

ENTRE CLASSICISME ET MODERNITÉ
La Nouvelle Revue Française
dans le champ littéraire de la Belle Epoque

TUSSEN CLASSICISME EN MODERNITEIT
La Nouvelle Revue Française
in het literaire veld van de Belle Epoque
(met een samenvatting in het Nederlands)

Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de Rector Magnificus, prof. dr. W.H. Gispen
ingevolge het besluit van het College voor Promoties
in het openbaar te verdedigen
op woensdag 5 november 2003 des ochtends te 10:30 uur

door

MAAIKE NEELTJE KOFFEMAN-BIJMAN

geboren op 17 juni 1973 te Kampen

promotoren:

Prof. dr. S.A. Levie (Katholieke Universiteit Nijmegen)

Prof. dr. W.J. van den Akker (Universiteit Utrecht)

Onderzoekinstituut voor Geschiedenis en Cultuur

Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht

Deze uitgave kwam mede tot stand dankzij een financiële bijdrage van
de J.E. Jurriaanse Stichting

Avant-propos

Je tiens à exprimer ici ma gratitude envers Sophie Levie et Wiljan van den Akker pour la façon efficace et agréable dont ils ont dirigé ma thèse. Sophie a été à l'origine de ce projet de recherches ; en m'inscrivant à son cours sur *La Nouvelle Revue Française* en 1995, je ne pouvais pas soupçonner que j'embarquais pour une aventure passionnante qui me ferait sillonner non seulement les bas-fonds des bibliothèques de Paris, mais aussi ses canaux et ses pistes cyclables. Pendant tout ce temps-là, Sophie a été un excellent guide, même à distance. Lorsque j'avais du mal à trouver ma voie dans champ intellectuel français, elle m'a encouragée à profiter de ma situation d'*outsider* pour étudier l'histoire de la *NRF* dans son contexte international. Or, il m'a fallu traverser la Manche pour savoir réaliser cette idée. A Londres, j'ai eu l'occasion de me plonger dans l'univers fascinant des romans d'aventures anglais, 90 ans après les hommes de la *NRF*. En outre, ce dépaysement intellectuel m'a permis de développer mes idées sur le modernisme littéraire. Je remercie André de m'avoir persuadée de l'accompagner à mon tour et de m'avoir appris que l'aventure est un état d'esprit.

Je suis très reconnaissante à tous ceux qui ont facilité mes recherches à Paris : les héritiers des fondateurs de la *NRF*, les Editions Gallimard et les employés de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, de la Bibliothèque Nationale de France et de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. Je remercie les membres de l'Association des Amis d'André Gide qui ont bien voulu s'intéresser à mon travail. Mes remerciements vont encore à Helleke van den Braber, à Arja Firet et aux autres collègues de l'Université d'Utrecht pour leur compagnie agréable et stimulante ; à Marie-Christine Kok-Escalle et à Boudien Blom pour leur lecture attentive de mon manuscrit. Ils s'adressent enfin à mes amis et à ma famille pour leur présence et leur soutien ; à Abel et à son frère ou sa sœur qui voudront bien se charger de combler le vide post-*NRF*.

*Quel beau mot : l'aventure !
Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend.
(André Gide, Les Faux-Monnayeurs)*

à mon marin

Introduction

Le chercheur étranger qui s'intéresse à l'histoire de *La Nouvelle Revue Française* ne manquera pas d'être frappé par le statut mythique dont jouit cette revue littéraire en France. Au long du XX^e siècle, les témoignages du prestige intellectuel de la « NRF » abondent ; ainsi Otto Abetz, ambassadeur allemand à Paris, aurait dit en 1940 : « Il y a trois forces en France : le communisme, la haute banque et *La NRF* ». ¹ Cette histoire est sans doute apocryphe, mais le fait qu'on la répète toujours en dit long sur la réputation légendaire de la revue. Cependant, les historiens de la littérature ont jusqu'à présent négligé de soumettre ce mythe à un examen critique ; il semblerait que l'importance de la *NRF* soit tellement évidente qu'elle se passe de commentaires. Encore récemment, ce problème a été signalé dans une étude sur Jean Paulhan :

Cette revue est un lieu commun de notre mémoire, son « rayonnement », son « esprit », les mots de passe qui ont forgé sa légende. Mais, du haut de sa tour de gloire, *La NRF* semble avoir paralysé les commentateurs : rares sont les ouvrages qui lui ont été consacrés. ²

Or, intriguée par ce phénomène typiquement français, j'ai décidé de relever le défi. Cette étude remonte aux origines de la *NRF* par le moyen d'une analyse à la fois historique, littéraire et sociologique des premières années de son existence (1908-1914).

Si la *NRF* a connu son apogée pendant l'entre-deux-guerres, elle pose les fondements de sa réussite artistique et commerciale avant la Grande Guerre ; dès la création de sa maison d'édition (qui deviendra la Librairie Gallimard), la *NRF* travaille plus ou moins consciemment à former un empire destiné à dominer la vie littéraire française. Grâce aux structures mises en place au cours de cette période fondatrice, la revue sera, selon la formule de François Mauriac, la « rose des vents » de la littérature française de l'entre-deux-guerres. ³ Alors, le fait d'écrire dans la *NRF* ou de paraître chez Gallimard équivaut à la consécration ; ce prestige semble être la principale explication de la liste

¹ Cité dans Martyn Cornick, *Intellectuals in History. The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*. Amsterdam : Rodopi, 1995, p. 181.

² Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*. Paris : Gallimard, 2003, p. 11.

³ Voir François Mauriac, « Je dois quelques explications... » *La Table ronde* 76, avril 1954, p. 126.

impressionnante de grands noms qui illustrent le catalogue de la maison. Cependant, il ne faut pas se tromper sur la chronologie : beaucoup de ces écrivains et critiques sont déjà présents dans la *NRFF* avant 1914 ; on pourrait dire aussi que c'est la qualité de leurs textes qui a fondé la réputation de la revue.

En outre, ce palmarès donne une image déformée de la réalité ; à côté de ces écrivains devenus célèbres, l'équipe de la *NRFF* a compté une multitude d'écrivains qui sont tombés dans l'oubli mais qui peuvent avoir joué un rôle important au sein du champ littéraire de la Belle Époque. Ceci dit, il est vrai que la *NRFF* a publié la plupart des auteurs français devenus canoniques. Avant de devenir une institution prestigieuse qui attire les auteurs reconnus et les débutants aspirant à la consécration, la *NRFF* a joué un rôle de découvreur ; ses rédacteurs ont su créer un environnement capable d'accueillir des écrivains de talent. Aussi Gide dira-t-il en 1949 : « Je ne sais pas un auteur de réelle valeur, souvent inconnu tout d'abord, qui n'ait été lancé ou hébergé par nous ». ⁴ Si Gide, fondateur et maître à penser de la *NRFF*, n'est pas un témoin impartial, la vision des groupes concurrents est plus convaincante. Or, dès 1920, la nationaliste *Revue critique des idées et des livres* écrit :

Vers 1950, l'historien des lettres, s'il cherche à se faire une idée des mouvements profonds qui orientaient celles-ci aux alentours de la guerre, n'aura fait qu'un vain travail tant qu'il n'aura pris connaissance des collections de la *Nouvelle Revue Française*. ⁵

La situation de la *NRFF* d'avant-guerre n'est pas comparable avec celle des années 1920 ; cependant, avec un tirage modeste de 3 000 exemplaires, son rayonnement dans les milieux littéraires est déjà considérable. Mauriac évoque l'impression que fait alors le groupe de la *NRFF* sur un jeune écrivain :

C'était l'époque où paraissaient les premiers fascicules de *La Nouvelle Revue Française*. Je la lisais chaque mois jusqu'aux annonces. Littérairement, c'était mon évangile. Les jeunes écrivains d'aujourd'hui auront peine à s'imaginer [...] le prestige de ce petit groupe pur autour d'une revue en apparence modeste, et comme nous passionnait son scrupule devant l'œuvre d'art ; cette révision des

⁴ André Gide, *Feuillets d'Automne*. Paris : Mercure de France, 1949, p. 201. Voir aussi Jean Schlumberger, *Eveils*. [1950] In *Œuvres*, VI : 1940-1944. Paris : Gallimard, 1960, pp. 366-407.

⁵ *La Revue critique des idées et des livres* 27, 25 janvier 1920, p. 117.

valeurs qui s'accomplissait là, cette rigoureuse mise en place de chacun de nous apparaissait sans appel.⁶

Auguste Anglès, auteur d'une grande étude sur les débuts de la *NRF*, exprime une vision similaire lorsqu'il dit que la revue a « renversé le barème des valeurs littéraires ». ⁷ Les témoignages des contemporains et les analyses des historiens de la littérature s'accordent à dire que la *NRF* a changé le cours de la littérature française. Encore une affirmation qui invite à un examen critique : s'il est évident que la *NRF*, grâce à sa position centrale dans le champ littéraire français, a su refléter les principales évolutions littéraires de son temps, la preuve de son influence directe sur ces évolutions est plus difficile à fournir. Ceci dit, la question est intéressante, car elle nous mène au cœur de notre sujet : comment une revue littéraire peut-elle influencer les rapports de force au sein du champ littéraire, imposer ses idéaux artistiques et renforcer la réputation de ses auteurs ? Par quels moyens la *NRF* a-t-elle réussi à devenir une institution dominante ? Et quel a été l'effet de sa position sur son programme littéraire ?

Récemment, François Nourrissier, éditeur de l'*Album NRF* paru dans la Bibliothèque de la Pléiade en l'an 2000 (consécration ultime de la revue par son propre éditeur), s'est interrogé sur le secret de la réussite de la *NRF* :

La NRF sut-elle choisir les meilleurs ou acquit-elle très vite le pouvoir d'imposer les siens comme les meilleurs ? Les deux questions n'en font qu'une. Sans doute la cohérence du groupe et les idées qu'il professait explique-t-elle le « miracle *NRF* ». ⁸

Or, cette réponse un peu sommaire nous paraît insuffisante à expliquer l'évolution de la *NRF*, surtout lorsqu'on la compare à d'autres revues. L'histoire des revues de la Belle Époque montre qu'un bon programme littéraire et une équipe unie ne garantissent pas le succès. Sans méconnaître la qualité des textes publiés dans la *NRF*, nous voulons démontrer que sa réussite doit beaucoup à la façon dont ses fondateurs la positionnent dans le champ littéraire. Grâce à l'expérience acquise en collaborant à d'autres revues, ils savent remplir les conditions né-

⁶ François Mauriac, « Mes premières années à Paris. » *Le Figaro*, 16 mars 1940.

⁷ Auguste Anglès, « *NRF*. » [*Magazine Littéraire* 192, février 1983, pp. 20-2] In *Circumnavigations : littérature, voyages, politique 1942-1983*. Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp. 260-3 (p. 260).

⁸ François Nourrissier, *Un siècle NRF*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 72.

cessaires à la survie de leur revue. Or, l'importance de ces facteurs non littéraires a longtemps été sous-estimée par les historiens de la littérature. Jusque dans les années 1970, la critique académique privilégiait une approche purement formaliste des textes littéraires. Depuis, on a vu émerger un contre-courant qui étudie les conditions de production des œuvres littéraires.

La critique anglo-saxonne contemporaine s'intéresse beaucoup aux rapports qu'entretiennent les auteurs du début du XX^e siècle avec l'argent et la grande presse. Des études récentes portent sur les éditeurs, les mécènes et les institutions littéraires ; il s'agit de révéler la structure interne du marché littéraire.⁹ Des études récentes portent sur les éditeurs, les mécènes et les institutions littéraires ; il s'agit de révéler la structure interne du marché littéraire. Mais cette façon de se concentrer sur la production matérielle des œuvres risque d'être réductrice, parce qu'elle est incapable d'expliquer les caractéristiques formelles des œuvres. Or, le sociologue français Pierre Bourdieu a voulu résoudre ce problème en proposant le concept du capital symbolique, qui permet de faire le lien entre le matériel et l'intellectuel :

Parce qu'elle tente de dépasser les antinomies entre critique externe et critique interne, objectivisme et subjectivisme, et qu'elle entend rendre compte à la fois de la production – auctoriale et éditoriale – et de la réception des œuvres, des objets littéraires mêmes et de cette « *Chose littéraire* » que Valéry avait en horreur, à savoir les *monstrueuses réalités* commerciales et institutionnelles [...], la sociologie du champ se présente comme une approche totalisante de la littérature.¹⁰

C'est donc une approche interdisciplinaire qui étudie les corrélations entre l'*habitus* (ou les dispositions) des auteurs et leurs prises de position artistiques. Le champ littéraire est considéré comme un système autonome qui se compose des relations structurales (il ne s'agit donc pas forcément d'interactions réelles) entre les différents acteurs :

Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour pren-

⁹ Voir par exemple Peter McDonald, *British Literary Culture and Publishing Practice, 1880-1914*. Cambridge University Press, 1997 ; Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism. Literary Elites & Public Culture*. New Haven / London : Yale University Press, 1998 ; Ian Willison (éd.), *Modernist Writers and the Marketplace*. Basingstoke : Macmillan, 1996.

¹⁰ Fabrice Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle. Esquisse pour une sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2002, p. 21 (la citation vient de Paul Valéry, *Ego scriptor*. Paris : Gallimard, 1992, p. 228). Voir aussi Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

dre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces.¹¹

Comme l'indique cette définition, le champ littéraire du XX^e siècle s'organise autour de deux pôles opposés : le sous-champ de production restreinte, qui a pour objectif d'accumuler du capital symbolique, et le sous-champ de grande production, qui escompte le profit économique à court terme. Or, tous les choix des auteurs sont codés ; non seulement l'appartenance à une revue ou à une structure de sociabilité trahit une position spécifique sur l'échelle qui va de l'avant-garde à la fiction populaire, mais le même principe s'applique aux genres et aux styles, qui connaissent leurs hiérarchies propres.

Selon Bourdieu, la bipartition du champ littéraire, survenue vers le milieu du XIX^e siècle, est corrélative à son autonomisation par rapport au champ du pouvoir et son développement économique. Autrement dit, la croissance du marché littéraire, qui crée la position d'écrivain professionnel, suscite l'apparition d'un contre-courant qui refuse de se conformer à la logique capitaliste et qui veut créer de la « littérature pure », reconnue par quelques initiés. Or, Bourdieu démontre que cette *doxa* littéraire connaît sa propre logique économique :

il y a des conditions économiques du défi économique qui porte à s'orienter vers les positions les plus risquées de l'avant-garde intellectuelle et artistique, et de l'aptitude à s'y maintenir durablement en l'absence de toute contrepartie financière ; et aussi des conditions économiques de l'accès aux profits symboliques, qui sont eux-mêmes susceptibles d'être convertis, à terme plus ou moins long, en profits économiques.¹²

Ainsi, dans le cas de la *NRF*, nous verrons que c'est la fortune de quelques-uns des fondateurs qui permet à la revue d'adopter une attitude désintéressée ; cet investissement sera largement rétribué après la guerre. Cependant, la sociologie littéraire ne peut pas expliquer toutes les particularités de l'histoire de la *NRF*. En fait, Bourdieu souligne lui-même que sa théorie ne vise pas à imposer un modèle rigide et que le champ littéraire connaît beaucoup de positions intermédiaires. Plutôt que de prouver comment la production littéraire reflète l'univers social, Bourdieu veut montrer que les réalités sociales sont réfractées à travers la logique propre du champ ; elles se traduisent en des prises

¹¹ Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, pp. 4-46 (p. 4-5).

¹² *Ibid.*, p. 6.

de position littéraires. Ainsi, on peut repérer des homologues structurales entre les possibilités offertes par le marché et la hiérarchie des genres. Un changement dans le rapport de forces suscite souvent des tentatives de reconversion ; c'est le cas des poètes symbolistes (dont André Gide) qui tentent leur chance au théâtre vers 1900. Ainsi, l'habitus d'un écrivain entre en dialectique avec les positions offertes par le champ ; or, il s'agit de reconstituer la logique de cette trajectoire individuelle :

Il ne s'agira donc plus, comme le préconisaient les lansonniens, d'étudier les « intentions de l'auteur » ou la naissance de sa « vocation », mais l'adéquation entre ses dispositions et sa position – sa façon de s'ajuster ou non à l'état du marché, son sens du placement...¹³

Les revues littéraires constituent un objet privilégié pour une telle approche, car elles sont à la fois des réseaux de sociabilité, des structures éditoriales et des instances de consécration. En tant que produit collectif, une revue invite naturellement à l'analyse sociologique : « Ce qu'on sait de l'histoire des revues, de leur fonctionnement et de leur rôle constitue, en effet, le meilleur démenti au mythe de la création comme expression du génie solitaire d'un individu ».¹⁴ En même temps, les revues ont joué un rôle crucial dans l'évolution de la littérature française au XX^e siècle :

C'est une véritable opération d'alchimie symbolique, qui peut transformer de façon décisive aussi bien la position de ceux qui la font que l'espace intellectuel, au point qu'il ne semble pas exagéré d'affirmer que les revues ont été, de fait, le ressort principal des changements qui se sont produits dans la vie culturelle et dans notre imaginaire au cours du siècle.¹⁵

En outre, les revues littéraires ont le mérite d'offrir une vue directe sur le champ littéraire de la Belle Époque. Le fait qu'on y rencontre des auteurs aujourd'hui oubliés nous met en garde contre le danger de projeter les canons contemporains sur la réalité historique. À travers la *NRF* , on peut suivre les débats qui préoccupent les hommes de lettres autour de 1910 : on y discute beaucoup de la crise du roman, du nationalisme et du classicisme. L'étude des revues littéraires permet de combiner différents types d'approches institutionnelles avec des analyses de textes. Alors on a assisté, depuis les années 1980, à une véri-

¹³ F. Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle*, p. 42.

¹⁴ Anna Boschetti, « Des revues et des hommes. » *La Revue des revues* 18, 1994, pp. 51-65 (p. 52).

¹⁵ *Ibid.*, p. 53-4.

table vogue d'études revuistes, donnant naissance à des périodiques spécialisés comme *La Revue des revues* en France (depuis 1986) ou *TS – tijdschrift voor tijdschriftstudies* aux Pays-Bas (depuis 1997).

