métro avale tous et tout, les complets détrempés, les robes découragées, bas de soie, les métrites et les pieds sales comme des chaussettes, cols inusables et raides comme des termes, avortements en cours, glorieux de la guerre, tout ça dégouline par l'escalier au coaltar et phéniqué et jusqu'au bout noir, avec le billet de retour qui coûte autant à lui tout seul que deux petits pains.

La lente angoisse du renvoi sans musique, toujours si près des retardataires (avec un certificat sec) quand le patron voudra réduire ses frais généraux. Souvenirs de «Crise» à fleur de peau, de la dernière fois sans place, de tous les *Intransigeants* qu'il a fallu lire, cinq sous, cinq sous... des attentes à chercher du boulot... Ces mémoires vous étranglent un homme, tout enroulé qu'il puisse être dans son pardessus «toutes saisons».

La ville cache tant qu'elle peut ses foules de pieds sales dans ses longs égouts électriques. Ils ne reviendront à la surface que le dimanche. Alors, quand ils seront dehors faudra pas se montrer. Un seul dimanche à les voir se distraire, ça suffirait pour vous enlever à toujours le goût de la rigolade. Autour du métro, près des bastions croustille, endémique<sup>10</sup>, l'odeur des guerres qui traînent, des relents de villages mi-brûlés, mal cuits, des révolutions qui avortent, des commerces en faillite. Les chiffonniers de la zone brûlent depuis des saisons les mêmes petits tas humides dans les fossés à contre-vent. C'est des barbares à la manque ces biffins pleins de litrons et de fatigue. Ils vont tousser au dispensaire d'à côté, au lieu de balancer les tramways dans les glacis et d'aller pisser dans l'octroi un bon coup. Plus de sang. Pas d'histoires. Quand la guerre elle reviendra, la prochaine, ils feront encore une fois fortune à vendre des peaux de rats, de la cocaïne et des masques<sup>11</sup> en tôle ondulée.

*Voyage au bout de la nuit.* (Éd. Gallimard), p. 295.

9 Le tramway

10 Comme une maladie habituelle à cet endroit.

11 Contre les gaz.

## Antoine de SAINT-EXUPÉRY (1900–1944)

Né dans une famille issue de la noblesse française<sup>2</sup>, Antoine de Saint-Exupéry passe une enfance heureuse malgré la mort prématurée de son père. Élève peu brillant, il obtient cependant son baccalauréat en 1917 *et, après son échec à l'École navale*, il s'oriente vers les beaux-arts et l'architecture. Devenu pilote lors de son service militaire en 1921 à Strasbourg, *il est engagé en 1926 par la compagnie Latécoère (future Aéropostale) et transporte le courrier de Toulouse au Sénégal avant de rejoindre l'Amérique du Sud en 1929*. Parallèlement il publie, en s'inspirant de ses expériences d'aviateur, ses premiers romans : *Courrier sud en 1929 et surtout Vol de nuit en 1931*, qui rencontre un grand succès.

Saint-Exupéry est d'abord un homme d'action : la création littéraire n'est que la traduction pour les autres d'une expérience qui le conduit à connaître avec tendresse et lucidité la «terre des hommes». Son œuvre porte la marque d'une certaine conception héroïque de la vie : la monotonie du quotidien, les préoccupations terre-à-terre des petits employés rivés à leurs bureaux s'effacent devant l'appel d'une vie où l'on participe activement, et dangereusement, à la communauté fraternelle des hommes. *De Courrier sud (1929) à Citadelle (posthume, 1948)*, c'est une méditation sur le sens du monde, la recherche d'un idéal à la fois humain et surhumain, qui permette de surmonter les contradictions de la société moderne.

### VOL DE NUIT

*Vol de nuit est plus un récit qu'un roman. L'auteur y apporte son expérience de pilote de ligne, en un temps où l'aviation était encore une aventure quotidienne. La figure centrale du livre est celle de Rivière, responsable de l'Aéropostale, qui tente d'imposer les vols de nuit. C'est un homme dur en apparence, qui doit faire prévaloir sans faiblir sa volonté, même contre les hommes. L'auteur nous le montre aux prises avec des problèmes humains particulièrement douloureux : un employé négligent qu'il faut renvoyer, un pilote qui a peur...*

#### «Au nom de quel étrange amour...»

*On est sans nouvelle d'un pilote, apparemment perdu dans un cyclone d'une rare violence. Sa femme demande Rivière au téléphone. Saint-Exupéry est avant tout un moraliste. Le débat est présenté de manière quelque peu schématique : le bonheur individuel semble inconciliable avec les exigences de l'action. Mais Saint-Exupéry n'apporte pas de solution toute faite ; on devine que Rivière n'est pas proposé comme modèle. Le style, d'une simplicité étudiée, convient à la gravité de la méditation.*

Il écouta cette petite voix lointaine, tremblante, et tout de suite il sut qu'il ne pourrait pas lui répondre. Ce serait stérile, infiniment, pour tous les deux, de s'affronter.

– Madame, je vous en prie, calmez-vous! Il est si fréquent, dans notre métier, d'attendre longtemps des nouvelles.

Il était parvenu à cette frontière où se pose, non le problème d'une petite détresse particulière, mais celui-là même de l'action. En face de Rivière se dressait, non la femme de Fabien, mais un autre sens de la vie. Rivière ne pouvait qu'écouter, que plaindre cette petite voix, ce chant tellement triste, mais ennemi. Car ni l'action, ni le bonheur individuel n'admettent le partage : ils sont en conflit. Cette femme parlait elle aussi au nom d'un monde absolu et de ses devoirs et de ses droits. Celui d'une clarté de lampe sur la table du soir, d'une chair qui réclamait sa chair, d'une patrie d'espoirs, de tendresses, de souvenirs. Elle exigeait son bien et elle avait raison. Et lui aussi, Rivière, avait raison, mais il ne pouvait rien opposer à la vérité de cette femme. Il découvrait sa propre vérité, à la lumière d'une humble lampe domestique, inexprimable et inhumaine.

– Madame...

Elle n'écoutait plus. Elle était retombée, presque à ses pieds, lui semblait-il, ayant usé ses faibles poings contre le mur.

Un ingénieur avait dit un jour à Rivière, comme ils se penchaient sur un blessé, auprès d'un pont en construction : «Ce pont vaut-il le prix d'un visage écrasé ?» Pas un des paysans, à qui cette route était ouverte, n'eût accepté, pour s'épargner un détour par le pont suivant, de mutiler ce visage effroyable. Et pourtant l'on bâtit des ponts. L'ingénieur avait ajouté : «L'intérêt général est formé des intérêts particuliers : il ne justifie rien de plus.» – «Et pourtant, lui avait répondu plus tard Rivière, si la vie humaine n'a pas de prix, nous agissons toujours comme si quelque chose dépassait, en valeur, la vie humaine... Mais quoi ?»

Et Rivière, songeant à l'équipage, eut le cœur serré. L'action, même celle de construire un pont, brise des bonheurs ; Rivière ne pouvait plus ne pas se demander «au nom de quoi ?»

«Ces hommes, pensait-il, qui vont peut-être disparaître, auraient pu vivre heureux.» Il voyait des visages penchés dans le sanctuaire d'or des lampes du soir. «Au nom de quoi les en ai-je tirés ?» Au nom de quoi les a-t-il arrachés au bonheur individuel ? La première loi n'est-elle pas de protéger ces bonheurs-là ? Mais lui-même les brise. Et pourtant un jour, fatalement, s'évanouissent, comme des mirages, les sanctuaires d'or. La vieillesse et la mort les détruisent, plus impitoyables que lui-même. 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.

– «Aimer, aimer seulement, quelle impasse!» Rivière eut l'obscur sentiment d'un devoir plus grand que celui d'aimer. Ou bien il s'agissait aussi d'une tendresse, mais si différente des autres. Une phrase lui revint : «Il s'agit de les rendre éternels...» Où avait-il lu cela ? «Ce que vous poursuivez en vous-même meurt.» Il revit un temple au dieu du

soleil des anciens Incas du Pérou. Ces pierres droites sur la montagne. Que resterait-il, sans elles, d'une civilisation puissante, qui pesait, du poids de ses pierres, sur l'homme d'aujourd'hui, comme un remords ? «Au nom de quelle dureté, ou de quel étrange amour, le conducteur de peuples d'autrefois, contraignant ses foules à tirer ce temple sur la montagne, leur imposa-t-il donc de dresser leur éternité ?» Rivière revit encore en songe les foules des petites villes, qui tournent le soir autour de leur kiosque à musique : «Cette sorte de bonheur, ce harnais...» pensa-t-il. Le conducteur de peuples d'autrefois, s'il n'eut peut-être pas pitié de la souffrance de l'homme, eut pitié, immensément, de sa mort. Non de sa mort individuelle, mais pitié de l'espèce qu'effacera la mer de sable. Et il menait son peuple dresser au moins des pierres, que n'ensevelirait pas le désert.

*Vol de nuit.* (Éd. Gallimard, 1931), chap. XIV.

### André MALRAUX (1901–1976)

Après l'aventure (*La Voie royale*), les luttes révolutionnaires indochinoise (*Les Conquistadors*) et chinoise (*La Condition humaine*) ou allemande (*Le Temps du mépris*), Malraux continue à «transformer en conscience une expérience aussi large que possible», en présentant, par le film et par le roman, la guerre d'Espagne encore en cours. L'Espoir a tout naturellement un découpage cinématographique avec montage alterné de scènes ou séquences, perspectives visuelles saisissantes, narration nerveuse autour de dialogues essentiels ; le roman y ajoute de lui-même l'analyse, en situation, de mentalités et orientations politiques diverses. L'engagement idéologique mène Malraux jusqu'au bord du communisme dont le tente l'efficacité organisatrice ; on le voit partagé entre Mangin, qui remplit les fonctions de l'auteur dans l'aviation républicaine, et Manuel, ingénieur communiste en qui se forge un chef.

Militant antifasciste, André Malraux combat en 1936–1937 aux côtés des Républicains espagnols. Son engagement le conduit à écrire son roman *L'Espoir*, publié en décembre 1937, et à en tourner une adaptation filmée *Espoir*, sierra de Teruel en 1938. Il rejoint la Résistance en mars 1944 et participe aux combats lors de la Libération de la France. Après la guerre, il s'attache à la personne du général de Gaulle, joue un rôle politique au RPF, et devient, après le retour au pouvoir du général de Gaulle, ministre de la Culture de 1959 à 1969.

Il écrit alors de nombreux ouvrages sur l'art comme *Le Musée imaginaire ou Les Voix du silence* (1951) et prononce des oraisons funèbres mémorables comme lors du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon le 19 décembre 1964. En 1996, pour le 20<sup>e</sup> anniversaire de sa mort survenue le 23 novembre 1976, ce sont les cendres de Malraux qui sont à leur tour transférées au Panthéon.

## L'ESPOIR

L'action commence en 1936 avec le coup d'État de Franco, origine de la guerre civile. La partie *L'Illusion lyrique* montre Barcelone où l'armée reste loyale, et des opérations terrestres et aériennes, avant des dialogues qui définissent l'essentiel : «Le contraire d'être vexé, c'est la fraternité» et «L'Apocalypse veut tout, tout de suite [...] Notre modeste fonction [...] c'est d'organiser l'Apocalypse». *Exercice de l'Apocalypse* regroupe les actions autour de l'Alcazar de Tolède et se clôt sur l'exécution par les franquistes d'un officier loyaliste. *Etre et faire* montre l'action militaire sur tous les fronts, *Sang de gauche*, les secours aux civils bombardés et la défense militaire à Madrid assiégée. *L'Espoir* enfin développe l'activité aérienne, le cortège des aviateurs abattus dans la sierra et les contre-attaques victorieuses (provisoirement) des républicains, dont les progrès kilométriques scandent un ultime dialogue. Des scènes frappantes ne s'oublient pas : prise de l'hôtel Colon, attaque au lance-flammes, exécution de Hernandez, bombardement de Madrid, attaque aux chars, descente funèbre de la sierra.