En raison de la fécondité de la sociologie littéraire dans le domaine des études revuistes, nous nous proposons d'appuyer nos analyses de l'histoire de la première *NRF* sur quelques notions centrales de la théorie de Pierre Bourdieu. Ainsi, nous espérons pouvoir évaluer la trajectoire de la *NRF* dans le champ littéraire français de façon plus objective. Car, pour expliquer l'évolution de la *NRF* , il faut prendre en compte non seulement ses prises de position littéraires – qui sont bien connues –, mais aussi l'organisation matérielle de la revue et les stratégies employées par ses collaborateurs pour lui conquérir une position dominante dans le champ littéraire français. Evidemment, ces stratégies ne se réduisent pas à un calcul cynique pour conquérir le marché littéraire ; il s'agit plutôt de viser un public spécifique, composé d'écrivains et de bourgeois cultivés. L'objectif n'est pas de vendre un maximum de livres ou de revues, mais d'accumuler ce que Bourdieu appelle du capital symbolique, c'est à dire du prestige littéraire. Du moment que la *NRF* réussit à s'imposer dans le domaine de la production restreinte (ou, pour parler dans les termes de l'époque : celui de la « littérature pure »), elle peut effectivement commencer à influencer la hiérarchie des valeurs littéraires. Ainsi, pendant l'entre-deux-guerres, la *NRF* devient une véritable instance de consécration.

Il est d'ailleurs frappant de constater que les fondateurs de la *NRF* sont très conscients de ces mécanismes ; entre les lignes de leurs écrits, on perçoit une remarquable intuition des lois de fonctionnement du champ littéraire. Ainsi, Jacques Rivière a très tôt reconnu l'importance stratégique du programme littéraire de la *NRF* :

Si les fondateurs de *La Nouvelle Revue Française* avaient voulu être très malins, ils n'auraient pas agi autrement qu'ils ne firent. S'ils avaient d'abord envisagé le succès, le plus savant calcul ne leur aurait suggéré aucun autre plan, aucun autre programme que ceux qu'ils adoptèrent spontanément. [...] Il avait en effet cette double et merveilleuse propriété premièrement de ne rien exclure a priori, de ne lancer l'anathème sur aucun genre, sur aucune forme d'art, et deuxièmement de marquer tout de même une direction, d'encourager de nouvelles tendances. [...] Entrer à *La Nouvelle Revue Française* ce fut tout de suite recevoir un brevet non pas de perfection, mais de vie ; quiconque était accepté dans ses pages recevait

par là la preuve que son effort était de ceux qui avaient un sens et qu'il avait su enfile la direction de l'avenir.¹⁶

Très tôt, la *NRF* est donc perçue comme une revue qui compte. Rivière y voit surtout des raisons littéraires : sa poétique de « classicisme moderne », qui encourage les innovations sans proclamer la rupture avec la tradition, permet de réunir les meilleurs écrivains de l'époque. Grâce à son programme à la fois éclectique et exigeant, la *NRF* crée un environnement stimulant la création d'œuvres originales. A travers les romans de Larbaud, Gide, Alain-Fournier et Proust (et la réflexion critique qui accompagne ces publications), elle contribue au renouvellement du roman français. Nous voulons montrer que ces innovations s'inscrivent dans une tendance générale qui dépasse les frontières de la France. Dès 1910, l'exemple des romanciers anglo-saxons joue un rôle essentiel dans le développement de l'esthétique romanesque de la revue ; inversement, les innovateurs du roman anglais s'inspirent de la tradition française. Il nous semble que le programme littéraire de la *NRF* ne révèle sa vraie signification que si on le place dans son contexte international.

Notre décision d'adopter une perspective comparatiste se traduit entre autres par l'emploi de la notion de *modernisme*, qui n'est pas très courante en France, où l'on préfère celui de *modernité*. Ce problème de terminologie a récemment été abordé dans différentes publications traitant de la période qui nous intéresse.¹⁷ Yves Vadé, qui a beaucoup réfléchi sur la question, résume ainsi la situation :

Dans la critique anglo-américaine, la situation est marquée par la prépondérance du terme *modernism*, qui correspond imparfaitement à la notion française de « modernisme » et plus mal encore à la « modernité » baudelairienne ou post-baudelairienne. [...] *Modernism* [...] s'est imposé pour désigner certains courants poétiques et romanesques qui se développèrent autour d'Ezra Pound, de T.S. Eliot, de Joyce, de V. Woolfe [sic].¹⁸

La plupart des participants à ce débat s'accordent à penser que la notion de modernisme, bien que très courante dans la critique anglo-saxonne, est mal définie. C'est une appellation apparue tardivement,

¹⁶ Jacques Rivière, « Histoire abrégée de *La Nouvelle Revue Française*. » [1918] *La Revue des revues* 21, 1996, pp. 73-96 (p. 87-8).

¹⁷ Voir Christian Berg (éd.), *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le Tournant du siècle : Le Modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlin : De Gruyter, 1994, pp. 3-16 ; Yves Vadé (éd.), *Ce que modernité veut dire (I). Modernités* 5, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

¹⁸ Y. Vadé, « Présentation. » In *Ce que modernité veut dire (I)*, pp. 3-23 (p. 12).

d'abord pour désigner la révolution poétique des années 1910 ; ensuite elle s'est appliquée également à la prose innovatrice des années 1910-1920. Astradur Eysteinnsson, après avoir constaté à son tour que la notion de modernisme semble être « intolérablement vague », conclut tout de même à un certain degré de consensus :

There is a rapidly spreading agreement that « modernism » is a legitimate concept broadly signifying a paradigmatic shift, a major revolt, beginning in the mid- and late nineteenth century, against the prevalent literary and aesthetic traditions of the Western world.¹⁹

Cependant, les Français ont tendance à contester la légitimité de cette notion, probablement à cause de ses résonances théologiques ou de ses origines anglo-saxonnes. Malheureusement, la notion de modernité, qui remonte à Baudelaire, est encore plus vague et les deux ne se recouvrent que partiellement.²⁰ Généralement, on emploie le terme de modernité pour désigner les changements profonds qui ont affecté le climat culturel et social occidental depuis le milieu du XIX^e siècle. Le modernisme serait plutôt la réponse artistique à ces changements. Mais Yves Vadé récuse cette notion, parce qu'elle présupposerait une attitude positive envers la modernité :

Si l'on suit les dictionnaires, le modernisme dénote le « goût de ce qui est moderne », la « recherche du moderne à tout prix » (Robert). [...] « Modernisme » n'implique pas seulement la volonté de se dégager du passé et de trouver du nouveau (ce qui serait le sens du *modernism* anglais), mais encore une adhésion, un engagement en faveur du moderne, notamment dans le domaine technologique, un rapport positif au moderne qui n'est pas seulement un choix esthétique, mais un choix de valeur et un pari sur l'avenir.²¹

Or, les auteurs de la modernité sont souvent anti-modernistes ; par contre, pour désigner les courants qui embrassent la modernité on préfère le terme d'avant-garde. Si l'on suit les définitions des dictionnaires français, le terme de modernisme est en effet problématique.

¹⁹ Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*. Ithaca / London : Cornell University Press, 1990, p. 2.

²⁰ Baudelaire utilise le terme de *modernité* dans *Le peintre de la vie moderne* (1863) ; il est le premier à l'employer dans un sens artistique, c'est-à-dire « le transitoire en tant que tel, qui vient habiller et colorer, de manière indéfiniment changeante, les traits permanents de la beauté » (voir Y. Vadé, « L'Invention de la modernité. » In *Ce que modernité veut dire (I)*, pp. 51-71 (p. 53).)

²¹ Yves Vadé, « Modernisme ou Modernité ? » In C. Berg (éd.), *The Turn of the Century*, pp. 53-65 (p. 53-4).

Cependant, nous pensons que l'analyse de Vadé se fixe trop sur le contenu intellectuel du modernisme ; s'il est vrai que cette littérature est en quelque sorte une réponse à la modernité historique, il nous semble plus pertinent de la définir premièrement par ses caractéristiques formelles, qui se résument en la volonté de rompre avec les conventions artistiques du XIX^e siècle. C'est aussi l'opinion de Matei Calinescu, qui dit que le modernisme n'est rien d'autre qu'une esthétique de la modernité, ce qui n'exclut pas une attitude très ambivalente envers la modernité et la tradition. Calinescu propose la définition suivante du modernisme dans les arts au début du XX^e siècle : « Modernism came to designate the new, innovative, antitraditional tendencies in the arts ».²²

A notre avis, on peut très bien emprunter à la critique anglo-saxonne le terme de modernisme pour parler de la littérature française des années 1910-1930 ; s'agissant de la *NRF*, cet emprunt peut même s'avérer très fécond, car il aide à démontrer que les efforts de cette revue s'inscrivent dans une tendance internationale. Il y a d'ailleurs des critiques français qui utilisent la notion de modernisme dans son acception anglo-saxonne.²³ Pour éviter la confusion, il faut bien définir ce que l'on entend par là ; or, le terme gagne en précision à mesure qu'on restreint sa signification. Nous plaçons pour une définition qui se base sur les traits communs de quelques grandes œuvres modernes. Dans le domaine anglo-saxon, le canon moderniste se compose d'auteurs comme Eliot, Pound, Woolf et Joyce. Si l'on étend son champ de travail à l'Europe de l'Ouest, on peut ajouter à cette liste Gide, Proust, Larbaud, Mann, Musil, Svevo et Du Perron ; c'est ce que font Douwe Fokkema et Elrud Ibsch, qui ont été les premiers à tenter de définir le « code » commun des textes de ces auteurs qui n'ont jamais constitué une école littéraire proprement dite. Nous avons décidé de baser notre conception du modernisme sur les travaux de ces deux chercheurs, justement parce qu'ils adoptent une perspective européenne. En outre, ils se concentrent sur la prose, donnant beaucoup de pistes intéressantes pour nos analyses des romans publiés par

²² Matei Calinescu, « Modernity, Modernism, Modernization : Variations on Modern Themes. » In *Ibid.*, pp. 33-52 (p. 42).

²³ Voir par exemple Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité* (Paris : Minuit, 1962) ; Henri Meschonnic, *Modernité modernité* (Paris : Verdier, 1988). Titres cités dans W. Gobbers, « Modernism, Modernity, Avant-Garde : A Bilingual Introduction. » In *Ibid.*, pp. 3-16 (p. 6).

la *NRF*. La dernière raison de notre choix réside dans le fait que Fokkema et Ibsch prônent une conception restreinte du modernisme, qu'ils distinguent de l'avant-garde historique. Leur définition n'exclut pas un certain traditionalisme ; nous verrons que cette vision correspond parfaitement au classicisme moderne de la *NRF*.

Dans *Modernist Conjectures*, Fokkema et Ibsch proposent une définition des aspects sémantiques et syntactiques du code moderniste. D'après leurs analyses, l'univers sémantique moderniste s'articule autour d'une conscience individuelle qui observe le monde de façon distante et réservée. Au niveau de la syntaxe, la prose moderniste se caractérise par la prépondérance de l'hypothèse et du doute ; toute affirmation demande à être remise en question. C'est pourquoi les auteurs modernistes manifestent une préférence pour la technique du monologue intérieur (*stream of consciousness*), mimant la pensée en action ; en outre, ils se servent beaucoup de dialogues, de paradoxes et d'ironie. Ces caractéristiques trouvent leur origine dans une vision du monde particulière, qui met en question la possibilité de connaître la réalité et d'exprimer ce que l'on veut dire (doute épistémologique et doute métalinguistique). Persuadé que la réalité est fragmentaire et que toute vérité est relative, l'auteur moderniste souligne le caractère provisoire de son récit. Il présente les événements du point de vue d'un ou de plusieurs personnages ; ce sont souvent des intellectuels qui passent leur temps à observer et à tenter d'interpréter la réalité. Le lecteur est appelé à participer à cet exercice cérébral.

En raison de leur refus des procédés réalistes (narrateur omniscient, chronologie linéaire, psychologie rationaliste), les auteurs modernistes cherchent des manières nouvelles de structurer leurs récits. Certains ont recours à des modèles pré-réalistes (par exemple des mythes anciens comme dans *Ulysses* de Joyce) ; d'autres optent pour une composition musicale, progressant par association d'idées et répétition d'images. Grâce à l'emploi de métaphores, ils parviennent à multiplier les niveaux de signification. Le résultat est radicalement différent d'un roman réaliste :

In Modernism the novel must do without a reliable connection between material conditions and character, without the explanatory power of psychological laws, and this loss is partly made up by a return to traditional models and myth. As a result, the Modernist novel has the appearance of being less firmly organized than Realist fiction. Striking aspects of a looser textual organization seem to follow directly from the lack of confidence among the Modernists in the possibility of describing the world in its completeness. Epistemological doubt affects the

conventional beginning and ending, as well as the way in which the chronology of the events is respected by the narrative structure.²⁴

Nous reconnaissons dans cette description différents aspects des *Faux-Monnayeurs* de Gide, roman fragmentaire et auto-réflexif, multipliant les points de vue. En effet, cette œuvre est considérée comme une des plus intéressantes réalisations du modernisme littéraire en France. Or, très tôt dans sa carrière d'écrivain, Gide présente ses textes comme des unités provisoires qui exigent du lecteur un effort pour établir leur signification. Avant 1914, il peut être considéré comme un proto-moderniste ; avec ses amis de la *NRF*, il contribue à jeter les bases de la grande révolution artistique de l'entre-deux-guerres.

Comme nous l'avons dit plus haut, une approche institutionnelle n'est pas incompatible avec une analyse interne, centrée sur les textes et les idées littéraires. En fait, ce projet de recherches est une tentative de combiner les deux, d'examiner le lien entre la poétique proto-moderniste de la *NRF* et sa position dans le champ littéraire. C'est pourquoi ce livre se divise en deux parties : la première analyse le fonctionnement de la *NRF* dans son contexte institutionnel, tandis que la seconde se penche sur l'esthétique de la revue, plus particulièrement son apport à l'évolution du roman français au début du XX^e siècle. Notre objectif est de montrer que les prises de position artistiques de la *NRF* sont au moins en partie motivées par des considérations stratégiques et que, en même temps, les choix littéraires de la *NRF* ont des répercussions sur sa position dans le champ littéraire. Ainsi, nous pouvons parvenir à une évaluation plus complète et plus objective des efforts de la revue.

Il ne s'agit donc pas de répéter le travail d'Auguste Anglès, qui a raconté l'histoire de la première *NRF* au jour le jour.²⁵ Son étude est une mine de renseignements sur la *NRF*, mais elle reste très anecdotique. Anglès n'a pas pu terminer son troisième volume, qui recouvre la période du débat sur le roman d'aventure et des premières grandes réalisations ; il n'a donc pas pu analyser les efforts littéraires de la *NRF* de façon systématique. Depuis la parution de son étude, la critique littéraire a beaucoup évolué : on a vu paraître des réflexions nouvelles sur le champ littéraire de la Belle Epoque, sur le fonction-

²⁴ Douwe Fokkema & Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London : Hurst, 1987, p. 38.

²⁵ Voir Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, 1890-1914*. 3 vol. Paris : Gallimard, 1978-1986.

nement des revues littéraires, sur l'œuvre de Gide. Heureusement, les sources primaires sont devenues plus accessibles : la plupart des correspondances échangées entre les fondateurs ont été publiées, ce qui a beaucoup facilité notre travail. En même temps, il n'y a plus de témoins vivants de la première *NRF*, mais l'éloignement dans le temps permet aussi une plus grande distance critique. Cette étude peut donc être considérée comme un complément à la chronique d'Angès : elle analyse le fonctionnement de la *NRF* de 1908-1914 dans le contexte du champ littéraire de la Belle Epoque, en rapport avec une présentation synthétique de son programme littéraire. A travers le concept du modernisme, elle veut montrer que les efforts de la *NRF* pour renouveler le roman s'inscrivent dans un mouvement international.

I. LA *NRF* DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA BELLE ÉPOQUE

Notre étude se concentre sur les débuts de la *NRF* , du « faux départ » de novembre 1908 au mois d'août 1914, lorsque la rédaction décide de suspendre la parution pour la durée de la guerre. Il s'agira entre autres de décrire l'organisation matérielle de la revue et de dessiner le profil sociologique de l'équipe fondatrice, pour ensuite analyser l'évolution du groupe à mesure qu'il s'élargit. En outre, nous voulons mesurer le rayonnement des efforts de la *NRF* , à travers son audience et sa réception par les revues concurrentes. Ce faisant, nous verrons que l'extension des activités du groupe a un grand effet sur l'évolution de la revue. Ces années fondatrices sont d'une importance capitale pour la *NRF* ; malgré ses débuts modestes, tous les éléments de son hégémonie ultérieure se mettent en place dès avant 1914. Globalement, l'histoire de la *NRF* entre 1909 et 1914 offre une image de progression lente mais certaine sur tous les plans. Au seuil de la guerre, la *NRF* est une revue de taille moyenne, respectée dans le monde littéraire.

Au lieu de référer à un mythe « esprit *NRF* » pour expliquer ce succès remarquable, nous voulons démontrer que les fondateurs développent une véritable stratégie de conquête du champ littéraire. Ils ont le sentiment que le temps des artistes maudits est passé ; arrivés à l'âge mûr, ils éprouvent le besoin d'atteindre une audience plus large. Le champ littéraire français est en train d'évoluer : pour la première fois, il semble possible d'allier légitimité artistique et viabilité commerciale. Avec la fondation d'une maison d'édition, la *NRF* fait un pas décisif dans cette direction. Désormais, elle pourra gagner un public plus large à sa conception de la littérature :

La *NRF* conquiert très rapidement un rôle central dans la vie littéraire. Elle obtient à la fois la reconnaissance des pairs et celle du public cultivé, pour lequel elle devient une instance d'arbitrage en matière de goût littéraire. Son souci d'autonomie artistique et de qualité formelle lui assure une légitimité au-dessus de tout soupçon. D'autres aspects, comme la place privilégiée qu'elle réserve au roman, de même que son esthétique prudente, lui permettent de satisfaire, mieux que l'avant-garde, les attentes des simples lecteurs.¹

¹ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)* . Paris : Seuil, 2001, p. 130.

Peu à peu, la *NRF* réussit à conquérir une position dominante dans le champ littéraire français. Il va sans dire que sa stratégie d'élargissement a des répercussions importantes sur les choix artistiques de la revue ; ce sera l'objet de la deuxième partie de cette étude.