### «Aspects de la guerre»

*Le récit de Malraux procède d'une technique simple et efficace : des instantanés, de courtes scènes dont la tension est uniquement interne. L'auteur ne fait pas de «phrases» : il donne à voir, sans plus, une réalité par elle-même chargée de pathétique et dont la leçon est immédiatement perceptible. La vie à Madrid vue par un journaliste américain, Shade, qui veut faire prendre conscience à ses concitoyens de la gravité de la lutte et de son importance ; une scène de front qui illustre les rudes nécessités du combat ; ces deux «témoignages» suffisent à montrer les aspects absurdes, inhumains, mais aussi héroïques de la guerre.*

Au moment où, Paris obtenu, Shade fut appelé dans la salle des téléphones, un obus tomba tout près. Deux autres, plus près encore. Presque tous les occupants se jetèrent contre le mur opposé à la fenêtre. Malgré les lampes électriques, on devinait la profonde lueur rouge du dehors, et il semblait que ce fût l'incendie même qui tirât sur le Central<sup>12</sup> dont les treize étages de fenêtres étaient sans une ombre humaine. Enfin, un vieux journaliste moustachu se décolla de la paroi ; puis tous, l'un après l'autre : ils regardaient le mur comme s'ils y eussent cherché leur trace.

De nouveaux obus tombèrent. A peine moins près ; mais nul n'abandonna les places reprises. On dit que dans les assemblées, toutes les vingt minutes, un silence passe : l'indifférence passait.

Bientôt Shade put commencer à dicter. Pendant que se succédaient ses notes de la matinée, les obus se rapprochaient, les pointes des crayons sautant toutes ensemble sur

<sup>12</sup> Le Central téléphonique.

les blocs de sténo à chaque explosion. Le tir cessa, et l'angoisse s'accrut. Les canons, là-bas, rectifiaient-ils leur tir ? On attendait. On attendait. On attendait. Shade dictait. Paris transmettait à New York.

«Ce matin, virgule, j'ai vu les bombes encadrant un hôpital où se trouvaient plus de mille blessés, point. Le sang que laissent derrière eux, virgule, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s'appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces...»

L'obus tomba à moins de vingt mètres. Cette fois, ce fut une ruée vers le sous-sol. Dans la salle presque vide ne restaient que les standardistes et les correspondants «en ligne». Les standardistes écoutaient les communications, mais leur regard semblait chercher l'arrivée des obus. Les journalistes qui dictaient continuèrent à dicter : la communication coupée, ils ne la retrouveraient plus à temps pour l'édition du matin. Shade dictait ce qu'il avait vu au Palace.

«Cet après-midi, je suis arrivé, quelques minutes après une explosion, devant une boucherie : là où les femmes avaient fait queue étaient des taches ; le sang du boucher tué coulait de l'étal, entre les bœufs ouverts et les moutons pendus aux crochets de fer, sur le sol où l'entraînait l'eau d'une conduite crevée.

Et il faut bien comprendre que tout cela est pour rien.

Pour rien.

C'est bien moins la terreur que l'horreur qui secoue les habitants de Madrid. Un vieillard m'a dit, sous les bombes : «J'ai toujours méprisé toute politique, mais comment admettre de donner le pouvoir à ceux qui usent ainsi de celui qu'ils n'ont pas encore ?» Pendant une heure j'ai fait partie d'une queue devant une boulangerie. Il y avait là quelques hommes et une centaine de femmes. Chacun croit que rester au même endroit une heure est plus dangereux que de marcher. A cinq mètres de la boulangerie, de l'autre côté de la rue étroite, on mettait en bière les cadavres d'une maison éventrée, comme on le fait en ce moment dans chaque maison déchirée de Madrid. Quand on n'entendait ni canon ni avion, on entendait les coups de marteau résonner dans le silence. A côté de moi, un homme dit à une femme ; «Elle a le bras arraché, Juanita ; vous croyez que son fiancé l'épousera dans cet état-là ?» Chacun parlait de ses affaires. Au bout d'un moment une femme a crié : «Si c'est pas malheureux de manger comme nous mangeons!» Une autre a répondu, avec l'air grave et le style qu'elles ont toutes un peu pris à la Pasionaria<sup>13</sup> : «Tu manges mal, nous mangeons mal, mais, avant, nous ne mangions pas bien ; et nos enfants, eux, mangent comme on n'a pas mangé chez nous depuis deux cents ans.» A l'approbation générale.

Tous ces éventrés, tous ces décapités sont suppliciés en vain. Chaque obus enfonce davantage le peuple de Madrid dans sa foi.

13 Héroïne de la lutte contre Franco.

Il y a cent cinquante milles places dans les abris, et un million d'habitants à Madrid. Dans les quartiers les plus visés n'existe aucun objectif militaire. Le bombardement va continuer.

Pendant que j'écris ceci, des obus éclatent de minute en minute sur les quartiers pauvres ; dans l'heure indécise du soir, la lueur des incendies est si forte qu'en cet instant, devant moi, le jour tombe sur une nuit couleur de vin. Le destin lève son rideau de fumée pour la répétition générale de la prochaine guerre ; compagnons américains, à bas l'Europe!

Sachons ce que nous voulons. Quand un communiste parle dans une assemblée internationale, il met le poing sur la table. Quand un fasciste parle dans une assemblée nationale, il met les pieds sur la table. Quand un démocrate – Américain, Anglais, Français – parle dans une assemblée internationale, il se gratte la nuque et il pose des questions. Les fascistes ont aidé les fascistes, les communistes ont aidé les communistes, et même la démocratie espagnole ; les démocraties n'aident pas les démocraties.

Nous, démocrates, nous croyons à tout, sauf à nous-mêmes. Si un État fasciste ou communiste disposait de la force des États-Unis, de l'Angleterre et de la France réunis, nous en serions terrifiés. Mais comme c'est *notre* force, nous n'y croyons pas.

Sachons ce que nous voulons. Ou bien disons aux fascistes : hors d'ici, sinon vous allez nous y rencontrer! – et la même phrase le lendemain aux communistes, si besoin est. Ou bien disons, une bonne fois : A bas l'Europe. L'Europe que je regarde de cette fenêtre n'a plus à nous enseigner ni sa force, qu'elle a perdue, ni sa foi de Maures<sup>14</sup> qui brinquebalaient leurs Sacrés-Cœurs. Compagnons d'Amérique, que tout ce qui chez nous veut la paix, que tout ce qui hait ceux qui effacent les bulletins de vote avec le sang des bouchers tués sur leur étal, se détourne désormais de cette terre! Assez de cet oncle d'Europe, qui vient vous donner des leçons avec sa tête qui a perdu la raison, ses passions de sauvage et son visage de gazé.»

Dès qu'il eut fini de dicter, Shade monta au dernier étage, le meilleur observatoire de Madrid. Quatre journalistes étaient là, presque détendus : d'abord parce qu'ils étaient maintenant à l'air libre, que les lieux clos rendent l'angoisse plus intense, et ensuite parce que la lanterne du Central, plus petite que sa tour, semblait moins vulnérable. Le soir sans soleil couchant et sans autre vie que celle du feu, comme si Madrid eût été portée par une planète morte, faisait de cette fin de journée un retour aux éléments. Tout ce qui était humain disparaissait dans la brume de novembre crevée d'obus et roussie de flammes.

Une gerbe flamboyante fit éclater un petit toit dont Shade s'étonnait qu'il eût pu la cacher ; les flammes, au lieu de monter, descendirent le long de la maison qu'elles brûlèrent en remontant jusqu'au faite. Comme dans un feu d'artifice bien ordonné, à la fin de l'incendie des tourbillons d'étincelles traversèrent la brume : un vol de flammèches obligea les journalistes à se baisser. Quand l'incendie rejoignait les maisons déjà brûlées, il les éclairait par derrière, fantomatiques et funèbres, et demeurait longtemps à rôder derrière leurs lignes

14 Franco avait dans son armée les troupes du Maroc espagnol.



de ruines. Un crépuscule sinistre se levait sur l'Age du Feu. Les trois plus grands hôpitaux brûlaient. L'hôtel Savoy brûlait. Des églises brûlaient, des musées brûlaient, la Bibliothèque Nationale brûlait, le Ministère de l'Intérieur brûlait, une halle brûlait, les petits marchés de planches flambaient, les maisons s'écroulaient dans des envolées d'étincelles, deux quartiers striés de longs murs noirs rougeoyaient comme des grils sur des braises ; avec une solennelle lenteur, mais avec la rageuse ténacité du feu, par l'Atocha<sup>15</sup>, par la rue de Léon, tout cela avançait vers le centre, vers la Puerta del Sol<sup>16</sup>, qui brûlait aussi. C'est le premier jour..., pensa Shade. Les volées d'obus tombaient maintenant plus à gauche. Et du fond de la Gran Via<sup>17</sup> que Shade surplombait et voyait mal, commença à monter, couvrant parfois la cloche des ambulances qui descendaient sans arrêt la rue, un son de litanies barbares. Shade écoutait de toute son attention ce son venu de très loin dans le temps, sauvagement accordé au inonde du feu : il semblait qu'après une phrase périodiquement prononcée, la rue entière, en manière de répons, imitât le battement des tambours funèbres : Dong-tongon-dong.

Enfin Shade, plus qu'il ne comprit, devina, car il avait entendu le même rythme un mois plus tôt : en réponse à une phrase qu'il n'entendait pas, le bruit de tambour humain scandait : *no pasaran*<sup>18</sup>. Shade avait vu la Pasionaria, noire, austère, veuve de tous les tués des Asturies, conduire dans une procession grave et farouche, sous des banderoles rouges qui portaient sa phrase fameuse «*Il vaut mieux être la veuve d'un héros que la femme d'un lâche*», vingt mille femmes qui, en réponse à une autre longue phrase indistincte, scandaient le même *no pasaran* ; il en avait été moins ému que de cette foule bien moins nombreuse, mais invisible, dont l'acharnement dans le courage montait vers lui à travers la fumée des incendies.

*L'Espoir*. (Éd. Gallimard, 1938). II<sup>e</sup> partie, II, chap. x.

\* \* \*

Manuel<sup>19</sup>, sa branche de pin à la main, sortait de la mairie où s'était tenu le conseil de guerre élu : assassins et fuyards étaient condamnés à mort. Contre les fuyards, les vrais anarchistes avaient été les plus fermes : tout prolétaire est responsable ; si ceux-ci avaient été abusés par les espions phalangistes, ils n'étaient pas excusables pour cela. Une auto passa, le double triangle de ses phares chiné de pluie.

15 L'une des principales rues de Madrid.

16 La place centrale de Madrid.

17 «La Grand-Rue», au centre de Madrid.

18 Ils ne passeront pas.

19 Jeune militant syndicaliste, chef d'un groupe de volontaires républicains.

«Ils pourront tranquillement bombarder Madrid», pensa Manuel : on ne voyait absolument rien.

Au moment où il passait devant la petite porte qu'il ne devinait que par la lumière du couloir, on se jeta sur lui et il se sentit pris aux jarrets. Dans la lumière pleine de pluie des torches électriques aussitôt allumées par Gartner<sup>20</sup> et ceux qui le suivaient, deux soldats de la brigade, à genoux dans la boue épaisse, enserraient ses jambes. Il ne voyait pas leur visage.

– On ne peut pas nous fusiller! criait l'un d'eux. Nous sommes des volontaires<sup>21</sup>! Faut leur dire!

Le canon s'était tu. L'homme ne criait pas le visage levé, mais vers la boue, et ses cris étaient enveloppés dans le grand chuchotement de la pluie. Manuel ne disait rien.

– On peut pas! On peut pas! cria l'autre à son tour. Mon colonel!

La voix était très jeune. Manuel ne voyait toujours pas les visages. Autour de chaque bonnet de police contre sa hanche, dans la tache confuse des torches, des gouttelettes qui semblaient monter du sol voltigeaient entre les lignes serrées de la pluie. Soudain, comme Manuel ne répondait toujours pas, l'un des deux condamnés recula son visage pour le regarder ; à genoux, le torse rejeté pour voir Manuel au-dessus de lui, les bras retombés en arrière sur ce fond de nuit et de pluie sans âge, il était celui qui paie toujours. Il avait sauvagement frotté son visage contre les bottes pleines de boue de Manuel ; son front et ses pommettes en étaient couverts, autour de la tache cadavérique des orbites restées blanches.