I.1 A la recherche de la « revue future »

Ce n'est pas un hasard si la plus célèbre revue littéraire française du XX^e siècle a été fondée pendant la Belle Epoque. La période qui va de 1890 à 1914 peut être considérée comme l'âge d'or des revues. Il y a alors une prolifération de petites revues qui jouent un rôle essentiel dans la diffusion de la littérature d'avant-garde.¹ Alors que les écrivains débutants trouvent difficilement accès à l'édition traditionnelle, ils choisissent de s'exprimer dans des revues, chaque groupe créant son propre organe. Ainsi se forme un réseau de petites revues qui abritent les débats artistiques du moment et qui offrent une tribune aux textes d'avant-garde. La plupart sont confidentielles et éphémères ; il n'est pas rare de les voir périr au bout de quelques mois par manque d'argent et de lecteurs. Certaines sauront pourtant s'imposer dans le monde littéraire, non pas tant par leur réussite économique mais par l'accumulation de capital symbolique. C'est le cas du *Mercur* de France et de *La Revue blanche* dans les années 1890 ; la *NRF* connaîtra une évolution similaire dans les années qui précèdent la Grande Guerre.

On peut se demander quels facteurs président à la réussite de ces revues, qui parviennent à devenir de véritables instances de consécration. Or, on peut constater qu'elles partagent quelques traits fondamentaux : elles ont un programme plutôt éclectique, encourageant les innovations ; leurs fondateurs sont des hommes mûrs, issus de la bourgeoisie cultivée, qui instaurent une gestion semi-professionnelle ; elles diversifient leurs activités par la création d'entreprises éditoriales et de structures de sociabilité. Dans ce chapitre, nous tenterons de préciser les modalités de la remarquable ascension de la *NRF* entre 1909 et 1914 ; nous verrons qu'elle dépend d'un ensemble de conditions de départ favorables et d'une gestion habile. Mais avant d'étudier de plus près l'évolution de la première *NRF*, il nous semble instructif de regarder la « pré-histoire » de la revue, afin de mieux cerner les conditions de sa fondation.

¹ Pour une description globale du monde des revues de la Belle Epoque, voir Géraldi Leroy & Julie Bertrand-Sabiani, « Les Revues : tradition et innovation. » In *La Vie littéraire à la Belle Epoque*. Paris : PUF, 1998, pp. 117-56.

Gide et les revues avant 1909

La fondation de la *Nouvelle Revue Française* intervient à un moment crucial de la carrière littéraire d'André Gide. Depuis son adolescence, Gide aspire à devenir un grand écrivain. Comme beaucoup de ses contemporains, il cherche à se faire un nom en écrivant dans des revues d'avant-garde. En 1889, il forme un premier cénacle avec Pierre Louÿs, Léon Blum, Marcel Drouin et quelques autres ; ils publient alors *Potache-Revue*, qui n'aura que trois numéros. Par la suite, Gide et ses amis continueront de tracer les contours de la « revue future », qui aura pour objectif de défendre un idéal de littérature pure et désintéressée. La correspondance entre Gide et Drouin témoigne de la formation d'un idéal qui se réalisera avec la fondation de la *NRF* : ils veulent faire une revue éclectique qui exprimera les aspirations des jeunes ; elle doit se baser sur un « esprit » plutôt que sur une doctrine rigide. Gide envisage déjà un rôle de maître à penser, plutôt que de diriger la revue.

Ces discussions aboutissent en 1891 à la fondation de *La Conque, anthologie des plus jeunes poètes*. Cette revue de luxe, qui aura onze numéros, est un recueil de poèmes de huit pages. Elle regroupe en gros l'équipe de *Potache-Revue*, mais Louÿs réussit à obtenir aussi des textes de poètes reconnus tels que Mallarmé, Régnier, Maeterlinck et Verlaine. Après cette aventure éphémère, le groupe se disperse ; seul Marcel Drouin restera associé à la carrière littéraire de Gide. Quelques années plus tard, Gide participe encore à la fondation du *Centaure, Recueil trimestriel de littérature et d'art*. Cette revue luxueuse est fondée en mai 1896 par quelques-uns de ses amis, dont Pierre Louÿs et Paul Valéry ; elle aura seulement deux numéros.

Très tôt, Gide cultive ses relations dans les milieux littéraires et artistiques de la fin de siècle ; il fréquente les salons littéraires et il écrit dans de nombreuses revues. Ses premiers livres, édités à compte d'auteur, lui confèrent un certain prestige artistique auprès de l'élite littéraire. En même temps, il fait ses premières armes de critique. Sa notoriété se mesure au nombre grandissant de revues qui l'invitent à collaborer ; Gide prend le parti de distribuer ses textes entre elles, sans se lier exclusivement à aucune. Ainsi son nom apparaît dans différentes revues parisiennes et provinciales. Vers 1895, il fait la connais-

sance de l'écrivain bruxellois André Ruyters, qui l'introduira auprès de quelques revues belges.²

La revue la plus importante de cette fin de siècle est le *Mercure de France*, fondé en 1890. C'est une revue d'avant-garde issue du symbolisme qui vise à offrir une tribune à la jeune littérature sans tenir compte des goûts du grand public. Son directeur Alfred Vallette définit ainsi ses objectifs :

des trois buts que peut se proposer un périodique littéraire – ou gagner de l'argent, ou grouper des auteurs en communion d'esthétique, formant école et s'efforçant au prosélytisme, ou enfin publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n'être pas accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle – c'est ce dernier que nous avons choisi [...].³

Le *Mercure de France* connaît une rapide ascension grâce au professionnalisme et au dévouement de Vallette. C'est une revue innovatrice qui adapte ses formes aux besoins de l'époque. Ainsi, en 1905, elle devient bimensuelle et instaure des chroniques régulières ; la critique domine désormais sous la forme d'une Revue de la Quinzaine qui offre un large panorama de l'actualité culturelle. Par là, le *Mercure* se situe au confluent du recueil et du journal. C'est la première revue d'avant-garde qui s'adjoint une maison d'édition. André Gide donne quelques textes à la revue et il publie la plupart de ses livres aux éditions du Mercure de France entre 1897 et 1911, mais il ne s'intégrera pas au groupe.⁴ En 1897, Vallette demande au poète Henri Ghéon d'écrire un article sur Gide ; à cette occasion, les deux écrivains se rencontrent et ils deviennent amis.⁵

² Ruyters, romancier belge et employé de banque, anime différentes revues de tendance naturaliste (notamment *L'Art jeune*, *L'Art moderne*, *L'Indépendance belge* et *Le Coq rouge*) avant de s'installer à Paris et de se faire naturaliser français.

³ Alfred Vallette, « *Mercure de France*. » [*Mercure de France*, janvier 1890] In Ph. Kerbellec & A. Cerisier, *Mercure de France : anthologie 1890-1940*. Paris : Mercure de France, 1997, pp. 441-4 (p. 443).

⁴ Gide publie dans la revue des préfaces au *Voyage d'Urien* (décembre 1894) et à *Paludes* (novembre 1895), des notes de voyage (*Tunis et Sahara*, février 1897) et quelques vers (*Pour chanter deux mois d'un meilleur Été*, octobre 1897). Son seul texte critique paru dans le *Mercure de France* est un hommage au poète Emmanuel Signoret (16 mars 1908).

⁵ Voir Henri Ghéon, « André Gide. » *Mercure de France*, mai 1897. Ghéon est le pseudonyme du médecin Henri Vangeon. Poète défenseur du vers libre, il débute dans *L'Ermitage* avec un article sur Francis Vielé-Griffin (septembre 1896). Par la suite, il s'essaiera au roman et au théâtre, mais il publiera surtout des critiques littéraires.

Les premiers pas de Gide dans le monde des revues sont prudents. Il répartit ses textes entre plusieurs revues, refusant de se lier davantage. Formé au temps du symbolisme, il ne cherche pas à atteindre un public de masse, content de se savoir reconnu par une élite littéraire :

Immense dégoût pour presque toute la production littéraire d'aujourd'hui et pour le contentement que le « public » en éprouve. Je sens de plus en plus qu'obtenir un succès à côté d'un de ceux-là ne saurait me satisfaire. Mieux vaut me retirer. Savoir attendre ; fût-ce jusqu'au-delà de la mort. Aspirer à être méconnu, c'est le secret de la plus noble patience.⁶

Cependant, à l'approche de la quarantaine, Gide veut sortir de son splendide isolement. Il tente alors de se lancer au théâtre et il éprouve plus fortement le besoin d'une reconnaissance publique. Il va donc descendre sur le champ de bataille, afin de promouvoir ses idéaux artistiques. Ses amis jouent un rôle important dans ce changement d'attitude, comme le montre le journal de Copeau : « Conversation assez longue sur la carrière de Gide et l'attitude prise par lui en littérature. Nous nous efforçons, Drouin et moi, de le persuader qu'elle a nui à sa renommée et qu'il serait temps d'y renoncer ».⁷ Ensemble, ils partiront bientôt à la conquête du champ littéraire et il n'est pas étonnant qu'ils choisissent d'agir à travers une revue.

Depuis quelques années, Gide exerce une influence discrète mais certaine sur ses contemporains : beaucoup de jeunes écrivains admirent son œuvre et Francis Vielé-Griffin le désigne en 1898 comme « directeur de nos consciences ».⁸ Un mouvement littéraire se dessine autour de lui, mais Gide refuse d'assumer le rôle du maître à penser : à l'appel de Vielé-Griffin, il répond : « je n'ose encore guider personne. Qui veut se promener, qu'il me suive ! Mais vers quoi guiderais-je les autres, moi qui ne sais pas où je vais ».⁹ Ceci dit, Gide n'hésite pas à mettre son autorité et ses relations au service de ses amis, en les aidant à placer leurs textes ou à trouver des postes rémunérés. Ses lettres témoignent de son talent de stratège : pour chaque texte il sait choisir la

⁶ André Gide, *Journal*, I : 1887-1925. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 572 (16 juin 1907).

⁷ Jacques Copeau, *Journal*, 1901-1915. Paris : Seghers, 1991, p. 370 (17 septembre 1907).

⁸ Francis Vielé-Griffin, « Lettre à André Gide. » *L'Ermitage*, novembre 1898, pp. 305-9 (p. 307).

⁹ André Gide, « Cinquième lettre à Angèle. » [*L'Ermitage*, décembre 1898] In *Essais critiques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, pp. 31-4 (p. 34).

revue appropriée. Ainsi, les écrivains inconnus passent à *L'Ermitage*, tandis que ceux qui ont déjà un nom trouvent accueil dans *La Revue blanche* ou dans le *Mercure de France*. C'est dans les deux premières que Gide et ses amis préfèrent s'exprimer.

L'Ermitage

Fondé par Henri Mazel en 1890, *L'Ermitage* appartient à la première vague de petites revues symbolistes.¹⁰ Il se distingue du *Mercure de France* par son attitude plus éclectique et de *La Revue blanche* par son caractère apolitique ; *L'Ermitage* prétend être « la seule Revue qui ne s'occupe ni de politique ni de sociologie [...] qui traite uniquement de littérature et d'art ».¹¹ En produit du symbolisme, *L'Ermitage* s'intéresse plus à la poésie qu'au roman. C'est une charmante revue de petit format avec des illustrations de style art nouveau. Elle se distingue par la publication de suppléments poétiques qui font fonction de banc d'essai et par la constitution d'une collection d'auteurs étrangers.

L'Ermitage peut être considéré comme le principal précurseur de la *NRF*. Par son dévouement à l'art pur, il correspond aux conceptions personnelles de Gide, qui y collabore dès 1893. En fait, c'est dans *L'Ermitage* que Henri Ghéon introduit la formule du « classicisme moderne » qui traduit parfaitement la position de la *NRF*.¹² Selon Tiphaine Samoyault, *L'Ermitage* exprime une poétique de transition, à cheval sur l'esthétisme fin de siècle et la poésie d'avant-garde des années 1910.

Dans l'ensemble, la situation des créateurs qui publient dans cette revue ne tend guère vers les attitudes de rupture ou de révolte qui seront celles des avant-gardes ultérieures. Aucun acharnement contre la beauté ni contre certaines formes de classicisme n'est à signaler. Pourtant la plupart des auteurs – critiques et

¹⁰ L'histoire de *L'Ermitage* est racontée par Pierre Lachasse, « Autour de *L'Ermitage*. » In André Gide & Edouard Ducoté, *Correspondance (1895-1921)*. Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 2002, pp. 11-138.

¹¹ Couverture de *L'Ermitage*, 1902.

¹² Voir Henri Ghéon, « Les Lectures. » *L'Ermitage*, décembre 1904, pp. 296-303. Ghéon y dit que le classicisme est « le grand problème de l'art moderne ». Il exprime son désaccord avec les néo-classiques qui favorisent une poésie statique : « Nous sommes classiques, mais prendrons le parti inverse. Qui définira clairement et justement notre classicisme moderne ? » (p. 303)

poètes – se sentent résolument modernes, sans que cette position semble paradoxale.¹³

Vers 1895, la revue entre en déclin ; son nouveau directeur Edouard Ducoté fait appel à André Gide pour venir l'assister à la rédaction. A partir de 1898, Gide donne des critiques régulières à *L'Ermitage*. En outre, il élabore une stratégie littéraire et rassemble une équipe plus homogène. Cependant, la revue ne progresse pas beaucoup ; contrairement au *Mercur de France* et à *La Revue blanche*, elle ne réussit pas à atteindre une audience plus nombreuse : son tirage stagne autour de 300 exemplaires. Le manque de revenus pose un grand problème à Ducoté, qui est le seul financier de l'affaire. A plusieurs reprises, il dit vouloir abandonner la revue, mais Gide et ses amis l'encouragent à continuer, mettant en chantier plusieurs projets de sauvetage. Une première grande réorganisation a lieu en 1899 : Ducoté réduit la rédaction à une équipe de douze personnes, « quelques libres esprits, qui, en dehors de toute école, manifestent de communes tendances ».¹⁴ Ces tendances se résument en un désir de réconcilier l'art et la vie, selon la formule du naturisme qui est alors en vogue, tout en respectant l'héritage symboliste. Dans une conférence de 1901, Ghéon dit : « l'Art ouvre ses bras tout grands à la vie, mais pour l'êtreindre, la faire sienne, pour la réduire à l'Art. En lui vont se fondre, se compléter empirisme et formisme, la vérité et la beauté » ; il prône une restauration de « l'éternel esprit classique qui accepte le vrai, mais exige le beau ».¹⁵ Ces réflexions annoncent celles de la *NRF*, d'autant plus que Ghéon y prédit la réhabilitation du genre romanesque. En effet, la théorie du roman d'aventure, qui jouera un rôle important dans la *NRF*, prend ses racines dans les articles de *L'Ermitage*.

L'« année des douze » est l'apogée de l'histoire de la revue. L'équipe comprend, à part Gide, plusieurs de ses amis. Les rédacteurs ont chacun leur propre chronique et ils sont censés ne pas faire l'éloge des autres collaborateurs de la revue (principe qui sera repris par la *NRF*). Désormais, Ducoté s'en remet à l'avis de Gide et de Ghéon pour déterminer l'orientation littéraire de *L'Ermitage*. Cependant, il

¹³ Tiphaine Samoyault, « *L'Ermitage* : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes. » *La Revue des revues* 31, 2002, pp. 54-69 (p. 67).

¹⁴ « *L'Ermitage* en 1899 (10e année). » *L'Ermitage*, décembre 1898, p. 460.

¹⁵ Henri Ghéon, « La Poésie et l'Empirisme. » *L'Ermitage*, avril 1901, pp. 245-60 (p. 258). Voir aussi Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*. Paris / Genève : Slatkine, 1981 [1960], p. 141-6.

reste pessimiste quant à l'avenir de sa revue qui continue à lui coûter très cher, d'autant plus que Gide refuse de participer aux frais, préférant limiter sa contribution à la direction artistique de la revue. La réticence de Gide à s'engager davantage s'explique par le peu de résultats qu'obtient *L'Ermitage* :

L'Ermitage est un médiocre tremplin pour la gloire et n'a comme maison de lancement que de très maigres qualités. [...] Pour les craintes que vous exprimez de voir la collection de *L'Ermitage* envahie, je vous avoue que je ne les puis épouser. Les renonçants au succès ne sont que trop rares...¹⁶

Abandonnée par ses meilleurs collaborateurs, la revue entre dans un cercle vicieux ; lorsqu'elle ne réussit même plus à attirer des débutants, elle perd sa raison d'être. En 1905, Ducoté fait une dernière tentative de sauver sa revue par une grande réorganisation. *L'Ermitage* adopte un aspect plus sobre, modelé sur celui des grandes revues. Ducoté tente d'instaurer une administration plus sérieuse, ainsi qu'un système de paiement des collaborateurs. Pour donner un nouvel élan à sa revue, il fait appel à Remy de Gourmont, collaborateur éminent du *Mercure de France*, pour former avec André Gide le comité de direction (Gourmont apporte aussi un important soutien financier). Cette combinaison étonne ; les divergences entre ces deux écrivains sont profondes et ne tardent pas à se faire sentir. Gourmont apporte dans son sillage d'autres collaborateurs du *Mercure*, de sorte que l'équipe de *L'Ermitage* devient encore plus hétérogène. Ce changement ne donne pas les résultats espérés : Ducoté se plaint que la nouvelle organisation a doublé ses frais et que le progrès est trop faible.¹⁷ *L'Ermitage* expire en 1906 ; André Ruyters propose alors une fusion avec la revue franco-belge *Antée*, sous la direction de Gide :

J'entends que la direction morale de *L'Ermitage* devrait se faire sentir sur l'*Antée* enrichi. La tendance de ce dernier est excellente : il a su réaliser quelque chose, mais il lui manque l'unité ; il me paraît que vous pourriez l'apporter, exercer un contrôle et pour tout dire l'autorité.¹⁸

¹⁶ Gide à Ducoté, 1902. *Correspondance Gide-Ducoté*, p. 222-3.

¹⁷ « *L'Ermitage* me rapporte environ 60 fr. par mois alors qu'il m'en coûte environ 600. Je crois bien que je vais être obligé de fermer boutique [...] » (Ducoté à Ghéon, 4 mai 1906. Edouard Ducoté & Henri Ghéon, *Correspondance (1896-1929)*. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 2000, p. 55).

¹⁸ Ruyters à Gide, 2 décembre 1906. André Gide & André Ruyters, *Correspondance, I : 1895-1906*. Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 260.

	<i>période</i>	<i>textes littéraires</i>	<i>articles critiques</i>	<i>nombre de pages</i>
André Gide	1893-1906	15	33	463
Henri Ghéon	1896-1906	21	77	927
Marcel Drouin	1900-1906	-	11	164
André Ruyters	1901-1906	11	1	282
Jacques Copeau	1902-1906	1	6	54
Jean Schlumberger	1903-1905	2	-	9

Tableau 1. Collaboration du groupe de Gide à *L'Ermitage*

Entre 1897 et 1906, l'apport de Gide et de son cercle d'amis à *L'Ermitage* est très important. Le tableau 1 montre que tous les futurs fondateurs de la *NRF* collaborent à cette revue de façon plus ou moins régulière. Gide et Ghéon y jouent un rôle de premier plan en tant que critiques littéraires. Ghéon tient la chronique des livres de prose de 1897 à 1898. Gide fait une critique régulière à partir de juillet 1898 avec ses « Lettres à Angèle », auxquelles répondent des « Lettres d'Angèle » rédigées par Ghéon. Ces chroniques paraissent jusqu'en 1900, instaurant un véritable dialogue critique entre Gide et Ghéon. Après ce premier mouvement d'enthousiasme, l'activité de Gide diminue ; il donne très peu d'articles à partir de 1902. Sa démission est compensée par l'assiduité de Ghéon, qui est de loin le critique le plus productif de *L'Ermitage*.

De son côté, Marcel Drouin se charge de représenter le groupe à *La Revue blanche* ; cependant il donne à *L'Ermitage* des fragments de sa thèse sur Goethe (six articles entre 1900 et 1905) et des réflexions sur la critique (avril et octobre 1905). André Ruyters est surtout présent dans *L'Ermitage* comme prosateur (notamment avec son roman *Le Tentateur*, publié en 1903). C'est dans les premières années du XX^e siècle que l'équipe fondatrice de la *NRF* se complète avec l'arrivée de Jean Schlumberger et de Jacques Copeau. Comme Drouin, Ghéon et Ruyters, ils sont des admirateurs de Gide. Bouleversé par la lecture de *L'Immoraliste*, Copeau envoie à *L'Ermitage* un petit texte où il se proclame un disciple de Gide ; peu après, il y fait ses débuts de critique dramatique.¹⁹ Jean Schlumberger connaît Gide depuis

¹⁹ Fils d'un industriel, Copeau aspire à vivre de sa plume. Après avoir dirigé l'usine familiale pendant quelques années, il s'installe à Paris, où il travaille dans une galerie

longtemps, mais ce n'est qu'en 1903 qu'il entre dans l'intimité de l'écrivain, qui l'associe à ses activités revuistes.²⁰

Peut-on conclure de ces données que *L'Ermitage* a été l'organe du groupe de Gide ? Il est évident que le groupe exerce une influence grandissante au sein de la revue, mais sa solidarité n'est pas sans failles, comme l'indique la réticence de Gide à assumer le rôle de mécène. Apparemment, Gide et ses amis cherchent autre chose ; ils veulent créer une revue qui leur appartienne entièrement. En outre, ils trouvent que *L'Ermitage*, né au temps du symbolisme, n'est plus en accord avec son temps. Gide dira plus tard : « quant à *L'Ermitage*, nous étions complètement dévoués à cette petite revue, mais... c'était surtout une revue de poésie. Nous attachions la plus grande importance à la poésie, mais enfin il y avait tout autre chose à faire ».²¹ En effet, la *NRF* concentrera ses efforts sur la rénovation du genre romanesque.

Cependant la collaboration à *L'Ermitage* a eu une importance certaine pour Gide et ses amis, parce qu'elle leur a permis de s'initier à la gestion d'une revue et de se former aux stratégies littéraires. En outre, ils ont pu y développer leurs qualités d'écrivains et de critiques. Ainsi, en prenant position dans les débats littéraires de l'époque, les futurs fondateurs de la *NRF* élaborent une esthétique commune. En 1909, Gide écrira à Francis Jammes que la *NRF* se propose d'être « ce que *L'Ermitage* aurait dû être, ce qu'il a presque été parfois ».²² Gide précise qu'il entend par là que la revue sera à la fois l'expression d'un groupe distinct (son objectif est de publier « le plus important et le meilleur de chacun de nous »), mais qu'elle fera aussi une place importante aux jeunes.

d'art. Copeau débute dans *L'Ermitage* avec des *Notes d'enfance* (novembre 1902). Son *A l'Immoraliste* ne paraît qu'en novembre 1903, car Gide trouve que, venant d'un inconnu, ce texte ressemblerait trop à une publicité commandée.

²⁰ Riche protestant d'origine alsacienne, Schlumberger fait des études d'histoire religieuse avant d'entrer dans les lettres. Gide aide Schlumberger à placer quelques vers à *L'Ermitage* (*Les Prières*, septembre 1903 ; *Idylles*, février 1905 ; un premier recueil, dédié à Gide, paraît au Mercure de France en 1903). A la même époque, Schlumberger débute comme romancier avec *Le Mur de verre* (publié dans *La Renaissance latine*, septembre-novembre 1903, puis chez Ollendorff en 1904).

²¹ Paroles du film *Avec André Gide*, par Marc Allégret, 1952. Cité dans Jean-Jacques Thierry, *Gide*. Paris : Gallimard, 1962, p. 234.

²² Gide à Jammes, 27 janvier 1909. André Gide & Francis Jammes, *Correspondance 1893-1938*. Paris : Gallimard, 1948, p. 257.

La Revue blanche

Fondée en 1889, *La Revue blanche* est contemporaine de *L'Ermitage* et du *Mercur de France*. Revue franco-belge au départ, elle s'installe à Paris dès 1891 ; elle est dirigée et financée par les frères Natanson, fils d'un banquier polonais. Grâce à la fortune de ses directeurs, à laquelle s'ajoute une grande sensibilité artistique, *La Revue blanche* connaît une rapide ascension : d'un tirage de 2 500 exemplaires en 1891, elle passe à 12 000 en 1902. Elle réussit le pari de marier un esprit d'avant-garde à une position dominante dans le monde littéraire parisien. Cette originalité s'explique par l'attitude éclectique qui caractérise la revue : plutôt que d'être le porte-parole d'une école littéraire, elle se veut un lieu de débats. *La Revue blanche* s'ouvre à toute l'actualité culturelle ; elle se dote même d'une chronique sportive et d'un supplément humoristique. A la différence de *L'Ermitage*, *La Revue blanche* s'engage activement dans la politique au moment de l'affaire Dreyfus. L'étendue de ses centres d'intérêt lui permet de discerner les affinités entre les divers mouvements contemporains. Imbue d'un esprit « systématiquement avancé dans tous les ordres »²³, *La Revue blanche* est plus ouverte que le *Mercur de France* ; elle a un ton plus léger et un aspect plus frivole (grâce aux illustrations fournies par les Nabis).²⁴ En 1897, elle s'adjoit une maison d'édition qui aura un succès considérable. Pourtant, malgré la réussite apparente de l'entreprise, elle coûte très cher à ses directeurs ; c'est pourquoi ils décident de s'en débarrasser en 1903.

Le groupe de Gide collabore occasionnellement à *La Revue blanche*. En 1900, Gide accepte de tenir la rubrique des romans, sans doute à cause de l'audience que cette tribune prestigieuse lui procure. Il contribue régulièrement à la revue pendant environ un an, puis il se lasse de cette obligation.²⁵ Profitant de son influence auprès des frères Natanson, Gide introduit dans la rédaction de *La Revue blanche* ses

²³ Julien Benda, *La Jeunesse d'un clerc*. Paris : Gallimard, 1936, p. 208. Cité dans Arthur Basil Jackson, *La Revue blanche (1889-1903) : origine, influence, bibliographie*. Paris : Minard, 1960, p. 27.

²⁴ Voir Geneviève Comès, « Le groupe de *La Revue blanche*. » *La Revue des revues* 4, 1987, pp. 4-11.

²⁵ Avant d'entrer à *La Revue blanche* comme critique littéraire, Gide y publie quelques textes : *Paludes (fragment)* (janvier 1895) ; *Saül* (15 juin 1898) ; *Philoctète* (1er décembre 1898). Ghéon y débute avec des vers : *Lieder tout le long du jour* (1er mai 1897).

amis Ghéon et Drouin : lorsqu'il abandonne la chronique des livres, il se fait relayer par Drouin.²⁶ Gide encourage son beau-frère à exiger une place importante pour ses articles, afin de se faire connaître ; il lui donne des leçons de stratégie littéraire :

Il me semble que la *Revue Blanche* te débarque un peu... La rubrique des livres y est un trop bon os à moelle pour que les chiens te l'abandonnent de bon cœur. Il faut te faire chien toi-même ; mais ce que tu sais le plus mal faire, c'est aboyer. Et tu te rends compte à présent, je suppose, combien il est plus difficile de reprendre une place que de ne pas se la laisser chiper.²⁷

Dans la même lettre, Gide insiste pour que Drouin termine sa thèse ; il sent qu'une œuvre accomplie lui procurera assez de capital symbolique pour pouvoir s'imposer en tant que critique littéraire : « Le plus agréable résultat d'un livre fait, ce sont les permissions qu'il vous donne ; c'est le point d'appui du levier. Tu ne sens pas moins que moi qu'il te manque ».

	<i>période</i>	<i>textes littéraires</i>	<i>articles critiques</i>	<i>nombre de pages</i>
André Gide	1895-1901	3	8	70
Henri Ghéon	1897-1902	7	15	245
Marcel Drouin	1900-1903	-	55	226
André Ruyters	-	-	-	-
Jacques Copeau	-	-	-	-
Jean Schlumberger	-	-	-	-

Tableau 2. Collaboration du groupe de Gide à La Revue blanche

Le tableau 2 montre que le groupe de Gide fournit une contribution substantielle à la partie critique de *La Revue blanche*. Mais, comparé à leur présence dans *L'Ermitage*, le poids du groupe y reste assez réduit ; ses articles se noient parmi ceux des nombreux autres collabora-

²⁶ Gide ne fait la chronique des livres que huit fois (de février 1900 à mars 1901). Il est secondé par Ghéon qui apparaît 15 fois au sommaire (février 1900 - août 1901 ; *La Revue blanche* publie encore son roman *Le Consolateur* en 1902), mais c'est surtout Drouin qui représente le groupe avec 55 articles au total. Il parle le plus souvent des romans, mais il lui arrive aussi de traiter d'ouvrages philosophiques ou historiques.

²⁷ Gide à Drouin, 3 mars 1903. Lettre reproduite dans Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*. Paris : Intertextes, 1988, pp. 172-4.

teurs. Néanmoins, lors de la suppression de cette revue, Ruyters suggère à Gide de la reprendre :

pourquoi ne la rachetez-vous pas ? Je dis vous parce qu'à côté de toi je vois, à *L'Ermitage* même, quatre ou cinq « capitalistes ». Tu parlais de diriger pendant quelque temps ce dernier ; il serait autrement curieux de devenir directeur d'une *Revue blanche*. La voilà bien, l'expérience. Y as-tu songé ?... D'autant plus que vraiment *L'Ermitage* se néglige [...].²⁸

Ce projet n'intéresse pas André Gide, sans doute parce qu'il se sent trop éloigné de l'esprit de *La Revue blanche*. Les différences avec ce que sera la *NRF* sont manifestes, premièrement parce que *La Revue blanche* est gérée par des hommes d'affaires et non par des écrivains. Cela explique sans doute pourquoi cette revue s'intéresse à des domaines très variés, au lieu de se vouer exclusivement au culte de la littérature ; la *NRF* s'en démarquera notamment par son refus de tout engagement politique ou social. Située sur la rive droite, *La Revue blanche* est trop mondaine au goût de Gide et de ses amis ; d'aspect plus sobre, la *NRF* paraîtra sévère à côté d'elle : « *La Blanche* voulait séduire, la *NRF* entend convaincre ».²⁹

Antée

Quand *La Revue blanche* cesse de paraître, le groupe de Gide perd sa tribune la plus prestigieuse. Après la disparition de *L'Ermitage* en 1906, le groupe est accueilli par *Antée*, une petite revue belge de tendance éclectique. Fondé à Bruxelles en 1905 par Christian Beck et Henri Vandeputte, *Antée* est dirigé par Paul Grosfils ; André Ruyters est un de ses principaux collaborateurs. La revue ressemble assez à la future *NRF* par son aspect sobre et soigné (toutes deux sont imprimées par Edouard Verbeke à Bruges). Son objectif, représentatif des idéaux des jeunes naturalistes, est de réconcilier l'art avec la vie. Ruyters désire en faire le successeur de *L'Ermitage*, mais ses amis hésitent à le suivre, parce que les influences belges leur semblent trop dominantes. En 1907, *Antée* expire à cause de la faillite de son imprimeur. Ruyters fait une tentative de repêchage en réunissant un groupe d'écrivains sous-criteurs. Gide n'a pas très envie de s'investir dans cette affaire, mais il se fait entraîner par les manœuvres de ses amis. Le poète et mécène

²⁸ Ruyters à Gide, 22 octobre 1902. *Correspondance Gide-Ruyters* I, p. 157.

²⁹ Olivier Barrot & Pascal Ory, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*. Paris : 10/18, 1989, p. 24.

Francis Vielé-Griffin est le principal financier de la nouvelle série, mais il sera bientôt découragé par les problèmes financiers et pratiques qu'il rencontre et il lâche *Antée* lorsque le premier numéro de la nouvelle série (janvier 1908) s'égaré en route. Il propose alors une fusion avec *La Phalange*, la revue néo-symboliste de Jean Royère dont il est le mécène. Les collaborateurs rejettent ce projet et l'équipe d'*Antée* se disperse ; c'est à ce moment que les amis de Gide commencent à préparer la fondation de la *Nouvelle Revue Française*.

	<i>période</i>	<i>textes littéraires</i>	<i>articles critiques</i>	<i>nombre de pages</i>
André Gide	1905	1		3
Henri Ghéon	1906-1907	3	2	22
Marcel Drouin	1907		1	11
André Ruyters	1906-1907	2	2	31
Jacques Copeau	1907		1	6
Jean Schlumberger	1907	1		5

Tableau 3. Collaboration du groupe de Gide à *Antée*

Comme on peut le constater ci-dessus, la collaboration du groupe de Gide à *Antée* est de courte durée et les articles critiques sont peu nombreux. Mais il est intéressant de constater que tous les six membres fondateurs de la *NRF* s'y retrouvent.

L'histoire de la carrière littéraire d'André Gide montre qu'il a très tôt compris l'intérêt de la publication en revue. Après avoir été impliqué, adolescent, dans la fondation de petites revues éphémères, il écrit dans les revues consacrées de la génération symboliste, notamment le *Mercury de France* et *La Revue blanche*. Au tournant du siècle, leur rôle au sein de la jeune littérature est terminé. *La Revue blanche* disparaît et le *Mercury* perd beaucoup de son éclat ; d'une revue d'avant-garde, il devient une grande revue éclectique. Pour les jeunes écrivains, une telle position est incompatible avec un esprit d'innovation ; c'est pourquoi ils créent de nouvelles tribunes. Ainsi, *Antée* signale la fondation de *Vers et Prose* en disant : « elle nous consolera de voir le *Mercury*, qui fut longtemps le rendez-vous de toute la littérature dite jeune, tom-

ber au rang des plus fastidieux magazines ». ³⁰ Or justement, l'ambition de la *NRF* sera de prendre la place du *Mercure* au centre du champ littéraire légitime.

A travers différentes aventures revuistes, nous avons vu se constituer l'équipe qui va fonder la *NRF*. Autour d'André Gide se réunissent cinq hommes qui partagent une même conception du métier littéraire. Au début du XX^e siècle, il s'instaure un réseau de correspondances dans lesquelles on voit les amitiés s'approfondir et des idées communes se former. Les amis se lisent leurs œuvres en gestation et n'hésitent pas à s'entre-critiquer sans complaisance. C'est dans cette atmosphère de communion esthétique, de sincérité et d'exigence que naît la poétique qui fondera l'esprit de la *NRF*. En 1908, Gide et ses amis trouvent qu'il est temps de créer enfin leur propre revue, afin de mieux propager leurs convictions littéraires :

presque tous collaboraient à des revues où ils étaient libres de s'exprimer. Mais ils avaient le sentiment que, dans cette dispersion, leurs idées restaient sans retentissement, et qu'elles prendraient une toute autre vigueur, coordonnées dans une publication où elles s'appuyeraient mutuellement. ³¹

Fondation de la *NRF*

En mars 1908, les amis de Gide entrent en pourparlers avec Eugène Montfort pour fonder une revue littéraire. Montfort présente l'avantage d'être un homme de revues expérimenté (il est le directeur des *Marges*). Cependant, il est étonnant que le groupe de Gide ait encore voulu faire appel à un tiers. Tout au long de 1908 se poursuivent de difficiles négociations sur la forme que doit prendre la revue et la composition de son équipe de rédaction. Le groupe de Gide entend recruter les membres du comité de direction parmi ses fidèles, tandis que Montfort impose ses propres amis. Le groupe fondateur met longtemps à choisir le titre de la revue. D'abord il est question d'*Aujourd'hui* et d'*Ulysse* ³², avant que l'on se décide pour *La Nouvelle Revue Française de littérature et de critique*, titre plus sobre à la connotation

³⁰ *Antée*, 1er août 1905, p. 146.

³¹ Jean Schlumberger, « Le Cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française*. » In *La Nouvelle Revue Française, Mostra Documentale (1908-1925)*. Milano, 1960, pp. 5-6.

³² Ce titre, proposé par Copeau, aurait eu une valeur prophétique, parce qu'il place la revue naissante sous le signe de l'aventure. Voir aussi le commentaire d'Anglès dans *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française I*, p. 104.

patriotique, proposé par Montfort. Gide, qui rédige *La Porte étroite*, se sent très éloigné de ces discussions pratiques et ne paraît pas très désireux de collaborer à la revue. Alors ses amis l'incitent à participer plus activement à l'aventure. Schlumberger fait appel à sa responsabilité en tant que maître à penser de l'équipe :

Que vous vous désintéressiez de la marche matérielle de la revue, c'est regrettable mais réparable. Que voulez-vous qu'on devienne si vous vous retirez du *texte* ? Si cette revue rime à quelque chose, c'est qu'elle pourra être la manifestation d'un groupe littéraire qui existe effectivement. Mais que voulez-vous que devienne ledit malheureux groupe si son chef évident, et sa seule valeur incontestée, le plante là ?³³

Il n'est pas difficile de comprendre le manque d'enthousiasme de Gide et l'inquiétude de ses amis. A cause de l'implication de Montfort, ce projet dépasse le groupe de Gide. La moitié des rédacteurs annoncés dans le numéro d'ouverture de *La Nouvelle Revue Française* (novembre 1908) viennent de l'entourage de Montfort. Tandis que Gide et ses amis envisagent une revue ouverte mais homogène, Montfort prône un éclectisme qui leur paraît excessif. Le conflit ne tarde pas à éclater : indignés par deux articles venus du côté de chez Montfort – une attaque contre Mallarmé³⁴ et un éloge de d'Annunzio³⁵ – Gide et ses amis crient au scandale. Apparemment, ils n'ont même pas été consultés sur la composition du premier numéro. La réplique de Montfort montre à quel point leurs visions sur la nature de la revue divergent :

Il ne m'importe pas que Boulenger dise du bien de d'Annunzio s'il en pense et si son article n'est pas mauvais. [...] Cela est conforme au principe de la revue que nous avons adopté d'un commun accord et qui admet que nos collaborateurs se contredisent. Il n'est pas question d'adopter une ligne de pensée commune. Nous ne demandons aux gens que du talent et l'amour de la littérature.³⁶

En plus de ce désaccord sur l'objectif de la revue, l'entente au sein de la rédaction est menacée par des incompatibilités de personnes. Constatant que Montfort ne partage pas leur admiration pour Gide, les

³³ Schlumberger à Gide, 11 novembre 1908. André Gide & Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*. Paris : Gallimard, 1993, p. 136-7.