«Je ne suis pas le conseil de guerre», faillit répondre Manuel ; mais il eut honte de ce désaveu. Il ne trouvait rien à dire, sentait qu'il ne pouvait se délivrer du second condamné qu'en le repoussant du pied, ce qui lui était odieux, et restait immobile devant le regard fou de l'autre qui haletait, et sur la face de qui descendaient maintenant les rigoles de pluie battante, comme s'il eût pleuré de tout son visage.

Manuel se souvenait de ceux d'Aranjuez<sup>22</sup> et de ceux du V<sup>e</sup> corps<sup>23</sup> dans la même pluie, à la fin du matin, derrière leurs petits murs ; sa résolution de réunir le conseil de guerre n'avait pas été prise sans réflexion ; mais il ne savait que faire, pris entre l'hypocrisie et l'odieux : fusiller est assez sans ajouter la morale.

– Faut... leur dire! cria de nouveau celui qui le regardait. Faut... leur dire!

Que dirais-je ? pensait Manuel. La défense de ces hommes était dans ce que nul ne saurait jamais dire, dans ce visage ruisselant, bouche ouverte, qui avait fait comprendre à Manuel qu'il était en face de l'éternel visage de celui qui paie. Jamais il n'avait ressenti à ce point qu'il fallait choisir entre la victoire et la pitié. Incliné, il tenta d'écarter celui qui enserrait encore sa jambe : l'homme se cramponna furieusement, la tête toujours baissée comme s'il n'eût

20 Commissaire politique de la brigade internationale.

21 Ce sont en effet des volontaires qui ont trahi.

22 Après la chute de Tolède, il avait regroupé les débris de ses troupes dans les jardins d'Aranjuez.

23 Les milices communistes dont l'objectif était de reconstituer au plus tôt une armée régulière.

plus connu du monde entier que cette jambe qui l'empêchait de mourir. Manuel faillit tomber et pesa plus fort sur les épaules, sentant qu'il faudrait plusieurs hommes pour détacher celui-ci. Tout à coup, l'homme laissa retomber ses bras et regarda Manuel, de bas en haut, lui aussi : il était jeune, mais moins que Manuel ne l'avait cru. Il était au-delà de la résignation ; comme s'il eût tout compris – non seulement pour cette fois mais pour les siècles des siècles. Et, avec l'amertume indifférente de ceux qui parlent déjà de l'autre côté de la vie :

– Alors, t'as plus de voix pour nous, maintenant ? Manuel s'aperçut qu'il n'avait pas encore dit un mot.

Il fit quelques pas, et les deux hommes furent derrière lui.

L'odeur profonde de la pluie sur les feuilles et les branches recouvrit celle de laine et de cuir des uniformes. Manuel ne se retournait pas. Il sentait dans son dos les deux hommes à genoux dans la boue, le corps immobile, et dont les têtes le suivaient.

*L'Espoir*. (Éd. Gallimard). II<sup>e</sup> partie, II, chap. XV.

## Roger VAILLAND (1907–1965)

Embauché en 1928 comme journaliste à Paris-Midi, il est, cette même année, cofondateur éphémère de la revue expérimentale *Le Grand Jeu*. Dandy et libertin, il continue son métier de journaliste jusqu'à la guerre et fréquente les milieux littéraires. Replié à Lyon après la défaite de 1940, il s'engage en 1942, après une cure de désintoxication, dans la Résistance *aux côtés des gaullistes puis des communistes et écrit ses premiers textes comme *Drôle de jeu* (Prix Interallié, 1945) où s'associent désinvolture et Résistance.*

Auteur d'un essai sur Laclos, héritier des libertins progressistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, cet ancien surréaliste converti au communisme (avec lequel il prit ses distances à partir de 1956) n'est jamais meilleur romancier qu'en renonçant au didactisme, même habile et brillant, pour recourir à son expérience (Résistance dans *Drôle de Jeu*,) ou ses observations (L'Ain dans *Beau Masque*, Oyonnax dans *325 000 francs*, l'Italie du Sud dans *La Loi*, Paris dans *La Truite*). Sensualité et intelligence également aiguës, narration brève et souvent technique, regard froid, style vif et cru le caractérisent.

### DROLE DE JEU

*Drôle de jeu* fait pivoter autour d'un résistant surnommé Marat tous les gens avec lesquels il a fonction de prendre contact : hauts fonctionnaires des transports, saboteurs de trains, personnes équivoques, militants jeunes etc. L'action est découpée en cinq journées

non consécutives de la fin de l'occupation (mars-avril 1944). Marat confie à un service clandestin d'accueil un étudiant communiste dénoncé par le père de celle qu'il aime et de justesse échappé à la Gestapo, Frédéric ; au ministère des transports, des dirigeants de la SNCF lui indiquent les actions à mener ; il est remarqué par un journaliste collaborateur des occupants ; dans un restaurant, il philosophe avec son chef de réseau, dit Caracalla. Une ancienne maîtresse de Marat veut voir ce chef pour délivrer son actuel amant emprisonné, mais ses équivoques inquiètent. Marat, près de Mâcon, va donner ses directives pour le groupe de sabotage de trains que dirige un curé de campagne ; il y trouve Annie, l'étudiante qu'aime Frédéric et que dégoûte la Résistance ; discussion, le train saute, Annie se rallie à Marat. Celui-ci, à Paris, démêle la culpabilité de son ancienne maîtresse, qui a fait arrêter Frédéric, au moment où Annie donnait son amour à Marat.

**«Il ne faut pas jouer avec le feu...»**

*Pendant les préparatifs de l'attentat sur la voie ferrée, Annie crie sa volonté de désengagement à Marat, qui lui montre que l'action était peut-être un jeu pour elle, mais non pour ceux qui s'y risquent à fond ; le débat trouve, après mai 1968, des résonances actuelles. Comme Malraux, le narrateur larde le dialogue de notations qui nous rappellent les circonstances et le milieu ; mais la vivacité désinvolte, l'escrime agile et le «regard froid» de Marat ressortissent spécifiquement à la manière de l'auteur.*

– Savez-vous que je trouve tout cela ridicule ? dit Annie. Ils marchent côte à côte, dans la Prairie, sur une piste vaguement marquée par les ornières des chars de foin de l'année précédente. Ils ont très peu parlé depuis leur départ de la ferme. Marat a prévenu des accidents du chemin, nommé les animaux dont les cris peuplent la nuit. Annie a interrogé : «Est-ce la chouette qui fait hou-hou ?», «Qu'est-ce que cette lumière à notre gauche ?»

- Qu'est-ce que vous trouvez ridicule ? demande Marat.
- Tout cela, dit-elle...

Et d'un ton narquois, feignant de compter sur ses doigts :

– ... l'attentat contre le train, les mots de passe, le «cloisonnement», les «liaisons», les gaullistes, la Résistance, la Pas-Résistance... Le Parti, oui, même le Parti... et puis nous tous, le curé, ses jeunes gens, Frédéric, vous, moi quand je suis avec vous... enfin toute cette histoire qui n'en finit pas et qui ne mène à rien...

- Toute cette histoire, répéta Marat... je vous suis mal... je ne vois pas où vous voulez en venir...
- Oui, tout ce jeu que vous faites semblant, les uns et les autres, de prendre au sérieux... Car enfin, vous jouez... j'imagine que vous, vous êtes assez cynique pour l'avouer...

en petit comité... Le curé joue au chef de bande : le Roi des Montagnes, Edmond About<sup>24</sup> lui a tourné la tête, il choisit mal ses auteurs... poser des bombes au clair de lune, faire dérailler un train, c'est évidemment un jeu passionnant... même pour un curé. Frédéric s'excite d'une autre manière : il joue à la Révolution, c'est lui l'Incorruptible, il s'imagine Robespierre comme les gosses s'imaginent chauffeurs de locomotive ; en fin de compte il joue au même jeu que le curé, tous les jeux de garçons se ressemblent, il s'agit toujours de bousiller : bousiller le canapé du salon, le train de von X... ou le monde bourgeois...

Elle s'interrompt un instant pour souffler ou pour attendre un mot d'approbation.

«*Elle n'est pas mécontente de la formule*», pense Marat.

– Frédé, reprend-elle, remplace les problèmes tactiques par les débats intérieurs, la carte d'état-major par le «dictionnaire des cas de conscience» (à la manière marxiste) ; choisir entre l'amour et la révolution, ah! le beau débat que voilà, de quoi parler toute une nuit avec les copains... et bien entendu, c'est l'amour qui est jeté pardessus bord... tiens j'y pense, des deux ce n'est pas le curé, c'est Frédé qui est le jésuite...

– Y compris le vœu de chasteté.

– Ah! vous êtes au courant... Et vous, au fait, à quoi jouez-vous ?... Vous devez jouer à faire jouer les autres, le sale gosse qui pousse ses petits camarades à mettre des hannetons dans le tiroir du maître et qui regarde en ricanant la réaction produite... Vous aviez bien ménagé votre effet tout à l'heure : à brûle-pourpoint dans mon oreille : «Je suis chargé de vous transmettre les amitiés de Frédéric»... et moi qui ai dû rougir comme une gourde...

– Non, vous avez pâli...

– Hypocrite. Derrière votre maudite machine à cigarettes vous guettiez l'effet produit. Vous aviez l'air de bien vous amuser. Ne seriez-vous pas metteur en scène, dans le «civil»... ou fabricant de mélôs ?

– Halte-là, ce n'est pas moi qui fabrique des mélôs. Le père livre l'amant de sa fille<sup>25</sup>, la fille doit choisir entre l'amour paternel, l'amour de la Patrie et l'amour tout court... le scénario n'est pas de moi, je n'ai fait que me mettre dans le ton, on n'aborde pas Chimène dans les mêmes termes qu'une «agrégative» de philosophie...

– Et tout cela vous fait rire... Vous êtes un infect individu.

– Vous savez, je suis trop ignorant du «détail humain» pour être véritablement ému... on ne m'a raconté que le thème de votre histoire, le synopsis<sup>26</sup> comme on dit maintenant...

24 Écrivain français (1828–1885), auteur, entre autres, du *Roi des Montagnes* (1857). Dans ce roman, il met en scène un vieux chef de bande qui dévalise avec ses hommes les voyageurs visitant les montagnes de l'Attique.

25 Annie.

26 Développement minimum d'un scénario de cinéma (environ 20 pages).

– Vous voyez, vous êtes forcé d’employer des mots de théâtre. Je vous dis que nous jouons... comme de sales gosses... ou de sales cabots<sup>27</sup>. Attention! vous connaissez le proverbe : Il ne faut pas jouer avec le feu, jeu de mains, jeu de vilain. Frédéric et moi, nous avons tellement joué avec le feu qu’un peu plus il était pris, torturé, fusillé... et il est encore loin d’être en sécurité ; mon pauvre père a été amené à faire une saloperie qui doit sacrement l’empêcher de dormir ; et moi, si je n’étais pas, comme dit maman, une sans-cœur, je devrais passer le reste de ma vie à pleurer ; je ne vaux guère mieux. Drôle de jeu.

– Il y a un autre proverbe qui dit : Qui perd, gagne...

– Faites donc de l’esprit. Je ne me sentirais pas le cœur léger si je venais d’envoyer de pauvres garçons – qui jouent à la guerre avec de vrais fusils – faire sauter un train – un train dans lequel des hommes que vous n’avez jamais vus et dont, somme toute, vous ne savez rien, sont en train de dormir paisiblement. Vous ne pensez pas que ces jeunes gens peuvent être tués, là, tout près de nous, dans cinq minutes, pendant que nous serons en train de bavarder au clair de lune ? Avez-vous déjà vu le cadavre d’un jeune homme, avec un tout petit trou dans la tête ? Moi, je l’ai vu : c’est bête, la mort d’un jeune homme, impardonnablement bête. Le petit trou dans la tête est sans commune mesure possible avec l’amusement que leur procurera le train qui sautera et la satisfaction d’amour-propre que vous en tirerez. On ne peut pas peser ces choses-là, mettre sur un plateau un attentat contre un ministre, une chose comme on en lit dans les manuels d’histoire, loin de nous, abstraite en quelque sorte, et sur l’autre plateau la chose la plus irrémédiablement concrète : la mort d’un homme. On n’a pas le droit de jouer avec la mort. J’ai beaucoup réfléchi depuis que je suis ici...

Annie parle sans éclat de voix, sans véhémence, sur un ton bas et monotone, comme si elle se confessait.

*«Elle se dépêche, pense Marat, de déballer les idées que depuis huit jours, elle tourne et retourne dans la solitude. Elle a sauté sur l’occasion de parler devant quelqu’un de son milieu, de son langage. Elle doit avoir déjà vingt fois dit ces mots, devant des auditoires imaginaires, pendant que Mme Favre préparait les gaudes<sup>28</sup> et que le fils Favre s’excitait en essayant de regarder par la fente de son corsage...»*

Soudain, sans qu’ils l’aient vu venir, un homme se trouve devant eux, au milieu de la piste :

– Halte-là! crie-t-il, en braquant une mitrailleuse.

Il siffle et de nouvelles silhouettes surgissent, de jeunes gens vêtus de tuniques militaires sans les boutons réglementaires et de toutes les espèces de vieux vêtements que l’on met pour aller aux champs, coiffés de bérets et de casquettes, musette au côté, mitrailleuse ou fusil sur l’épaule, bandes de cartouches attachées autour du buste par des ficelles ou des lanières de toile.

27 Cabotins, acteurs.

28 Bouillie de farine de maïs.

– La Manche, dit Marat d'une voix forte, est plus large que la Seine...

L'homme abaisse sa mitraille.

– Qu'est-ce que vous faites dans la Prairie à cette heure-ci ? demande-t-il.

– Ça doit ressembler à ce que vous y faites vous-mêmes.

– Où allez-vous ?

– Par là!

Marat désigne l'horizon occidental d'un geste large.

– Enfin, puisque vous avez le mot de passe, je dois vous laisser aller...

Les jeunes gens s'approchent l'un après l'autre pour regarder Annie. Ils parlent à voix basse. Plusieurs rient.

– Vous pouvez faire de mauvaises rencontres, dit encore l'homme.

– Vous nous protégerez, répond Marat.

Il prend le bras d'Annie et l'entraîne. Ils entendent la voix qui bougonne :

– Drôle d'endroit pour faire du plat à sa bonne amie...

Les silhouettes s'évanouissent dans la nuit.

– Qu'est-ce que je vous disais, s'écrie Annie, en voilà encore qui jouent : la police de la Prairie ; s'ils étaient à cheval, ce serait tout à fait du Fenimore Cooper<sup>29</sup>. Pauvres gosses! Si votre fichue expédition tourne mal, ils auront tout à l'heure toute la garnison de Mâcon sur le dos ; ils ne pourront pas crier pouce, dire que ça «compte pour du beurre», que ce n'est plus du jeu : ce sacré jeu-là, quand on l'a déclenché on ne peut plus l'arrêter...

«Vous rappelez-vous l'histoire idiote qui courait les rues, il y a deux ans ? C'est à bord d'un voilier encalminé<sup>30</sup>, en plein océan ; calme plat, ennui sans borne ; un passager organise un jeu, je ne sais plus quoi, ça aboutit à mettre le feu aux poudres, le navire saute et il ne reste plus sur l'Océan sans borne qu'une poutre à la dérive, sur laquelle, miraculeusement sauvé, le perroquet du bord répète inlassablement : «Pour un jeu de con, c'est un jeu de con.» Mon cher camarade, voilà la morale de notre histoire.

– Joli, dit Marat... Tout ce que vous venez de dire – si joliment – ne prouve qu'une chose, c'est qu'à l'origine la «Résistance» n'a répondu à aucun besoin profond, n'a été qu'un jeu... pour vous... et sans doute pour pas mal de petits bourgeois et bourgeoises de France ; quand ça devient dangereux, vous criez pouce...

*Drôle de jeu.* (Éd. Buchet-Chastel), 3<sup>e</sup> journée, VI.

29 Romancier américain (1789–1851), auteur de récits d'aventures avec des Indiens ; écrivit *La Prairie* en 1828.

30 Sous l'influence d'un temps parfaitement calme.

## Le Surréalisme

### L'explosion surréaliste

Lorsqu'en 1918 meurt Guillaume Apollinaire, les milieux littéraires et artistiques sont animés d'une profusion d'idées, dont le poète *d'Alcools* avait été comme le miroir de concentration. En peinture, le  *cubisme*  triomphe et c'est Apollinaire qui en avait écrit le premier la «défense et illustration». La musique, avec Erik Satie (1866–1925), qui disait avoir appris plus de musique auprès des peintres que des musiciens, participe à cette même  *recherche de nouveauté technique et d'exaltation spirituelle* , et c'est en 1916 que fut représenté  *Parade* , ballet de Satie monté en collaboration avec Jean Cocteau par le maître des Ballets russes, Diaghilev, dans des décors de Picasso. Bientôt, le cinéma, encore dans l'enfance pourtant, va à son tour entrer dans le mouvement avec Marcel l'Herbier (*L'Inhumaine*, en collaboration avec Fernand Léger, qui donne aussi, en 1924, le *Ballet mécanique*), René Clair (*Entr'acte*, musique d'Erik Satie, 1924)- et, peu après, les films proprement surréalistes de Luis Buñuel, *Le Chien andalou* (1928) et *L'Age d'or* (1930). La peinture tentait au même moment son expérience surréaliste, avec Max Ernst et Francis Picabia.

Le surréalisme n'est donc pas un mouvement exclusivement littéraire : faisant écho à l'évolution générale de l'esprit moderne, héritier, tout aussi bien, des expériences esthétiques qui se sont succédé depuis le romantisme, profondément marqué enfin par les répercussions sociales, psychologiques et morales de la Grande Guerre, il concerne  *toutes les formes de l'expression artistique* , car il prétend remettre en question à la fois la matière, le langage et la signification de l'Art.

### Rupture et révolte

Dans l'aventure surréaliste, la poésie était cependant appelée à jouer ce rôle de pilote que lui avait déjà assigné Apollinaire. Mais à la différence de la plupart des écoles poétiques antérieures, cette poésie-pilote n'est qu'un  *moyen d'expérimenter et d'exprimer*  ce que le chef du mouvement, André Breton, nomme  *«la vraie vie»*  (*Entretiens radiophoniques*, 1952) : la poésie est alors comme une introduction et un  *préambule expérimental à la conquête effective d'une manière d'exister*  assumant tous les aspects de la vie, ce qu'avaient pressenti Lautréamont et Rimbaud. Guillaume Apollinaire devait inventer le mot et commencer d'énoncer l'art poétique du surréalisme :

Profondeurs de la conscience  
On vous explorera demain  
Et qui sait quels êtres vivants



Seront tirés de ces abîmes  
Avec des univers entiers  
(*Calligrammes*. Les Collines)

La Victoire avant tout sera  
De bien voir au loin  
De tout voir  
De près  
Et que tout ait un nom nouveau  
(*Calligrammes*. La Victoire)

### Un nom nouveau

Le surréalisme, mouvement de révolte et de rupture, ranime une tradition qui remonte jusqu'au romantisme. Il est la pointe extrême de ce «néo-romantisme» dont la recherche a tourmenté la poésie française depuis Baudelaire. Les surréalistes se sont reconnu des maîtres proches comme Rimbaud et Lautréamont, ou plus lointains comme William Blake (1757–1827) et Gérard de Nerval. De l'époque surréaliste date la résurrection de l'auteur *d'Aurélia* et Nerval eût pu faire sienne la formule de Jean Cocteau : «*Accidents du mystère et fautes de calcul – Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue*». De même un des animateurs du groupe surréaliste, Philippe Soupault, contribua largement à introduire en France l'influence de William Blake.

### Fécondité de l'insolite

Ce qui fonde la valeur poétique et humaine du surréalisme, ce qui en explique le rayonnement, c'est la pratique de l'art comme *technique d'exploration de l'Inconnu* et de tous les «*ailleurs*» qu'enferment conjointement, selon de mystérieuses correspondances, l'univers et la conscience humaine. Ainsi se trouve repris dans le surréalisme, mais largement amplifié, le thème nervalien et baudelairien du *voyage*. Blaise Cendrars (cf. p. 38 et 360), qui partage avec Apollinaire le rôle d'annonciateur du surréalisme, ne s'était-il pas donné pour devise : «*bourlinguer*» ? Dès 1913, sa *Prose du Transsibérien* est bien l'une des premières œuvres annonciatrices du surréalisme ; il découvre l'exotisme surréaliste du folklore nègre (son *Anthologie nègre* paraît en 1921) ; et c'est lui encore qui, dès 1917, avait exalté les immenses possibilités que peut offrir au poète bourlingueur et explorateur ce nouveau langage qu'est le cinéma. Inversement l'influence du cinéma devait s'exercer sur Cendrars lui-même (cf. son scénario : *La Vénus noire*, 1923) et sur bien des aspects du langage surréaliste. Cette liaison organique entre *poésie* et *cinéma* trouvera son achèvement dans l'œuvre de Jean Cocteau.

Le *cinéma* apparaît en effet comme une des techniques du voyage aux pays de *l'inso-lite*. Ces techniques, il en est bien d'autres : le *rêve*, spontané ou provoqué, par exemple, mais aussi la *démence*, authentique comme chez Antonin Artaud, ou bien simulée ou provoquée ; et de même le rêve ou la démence au niveau du langage, l'inconscient de l'homme ou l'inconscient de ses mots, toutes recherches dont la pratique de *l'écriture automatique* n'est qu'un aspect.

### Révolte et communion humaine.

Ainsi le surréalisme, qui prétend pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences une expérience de liberté et de *libération*, est-il impossible à enfermer dans les limites d'un art poétique, au sens traditionnel ; et, malgré l'existence de ses *Manifestes*, il n'est pas non plus une école, son but étant de *transformer en art la pratique individuelle du «défoulement» freudien*<sup>31</sup>. Ses principaux représentants se sont certes associés pour mettre en commun leur *révolte* et leurs *expériences techniques*, mais ils se sont progressivement affirmés chacun dans sa singularité, comme en témoigne leur *évolution souvent divergente*. Car les surréalistes n'en sont pas moins des hommes. Engagés d'abord dans une *aventure de violence*, ils s'attaquaient souvent à ce qui jusque-là paraissait l'essentiel du langage humain ; aussi le surréalisme fut-il, dans un premier état, une explosion de violence pure, et même, à beaucoup d'égards, le caprice virulent d'esprits qui peuvent «s'offrir le luxe» de la révolte! Mais les grands surréalistes, les poètes authentiques, dès qu'ils éprouvent une *souffrance personnelle*, dès qu'ils participent à une *émotion collective*, rendent à la poésie une *autre raison d'être que la révolte pure* et reviennent alors à des thèmes d'inspiration et à des modes d'expression plus «traditionnels» et plus riches de *communion humaine*.

### Influence du surréalisme

Dans le même temps, le surréalisme créait un *climat littéraire nouveau* qui fut la caractéristique dominante, du moins en ce qui concerne la poésie, des années 1920–1930. Il n'a pas cessé depuis d'imprégner les œuvres les plus diverses. De leur côté, nombre de poètes parmi les meilleurs, sans appartenir le moins du monde au groupe surréaliste, ont poursuivi, souvent dans la solitude, des expériences parallèles et forment ainsi, *autour du surréalisme proprement dit*, une zone indépendante riche en œuvres du premier rang.

31 Selon Freud, l'inconscient recueille les impulsions refoulées par la conscience sous l'influence des interdictions morales ou sociales ; lorsque ce refoulement devient pathologique, la psychanalyse intervient comme moyen de libération de l'inconscient et utilise le rêve comme une sorte de «défoulement» naturel.

La *poésie contemporaine* apparaît comme la suite et l'héritière à la fois du surréalisme et de ces poètes indépendants, sans que soit néanmoins abolie l'influence de la *génération antérieure*, celle de Péguy, de Valéry et de Claudel.