³⁴ Sous le titre « Contre Mallarmé », Léon Bocquet cite un article de Jean-Marc Bernard sur « L'idée d'Impuissance chez Mallarmé » (*NRF*, novembre 1908, pp. 77-81).

³⁵ Voir Marcel Boulenger, « En regardant chevaucher d'Annunzio. » [*NRF*, novembre 1908, pp. 21-33] In Pierre Hebey, *L'Esprit NRF*. Paris : Gallimard, 1990, pp. 4-8.

³⁶ Montfort à Gide, 18 novembre 1908. Bibliothèque Doucet.

amis de celui-ci réalisent que leur coopération est vouée à l'échec.³⁷ La rupture est vite prononcée : Montfort et ses amis sont écartés de la rédaction qui désormais se réduit au circuit gidien.

A présent, *La Nouvelle Revue Française* est notre œuvre et n'appartient qu'à nous. Aucune « liste de collaborateurs » ne sera indiquée, pour ne froisser la susceptibilité d'aucun de ceux que nous ne voudrions plus y mettre, et la couverture de la Revue ne portera le nom, comme « comité de direction », que de Ruijters, Copeau et Schlumberger. Mais, d'après les noms que je citais plus haut, vous comprenez que je m'intéresse à la revue de tout mon cœur ; j'y collaborerai de mon mieux, nous ne désespérons pas d'en faire « quelque chose de propre ».³⁸

On décide donc de faire renaître la *NRF*, mais Gide hésite encore à s'engager pleinement. Sa décision de proposer sa *Porte étroite* à la *Revue de Paris* est un symptôme de l'ambiguïté de sa position. Quand, finalement, il change d'avis, Gide est bien conscient d'augmenter les chances de réussite de la revue. Cependant, il avoue sa déception à l'idée de devoir renoncer à l'audience que lui procurerait la *Revue de Paris*. Cet épisode démontre que Gide se rallie à contrecœur, pour faire plaisir à ses amis. Présentant la revue à Jammes, il écrit :

Comment elle s'était formée, bien contre mon gré du reste, c'est ce qu'il serait trop long de t'expliquer. [...] Sache seulement qu'après avoir résolu de mourir, la Revue s'est réformée comme d'elle-même, très homogène, cette fois, encouragée par un extraordinaire mouvement de sympathie, venant autant de l'Étranger que de Paris, et qu'après avoir patienté tout le temps nécessaire pour nous assurer une saine administration, un nombre suffisant d'abonnés et surtout assez de copies et surtout d'assez bonnes pour répondre de la qualité d'une série de n^{os}, la *Nouvelle Revue Française* va s'élancer dans la carrière le 1^{er} février prochain.³⁹

Un nouveau « numéro 1 » paraît donc en février 1909, comme si celui de novembre 1908 n'avait pas existé. Cette fois, elle ouvre sur un article programmatique de Jean Schlumberger qui pose les jalons de son esthétique.⁴⁰ Dès le départ, la *NRF* se place sous le signe du classicisme : le manifeste souligne l'importance de la contrainte et de l'ef-

³⁷ Il dit à Schlumberger : « Mettons le doigt sur le point névralgique. Vous misez tous sur Gide. Or je ne puis voir en lui qu'un amateur, l'image même de l'impuissance. » (voir J. Schlumberger, *Eveils*, pp. 372-3.)

³⁸ Gide à Alibert, 17 décembre 1908. André Gide & François-Paul Alibert, *Correspondance, 1907-1950*. Presses Universitaires de Lyon, 1982, p. 15.

³⁹ Gide à Jammes, 27 janvier 1909. *Correspondance Gide-Jammes*, p. 256.

⁴⁰ Jean Schlumberger, « Considérations. » [*NRF*, février 1909, pp. 5-11] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 11-4 (p. 11).

fort dans la création littéraire. La revue ne se base pas sur une communauté d'âge ou de tendances, mais elle entend regrouper les défenseurs de la littérature pure autour d'une même conception du métier littéraire. Jean Schlumberger explique dans ses mémoires que la cohérence du groupe se base moins sur un programme bien défini que sur un ensemble de refus communs. La *NRF* devra lutter

d'une part contre la production bâclée et commercialisée, dite « du boulevard » ; de l'autre contre la littérature sclérosée, qui tournait superstitieusement les yeux vers le passé. Nous entendions ne pas laisser perdre ce que les anciennes disciplines conservaient de valable, et ne nous fermer à rien de ce qui est vivant. Un seul critérium : la qualité, qu'elle relevât du génie ou seulement des vertus qu'on peut appeler artisanales, celle d'un métier probe et convaincu.⁴¹

Il s'agit d'une poétique souple qui permet d'accueillir des membres de la génération suivante. Pourtant, tous doivent s'accorder sur quelques principes de base ; on est loin de l'éclectisme de Montfort.

Bien des questions restent ouvertes à propos de la fondation de la *NRF*. Pourquoi fait-on appel à Eugène Montfort, qui n'appartient pas au « circuit gidien », pour gérer la revue ? Comment se sont déroulées les négociations à propos des collaborateurs, de l'organisation et du titre de la revue ? On trouve très peu de renseignements dans les correspondances et dans les journaux des fondateurs (Copeau se contente de noter : « Nous fondons *La Nouvelle Revue Française* »⁴² ; Gide n'en parle pas du tout).

Il est toutefois possible d'apporter un début de réponse à cette question fondamentale : pourquoi Gide et ses amis créent-ils la *NRF*, à ce moment précis de leur carrière ? Comme nous l'avons dit, la revue était à la Belle Époque le moyen d'expression privilégié des jeunes écrivains. L'itinéraire personnel de Gide en témoigne : dès son adolescence, il participe à la création de petites revues. Lorsque son prestige littéraire augmente, il devient le maître à penser d'un groupe qui s'exprime d'abord dans des revues existantes. Graduellement, Gide et ses amis forment le vœu d'avoir leur propre organe, de manière à pouvoir se manifester en tant que groupe littéraire distinct. Ce besoin devient plus pressant après la disparition d'*Antée*, la dernière revue sur laquelle ils ont quelque influence.

⁴¹ J. Schlumberger, « Le Cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française* », pp. 5-6.

⁴² J. Copeau, *Journal*, p. 429 (19 octobre 1908).

La fondation de la *NRF* intervient relativement tard dans la carrière de Gide : elle signale la conversion de celui-ci à une attitude moins élitiste. Du point de vue de la stratégie littéraire, le moment est bien choisi : Gide est sur le point d'accéder à la consécration publique avec la publication de *La Porte étroite* et sa notoriété nouvellement acquise aide à lancer la revue. En outre, il est maintenant entouré de quelques disciples dévoués qui pourront se charger de la gestion quotidienne. A eux six, les fondateurs réunissent tous les atouts requis pour faire de la *NRF* une revue sérieuse et durable : à part leurs talents d'écrivains et leur expérience d'hommes de revue, ils disposent d'une bonne dose de capital économique, social et symbolique.

1.2 Portrait d'une revue de littérature et de critique

Avant de procéder à une analyse des textes publiés dans la *NRF*, il nous semble intéressant d'étudier l'organisation matérielle de la revue. En commençant par décrire le fonctionnement de son équipe fondatrice, nous suivrons l'évolution de la revue entre 1909 et 1914. Nous verrons qu'il s'instaure une gestion plus professionnelle à mesure que les activités et le rayonnement de la *NRF* augmentent.

L'équipe fondatrice

Nous avons signalé que l'attitude de Gide envers le public change considérablement au début du XX^e siècle. La fondation de la *NRF* est la principale manifestation de son désir de conquérir une audience plus large, sans pour autant faire des concessions au goût des masses. En créant une revue littéraire, Gide peut engager un véritable dialogue avec le public lettré et avec ses collègues écrivains. Cependant, il importe de souligner que la *NRF* n'est pas l'œuvre de Gide, mais d'une équipe. Comme Gide est le seul des fondateurs à avoir une réputation établie, il est le leader naturel du groupe et son meilleur ambassadeur dans le monde littéraire. Cependant, il refuse d'occuper une position officielle, soulignant l'importance du travail en commun. Il racontera plus tard à Jean Amrouche :

Je n'ai jamais accepté que mon nom figurât comme directeur de *La Nouvelle Revue Française*. C'était une association. Je crois que nous avions les uns et les autres, que j'avais en particulier, profondément le sens de l'équipe. [...] J'avais l'impression que, ou nous allions sombrer tous dans le néant, l'oubli, le ratage, ou c'est ensemble que nous arriverions à quelque chose.¹

Schlumberger évoque dans ses mémoires la méthode de travail de l'équipe, des séances de lecture des notes à l'envoi des numéros aux abonnés. Il souligne que l'unité du groupe s'est établie grâce à l'attitude désintéressée de ses membres, qui se mettent tous au service de l'entreprise commune.

La première chose qui nous frappe est le fait que les cinq hommes qui fondent la revue avec Gide sont tous plus jeunes que lui. Ve-

¹ In Eric Marty, *André Gide : avec les entretiens André Gide - Jean Amrouche*. Lyon : La Manufacture, 1987, p. 218.

nus vers lui en tant qu'admirateurs de son œuvre, ils sont devenus des amis. Gide, Drouin, Ghéon, Ruyters, Schlumberger et Copeau partagent les mêmes valeurs artistiques ; forment un groupe relativement homogène qui réunit les meilleures conditions pour faire de la *NRF* une revue prestigieuse et durable. Agés entre trente et quarante ans, ils ont fait leurs preuves en tant que critiques et écrivains : la plupart d'entre eux ont publié des romans ou des poèmes, tous ont collaboré à des revues littéraires. Cette expérience ne leur a pas seulement valu des compétences pratiques, mais aussi des relations dans le monde littéraire et du prestige artistique.

Contrairement à beaucoup d'écrivains d'avant-garde, les fondateurs de la *NRF* appartiennent à la haute ou moyenne bourgeoisie : Gide et Schlumberger sont des héritiers qui n'ont pas besoin de travailler pour vivre, Drouin est professeur agrégé de philosophie, Ghéon est médecin, Copeau gère l'usine familiale et Ruyters travaille dans la banque. Par la suite, la revue tend à recruter des collaborateurs qui appartiennent à la classe dirigeante de la société : beaucoup sont des bourgeois d'origine parisienne ayant fréquenté des écoles prestigieuses. S'ils ne sont pas tous des héritiers comme Larbaud et Martin du Gard, ils ont souvent un métier qui leur laisse beaucoup de temps pour écrire (comme Paul Claudel, qui poursuit une carrière diplomatique).² Ceci dit, il faut se garder de simplifier, puisque la *NRF* accueille aussi le groupe de Charles-Louis Philippe, composé d'écrivains issus de milieux très modestes qui cultivent une thématique « populaire ». En dépit de ces nuances, on peut néanmoins constater que la *NRF* reflète le statut social de ses fondateurs : par son ton modéré, son éthos ascétique (qui n'est pas étranger aux origines protestantes de Gide et de Schlumberger) et sa défense de l'autonomie de l'art, elle est plus proche du public bourgeois que de l'avant-garde bohémienne.

Pierre Bourdieu a signalé un même type de corrélation entre dispositions et position dans le champ littéraire à propos des défenseurs de l'art pour l'art. Ayant relevé les similitudes entre la trajectoire sociale d'auteurs comme Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et les frères Goncourt, il conclut :

Bourgeoisie à talents et noblesse de tradition ont en commun de favoriser des dispositions aristocratiques qui portent ces écrivains à se sentir également éloignés des déclamations démagogiques des tenants de l'« art social », qu'ils iden-

² Voir A. Boschetti, *La poésie partout*, p. 128-9.

tifient avec la plèbe journalistique de la bohème, et des divertissements faciles des « artistes bourgeois », qui, issus pour la plupart de la bourgeoisie d'affaires, ne sont pour eux que des marchands du temple [...].³

Refus de l'art social, mépris à l'égard de la littérature commerciale, défense de l'autonomie de la littérature : nous reconnaissons ici quelques traits marquants de la *NRF*.

Le fait d'avoir une équipe de rédaction unie et compétente est un atout capital pour une revue naissante. Pendant les deux premières années, le groupe fonctionne assez bien et réussit à faire de la *NRF* une revue sérieuse et respectée. Ensuite, l'enthousiasme du nouveau départ retombe et il devient plus difficile de maintenir la discipline du travail d'équipe. Le tableau 4 montre l'évolution des contributions du groupe fondateur à la *NRF*.

	<i>Copeau</i>	<i>Drouin</i>	<i>Ghéon</i>	<i>Gide</i>	<i>Ruyters</i>	<i>Schlumberger</i>
1908	-	1	-	-	1	2
1909	12	14	15	24	16	31
1910	8	15	32	18	11	34
1911	11	1	39	5	3	45
1912	16	4	40	-	1	27
1913	13	3	41	4	-	24
1914	-	22	26	6	-	11
total	60	60	193	57	32	174

Tableau 4. Nombre de textes publiés dans la *NRF* par les fondateurs

En 1909 et 1910, André Gide est très présent dans les pages de la *NRF*. Il fait des notes, il compose la Revue des revues et il commente l'actualité littéraire dans son « Journal sans dates ». ⁴ Gide joue son rôle de maître à penser en publiant des articles polémiques par lesquels la *NRF* prend position dans les débats de son époque. Au bout de deux ans, Gide réduit sa collaboration pour pouvoir voyager et écrire ; de loin, il continue à jouer le rôle d'éminence grise. Aux yeux

³ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 127.

⁴ Cette chronique, qui ressemble par sa forme très libre aux « Lettres à Angèle » publiées dans *L'Ermitage*, paraît onze fois entre décembre 1909 et décembre 1910.

du public, la *NRF* sera toujours « la revue de Gide ». Celui-ci hésite d'ailleurs à assumer cette responsabilité :

Je crains par moments que *La NRF*. ne m'entraîne très loin et ne fausse la direction de ma carrière. Vais-je être, désormais, forcé, à cause d'elle, de m'occuper de ce que les autres disent ou pensent autour de moi ? Nous sommes si profondément, si sincèrement inactuels, mon pauvre vieux ! [...]

Mais *La NRF*. n'est pas encore assez solidement établie pour que je puisse impunément la lâcher. Mais que j'en ai soupé des jugements ! et sur moi-même et sur les autres ; un article maladroît me rend malade et je prends pour insulte tout ce qui ne va pas dans mon sens.⁵

Nous retrouvons ici le mécanisme qui conditionnait ses rapports avec *L'Ermitage* et *La Revue blanche* : Gide s'intéresse davantage aux nouveaux départs qu'à l'effort soutenu. En outre, il ne veut pas être obligé de s'impliquer dans les querelles artistiques du jour, préférant garder une certaine distance critique afin de pouvoir travailler à son œuvre littéraire. C'est pourquoi il cesse ses contributions régulières à la *NRF* ; en l'année 1912, son nom n'apparaît pas du tout au sommaire. Les critiques y voient un signe de la désaffection de Gide pour la revue qu'il a fondée. Copeau s'en inquiète et il souligne l'importance d'un soutien ouvert et actif de la part de Gide :

A plusieurs reprises il m'est revenu [...] que le bruit circulait de votre rupture avec *La NRF*. [...] Si bien que je balance s'il ne serait pas opportun de publier, dans notre prochain numéro, un entrefilet signé de mes initiales et coupant court à ce canard. Quelques lignes seulement, signalant les propos rapportés, ajoutant que si votre collaboration s'est faite plus rare, c'est afin de laisser toute liberté à votre travail, et annonçant enfin que *La NRF*. publiera votre prochain roman.⁶

Gide envisage de reprendre son activité critique une fois ses *Caves du Vatican* achevées. Il est très conscient de l'impact de sa collaboration sur la revue : « Je sais parbleu ce qui lui manque : elle ne fait pas crier après... Mais vous verrez quand j'aurai recommencé d'y collaborer, – nous aurons tout le monde à dos. Ça sera la gloire ! ! »⁷ En effet, la publication des *Caves du Vatican* dans la revue aura un grand retentissement. Mais Gide ne donnera plus guère d'articles, ce qui semble justifier l'inquiétude de Copeau.

⁵ Gide à Copeau, 21 décembre 1910. André Gide & Jacques Copeau, *Correspondance*, I : décembre 1902 - mars 1913. Paris : Gallimard, 1987, p. 433.

⁶ Copeau à Gide, 15 octobre 1912. *Ibid.*, p. 676. La *NRF* publie en effet un démenti (« Une erreur. » [*NRF*, janvier 1913, p. 172] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 190-1).

⁷ Gide à Rivière, 11 février 1913. André Gide & Jacques Rivière, *Correspondance*, 1909-1926. Paris : Gallimard, 1998, p. 371.

Deux autres membres de l'équipe fondatrice désertent également. Marcel Drouin, accaparé par son métier de professeur, a du mal à réaliser ses projets littéraires et critiques. Sous le pseudonyme de Michel Arnauld, il donne beaucoup de notes à la *NRF* en 1909 et 1910 : Drouin s'intéresse notamment à la philosophie, aux sciences sociales et aux littératures anglaise et allemande. Entre 1911 et 1913, il est pratiquement absent de la revue, pour revenir à la charge en 1914. Ses crises de découragement inquiètent les autres, parce qu'ils ne peuvent jamais compter sur lui : « Avec combien d'auteurs ne nous brouilla-t-il pas, de qui nul ne parla jamais dans la *N.R.F.*, parce qu'il s'était réservé de leur rendre hommage mieux que d'autres n'auraient su le faire ! »⁸ Frustré par son incapacité à assumer sa tâche au sein de la revue, Drouin finira par s'éloigner de la *NRF*.

La situation d'André Ruyters ressemble à celle de Drouin. A cause de son travail, il ne peut pas se consacrer entièrement à la littérature. En 1910, il quitte la France pour devenir représentant de la Compagnie du Chemin de fer en Ethiopie. Jusqu'à la guerre, Ruyters est le gérant en titre de la revue, mais la fréquence de ses contributions baisse rapidement et il ne fait plus de notes après juillet 1910. Ruyters souffre de l'échec de sa carrière de romancier : son roman *L'Ombra-geuse* n'est publié dans la *NRF* qu'au prix de vives discussions au sein de la rédaction.⁹ Atteint d'une grandissante impuissance intellectuelle, Ruyters abandonne la littérature en 1914.

Par contre, le cas d'Henri Ghéon prouve que le fait d'exercer un métier n'empêche pas forcément une collaboration abondante à la revue. En tant que médecin de province, Ghéon ne peut pas s'occuper de la gestion quotidienne de la *NRF*, mais il vient souvent à Paris pour discuter avec ses amis et il fournit une contribution importante à la partie critique : avec 188 articles ou notes publiés, il est le critique le plus productif de la première *NRF*. Ghéon s'intéresse à des sujets très variés, allant de la poésie et du théâtre aux arts plastiques, la musique et la danse. Il pratique différents genres littéraires : la *NRF* publie de

⁸ J. Schlumberger, *Eveils*, p. 378.

⁹ *L'Ombra-geuse* paraît dans la *NRF* de octobre 1910 à janvier 1911 ; par la suite, Ruyters y publie encore quelques récits de voyage : *Addis-Abeba* (octobre 1911) et *D'Addis-Abeba à Djibouti* (décembre 1911 et mai 1912).

lui quelques poèmes à résonance patriotique et un récit de voyage ; son *Eau-de-Vie* est représentée au Vieux-Colombier.¹⁰

Jean Schlumberger est le deuxième critique de la revue. Comme Ghéon, il aborde les sujets les plus divers ; en 1912-1913, il se charge de la chronique théâtrale. Il écrit aussi des poèmes, des romans et des pièces de théâtre, mais il produit assez peu. La *NRF* donne de lui quelques vers et un fragment de son roman *L'Inquiète paternité*.¹¹ Membre le plus dévoué du triumvirat de 1909, Schlumberger garantit entre 1909 et 1911 la continuité de la revue. Assisté du secrétaire Pierre de Lanux, il assume la tâche ingrate d'interpeller les collaborateurs retardataires, de centraliser les manuscrits et de surveiller la correction des épreuves. En 1912, Schlumberger passe la direction à Copeau, mais il reste un des piliers de la *NRF*.

Jacques Copeau est un collaborateur très enthousiaste, bouillonnant d'idées, mais incapable de se concentrer longuement sur une même tâche. Il est un critique important, porte-parole des directions de la *NRF* dans les domaines du théâtre et du roman et – par son talent de polémiste – interlocuteur des adversaires de la revue. Malheureusement, beaucoup de ses projets restent à l'état d'ébauche. A partir de 1912, Copeau déploie une grande énergie dans différents domaines : il dirige la *NRF*, il travaille à son œuvre personnelle et il fait de la critique dramatique. Entre-temps, il s'oriente progressivement vers le théâtre, pensant trouver là sa véritable vocation ; après la fondation du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913, Copeau s'éloigne de la *NRF*.

¹⁰ Voir *A la gloire du mot « Patrie »* (*NRF*, mai 1909) ; *Foi en la France* (juillet 1910) ; *L'Épreuve de Florence* (novembre 1912 - janvier 1913).

¹¹ *Sur les bords du Styx* (*NRF*, novembre 1908) ; *Épigrammes Romaines* (mai 1909) ; *L'Inquiète Paternité* (juillet 1910 ; ce roman, nouvelle version d'*Heureux qui comme Ulysse...*, paraîtra aux Editions de la NRF en 1911).

	Total textes NRF		Fondateurs réunis		= % du total	
	textes littéraires	articles critiques	textes littéraires	articles critiques	textes littéraires	articles critiques
1908	3	10	1	3	33	30
1909	46	168	7	105	15	63
1910	59	200	7	111	12	56
1911	54	187	6	98	11	52
1912	43	185	3	85	7	46
1913	38	188	3	82	8	44
1914	26	152	5	60	19	39
total	269	1090	32	544	12	50

Tableau 5. Contribution des fondateurs à la NRF

Ces chiffres font apparaître une baisse graduelle de l'apport des fondateurs par rapport à l'ensemble des textes publiés dans la NRF. Les correspondances montrent qu'ils s'interrogent régulièrement sur le fonctionnement de leur équipe. Souvent, ils ne réalisent pas leurs projets d'articles et la communication est compliquée par leurs déplacements fréquents. Toutes les tentatives de ressaisissement ne peuvent pas empêcher que l'équipe originale se démobilise. Les fondateurs prennent alors conscience de la nécessité de déléguer une partie de leur travail à de nouvelles recrues, tout en redoutant l'introduction d'éléments étrangers dans leur groupe : « mieux vaut pas de notes que des notes de collaborateurs étrangers à l'esprit de la revue [...]. On ne peut décidément en demander que de gens dont on soit tout à fait sûr. Mais cet hiver nous travaillerons à former deux ou trois aides ».¹² En effet, la NRF va accueillir beaucoup de collaborateurs nouveaux, dont Jacques Rivière est le plus éminent. Mais cet élargissement indispensable de l'équipe ne restera pas sans conséquences pour le contenu de la revue.

¹² Gide à Schlumberger, 1er octobre 1910. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 317-8.

Gestion

En raison de la disparition des archives de la *NRF* , nous avons peu de données concrètes sur l'organisation matérielle de la revue. En ce qui concerne les finances et le lectorat de la *NRF* , nous devons nous contenter de quelques indices qui peuvent être déduits des correspondances. Cependant, il est possible de donner une impression globale du fonctionnement de la revue.

Direction et administration

A sa création, la *NRF* est dirigée par les six fondateurs, qui se réunissent régulièrement pour discuter de la composition des sommaires et des questions administratives. Entreprise commune, donc, mais à laquelle tous les membres ne fournissent pas une contribution égale. Bien que la revue se crée autour de la personne de Gide, celui-ci joue un rôle ambigu. Après avoir hésité à se lancer dans ce projet, il se dévoue entièrement à la bonne cause – au moins pendant les premiers mois :

Ses lettres, billets, télégrammes de cette époque débordent de recommandations, de projets, d'impatiences, de plaintes. L'écart entre ce qu'il rêvait et ce que les contingences faisaient de nos fascicules, lui causait des nuits blanches. Il était prêt à écrire des adresses, à coller des timbres, il aurait été lui-même porter les numéros chez les abonnés ; mais il faisait une maladie pour les coquilles, les mauvaises mises en page, les omissions, les erreurs désobligeantes.¹³

Mais plutôt que de prendre ouvertement la direction de la revue, Gide opte pour un rôle plus discret, afin de préserver sa liberté. Néanmoins, dans une lettre à Claudel, il laisse transparaître qu'il est le vrai chef de l'équipe :

Une revue se fonde ici dont je ne prends pas officiellement la direction... mais c'est tout comme, et c'est mieux – car je laisse l'apparence de la direction à trois amis plus jeunes, actifs et dévoués de cœur et d'esprit à la tâche de rédaction littéraire que nous assumons.¹⁴

Pendant les premières années, les responsabilités à l'intérieur du groupe fondateur sont floues et variables selon la disponibilité des individus. Officiellement, la revue est dirigée par un comité de direction

¹³ J. Schlumberger, *Eveils*, p. 380.

¹⁴ Gide à Claudel, 9 janvier 1909. André Gide & Paul Claudel, *Correspondance 1899-1926*. Paris : Gallimard, 1949, p. 93.

composé de Schlumberger, Copeau et Ruyters, mais la plupart du temps c'est Schlumberger qui assure la gestion quotidienne. La revue est domiciliée à son adresse personnelle (78, rue d'Assas) ; c'est là que se réunissent les collaborateurs. Dès le départ, la *NRF* s'installe donc sur la rive gauche. Dans le contexte de l'époque, ce choix a valeur de manifeste : la rive gauche est le domaine des avant-gardes littéraires, tandis que la plupart des éditeurs commerciaux, la grande presse et les auteurs à succès résident sur la rive droite. De même, Copeau décidera d'installer son théâtre dans une salle du quartier latin, loin des grands boulevards qui hébergent le théâtre mondain.¹⁵

Le marchand de tableaux Eugène Druet (108, rue du Faubourg Saint-Honoré) est le dépositaire général de la revue ; il se charge de la distribution de la revue aux libraires. A peine un an plus tard, cette organisation improvisée ne satisfait plus les fondateurs de la *NRF*, d'autant plus qu'ils pensent à créer une maison d'édition. Ils cherchent donc un libraire-éditeur professionnel qui pourra les héberger. En octobre 1910, la *NRF* s'allie avec Marcel Rivière, éditeur d'écrivains socialistes et catholiques et de la revue *L'Indépendance*. Cependant, les fondateurs de la revue tiennent à préserver leur autonomie. Gide explique la situation à Claudel :

Tout en désirant profiter de tout l'outillage commercial de [Marcel] Rivière, l'éditeur qui est jeune et entreprenant, nous ne voulons pas laisser directement entre ses mains notre naissante bibliothèque ; craignant qu'il ne cherche à en faire une entreprise commerciale, ce que nous voulons éviter.

Nous entendons garder l'unique direction de cette bibliothèque – comme nous avons obtenu de garder l'unique direction de *La NRF*. – de manière à n'éditer rien qui ne nous paraisse digne de l'être ; et pour cela nous avons décliné ses propositions de prendre à sa charge tous les frais.¹⁶

L'alliance avec Marcel Rivière permet d'instaurer une gestion plus professionnelle et de fonder une maison d'édition. Désormais la couverture de la *NRF* porte l'adresse des Editions Rivière (31, rue Jacob). La rédaction de la revue dispose d'un local non loin de là pour recevoir ses collaborateurs (rue Bonaparte). En mars 1912, l'équipe emménage dans un bureau avoisinant celui de Rivière (1, rue Saint-Benoît). L'éditeur se charge notamment de l'administration et de la

¹⁵ Voir G. Leroy & J. Bertrand-Sabiani, « Géographie littéraire. » In *La Vie littéraire à la Belle Epoque*, pp. 333-49 : « En s'installant délibérément sur la rive gauche, le Théâtre du Vieux-Colombier marquait symboliquement sa rupture avec le théâtre dominant. » (p. 346).

¹⁶ Gide à Claudel, 22 février 1911. *Correspondance Gide-Claudel*, p. 162.

diffusion de la revue et des livres édités. Rivière jouit d'une grande liberté dans l'organisation pratique du travail, mais Gide ne cesse de surveiller le résultat de ses efforts. Pendant ses voyages, il vérifie partout si la revue est disponible : « J'attache à cela moins d'importance pour les lecteurs que pour les collaborateurs un peu timorés encore ou tièdes – et grands voyageurs, comme Valery Larbaud, ou Giraudoux... qui ne manquent pas d'en tirer des conclusions préjudiciables ».¹⁷

Jusqu'en 1911, le comité directeur de la *NRF* est assisté par Pierre de Lanux, ancien secrétaire de Gide. Mais les fondateurs sont insatisfaits de la façon dont il s'acquitte de sa tâche, qui consiste principalement à coordonner la correction des épreuves. En outre, la composition des sommaires implique un délicat équilibrage des matières, puisque la place d'un texte dans le numéro indique son importance. Gide se montre particulièrement sourcilieux quand il s'agit de la présentation formelle des textes :

J'ai toujours un battement de cœur en ouvrant un nouveau N°. Je pense que de vous même vous aurez su vous faire des reproches pour n'avoir pas fait mettre à la page la rubrique « traductions » - il est très déplaisant de voir coupé le titre de d'Ablancourt, et cela est d'autant plus fâcheux qu'il s'agit ici de Claudel qui fait [...] grande attention à ces *manques d'égards*. Il fallait de même mettre en page la rubrique « Correspondance et notes » - (*en règle générale chaque rubrique doit commencer en nouvelle page*). Les deux pages de plus que cela eût pris eussent permis à Verbeke un feuillet de 4 pages au lieu de cet onglet de 2 pages qu'il a dû coller et qui sera fâcheux pour la reliure.¹⁸

Une crise éclate en juin 1911, quand les *Eloges* de Saintléger Léger (le futur Saint-John Perse) paraissent dans la revue, défigurées par de nombreuses coquilles. Le poète est furieux, parce qu'on n'a pas tenu compte de ses corrections sur épreuves. Gide, navré par cet incident, prend sur lui de réparer la faute en faisant imprimer un tirage à part du texte. C'est à la suite de cet incident que la rédaction décide d'engager un nouveau secrétaire. Plusieurs candidats se présentent pendant les mois qui suivent. Le premier est Louis Nazzi, journaliste à *Comoedia* et fondateur de la petite revue *Sincérité* (1909). Malgré ses liens avec la grande presse, Nazzi se sent proche du groupe de Gide. C'est pourquoi Copeau propose de lui offrir le poste de secrétaire : « c'est un joli geste [...] de tendre la main à l'un des nôtres égaré dans le journalisme.[...] Je crois enfin qu'il possède la qualité d'ordre, de régularité,

¹⁷ Gide à Schlumberger, 29 avril 1911. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 383. Pour la même raison, Gide s'occupe de l'implantation de la *NRF* à l'étranger.

¹⁸ Gide à Lanux, juillet 1911. Bibliothèque Doucet.

de sérieux qui manquent à Pierre ». ¹⁹ Cependant, les négociations n'aboutissent pas. La direction se tourne ensuite vers le critique-écrivain Francis de Miomandre, collaborateur occasionnel de la *NRF*. Mais peu après l'acceptation de Miomandre, un autre candidat se présente en la personne de Jacques Rivière, qui est à ce moment un des collaborateurs les plus appréciés de la revue. Or Rivière vient de démissionner de l'école où il enseigne la philosophie et pense que le métier de secrétaire lui conviendrait parfaitement : « ne voyez-vous pas qu'en un an je ferais de *La NRF* la première revue de France. Vous ne savez pas de quoi je suis capable, quand j'y ai du goût. – Et ma méthode ! » ²⁰ Gide est très embarrassé par le cours des événements, mais Miomandre accepte de céder sa place à Rivière, à la grande satisfaction de celui-ci et des dirigeants de la *NRF*.

L'arrivée de Rivière inaugure une nouvelle phase dans la gestion de la revue. Vers la même époque, le fonctionnement du groupe est menacé par la diminution de l'apport des fondateurs. Obligés de constater que le travail d'équipe ne fonctionne plus, ils éprouvent le besoin d'instaurer une direction plus ferme. En même temps, leurs rapports avec l'éditeur Marcel Rivière se dégradent, parce qu'ils apprennent que la revue concurrente *L'Indépendance* fonde également une maison d'édition :

Variot m'apparaît de plus en plus redoutable. [...] Je me convaincs qu'il faudra parler sérieusement à Rivière, et peut-être lui mettre le marché en main : nous *ou* lui. Encore un an, et vous verriez si la maison Rivière n'est pas devenue la maison Variot ; il faut étouffer cela tandis que ce n'est encore qu'une larve – ou tout au moins s'en expliquer : quelles sont ses intentions ? (s'en expliquer *avec Rivière*, et s'en tenir strictement aux termes de votre lettre récente : pas *deux* comptoirs d'éditions *littéraires dans la même maison*). ²¹

Marcel Rivière tente de rassurer les hommes de la *NRF* en disant qu'il n'a pas l'intention de publier des œuvres littéraires. Mais les craintes de Gide se réalisent : à la fin de 1911, la *NRF* subit une série d'attaques de la part de *L'Indépendance*. Cette crise donne lieu à une réorganisation drastique au sein de la rédaction de la *NRF*. Gide convient avec Copeau que celui-ci sera désormais le seul directeur, afin de rationaliser la gestion de la *NRF* et de la rendre plus combative. Il faut

¹⁹ Copeau à Schlumberger, 9 septembre 1911. Bibliothèque Doucet.

²⁰ Rivière à Gide, 6 décembre 1911. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 297.

²¹ Gide à Schlumberger, 2 septembre 1911. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 420.

de longues discussions avec Schlumberger, qui est réticent à accepter ce changement, avant que le nouveau régime s'instaure (le nom de Copeau comme directeur apparaît sur la couverture en mai 1912). Copeau exerce une direction plus dynamique que Schlumberger, mais son zèle se relâche en 1913, quand il fonde le Théâtre du Vieux-Colombier. A partir de ce moment, c'est Jacques Rivière qui assure la direction de fait, sous la tutelle de Gide et de Schlumberger.

En 1912, le désir d'être « chez soi » devient tellement fort que la revue et les éditions quittent l'éditeur Rivière pour s'installer ensemble au 35-37, rue Madame. Un encart inséré dans *La Nouvelle Revue Française* du 1er novembre 1912 informe les lecteurs que

La Nouvelle Revue Française et les Editions de la NRF, cédant à la nécessité d'agrandir leurs locaux et de s'organiser d'une manière plus conforme au développement qu'elles ont pris, s'installent chez elles. Elles ne porteront plus, désormais, la firme de la maison Marcel Rivière et C^{ie}.

L'équipe de la *NRF* s'élargit à mesure que la gestion se professionnalise. Lors de la fondation des Editions de la NRF, Gustave Tronche est nommé administrateur commercial. En tant qu'ancien commissionnaire de librairie, Tronche peut aider le gérant Gaston Gallimard à lancer la nouvelle entreprise. Il devient directeur commercial des Editions au moment du déménagement à la rue Madame. En 1914, Paul Grosfils, ancien directeur d'*Antée* et fondateur des Presses Sainte-Catherine (l'entreprise brugeoise qui imprime la *NRF*), offre sa collaboration gratuite à la *NRF*. A la veille de la guerre, l'équipe d'exécution de la *NRF*, revue et éditions ensemble, se compose de Rivière, Tronche, Grosfils et trois autres employés.²²

Finances

Au cours des pourparlers pour la fondation de la *NRF*, on prévoit de financer le lancement de la revue par un investissement conjugué de tous les fondateurs. Copeau demande à Schlumberger combien d'argent il voudra mettre dans l'entreprise : « Gide nous aidera, je pense. Rouart, Montfort et Ducoté, également moi-même je donnerai cent francs. D'autres contribueront selon leurs moyens ».²³ En fait, Gide et

²² Voir A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* III, p. 272 et 324.