### Dadaïsme et surréalisme

Dès 1918 va s'affirmer un mouvement qui se propose une révolte pure et totale, aboutissant à une complète désagrégation du langage et de la vie de l'esprit. Le nom de Dada choisi par ce mouvement illustre sa volonté de soumettre le contenu et la forme de la poésie à *l'irruption incontrôlée de la violence*. Et pour mieux affirmer la sincérité de son expérience, le *dadaïsme* veut que rien ne puisse lui échapper et s'attaque aux sources mêmes de la pensée et du langage : «*Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu*» (Tristan Tzara, *Manifeste dada*, 1918). Entreprise de type *anarchiste*, mais qui, à travers la violence anarchique, espère obtenir, pour ainsi dire sous forme de résidu, *l'authentique brut*, désormais matière et forme de la poésie ; c'est un peu comme si le poète se disait : Détruisons tout, et voyons ce qui reste ; telle sera la vraie réalité, celle qu'aucune organisation ne sera venue fausser. – De cette entreprise à la fois héroïque et désespérée, qui prétend pourtant être positive par les «révélation» qu'elle provoque, l'œuvre de Tristan Tzara reste le meilleur témoignage : «Liberté : Dada, Dada, Dada, *hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : La Vie.*» (*Manifeste*, 1918). Voici un de ses poèmes :

#### *Hirondelle végétale*

Confluent des deux sourires vers  
l'enfant – une roue de ma ferveur  
le bagage de sang des créatures  
incarnées dans les légendes physiques – vit  
les cils agiles des orages se troublent  
la pluie tombe sous les ciseaux du  
coiffeur obscur – de grandes allures  
nageant sous les arpèges disparates  
dans la sève des machines l'herbe  
pousse autour des yeux aigus  
ici le partage de nos caresses

mordues et parties avec les flots  
 s'offre au jugement des heures  
 séparées par le méridien des chevelures  
 midi sonne dans nos mains  
 les piments des plaisirs humains.

*De nos oiseaux* (1914–1922).

### **Le groupe surréaliste**

Pendant la Grande Guerre, un jeune étudiant en médecine mobilisé en 1915 à dix-neuf ans, André Breton, est affecté à divers centres neuro-psychiatriques et s'initie ainsi aux travaux de Sigmund Freud. Imprégné d'autre part de l'influence de Baudelaire et de Mallarmé, il découvre les possibilités offertes à l'art par une *exploration systématique de l'inconscient*. En 1919, le futur groupe surréaliste commence à se constituer lorsque Breton fonde, avec Louis Aragon (lui aussi médecin) et Philippe Soupault, la revue *Littérature*, où paraît le premier texte proprement surréaliste, *Les Champs magnétiques* (écrit en collaboration par Breton et Soupault).

### ***Le Manifeste du Surréalisme***

Voulant dépasser la négation dadaïste par une «exploration du domaine de l'automatisme psychique», le *groupe surréaliste* où se rencontrent poètes et artistes peintres (Breton, Soupault, Crevel, Desnos, Eluard, Aragon, Péret, Ernst, Picabia) affirme son unité d'orientation, qui s'exprime dans le *Manifeste du Surréalisme* (1924). On y lit par exemple cette définition : «SURREALISME, n.m. *Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*».

Cette dernière phrase définit le procédé de l'*écriture automatique* qui est, avec le *compte rendu de rêves*, l'organe essentiel de l'expérimentation surréaliste : c'est pour en exploiter les résultats que le groupe ouvre alors, rue de Grenelle, à Paris, un «bureau de recherches surréalistes» ; la revue du mouvement prendra pour titre : *La Révolution surréaliste*.

## Surréalisme et révolution

En 1930, paraîtra un *Second Manifeste du Surréalisme* ; et le titre de la revue devient : *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Alors se pose le problème d'une politique surréaliste, et en particulier des rapports du surréalisme avec le communisme (1935 : *Position politique du Surréalisme*, par André Breton). Ce problème amènera la désagrégation du groupe, provoquée aussi par l'évolution divergente des personnalités littéraires de ses membres : Louis Aragon et Paul Éluard iront vers l'engagement et le communisme ; André Breton se consacrera au contraire au maintien de l'intégrité surréaliste. Mais le groupe aura animé un grand «moment» d'histoire littéraire, comme en témoignent les «expositions surréalistes», organisées à Paris, dont la huitième eut lieu en 1959.

Le grand théoricien du mouvement est André Breton, soutenu principalement par Benjamin Péret et Philippe Soupault, ainsi que par les peintres Max Ernst et Francis Picabia. Le groupe attirera dans son sein nombre d'artistes et de poètes dont les œuvres sont fort inégales, son activité créatrice étant surtout caractérisée par celles d'André Breton, Robert Desnos, Louis Aragon et Paul Eluard.

## André BRETON (1896–1966)

Après ses études de médecine et ses expériences de la guerre, il fait partie du cercle de Guillaume Apollinaire (1917–1918). De 1919 à 1924 il devient le chef du groupe surréaliste dont en 1926, dans *Légitime Défense*, il affirme l'irréductible *indépendance* à l'égard de tout «contrôle extérieur, même marxiste», et dont il se fait le théoricien avec ses deux *Manifestes* (1924–1930). Son œuvre atteint sa maturité et son apogée avec la publication de *Nadja* (1928), puis des *Vases communicants* (1932) et de *L'Amour Fou* (1937). Au cours de la seconde guerre mondiale, Breton séjourne aux États-Unis où il écrit *Arcane 17* (1945). Depuis la fin de la guerre, il a continué de militer pour la défense du *surréalisme intégral* : polémique à propos de *L'Homme révolté* de Camus, dans la revue *Arts* (1952) ; expositions surréalistes (1947–1959) ; fondation de la revue *Le Surréalisme, même* (1956).

## Art Poétique

### PREMIER MANIFESTE DU SURREALISME

#### *La magie de la spontanéité*

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste.

André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert.

### SECOND MANIFESTE DU SURREALISME

#### *Fonction du surréalisme*

On sait assez ce qu'est l'inspiration. Il n'y a pas à s'y méprendre ; c'est elle qui a pourvu aux besoins suprêmes d'expression en tout temps et en tous lieux. On dit communément qu'elle y *est* ou qu'elle n'y est pas et, si elle n'y est pas, rien de ce que suggère auprès d'elle l'habileté humaine, qu'oblitérent l'intérêt, l'intelligence discursive et le talent qui s'acquièrent par le travail, ne peut nous guérir de son absence. Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce « plus fort que lui » qui le jette, à son corps défendant, dans

l'immortel. Lucide, éveillé, c'est avec terreur qu'il sortirait de ce mauvais pas. Le tout est qu'il n'en soit pas libre, qu'il continue à parler tout le temps que dure la mystérieuse sonnerie : c'est, en effet, par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient. Ces produits de l'activité psychique, aussi distraits que possible de la volonté de signifier, aussi allégés que possible des idées de responsabilité toujours prêtes à agir comme des freins, aussi indépendants que possible de tout ce qui n'est pas *la vie passive de l'intelligence*, ces produits que sont l'écriture automatique et les récits de rêves présentent à la fois l'avantage d'être seuls à fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique qui, dans le domaine artistique, se montre étrangement désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservation simple quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieures fermées de l'au-delà, de la réalité, de la raison, du génie et de l'amour. Un jour viendra où l'on ne se permettra plus d'en user cavalièrement, comme on l'a fait, avec ces preuves palpables d'une existence autre que celle que nous pensons mener. On s'étonnera alors que, serrant *la vérité* d'aussi près que nous l'avons fait, nous ayons pris soin dans l'ensemble de nous ménager un alibi littéraire ou autre plutôt que sans savoir nager de nous jeter à l'eau, sans croire au phénix d'entrer dans le feu pour atteindre cette vérité.

*Second Manifeste du Surréalisme*, 1930 (Kra, éditeur).

## NADJA

J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. A vrai dire peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence. Elle avait choisi une fois pour toutes de n'en tenir aucun compte, de se désintéresser de l'heure, de ne faire aucune différence entre les propos oiseux qu'il lui arrivait de tenir et les autres qui m'importaient tant, de ne s'inquiéter en rien de mes dispositions passagères et de la plus ou moins grande difficulté que j'avais à lui passer ses pires distractions. Elle n'était pas fâchée, je l'ai dit, de me narrer sans me faire grâce d'aucun détail les péripéties les plus lamentables de sa vie, de se livrer de-ci de-là à quelques coquetteries déplacées, de me réduire à attendre, le sourcil très froncé, qu'elle voulût bien passer à d'autres exercices, car il n'était bien sûr pas question qu'elle devînt *naturelle*. Que de fois, n'y tenant plus, désespérant de la ramener à une conception réelle de sa valeur, je me suis presque enfui, quitte à la retrouver le lendemain telle qu'elle savait être quand elle n'était pas, elle-même, désespérée, à me reprocher ma rigueur et à lui demander pardon! A ces déplorables égards, il faut avouer toutefois qu'elle me

ménageait de moins en moins, que cela finissait par ne pas aller sans discussions violentes, qu'elle aggravait en leur prêtant des causes médiocres qui n'étaient pas. Tout ce qui fait qu'on peut vivre de la vie d'un être, sans jamais désirer obtenir de lui plus que ce qu'il donne, qu'il est amplement suffisant de le voir bouger ou se tenir immobile, parler ou se taire, veiller ou dormir, de ma part n'existait pas non plus, n'avait jamais existé : ce n'était que trop sûr. Il ne pouvait guère en être autrement, à considérer le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute. Mais j'en juge *a posteriori* et je m'aventure en disant qu'il ne pouvait en être autrement. Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait. Mais que me proposait-elle ? N'importe. Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et le *certain* amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement d'un miracle.

On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. A la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse.

Le plus subtil, le plus enthousiaste commentateur de l'œuvre de Hugo ne me fera jamais rien partager qui vaille ce sens suprême de la proportion. Comme je me louerais de posséder sur chacun des hommes que j'admire un document privé de la valeur de celui-là. À défaut, je me contenterais encore de documents d'une valeur moindre et peu capables de se suffire à eux-mêmes du point de vue affectif. Je ne porte pas de culte à Flaubert et cependant, si l'on m'assure que de son propre aveu il n'a voulu avec Salammbô que «donner l'impression de la couleur jaune», avec Madame Bovary que «faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes» et que tout le reste lui était bien égal, ces préoccupations somme toute extra-littéraires me disposent en sa faveur. La magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba. De nos jours, un homme comme Chirico, s'il consentait à livrer intégralement et, bien entendu, sans art, en entrant dans les plus infimes, aussi dans les plus inquiétants détails, le plus clair de ce qui le fit agir jadis, quel pas ne ferait-il pas faire à l'exégèse! Sans lui, que dis-je, malgré lui, au seul moyen de ses toiles d'alors et d'un cahier manuscrit que j'ai entre les mains, il ne saurait être question de reconstituer qu'imparfaitement l'univers qui fut le sien, jusqu'en 1917. C'est un grand regret que de ne pouvoir combler cette lacune, que de ne pouvoir pleinement saisir tout ce qui, dans un tel univers, va contre l'ordre prévu, dresse une nouvelle échelle des choses. Chirico a reconnu alors qu'il ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris. Certes l'œuvre qui en résultait restait «liée d'un lien étroit avec ce



qui avait provoqué sa naissance», mais ne lui ressemblait qu'«à la façon étrange dont se ressemblent deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne réelle. C'est, en même temps ce n'est pas, la même personne ; une légère et mystérieuse transfiguration s'observe dans les traits». En deçà de ces dispositions d'objets qui présentèrent pour lui une fragrance particulière, encore y aurait-il lieu de fixer l'attention critique sur ces objets eux-mêmes et de rechercher pourquoi, en si petit nombre, ce sont eux qui ont été appelés à se disposer de la sorte. On n'aura rien dit de Chirico tant qu'on n'aura pas rendu compte de ses vues les plus subjectives sur l'artichaut, le gant, le gâteau sec ou la bobine. Que ne peut-on, en pareille matière, compter sur sa collaboration!

*Nadja Nadja*, Paris : Kra, pp. 14–16.

J'ai revu Nadja bien des fois, pour moi sa pensée s'est éclaircie encore, et son expression a gagné en légèreté, en originalité, en profondeur. Il se peut que dans le même temps le désastre irréparable entraînant une partie d'elle-même et la plus humainement définie, le désastre dont j'avais eu notion ce jour-là m'ait éloigné d'elle peu à peu. Émerveillé que je continuais à être par cette manière de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige, j'étais aussi de plus en plus alarmé de sentir que, lorsque je la quittais, elle était reprise par le tourbillon de cette vie se poursuivant en dehors d'elle, acharnée à obtenir d'elle, entre autres concessions, qu'elle mangeât, qu'elle dormît. J'ai essayé quelque temps de lui en fournir le moyen, puisque aussi bien elle ne l'attendait que de moi. Mais comme certains jours elle paraissait vivre de ma seule présence, sans porter la moindre attention à mes paroles, ni même, lorsqu'elle m'entretenait de choses indifférentes ou se taisait, prendre garde le moins du monde à mon ennui, je doute fort de l'influence que j'ai pu avoir sur elle pour l'aider à résoudre normalement cette sorte de difficultés. C'est en vain qu'ici je multiplierais les exemples de faits d'ordre inhabituel, ne paraissant devoir bien concerner que nous et me disposant, somme toute, en faveur d'un certain finalisme qui permettrait d'expliquer la particularité de tout événement comme certains ont prétendu dérisoirement expliquer la particularité de toute chose, de faits, dis-je, dont Nadja et moi au même instant ayons été témoins ou dont l'un de nous seul ait été témoin. Je ne veux plus me souvenir, au courant des jours, que de quelques phrases, prononcées devant moi ou écrites d'un trait sous mes yeux par elle, phrases qui sont celles où je retrouve le mieux le ton de sa voix et dont la résonance en moi demeure si grande :

«Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre.»

«Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace.»

«La griffe du lion étroit le sein de la vigne.»

«Le rosé est mieux que le noir, mais les deux s'accordent.»

«Devant le mystère. Homme de pierre, comprends-moi.»

«Tu es mon maître. Je ne suis qu'un atome qui respire au coin de tes lèvres ou qui expire. Je veux toucher la sérénité d'un doigt mouillé de larmes.»

«Pourquoi cette balance qui oscillait dans l'obscurité d'un trou plein de boulets de char- bon ?»

«Ne pas alourdir ses pensées du poids de ses souliers.»

«Je savais tout, j'ai tant cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes.»

*Nadja*, Paris : Kra, pp. 115–118.

### *L'Union libre*

Ma femme à la chevelure de feu de bois

Mes pensées d'éclairs de chaleur

Ma taille de sablier

Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre

Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur

Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche

A la langue d'ambre et de verre frottés

Ma femme à la langue d'hostie poignardée

A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux

A la langue de pierre incroyable

Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant

Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle

Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre

Et de buée aux vitres

Ma femme aux épaules de Champagne

Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace

Ma femme aux poignets d'allumettes

Ma femme aux doigts de hasard et d'as de cœur

Aux doigts de foin coupé

Ma femme aux aisselles de martre et de fênes

De nuit de la Saint-Jean

De troène et de nid de scalares

Aux bras d'écume de mer et d'écluse

Et de mélange du blé et du moulin

Ma femme aux jambes de fusée

Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir

Ma femme aux mollets de moelle de sureau

Ma femme aux pieds d'initiales  
Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent  
Ma femme au cou d'orge imperlé  
Ma femme à la gorge de Val d'or  
De rendez-vous dans le lit même du torrent  
Aux seins de nuit  
Ma femme aux seins de taupinière marine  
Ma femme aux seins de creuset du rubis  
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée  
Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours  
Au ventre de griffe géante  
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical  
Au dos de vif-argent  
Au dos de lumière  
A la nuque de pierre roulée et de craie mouillée  
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire  
Ma femme aux hanches de nacelle  
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche  
Et de tiges de plumes de paon blanc  
De balance insensible  
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante  
Ma femme aux fesses de dos de cygne  
Ma femme aux fesses de printemps  
Au sexe de glaïeul  
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque  
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens  
Ma femme au sexe de miroir  
Ma femme aux yeux pleins de larmes  
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée  
Ma femme aux yeux de savane  
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison  
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache  
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

In *Clair de Terre*, Ed. Gallimard.

**Paul ÉLUARD (1895–1957)**

Né à Saint-Denis, Paul Éluard (1895–1952) gardera toujours à l'esprit la mélancolie des paysages de banlieue. Il a subi, au cours de son adolescence, l'influence des poètes unanimistes. Malade et contraint d'interrompre ses études, il a recueilli de bonne heure des impressions qui laisseront leur empreinte sur une sensibilité partagée entre les images du malheur et du bonheur, dont la confrontation révèle de fécondes correspondances.

A vingt ans, il est à la recherche d'un langage. Le surréalisme lui fournit les techniques de la rénovation verbale : son lyrisme y puisera une science du mot dont il cherchera à étendre le domaine en se consacrant plus tard à l'étude de la «poésie involontaire» ou de la «sémantique du proverbe et du lieu commun». Il veut être aussi l'héritier de toute la tradition poétique française dont il explore les richesses méconnues : il travaille à une *Anthologie de la poésie du passé* qui sera publiée en 1951. En 1926 paraît son premier recueil important, *Capitale de la Douleur*, suivi, en 1929, de *L'Amour La Poésie*. C'est la période proprement surréaliste, qui se clôt en 1934 avec *La Rose publique*.

Une nouvelle période commence avec *Les Yeux fertiles* (1936) où s'opère le retour à la simplicité concrète du langage, sans que le songe ou l'imaginaire y perdent leurs droits ; et cette réconciliation du secret et de la simplicité marque désormais toute l'œuvre d'Éluard ; elle l'incite à retrouver, par la poésie, le contact avec l'humanité commune. Il épanouit alors le don poétique qui fait son originalité : les images en liberté remplissent et même constituent le poème et y composent une vivante harmonie de clarté et de mystère.

**La poésie engagée**

A propos de la guerre civile espagnole, il s'engage définitivement (*Guernica*, dans *Cours naturel*, 1938) ; en 1936, il écrit : «Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune». En 1938, *Cours naturel* vient illustrer cette déclaration et la guerre mondiale pousse Éluard encore plus avant dans cette voie : *Le Livre ouvert* (1942), *Poésie et Vérité* (1942–1943), *Au rendez-vous allemand* (1944). Mais l'engagement n'exclut pas la recherche parallèle de la perfection du langage, effort dont témoigne en particulier *Poésie ininterrompue* (1946), tandis que les *Poèmes politiques* (1948) sont de la poésie de circonstance.

## CAPITALE DE LA DOULEUR (1926)

## Giorgio de Chirico

UN mur dénonce un autre mur

Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse.  
O tour de mon amour autour de mon amour,  
Tous les murs filaient blanc autour de mon silence.

Toi, que défendais-tu ?  
Ciel insensible et pur  
Tremblant tu m'abritais.  
La lumière en relief  
Sur le ciel qui n'est plus le miroir du soleil,  
Les étoiles de jour parmi les feuilles vertes,

Le souvenir de ceux qui parlaient sans savoir,  
Maîtres de ma faiblesse et je suis à leur place  
Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles  
Pour dépeupler un monde dont je suis absent.

## Baigneuse du clair au sombre

L'APRÈS-MIDI du même jour.  
Légère, tu bouges et, légers, le sable et la mer bougent.  
Nous admirons l'ordre des choses, l'ordre des pierres, l'ordre des clartés, l'ordre des heures.  
Mais cette ombre qui disparaît et cet élément douloureux, qui disparaît.  
Le soir, la noblesse est partie de ce ciel.  
Ici, tout se blottit dans un feu qui s'éteint.  
Le soir.  
La mer n'a plus de lumière et, comme aux temps anciens, tu pourrais dormir dans la mer.

**Le miroir d'un moment**

Il dissipe le jour,  
Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence,  
Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.  
Il est dur comme la pierre,  
La pierre informe,  
La pierre du mouvement et de la vue,  
Et son éclat est tel que toutes les armures, tous les masques en sont faussés.  
Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main,  
Ce qui a été compris n'existe plus,  
L'oiseau s'est confondu avec le vent,  
Le ciel avec sa vérité,  
L'homme avec sa réalité.

**Leurs yeux toujours purs**

Jours de lenteur, jours de pluie,  
Jours de miroirs brisés et d'aiguilles perdues,  
Jours de paupières closes à l'horizon des mers,  
D'heures toutes semblables, jours de captivité,

Mon esprit qui brillait encore sur les feuilles  
Et les fleurs, mon esprit est nu comme l'amour,  
L'aurore qu'il oublie lui fait baisser la tête  
Et contempler son corps obéissant et vain.

Pourtant, j'ai vu les plus beaux yeux du monde,  
Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains,  
De véritables dieux, des oiseaux dans la terre  
Et dans l'eau, je les ai vus.

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe  
Que leur vol qui secoue ma misère,  
Leur vol d'étoile et de lumière  
Leur vol de terre, leur vol de pierre  
Sur les flots de leurs ailes<sup>6</sup>,

Ma pensée soutenue par la vie et la mort.

*«La courbe de tes yeux...»*

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,  
Un rond de danse et de douceur,  
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,  
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu  
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

Feuilles de jour et mousse de rosée,  
Roseaux du vent, sourires parfumés,  
Ailes couvrant le monde de lumière,  
Bateaux chargés du ciel et de la mer,  
Chasseurs des bruits et sources des couleurs,

Parfums éclos d'une couvée d'aurores  
Qui gît toujours sur la paille des astres,  
Comme le jour dépend de l'innocence  
Le monde entier dépend de tes yeux purs  
Et tout mon sang coule dans leurs regards.

**La terre est bleue comme une orange**

Jamais une erreur les mots ne mentent pas  
Ils ne vous donnent plus à chanter  
Au tour des baisers de s'entendre  
Les fous et les amours  
Elle sa bouche d'alliance  
Tous les secrets tous les sourires  
Et quels vêtements d'indulgence  
A la croire toute nue.

Les guêpes fleurissent vert  
L'aube se passe autour du cou  
Un collier de fenêtres

Des ailes couvrent les feuilles  
 Tu as toutes les joies solaires  
 Tout le soleil sur la terre  
 Sur les chemins de ta beauté.

*L'Amour la Poésie*, Gallimard, 1929.

### Robert DESNOS (1900–1945)

Robert Desnos était parisien (du quartier de la Bastille) et considérait cette qualité comme un des «hasards objectifs» qui le firent poète. Dès 1919 il participe au mouvement *Dada*, puis, après la rencontre de Benjamin Péret, s'associe aux premières manifestations du groupe surréaliste. Il y exerce une influence capitale, car il y apparaît aussitôt, en particulier au cours des «séances de sommeil» organisées par Breton et Péret, comme doué d'un véritable génie de l'automatisme verbal et comme le plus authentique témoin de la délivrance poétique par l'improvisation appuyée sur le rêve. Et cette complicité du hasard et du langage poétique est bien ce qui fait la profonde unité de son œuvre.

Spécialiste du compte rendu de rêve, Desnos se comporte à l'égard de ses propres rêves en collectionneur. L'écriture obéit à la dictée du songe selon la plus pure exigence surréaliste, et la poésie réside, aux yeux de Desnos et de ses amis, dans la pureté même de cette authenticité. Car le rêve et son compte rendu se doivent d'être authentiques, comme une œuvre d'art. Ainsi Desnos s'adonne-t-il, selon les hasards de l'improvisation onirique, à une poésie du merveilleux automatique, comme dans le passage ci-dessous où il s'agit de rêves à l'état brut.

#### *Les Gorges froides*

A la poste d'hier tu télégraphieras  
 que nous sommes bien morts avec les hirondelles.  
 Facteur triste facteur un cercueil sous ton bras  
 va-t-en porter ma lettre aux fleurs à tire d'elle.

La boussole est en os mon cœur tu t'y fieras  
 quelque tibia marque le pôle et les marelles  
 pour amputés ont un sinistre aspect d'opéras.  
 Que pour mon épitaphe un dieu taille ses grêles!