²³ Copeau à Schlumberger, 19 mars 1908. Bibliothèque Doucet.

Schlumberger, les plus fortunés de l'équipe, seront les principaux mécènes de la revue : les rares données qui sont à notre disposition indiquent que Gide paie un tiers de tous les frais, tandis que Schlumberger se charge du reste. Au moment de la création des Editions de la NRF, Gaston Gallimard se joint à eux : le contrat de la maison d'édition précise que chacun des trois investit 3 000 francs pour commencer.²⁴ Les comptes de la *NRF* montrent que l'éditeur Marcel Rivière apporte également des sommes importantes en échange d'un pourcentage sur les ventes. Au moment d'emménager rue Madame, la rédaction fait le point sur les finances ; c'est alors que Gallimard entre également dans l'exploitation de la revue :

J'ai parlé à Gallimard de l'homologation de nos parts dans La N.R.F. Il a paru heureux de prendre position plus nette et d'avoir des droits dans l'entreprise qui correspondent à ce qu'il y dépense d'activité. D'après mes calculs approximatifs, je pense que j'aurai avancé le 1^{er} oct. 26.000 frs ; vous 11.000. Nous établissons donc un fonds de roulement de 26.000 frs versés par Gallimard + 15.000 versés par vous. Ces 41.000 frs nous suffiront pour longtemps.²⁵

En 1913, Gide fait savoir à ses associés qu'il souhaite diminuer sa participation aux frais. Schlumberger et Gallimard acceptent de modifier son contrat, tout en insistant pour continuer leur association : « Nous tâcherons d'empêcher les dépenses de grossir mais tout nous semble préférable que l'adjonction de quelques vagues actionnaires qui n'apporteraient que très peu d'argent et beaucoup de gêne ».²⁶ Il est significatif que les dirigeants de la *NRF* préfèrent le mécénat à un régime capitaliste qui risquerait de miner leur autonomie artistique. Une telle approche, à mi-chemin entre l'économie du marché et l'élitisme de l'avant-garde, est caractéristique des littérateurs modernistes, comme le montrent des études récentes sur le champ littéraire anglo-saxon de la même époque.²⁷

²⁴ Et non 20 000 F, comme dit Auguste Anglès dans *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* II, p. 59. Voir le contrat publié dans la *Correspondance Gide-Schlumberger*, pp. 1036-9. Par la suite, les trois associés continuent à apporter des montants importants (voir les comptes du 31 mai au 28 novembre 1911, cités dans *Ibid.*, p. 452).

²⁵ Schlumberger à Gide, 2 septembre 1912. *Ibid.*, p. 492-3.

²⁶ Schlumberger à Gide, 7 avril 1913. *Ibid.*, p. 511.

²⁷ Voir par exemple L. Rainey, *Institutions of Modernism* ; Mark Morrisson, *The Public Face of Modernism : little magazines, audiences, and reception, 1905-1920*. Madison : University of Wisconsin Press, 2001 ; P. McDonald, *British Literary Culture and Publishing Practice*.

En 1914, il est encore question de revoir le contrat de la maison d'édition : puisque Gide ne peut plus suivre la mise de fonds de ses associés, Gallimard lui propose de renoncer à ses droits d'auteur afin de rétablir l'équilibre. Gide refuse cet arrangement, de sorte qu'il reste en retard par rapport aux autres.²⁸ Quand la guerre éclate, Schlumberger procède à une mise au point :

Je reconnais par la présente que, depuis le 31 mai 1911, nous avons considérablement augmenté nos participations aux Editions de la Nouvelle Revue Française, auxquelles nous avons joint l'exploitation de la revue elle-même. Gaston Gallimard et moi sommes engagés pour une somme de 44.000 francs chacun, vous pour une somme moindre. En cas de décès de l'un d'entre nous, il est bien entendu que la direction de la revue et celle des éditions restera exclusivement entre les mains des survivants, les droits des héritiers ne pouvant porter que sur une participation aux bénéfices.²⁹

En dehors des apports des fondateurs, la revue dispose des recettes des abonnements et de la vente au numéro, mais celles-ci sont réduites à cause des prix relativement modiques des fascicules et de leur faible tirage.³⁰ Les dépenses mensuelles, par contre, sont très élevées. Elles concernent surtout le coût de fabrication des numéros ; les frais d'impression ne cessent d'augmenter (de 800 francs par mois en 1910 à 1 200 en 1912). En même temps, on rémunère de plus en plus de collaborateurs. En 1912, Schlumberger dresse un tableau de la situation financière de la *NRF*, au cours d'une discussion sur le prix à payer pour un roman :

Il me semble que 1 000 frs pour un roman est un prix qu'il ne faudrait pas dépasser sous peine de rendre intenable notre attitude à l'égard de ceux que nous ne payons pas ou que nous payons peu. Je considérais qu'un budget total de 2 000 francs par mois était un maximum, mais il y a longtemps que nous le dépassons. Voici les dépenses fixes :

Verbeke	1 200
Copeau	300
Rivière	150
Suarès	160

²⁸ Voir Gide à Schlumberger et Gallimard, 27 mars 1914. *Correspondance Gide-Schlumberger*, pp. 550-2.

²⁹ Schlumberger à Gide, 5 septembre 1914. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 566.

³⁰ En 1909, on fixe le prix de l'abonnement ordinaire à 10 francs ; le prix au numéro est de 1 franc. Le prix d'abonnement est porté à 15 francs à la fin de 1910 (18 francs à l'étranger, 25 francs l'abonnement de luxe). On accorde un tarif réduit de 10 francs aux membres du corps enseignant.

Thibaudet	50
Chroniques	50
Notes	<u>100</u>
	2 010

Elles portent déjà le budget de la revue à 24 000 francs contre 12 000 francs de recettes. Soit 12 000 francs de déficit. Il me semble qu'il faudrait s'interdire de dépasser 15 000 francs de déficit ce qui nous donnerait 2 250 francs à dépenser par mois. Dans ces conditions nous ne pouvons donner plus de 200 par livraison du roman.³¹

Au cours des premières années de la *NRF*, le régime de paiement des collaborateurs change souvent. Au début, on part du principe de gratuité : la revue étant une entreprise non commerciale, les collaborateurs sont censés apporter leur aide de façon désintéressée. La rémunération est une faveur exceptionnelle accordée aux écrivains auxquels on tient beaucoup, tels que Claudel. Le geste ne rate pas son effet, puisque le poète exulte quand on lui propose de rémunérer son texte : « 200 francs, c'est superbe ! Jamais ma triste littérature ne m'a rapporté autant depuis 20 ans que je m'y abandonne ! Cela lève tous mes doutes et je vous envoie ci-joint les épreuves du *Magnificat* ». ³² De plus en plus souvent, la rédaction est confrontée à des écrivains qui demandent des honoraires, soit parce qu'ils en ont besoin pour vivre, soit parce qu'ils ont assez de prestige pour pouvoir exiger le paiement de leur copie. Ainsi, la rédaction fait un geste spécial envers Charles-Louis Philippe, parce qu'il est très pauvre. Elle fait alors jouer l'arme de la concurrence en proposant à l'auteur le même tarif que celui qu'il obtiendrait à *La Grande Revue*.³³ Mais le richissime Valéry Larbaud exige également que ses textes soient payés, « pour le principe ».

Pendant cette première époque, le paiement des textes est toujours sujet à discussions. On veut bien payer les romans, mais lorsque les frères Tharaud demandent 1 000 francs pour leur *Fête Arabe*, Schlumberger et Gide craignent de créer un précédent.³⁴ En effet, à partir du moment où l'on commence à payer certains écrivains, on ris-

³¹ Schlumberger à Copeau, 21 novembre 1912. Bibliothèque Doucet.

³² Claudel à Lanux, 19 mars 1910. Bibliothèque Doucet. Voir Paul Claudel, *Magnificat* (*NRF*, mai 1910).

³³ Voir Gide à Ruyters, novembre 1909. In André Gide & André Ruyters, *Correspondance*, II : 1907-1950. Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 58.

³⁴ Voir Gide à Schlumberger, 8 février 1912. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 464-5. Comme la revue se trouve à court de romans publiables, les Tharaud finissent par obtenir ce prix. *La Fête Arabe* paraîtra dans la *NRF* de mars et avril 1912.

que de rendre les autres jaloux. En 1912, quand la revue négocie avec Péguy pour obtenir un texte de lui, Schlumberger hésite à satisfaire les exigences de l'auteur :

Oui, mais que dira Claudel s'il apprend que Péguy touche 250 par livraison alors que lui n'en a touché que 100 ? Je crois tout de même que le livre des Tharaud avait pour les revues une valeur marchande tandis que celui de Péguy n'en a pas. C'est un point important à considérer. Je crois que 100 francs par livraison suffiraient ou 500 en tout.³⁵

Ces exemples montrent que les rédacteurs de la *NRF* ont différents critères pour déterminer le prix d'un ouvrage. Ils tiennent compte de la situation personnelle de l'auteur, de son prestige et de ses exigences, mais aussi de la qualité du texte et de sa valeur marchande (c'est-à-dire ce qu'offriraient les revues concurrentes). Les collaborateurs réguliers de la *NRF* ne sont pas payés au départ, sauf Pierre de Lanux qui obtient 30 francs par mois en tant que secrétaire. En juin 1910, Gide et Schlumberger décident d'instaurer un système de paiement des articles. Désormais, quelques-uns des fondateurs (Drouin, Copeau et Ruyters) obtiennent 6 francs la page pour leurs articles critiques ; on ne paie donc que ceux qui en ont besoin pour vivre. Peu après, Gide et Schlumberger décident de rétribuer également les notes, à raison de 4 francs la page : « Etant donné l'importance et l'excellence de nos notes, il ne me paraît pas juste de les tenir en dehors de la rétribution ». ³⁶ Ainsi, les frais d'exploitation de la *NRF* augmentent rapidement.

Les fondateurs de la *NRF* prennent spécialement à cœur le sort de Jacques Rivière, qui vit dans des conditions précaires. Avant qu'il n'obtienne une situation régulière à la *NRF*, Copeau l'aide à trouver des revenus supplémentaires en écrivant des articles de revue, publiés parfois sous le nom de Copeau, qui partage alors ses honoraires avec son « nègre » :

Mon désir est que, ma situation s'améliorant, je puisse progressivement vous abandonner le revenu de certains travaux, vous faire profiter des positions ac-

³⁵ Schlumberger à Copeau, mai 1912. Bibliothèque Doucet. Péguy ne publiera d'ailleurs jamais dans la *NRF*.

³⁶ Gide à Schlumberger, 6 juin 1910. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 284. Le tarif des articles sera porté à 5 francs au début de 1912. En guise de comparaison : *La Revue blanche* paie 20 francs la page (voir G. Leroy & J. Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, p. 254).

quises. En outre, chaque fois que je pourrai vous trouver un article intéressant à faire, pour votre compte, ce sera avec joie.³⁷

En février 1910, Rivière annonce à sa famille qu'il obtient désormais 50 francs par mois pour sa collaboration à la *NRF*, quel que soit le nombre de notes ou articles qu'il rédige.³⁸ Lorsqu'il devient secrétaire de la revue, il gagne 150 francs par mois. Comme cela ne lui suffit pas pour vivre, il continue sa collaboration aux revues concurrentes, ce qui incite Gide à tenter de lui procurer un meilleur traitement à la *NRF* :

Mais votre lettre m'alarme avec cette nouvelle : l'article de Rivière pris dans la *R[evue] Franco-Américaine* ! C'est précisément là ce que nous avions convenu qu'il fallait éviter – et que je vous avais dit qui arriverait fatalement si nous acceptions que Rivière ne reçût pas d'autre paiement pour sa copie que celui de son traitement de secrétaire, et que l'un fût compris dans l'autre – ce que je continue à considérer comme inadmissible.³⁹

Désormais toutes les contributions de Rivière sont rémunérées selon le tarif convenu par Gide et Schlumberger. A partir de 1913, les responsabilités du secrétaire augmentent considérablement à cause du départ de Copeau. Rivière écrit alors à sa famille que son salaire est porté à 250 francs et qu'il sera probablement augmenté à 300 francs en janvier 1914.

A partir de 1912, le nombre des collaborateurs payés s'accroît en raison de la création de chroniques et de rubriques spécialisées. La *NRF* entame les négociations avec André Suarès au moment où celui-ci se brouille avec Jacques Rouché, directeur de *La Grande Revue*, précisément parce qu'il ne paie pas assez. Comme Suarès vit dans le besoin, Copeau lui offre une chronique mensuelle dans la *NRF* moyennant 2 000 francs par an. Les rédacteurs voient ce salaire comme un investissement potentiellement rentable : en raison de la notoriété de Suarès et de la qualité de ses articles, sa Chronique de Caërdal est censée attirer de nouveaux lecteurs. A la même époque, Albert Thibaudet obtient la chronique de la littérature. Gide propose de lui

³⁷ Copeau à Rivière, 17 décembre 1909. H.T. Naughton (éd.), « Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau, I. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 26, 1982, p. 23.

³⁸ « Vous ne pouvez pas comprendre à quel point c'est extraordinaire et combien il faut que Gide ait de l'affection pour moi pour avoir fait ça. Songez que la *NRF* est une revue de gens presque tous riches et que personne pour l'instant n'y est payé. C'est un grand privilège. » (Rivière à ses tantes, 19 février 1910. Archives Alain Rivière).

³⁹ Gide à Schlumberger, vers le 8 février 1912. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 465.

offrir un paiement de 50 ou 30 francs par chronique : « quelque chose de régulier et que cela l'obligera plus (dans tous les sens du mot) que de lui proposer tant par page ».⁴⁰

Les quelques chiffres qui sont à notre disposition font apparaître un déséquilibre chronique entre les dépenses de la *NRF*, qui augmentent toujours, et ses recettes qui restent faibles. Le même constat s'applique à la maison d'édition : les frais de fabrication sont importants, parce que l'on tient à une impression soignée, tandis que les tirages dépassent rarement les 1 500 exemplaires. Les auteurs obtiennent un pourcentage sur les exemplaires vendus et ils bénéficient souvent aussi d'une avance. Même si certains livres se vendent assez bien, l'entreprise reste déficitaire. Ce qui a permis la survie de la *NRF* pendant cette première période, c'est le fait que quelques-uns des fondateurs sont assez fortunés pour longuement soutenir l'entreprise à fonds perdu. Grâce au mécénat de Gide, Schlumberger et Gallimard, la *NRF* peut se permettre de miser sur le profit à long terme. La survie d'une revue comme la *NRF* doit beaucoup à la situation sociale de ses fondateurs, comme l'a remarqué Pierre Bourdieu :

On observe en fait que la propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semblent dépendre pour une grande part de la possession d'un capital économique et symbolique important.⁴¹

D'après Bourdieu, le capital économique favorise le développement de dispositions comme l'audace et le désintéressement : les écrivains riches osent faire des placements risqués, car ils devancent la demande ; or, ces placements sont les plus rentables à long terme.

L'image qui naît de notre investigation du fonctionnement de la première *NRF* est celle d'une équipe d'amateurs qui, peu à peu, pose les fondements d'une entreprise éditoriale moderne. Les six fondateurs de la *NRF* réunissent toutes les formes de capital définies par Pierre Bourdieu : capital économique, culturel, social et symbolique. Même s'ils sont loin d'être des hommes d'affaires, ils doublent leurs talents artistiques d'une bonne intuition des lois de fonctionnement du champ littéraire. Ils sont des intellectuels bourgeois qui ont passé l'âge des

⁴⁰ Gide à Schlumberger, 21 février 1912. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 472.

⁴¹ P. Bourdieu, « Le Champ littéraire », p. 40.

combats d'avant-garde, mais qui en ont conservé le dévouement inconditionnel à l'art pur.

Vers 1912, la *NRF* entre dans une phase nouvelle : sa progression s'accélère, comme le montrent l'élargissement de son équipe, la croissance de son audience, la diversification de ses champs d'intérêt et l'extension de ses activités. Cette évolution va de pair avec une rationalisation de sa gestion. L'ascension de la *NRF* doit sans doute beaucoup à la collaboration de Gide, étoile montante au firmament littéraire ; son nom confère dès l'abord un certain prestige à la revue. En outre, il possède un sens des stratégies littéraires qui lui permet de conquérir pour sa revue une place dominante dans le champ littéraire français. Nous étudierons plus loin les modalités de cette expansion remarquable. Jetons d'abord un coup d'œil dans les pages de la *NRF*.

Contenu de la revue

Un des signes les plus visibles de la croissance de la *NRF* est le fait que ses fascicules deviennent toujours plus épais : à la veille de la guerre, ils comptent entre 150 et 200 pages (dimension comparable à celle des fascicules bimensuels du *Mercure de France*). Le nombre de collaborateurs augmente parallèlement à l'élargissement des centres d'intérêt de la revue : tout en restant principalement une revue littéraire, la *NRF* va aussi commenter l'actualité artistique et culturelle. En outre, elle va s'intéresser aux littératures étrangères. Cette multiplication des sujets traités demande une organisation plus rationnelle de la revue ; c'est pourquoi on instaure des rubriques spécialisées. Ne pouvant pas faire une analyse exhaustive du contenu de la *NRF*, nous donnerons une impression globale de la façon dont les fascicules sont composés et des sujets qui y sont abordés.

Composition des numéros

La *NRF* étant conçue comme une œuvre d'équipe, ses sommaires sont en principe composés par les six fondateurs réunis. Dans la pratique, ce système ne fonctionne pas très bien, à cause des déplacements et des contraintes professionnelles des membres du groupe. Alors, le directeur du moment décide en consultant les autres au besoin. Le résultat de cette organisation flottante est parfois chaotique ; il arrive

que l'on ne sache pas qui a refusé ou accepté un texte. A plusieurs reprises, les collaborateurs demandent donc que l'on rétablisse les réunions plénières pour décider ensemble des sommaires.

Je désirerais beaucoup, cher ami, que nous puissions nous mettre d'accord pour établir à dates fixes deux rendez-vous par mois, afin de nous occuper régulièrement ensemble : 1. de la composition du N^o, 2. de son épiluchage (lecture et critique des notes et articles). Cela est tout à fait indispensable. J'insiste également pour que nous nous partagions plus régulièrement revues et livres.⁴²

A partir de 1912, Copeau et Rivière assurent une gestion plus systématique de la revue, mais les autres se plaignent du style autoritaire du nouveau directeur. C'est pourquoi on crée en 1913 un comité de lecture composé des six fondateurs et de Rivière, Gallimard et Tronche.