C'est ce soir que je meurs ma chère Tombe-Issoire.  
 Ton regard le plus beau ne fut qu'un accessoire  
 de la machinerie étrange du bonjour

Adieu! je vous aimai sans scrupule et sans ruse,  
 ma Folie-Méricourt ma silencieuse intruse.  
 Boussole à flèche torse annonce le retour.

### *Les profondeurs de la nuit*

Un jour d'octobre, comme le ciel verdissait, les monts dressés sur l'horizon virent le léopard, dédaigneux pour une fois des antilopes, des mustangs et des belles, hautaines et rapides girafes, ramper jusqu'à un buisson d'épines. Toute la nuit et tout le jour suivant il se roula en rugissant. Au lever de la lune il s'était complètement écorché et sa peau, intacte, gisait à terre. Le léopard n'avait pas cessé de grandir durant ce temps. Au lever de la lune il atteignait le sommet des arbres les plus élevés, à minuit il décrochait de son ombre les étoiles.

Ce fut un extraordinaire spectacle que la marche du léopard écorché sur la campagne dont les ténèbres s'épaississaient de son ombre gigantesque. Il traînait sa peau telle que les Empereurs romains n'en portèrent jamais de plus belle, eux ni le légionnaire choisi parmi les plus beaux et qu'ils aimaient.

Processions d'enseignes et de licteurs, processions de lucioles, ascensions miraculeuses! rien n'égalait jamais en surprise la marche du fauve sanglant sur le corps duquel les veines saillaient en bleu.

Quand il atteignit la maison de Louise Lame la porte s'ouvrit d'elle-même et, avant de crever, il n'eut que la force de déposer sur le perron, aux pieds de la fatale et adorable fille, le suprême hommage de sa fourrure [...]

Du haut d'un immeuble, Bébé Cadum magnifiquement éclairé, annonce des temps nouveaux. Un homme guette à sa fenêtre. Il attend. Qu'attend-il ?

Une sonnerie éveille un couloir. Une porte cochère se ferme.

Une auto passe.

Bébé Cadum magnifiquement éclairé reste seul, témoin attentif des événements dont la rue, espérons-le, sera le théâtre.

*La Liberté ou l'Amour*, 1927(Kra, éditeur).

*Demain*

Agé de cent mille ans, j'aurais encor la force De t'attendre, ô demain pressenti par l'espoir. Le temps, vieillard souffrant de multiples entorses, Peut gémir : Le matin est neuf, neuf est le soir.

Mais depuis trop de mois nous vivons à la veille, Nous veillons, nous gardons la lumière et le feu, Nous parlons à voix basse et nous tendons l'oreille A maint bruit vite éteint et perdu comme au jeu.

Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore De la splendeur du jour et de tous ses présents. Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'aurore Qui prouvera qu'enfin nous vivons au présent.

*État de veille*, 1943 (Gallimard).

*Histoire d'un chameau*

Le chameau qui n'a plus de dents,  
 Ce soir, n'est pas content.  
 Il est allé chez le dentiste,  
 Un homme noir et triste,  
 Et le dentiste lui a dit  
 Que ses soins n'étaient pas pour lui.  
 Tas de salauds, qu'il dit le chameau,  
 Vous êtes venus parmi mes sables  
 Avec des airs peu aimables,  
 Des airs de désert, bien sûr,  
 Aussi sûrs que les pommes sûres.  
 Vous m'avez mis une selle,  
 Vous m'avez chevauché surmontés d'une ombrelle,  
 Et va te faire foutre,  
 Si j'ai mal aux dents...  
 Mais puisque tu n'as plus de dents!  
 Précisément, j'ai mal aux dents de n'en plus avoir.  
 Alors tu désires un râtelier ?  
 Je voudrais bien voir un chameau porter râtelier!  
 Un râtelier manger au râtelier!

Le chameau qui n'a plus de dents,  
 On l'abandonne dans le désert.  
 Alors il pisse lentement dans le sable qui se creuse en entonnoir  
 Tandis que la caravane s'éloigne, a travers les dunes creusées en entonnoirs,  
 A travers les dunes,  
 Elles-mêmes creusées en entonnoirs.

*État de veille, 1943 (Gallimard).*

### COUPLETS DE LA RUE SAINT-MARTIN

Je n'aime plus la rue Saint-Martin  
 Depuis qu'André Platard l'a quittée.  
 Je n'aime plus la rue Saint-Martin,  
 Je n'aime rien, pas même le vin.

Je n'aime plus la rue Saint-Martin  
 Depuis qu'André Platard l'a quittée.  
 C'est mon ami, c'est mon copain.  
 Nous partagions la chambre et le pain,  
 Je n'aime plus la rue Saint-Martin.

C'est mon ami, c'est mon copain.  
 Il a disparu un matin,  
 Ils l'ont emmené, on ne sait plus rien.  
 On ne l'a plus revu dans la rue Saint-Martin.

Pas la peine d'implorer les saints,  
 Saints Merri, Jacques, Gervais et Martin,  
 Pas même Valérien qui se cache sur la colline.  
 Le temps passe, on ne sait rien.  
 André Platard a quitté la rue Saint-Martin.

*État de veille, 1943 (Gallimard).*

*Demain*

Agé de cent mille ans, j'aurais encor la force  
 De t'attendre, ô demain pressenti par l'espoir.  
 Le temps, vieillard souffrant de multiples entorses,  
 Peut gémir : Le matin est neuf, neuf est le soir.

Mais depuis trop de mois nous vivons à la veille,  
 Nous veillons, nous gardons la lumière et le feu,  
 Nous parlons à voix basse et nous tendons l'oreille  
 A maint bruit vite éteint et perdu comme au jeu.

Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore  
 De la splendeur du jour et de tous ses présents.  
 Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'aurore  
 Qui prouvera qu'enfin nous vivons au présent.

*État de veille*, 1943 (Gallimard).

**Louis ARAGON (1897–1982)**

Aragon porte en lui un tempérament d'homme d'action : il sera communiste, homme de parti et directeur de journal. Sa poésie admet la rhétorique : il se place volontiers sous le patronage de Hugo et il redécouvre et renouvelle les pouvoirs rythmiques de l'alexandrin. Surréaliste, il prend pour tremplin de son œuvre *l'alchimie du verbe* chère à Rimbaud ; mais, homme d'action et orateur, il est tourmenté d'un *besoin d'humanité* qui lui impose un *virage poétique* confirmé dans les poèmes de guerre et de résistance.

En 1941, *Le Crève-Cœur*, inspiré par la guerre, l'exode et l'armistice de 1940, connaît un succès de librairie exceptionnel pour un recueil de poèmes. Aragon apparaît alors comme un poète facile et fécond, et publie, au cours de ces années, recueil sur recueil : *Cantique à Elsa* (1941), *Les yeux d'Elsa* (1942), *Brocéliande* (1942), *Le Musée Grévin* (1943), *Je te salue, ma France* (1944), *La Diane française* (1944) : poésie qui retient encore, du surréalisme, la liberté syntaxique et rythmique, mais développe, selon une rhétorique souvent très traditionnelle, les thèmes jumelés de l'amour et du patriotisme. Depuis 1945, Aragon a publié *En étrange pays dans mon pays lui-même* (1945–1947) et *Le Nouveau Crève-Cœur* (1948), mais il s'est surtout consacré à son œuvre romanesque

*Le mouvement perpétuel (1920–1924)**UN AIR EMBAUMÉ*

Les fruits à la saveur de sable  
 Les oiseaux qui n'ont pas de nom  
 Les chevaux peints comme un pennon  
 Et l'Amour nu mais incassable

Soumis à l'unique canon  
 De cet esprit changeant qui sable  
 Aux quinquets d'un temps haïssable  
 Le champagne clair du canon

Chantent deux mots Panégyrique  
 Du beau ravisseur de secrets  
 Que répète l'écho lyrique

Sur la tombe Mille regrets  
 Où dort dans un tuf mercenaire  
 Mon sade Orphée Apollinaire

*SAMEDIS*

Valeur à lot orage. Au bord de l'eau les usines et les sentiments. Noce dans l'herbe, dents de lion pauvres rires des fins de journée, pierres à ricochets châteaux en Espagne : encore une toilette perdue à cause du vert des arbres.

Un regard ou la caresse du vent en redingote, escarpins du printemps, farandole des calembours et des charades ; puis sous la poussière cycliste les tapissières au retour comme des folles à grelots dans le crépuscule, parmi les nuages avenir et pardon, sans l'ombre d'une éclaircie vers les régions lunaires et les fraîches prairies des soupirs.

*PERSIENNES*

Persienne Persienne Persienne

Persienne persienne persienne  
persienne persienne persienne persienne  
persienne persienne persienne persienne  
persienne persienne  
Persienne Persienne Persienne

Persienne ?

*SUICIDE*

A b c d e f  
g h i j k l  
m n o p q r  
s t u v w  
x y z

*AIR DU TEMPS*

Nuage  
Un cheval blanc s'élève  
et c'est l'aube à l'aube où s'éveillera le premier venu  
Vas-tu traîner toute la vie au milieu du monde  
A demi-mort  
A demi-endormi  
Est-ce que tu n'as pas assez des lieux communs  
Les gens te regardent sans rire  
Ils ont des yeux de verre  
Tu passes Tu perds ton temps  
Tu passes  
Tu comptes jusqu'à cent et tu triches pour tuer dix secondes encore  
Tu étends le bras brusquement pour mourir  
N'aie pas peur

Un jour ou l'autre  
 Il n'y aura plus qu'un jour et puis un jour  
 Et puis ça y est  
 Plus besoin de voir les hommes ni ces bêtes à bon Dieu qu'ils caressent de temps en temps  
 Plus besoin de parler tout seul la nuit pour ne pas entendre la plainte de la cheminée  
 Plus besoin de soulever mes paupières  
 Ni de lancer mon sang comme un disque  
 ni de respirer malgré moi  
 Pourtant je ne désire pas mourir  
 La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien  
 Cette musique Je sais bien Mais les paroles  
 Que disaient au juste les paroles  
 Imbécile

### *CHANSON DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE*

L'arbre amoureux d'une servante  
 Chantait au passant ce refrain

Lierres calmez l'épouvante  
 De celle que voilà

Mes bras d'écorce mes bras d'oiseaux  
 Étreignez l'air qu'elle respire

Ses deux jambes sont des ciseaux  
 Le vent s'y coupe

Dans la cuisine un navire  
 Entre le soir

Et c'est le soleil qui chavire  
 Sur sa peau

Les mains rouges les mains saignantes  
 Les mains de qui

Mains du soleil mains fainéantes  
S'envoleront

Une force pousse vers l'eau  
Les arbres

Elle a cueilli le mélilot  
Jusqu'à mon ombre

### *LA PHILOSOPHIE SANS LE SAVOIR*

Sacrifions les bœufs sur les arbres  
Les corps des femmes dans les champs  
Sont de jolis pommiers touchants  
Blanc blanc blanc  
Sang et neige par ma queue et par ma barbe  
Sacrifions les taureaux sur les arbres

II

Sacré casseur de pierres  
Sacré casseur de pierres  
Sacré casseur de pierres

*En chœur*

Sacré casseur de piai-AI-res  
Sacré casseurs de coeurs

*Solo*

Sur ton chemin j'ai mis le pied



**LA ROUTE DE LA RÉVOLTE**

à André Breton

Ni les couteaux ni la salière  
 Ni les couchants ni le matin  
 Ni la famille familière  
 Ni j'accepte soldat ni Dieu  
 Ni le soleil attendre ou vivre  
 Les larmes danseuses du rire  
 N-I ni tout est fini

Mais Si qui ressemble au désir  
 Son frère le regard le vin  
 Mais le cristal des roches d'aube  
 Mais MOI le ciel le diamant  
 Mais le baiser la nuit où sombre  
 Mais sous ses robes de scrupule  
 M-Ê mé tout est aimé

**ARRIÈRE PENSÉE**

Arrière  
 Pensée

*Feu de joie (1919)***ACROBATE**

Bras en sang  
 Gai comme les sainfoins  
 L'hyperbole retombe  
 Les mains

Les oiseaux sont des nombres  
 L'algèbre est dans les arbres

C'est Rousseau qui peignit sur la portée du ciel  
cette musique à vocalises

Cent A Cent pour la vie

Qui tatoue

Je fais la roue sur les remparts

**VIE DE JEAN-BAPTISTE A\* \*\***

Une ombre au milieu du soleil dort

soleil d'or

Jean-Bart

dans l'avenue awe catalpas

Mais patience

En ce temps je n'étais pas né

La train repart

ROSA la rose et ce goût d'encre ô mon enfance

Calculez  $\cos \alpha$

en fonction de

$\alpha$

$\operatorname{tg} -$

2

Ma jeunesse Apéro qu'à peine ont aperçu

les glaces d'un café lasses de tant de mouches

Jeunesse et je n'ai pas baisé toutes les bouches

Le premier arrive au fond du corridor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MORT

Une ombre au milieu du soleil dort c'est l'oeil

*Les destinées de la poésie (1925–1926)*

**LE CONTREFACTEUR**à *Matthew Josephson*

Étrange travail pour l'étranger  
 Il lie à des thermomètres  
 De petits segments de mandarine  
 Des perles de bois et des haricots secs  
 Puis par le truchement d'une ficelle rouge  
 Il fait descendre sur le tout  
 Une pluie de recommandations  
 Pendant ce temps le magasin cerné par la police  
 S'illumine avec une curieuse périodicité  
 Aux couleurs de tous les vices inconnus  
 Des désirs inavouables  
 Des mensonges impardonnables  
 Des crimes les plus bas et les plus décriés  
 On lit à peu près sur la porte  
 Les lettres blanches retounées  
 NOGARA SIUOL

*Écritures automatiques (1919–1920)***L'INSTITUTRICE**

On cherche vainement à se souvenir des visages nus des enfants de l'école, ils ont passé comme les calendriers d'auberge où les faneuses ont des gestes éternels et plus incompréhensibles que les ondulations stupides des dentelles du vide-poche On apprend plus volontiers l'algèbre noire des plumiers qui regardent avec une méchanceté contenue les jambes rouges des filles et les cheveux embroussaillés des gamins plus tendres que les bancs ou les lunettes de la femme Je veux parler de cette machine à battre le blé qui frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge pensive et muette et qui distribue au dessus des têtes les instants dorés de la paresse échappés par miracle à la grande roue des punitions

*Juillet 1919, Café La Source, boulevard Saint-Germain.*

## Jean COCTEAU (1889–1963)

«*Jean, étonne-moi!*», tel était le cri adressé par Diaghilev à Jean Cocteau en 1913. Avec ce cri, un personnage était né, qui allait poursuivre, du Cabaret du *Bœuf sur le toit* à l'Académie Française, une carrière unique dans l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle. Jean Cocteau (1889–1963) avait écrit quelques divertissements littéraires, mais la rencontre de Diaghilev et l'influence du *Sacre du Printemps* de Stravinsky le déterminèrent à se reconsidérer lui-même ; il subit alors une crise dont témoigne *Le Potomak* (publié en 1919) : c'est une sorte de confession allégorique destinée à «dénier l'esprit». L'écrivain entreprend ensuite, sous le signe du «calcul céleste» et du «décalque de l'invisible», *d'accorder l'exercice poétique et la vie intérieure*. La guerre de 1914 lui fut l'occasion d'aventures étonnantes, et en particulier l'amena à se lier d'amitié avec Roland Garros ; il n'est pas indifférent que le poète ait pratiqué, avec un «as» de l'aviation des temps héroïques, l'exercice de l'acrobatie aérienne. Ariel en effet ne fut pas seulement pour lui un mythe, et c'est à Roland Garros que seront dédiés les poèmes de *Cap de Bonne-Espérance* (1919). Autre rencontre : la même année, il écrivait son *Ode à Picasso*.

Mais Cocteau redécouvre, tout aussi bien, la Grèce, ses mythes et sa tragédie, et surtout *Orphée*, dont il fera une pièce (1927) et deux films (1951 et 1959). Orphée constitue d'ailleurs le thème central d'une œuvre infiniment diverse. Toute la poésie de Jean Cocteau est issue en effet de *l'exercice du pouvoir magique de la parole* et de *l'expérience de ses conséquences*. Or toute magie est étonnante et tout étonnement est magique : la poésie est comme le courant qui passe entre ces deux pôles et qui circule dans l'un et l'autre sens. La magie confond aussi l'apparence et la réalité, l'objet et son reflet dans le miroir, l'illusoire et le vrai : «*Je suis, dit le poète, un mensonge qui dit toujours la vérité.*» Jean Cocteau consacra sa vie et son œuvre à incarner dans son langage la présence de ces *échanges nécessaires entre termes incompatibles*. Aussi apparaît-il de prime abord comme *le poète du paradoxe* : mais le paradoxe est à la fois un *masque* (masques et miroirs sont chers à Cocteau) et une *révélation* ; il est donc doublement étonnant. Touche-à-tout, le poète l'est par vocation et par goût. Il touche à *tous les registres* du réel et du surréel, de la sensation raffinée à l'exaltation spirituelle, et il aura des velléités mystiques dont témoignent ses relations avec Claudel, Maritain ou Mauriac. Mais surtout, le sortilège ne le laisse jamais indifférent : il l'introduira dans la *tragédie* (*Cédipe-Roi*, 1928 ; *La Machine infernale*, 1934 ; *Renaud et Armide*, 1948), dans le *ballet* (*Phèdre*, 1950 ; *La Dame à la Licorne*, 1953), dans le *film* (*Le Sang d'un poète*, 1932 ; *La Belle et la Bête*, 1945. ; *Orphée*, 1951 ; *Le Testament d'Orphée*, 1959) et le *roman* (*Thomas l'Imposteur*, 1923 ; *Les Enfants terribles*, 1929) ; et enfin, il est passé maître dans ce qu'il appelle lui-même la *poésie graphique*.

Mais le royaume de prédilection du sortilège reste le poème : ses premières *Poésies* paraissent en 1920, suivies de *Vocabulaire* (1922), *Plain-chant* (1923), *L'Âge Heurtebise*

(1925) et *Opéra* (1927), qui marque l'aboutissement d'une première période, au cours de laquelle se forment l'art poétique et le langage de Cocteau. Après une sorte d'entr'acte consacré au théâtre, au roman, au cinéma, au dessin, sans que la poésie ait jamais été abandonnée, le sortilège se fait plus serein mais non moins envoûtant dans *Allégorie* (1941), *Le Chiffre Sept* (1952), *Appoggiatures* (1953) et *Clair-obscur* (1954).

Une sorte de *légende* n'a cessé, depuis sa jeunesse, d'entourer Jean Cocteau, et ce qu'il y a de préciosité dans sa poétique de l'étonnement a contribué à l'entretenir. Mais ses poèmes et ses films ne cessent de manifester, auprès du personnage et de sa légende, la présence du poète dans sa vérité : la complexité et le mystère de sa poésie naissent de cette ambiguïté, tantôt spontanément avouée tantôt savamment camouflée.

### *Par lui-même*

Accidents du mystère et fautes de calculs  
 Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue.  
 Toute ma poésie est là : Je décalque  
 L'invisible (invisible à vous).  
 J'ai dit : «Inutile de crier, haut les mains!»  
 Au crime déguisé en costume inhumain ;  
 J'ai donné le contour à des charmes informes ;  
 Des ruses de la mort la trahison m'informe ;  
 J'ai fait voir en versant mon encre bleue en eux,  
 Des fantômes soudain devenus arbres bleus.  
 Dire que l'entreprise est simple ou sans danger  
 Serait fou. Déranger les anges!  
 Découvrir le hasard apprenant à tricher  
 Et des statues en train d'essayer de marcher.  
 Sur le belvédère des villes que l'on voit  
 Vides, et d'où l'on ne distingue plus que les voix  
 Des coqs, les écoles, les trompes d'automobile,  
 (Ces bruits étant les seuls qui montent d'une ville)  
 J'ai entendu descendre des faubourgs du ciel,  
 Étonnantes rumeurs, cris d'une autre Marseille.

*Opéra*, 1925–1927 (Stock, éditeur)

*Jeune fille endormie*

Rendez-vous derrière l'arbre à songe ;  
Encore faut-il savoir auquel aller,  
Souvent on embrouille les anges  
Victime du mancenillier...

Nous qui savons ce que ce geste attire :  
Quitter le bal et les buveurs de vin,  
A bonne distance des tirs,  
Nous ne dormirons pas en vain.

Dormons sous un prétexte quelconque,  
Par exemple : voler en rêve ;  
Et mettons-nous en forme de quinconce,  
Pour surprendre les rendez-vous.

C'est le sommeil qui fait ta poésie,  
Jeune fille avec un seul grand bras paresseux ;  
Déjà le rêve t'a saisie  
Et plus rien d'autre ne t'intéresse.

*«Le Septième Ange...»*

Le septième ange qui sonnait de la trompette  
Lança ses foudres d'or sur le char d'Apollon.  
Le Dieu (dont le sourcil ressemble à la houlette)  
Excitait son quadriga en frappant du talon.

Mais les chevaux cabrés et ligotés de veines  
L'un l'autre s'insultaient et se mordaient le col.  
Et les rois se jetaient sur les bûchers des reines,  
Et le char du soleil se fracassait au sol.

Il y eut là quelques minutes étonnantes  
Où les îles sombraient, où tonnaient les volcans,  
Où l'ange assassinait les bêtes et les plantes,

Les soldats des Césars endormis dans les camps...

Voilà comment en nous peut se rompre une artère,

Voilà comment en nous un cycle s'interrompt.

La trompette a sonné, l'ange n'a qu'à se taire.

Ce que l'ange a défait, d'autres le referont.

*Le Chiffre Sept*, Pierre Seghers, 1952.





# Bibliographie

- ALBÉRÈS, René Marill. *Histoire du roman moderne*. Paris : A. Michel, 1962.
- ALBÉRÈS, René Marill. *Métamorphoses du roman*. Paris : A. Michel, 1966.
- BANCQUART, Marie-Claire, Pierre CAHNÉ. *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- BOISDEFFRE, Pierre de ; René Marill ALBÉRÈS. *Dictionnaire de littérature contemporaine*. 6<sup>e</sup> éd. Paris : Editions universitaires, 1963.
- BOISDEFFRE, Pierre de. *Métamorphose de la littérature : essais de psychologie littéraire*. 5<sup>e</sup> éd. entièrement ref. Paris : Alsatia, 1963.
- BOISDEFFRE, Pierre de. *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui....* Paris : Perrin (Chambéry, Impr. réunies), 1964.
- BRUNEL, Pierre. *Histoire de la littérature française*. Paris : Bordas, 1972.
- FRYČER, Jaroslav. *Slovník francouzsky písících spisovatelů : Francie, Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada, Maghreb a severní Afrika, «Černá» Afrika, Libanon, oblast Indického a Tichého oceánu*. 1. vyd. Praha : Libri, 2002.
- HACKETT C. A.. Grandes tendances de la poésie française depuis 1950. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1978, N°30. pp. 195-208.
- LAGARDE, André a Laurent MICHARD. *XX<sup>e</sup> siècle : les grands auteurs Français*. Paris : Bordas, 1969.
- LEMAITRE, Henri. *L'Aventure littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : P. Bordas, 1984.
- LEPAPE, Pierre. *Země literatury : od Štrasburských přísah do Sartrova pohřbu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2006.
- ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc : Votobia, 1997.
- TOURET, Michèle a Francine DUGAST-PORTES. *Le temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001.
- TOURET Michèle (sous la direction de) ; avec les contributions de Francine DUGAST-PORTE, Bruno BLANCKEMAN, Jean-Yves DEBREUILLE et Christine HAMON-SIRÉJOLS. *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Tome II, Après 1940*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.
- VIART, Dominique. *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Hachette, 1999.

# **Antologie textů k francouzské literatuře 1. pol. 20. století**

**Petr Dytrt**

Vydala Masarykova univerzita v roce 2014

1. vydání, 2014

Sazba a tisk: Grafex – Agency s.r.o., Helceletova 16, 602 00 Brno

SBN 978-80-210-7058-5