Il est très difficile, surtout au début, de composer des numéros équilibrés. L'idéal de la rédaction est de conjuguer la qualité littéraire et le prestige. L'abondante correspondance entre Copeau et Rivière nous offre un regard privilégié dans les coulisses de la revue. Voici comment Rivière conçoit le sommaire idéal :

Aubaine inespérée ! Claudel nous offre de publier en Mars un fragment de sa *Cantate*. Il faut accepter naturellement et, tout de suite, faire un sommaire ainsi disposé :

Jacques Copeau	<i>Henry Bataille</i>
Paul Claudel	<i>Cantique de la Pologne</i>
Chauvaut [sic]	<i>Proses</i>
Francis Vielé-Griffin	??
Valery Larbaud	<i>Barnabooth</i>
Chronique de Caërdal par André Suarès	
etc.	

Il nous faut ce sommaire ou crever. Notre avenir est à ce prix. Il ne faut pas économiser ce coup-ci. Les appréciations les plus défavorables circulent *partout* sur nos derniers numéros. Il faut y aller carrément. J'écris par même courrier à Gide pour lui demander quelque chose.⁴³

Une fois que le sommaire est composé, le secrétaire de la revue rassemble les manuscrits pour les envoyer à l'imprimeur Edouard Verbeke (des Presses Sainte-Catherine à Bruges) avant le 15 du mois. Après correction des premières et secondes épreuves par les auteurs respectifs et le secrétaire, celui-ci donne le bon à tirer ; le numéro doit

⁴² Copeau à Schlumberger, 20 décembre 1910. Bibliothèque Doucet.

⁴³ Rivière à Copeau, 8 février 1913. H.T. Naughton (éd.), « Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau, II. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 27, 1982, p. 58-9.

paraître le premier du mois. En route, on peut rencontrer toutes sortes de problèmes, allant des manuscrits remis trop tard à la grève des ouvriers de l'imprimerie.

Les numéros de la *NRF* s'ouvrent en général sur un article de fond, suivi de quelques poèmes et encore des articles, pour terminer sur un long texte en prose (un livraison d'un roman-feuilleton ou une nouvelle). La deuxième partie du fascicule contient, sous le titre général des Notes, des comptes rendus en tous genres, imprimés en caractères plus petits. La distinction entre les deux parties est significative : pour qu'un article puisse paraître dans le « corps » du numéro, il faut qu'il ait une certaine longueur et qu'il présente un intérêt général. L'article de tête est de préférence un texte programmatique de la main d'un des fondateurs. Une lettre de Gide à Copeau, à propos d'un article sur la critique, nous renseigne sur les critères :

Nous avons arrêté votre note au passage, parce que [...] nous estimons que votre texte peut et doit passer en article ; peut-être même en article de tête. Songez que d'ici longtemps vous n'aurez plus l'occasion de redire ces choses, que *l'instant* est unique dans votre carrière ; important pour vous, pour la revue, pour le public, pour Blum ; si nous le donnons en note il sera, sinon moins lu, du moins moins considéré ; et vous-même, ou nous-mêmes, nous paraîtrons l'avoir dissimulé le plus possible, en avoir eu un peu peur.⁴⁴

Bien qu'il soit moins prestigieux de paraître dans la partie des Notes, les fondateurs de la *NRF* apportent beaucoup de soin à cette rubrique qu'ils considèrent comme le cœur de la revue. Leur objectif n'est pas de commenter exhaustivement l'actualité littéraire (comme le fait le *Mercur de France*), mais de retenir ces œuvres qui leur semblent dignes d'intérêt, pour des raisons positives ou négatives. Une discussion ultérieure entre Schlumberger et Rivière témoigne de l'importance que les fondateurs accordent à la rubrique de comptes rendus. Pendant la guerre, Schlumberger pense à abolir le régime des notes. Jacques Rivière s'insurge contre ce reniement des objectifs premiers de la *NRF*. Il veut absolument sauvegarder la fonction critique, qui est à son avis la raison d'être de la revue. En ce qui concerne les notes, il croit même « que c'est un genre littéraire dont on nous fera plus tard un mérite d'avoir eu l'idée ».⁴⁵

⁴⁴ Gide à Copeau, 23 novembre 1910. *Correspondance Gide-Copeau* I, p. 408. Il s'agit de l'article « Sur la Critique au Théâtre et sur un Critique. » [*NRF*, janvier 1911, pp. 5-20] In *Registres*, I : *Appels*. Paris : Gallimard, 1974, p. 81-6.

⁴⁵ Rivière à Schlumberger, 2 septembre 1917. Jacques Rivière & Jean Schlumberger, *Correspondance 1909-1925*. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1980, p. 151.

Les différents genres se distinguent encore par leur présentation typographique : en règle générale, on imprime les poèmes en italiques et les articles en romaines (les deux en corps 12) ; les romans et les chroniques ont des caractères un peu plus petits (corps 11) ; les notes (corps 9) présentent un aspect plus serré, d'autant plus qu'elles s'enchaînent sur les pages.

La composition des numéros de la *NRF* est un exercice délicat. Le souci principal des rédacteurs est d'équilibrer les textes : quand paraissent à la fois l'*Hymne du Saint Sacrement* de Claudel et *La Porte étroite* de Gide, il est indispensable d'inclure également des textes de tendance opposée :

Un gros ennui. Hamp [...] ne pourra nous donner sa nouvelle. C'est tout à fait fâcheux. Voilà un n° confit dans la religion. La nouvelle de Ruyters est-elle assez païenne pour faire, un tant soit peu, contrepoids ? On en publierait une petite partie, enchaînant ainsi avec le n° suivant. Mais c'est loin d'être le rêve.⁴⁶

En outre, la place d'un texte au sommaire est très importante, car elle suggère une certaine hiérarchie. Gide s'occupe souvent de ces questions de diplomatie éditoriale :

Mettez Jammes en tête, si possible, car il va déjà trouver peu agréable d'être relégué en note lorsque je lui avais fait attendre un article. Mettez quelques autres notes entre Jammes et Régnier, pour qu'il ne paraisse pas trop que cette seconde note est passablement plus longue que la première.⁴⁷

Les fondateurs de la *NRF* ont une vision assez claire de ce que devrait être (et surtout ne pas être) leur revue, mais leurs idéaux se heurtent souvent à des obstacles pratiques. Les bons romans font souvent défaut, de sorte qu'ils doivent se contenter de textes de second choix. Dans la rubrique des Notes, ce sont les nouvelles recrues qui posent des problèmes. Ces collaborateurs, engagés pour suppléer aux défaillances des fondateurs, font des comptes rendus qui ne répondent pas toujours aux exigences des fondateurs. Leur qualité d'externes est indiquée dans la revue même par le fait que leurs textes sont signés de leur nom entier, tandis que les réguliers ont droit aux initiales. Selon Gide, cela ne va pas encore assez loin :

Je reçois ce matin la *N.R.F.* Excellent n°. [...] Mais bien insuffisantes (et fâcheuses par conséquent) les notes de Bachelin et Dolléans – en tout cas, il les eût fal-

⁴⁶ Schlumberger à Gide, février 1909. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 167. Il s'agit ici du numéro d'avril 1909, où le contrepoids manquera en effet. *La Captive des Borromées* de Ruyters paraîtra en juin et juillet de cette année.

⁴⁷ Gide à Schlumberger, 25 mars 1909. *Ibid.*, p. 192.

lu beaucoup plus courtes. Ces notes-boniments choquent dans une revue comme la nôtre et diminuent sa signification ; ne pourrait-on du moins, pour les différencier des notes importantes et qui représentent *l'esprit* de la revue, les imprimer en plus petit texte ?⁴⁸

La sélection des textes donne souvent lieu à des discussions au sein de la rédaction. Il est intéressant de suivre ces débats, qui sont révélateurs du décalage entre les principes initiaux des fondateurs et leurs choix réels ; en dépit de leur intention de s'interdire toute complaisance, ils sont souvent obligés de tenir compte de leurs relations personnelles avec les auteurs. C'est pourquoi il leur arrive de publier une note aimable pour ménager la sympathie d'un écrivain ou pour réparer une sévérité excessive.

La rédaction est régulièrement confrontée à des problèmes causés par l'amour-propre des auteurs : ils refusent de changer leurs textes, demandent trop d'argent, ou sont vexés par une critique défavorable. Ainsi, Edmond Pilon s'indigne quand Copeau laisse traîner un article de sa main. En réalité, Copeau n'apprécie pas le texte en question ; quand Pilon insiste, il regrette son manque de franchise. Tout en affirmant sa sympathie envers l'auteur, Copeau souligne que cela ne change rien à son jugement :

La N.R.F. se flatte de ne point se laisser guider, dans ses jugements et ses décisions, par des sentiments d'amitié ou d'hostilité personnelles, mais de considérer uniquement la valeur des ouvrages qui lui sont soumis. Il me semble que, depuis quelque temps, vous ne nous avez pas offert de votre meilleur. Vous nous trouverez toujours fort empressés à accueillir, avec reconnaissance, les écrits qui nous paraîtront à la hauteur de votre talent. Mais je pense que vous ne nous contesterez pas le droit d'exercer en toute liberté notre critique à l'égard d'un collaborateur, si distingué qu'il soit, si zélé qu'il se montre, si vive que soit pour lui notre affection.⁴⁹

Dans la pratique, il est difficile de respecter cette règle, surtout quand il s'agit de plus proches amis ; car ce genre de conflits se produisent même à l'intérieur du groupe fondateur. Lorsque Ruyters leur présente son roman *L'Ombrageuse*, fruit d'un long travail très pénible, ses amis sont très déçus par cette œuvre et hésitent à la publier dans la *NRF*. Obligé de choisir entre l'art et l'amitié, Schlumberger décide de l'accepter quand même, par souci de préserver l'harmonie au sein de l'équipe :

⁴⁸ Gide à Schlumberger, 2 juillet 1913. *Ibid.*, p. 528.

⁴⁹ Copeau à Pilon, 12 juin 1913. Brouillon publié dans André Gide & Jacques Copeau, *Correspondance*, II : mars 1913 - octobre 1949. Paris : Gallimard, 1988, pp. 25-6.

C'est très joli de défendre la bonne littérature mais commençons par ne pas étouffer ceux qui la défendent. [...] Quant à la question d'opportunité pour Ruyters, lui seul en est juge et il peut lui être beaucoup plus nuisible de garder sur l'estomac trois ans de travail que de publier un livre imparfait par certains côtés. Méfions-nous de ces terribles émondages, méfions-nous de tout ce qui n'est que négatif dans notre vie.⁵⁰

Copeau se montre plus intransigeant sur la qualité littéraire ; en outre, il s'indigne du fait que Schlumberger n'ait pas consulté le comité : « précisément parce qu'il s'agissait de l'un de nous, la délibération devait être plus réfléchie, plus grave... ».⁵¹ Cet incident est probablement une des raisons pour lesquelles Ruyters abandonnera la littérature : en tant que romancier, il ne se sent pas à la hauteur des exigences de la *NRF*.

En 1914, l'équipe de la *NRF* traverse une nouvelle crise causée par l'insuccès des représentations de *L'Eau-de-Vie* de Ghéon au Théâtre du Vieux-Colombier. Ghéon s'afflige du fait que la *NRF* ne parle pas de sa pièce ; il semble oublier que cela est conforme à la règle que la rédaction s'était imposée. Découragé par son échec et par le manque de solidarité de ses amis, il veut se retirer de la revue. Craignant une rupture définitive, Gide demande à Schlumberger de réparer la faute, parce qu'il trouve que Ghéon mérite une note favorable à cause de ses efforts pour la revue et le théâtre.⁵² Jacques Rivière s'indigne de l'attitude des fondateurs :

Ainsi, vous trouvez naturel que Ghéon, joué *par faveur*, maintenu sur l'affiche malgré la qualité détestable de sa pièce *par amitié*, vienne nous faire une tête empoisonnée et d'ailleurs muette (il a préféré se plaindre à Gide), sur le simple soupçon que peut-être il n'y aurait pas de note dans la revue sur son exploit. [...]

Mon vieux, tout cela me fait du chagrin et me jette dans des réflexions vraiment dures. Ne croyez-vous pas que vous avez subi l'influence de Gide et qu'il vous a amené à voir les choses sous un jour que son amitié pour Ghéon plutôt que le bon sens commandait ?⁵³

⁵⁰ Schlumberger à Gide, 3 septembre 1910. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 311.

⁵¹ Copeau à Gide, 14 septembre 1910. *Correspondance Gide-Copeau I*, p. 396. *L'Ombreuse* paraît dans la *NRF* d'octobre 1910 à janvier 1911.

⁵² Voir Gide à Schlumberger, 12 juin 1914. *Correspondance Gide-Schlumberger*, pp. 555-6. Schlumberger fera la note, quoiqu'il n'ait pas aimé la pièce (« Au Vieux Colombier : *L'Eau de Vie*, par Henri Ghéon. » *NRF*, juillet 1914, pp. 137-41).

⁵³ Rivière à Copeau, 17 juin 1914. H.T. Naughton (éd.), « Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau, II », p. 69-70.

Cet incident révèle les divergences cachées au sein du groupe. Ghéon, en proie au désenchantement, s'éloigne de la *NRF* après avoir longtemps été son critique le plus productif.⁵⁴ Gide, Schlumberger et Copeau sont tiraillés entre leur amitié pour Ghéon et leur opinion défavorable sur sa pièce. Il est étonnant de voir Rivière, le cadet du groupe, s'ériger en défenseur des principes de la *NRF* – comme il sera amené à le faire après la guerre dans sa fonction de directeur.

Evolution des rubriques

Jusqu'à la guerre, la structure de base du sommaire de la *NRF* reste la même, mais la partie critique fait l'objet de nombreux remaniements. Au début, les fondateurs se partagent à peu près équitablement les livres à commenter ; quand le zèle de certains d'entre eux diminue, ce système ne fonctionne plus. C'est pourquoi la rédaction de la revue cherche de nouveaux collaborateurs et d'autres formes de critique. Elle essaie de mieux structurer le contenu de la *NRF* en créant des rubriques spécialisées (voir annexe I). En 1911 apparaissent la rubrique des Lectures (qui cite des œuvres jugées dignes d'intérêt qui n'ont pas droit à une note) et celle des Traductions. Le poids de la partie critique, qui occupe au départ environ vingt pour cent des pages, augmente sensiblement avec l'introduction d'une série de chroniques au début de 1912. C'est un genre courant dans les revues littéraires de l'époque. Au départ, Montfort avait déjà créé des chroniques, mais les fondateurs de 1909 se sont vite débarrassés de ce système, estimant qu'une répartition rigide des sujets entrave la liberté des collaborateurs. De 1909 à 1911, la critique dans la *NRF* peut prendre la forme d'un article de fond dans le corps du numéro ou d'un compte rendu dans la partie des Notes.

Cependant, en dépit de leurs objections premières, les rédacteurs de la *NRF* reviennent donc au système des chroniques régulières, ayant chacune son auteur attitré : Schlumberger pour le théâtre, Copeau pour le roman, Ghéon pour la poésie. La chronique de la littérature est initialement attribuée à Drouin, mais celui-ci se fait remplacer par Albert Thibaudet. Par cette organisation du travail, les rédacteurs de la *NRF* espèrent donner plus de continuité à leurs activités criti-

⁵⁴ Ghéon rompra complètement avec la revue après la guerre sous l'influence de sa conversion au catholicisme et de son engagement nationaliste.

ques ; en se concentrant sur un seul domaine, les chroniqueurs pourront y porter un regard d'ensemble. En effet, les chroniques ont plus de consistance que les comptes rendus : les auteurs peuvent y aborder plusieurs œuvres en même temps ou discuter d'un thème particulier. En 1912, la Revue des revues, qui faisait partie des Notes, devient une rubrique séparée, placée à la fin du numéro. En juillet de cette année, André Suarès fait son entrée à la *NRF* avec sa Chronique de Caërdal. Alors, la partie critique va occuper jusqu'à quarante pour cent des fascicules (sans compter les articles de fond imprimés dans la première partie de la revue).

Le système des chroniques a des inconvénients importants, car il exige de ses titulaires une régularité qu'ils ont du mal à assurer. Trop souvent, une ou deux chroniques manquent au sommaire. Accaparé par ses fonctions de directeur, Copeau confie sa chronique du roman à Camille Vettard, qui a écrit quelques notes pour la *NRF*. Vettard fait trois chroniques (de septembre à décembre 1912), mais Copeau constate qu'il n'est pas à la hauteur de cette tâche importante. Il décide alors de reprendre sa chronique, mais son attention sera bientôt requise par son théâtre.

Comme les rédacteurs ne réussissent pas à garantir une parution régulière des chroniques, celles-ci perdent leur raison d'être. C'est pourquoi elles sont incorporées aux Notes à partir de septembre 1913 : sous le titre général *Le Roman*, par exemple, on trouve désormais tous les comptes rendus, de différents auteurs, ayant traité aux livres de prose.⁵⁵ Toute la partie des Notes est désormais divisée en rubriques : Lettres anglaises, Lettres allemandes, Lettres italiennes, La Peinture (ou Les Expositions), La Musique et Divers. Un nouveau genre fait son apparition juste avant la guerre : à côté des notes, il y a désormais des notules, des comptes rendus plus courts qui peuvent se réduire à quelques lignes pour signaler la parution d'une œuvre. Cette rubrique est créée pour mieux suivre l'actualité littéraire sans trop alourdir la partie critique de la revue.

⁵⁵ Seules les chroniques de Suarès et de Thibaudet gardent leur forme originale. En 1914, celle de Thibaudet sera rebaptisée *Réflexions sur la Littérature* ; elle existera sous cette forme jusqu'à la mort de son auteur en 1936.

Champs d'intérêt

	<i>nombre de textes</i>	<i>= % du total</i>	<i>nombre de pages</i>	<i>= % du total</i>
Textes littéraires	269	20	5 441	53
– prose	136	51	3 760	69
– poésie	100	37	755	14
– drame	17	6	624	11
– correspondance	16	6	302	6
Articles critiques	1 090	80	4 767	47
– articles de fond	140	13	1 802	38
– chroniques	80	7	971	20
– notes	870	80	1 994	42

Tableau 6. Textes parus dans la NRF : répartition entre les genres

Le tableau 6 donne une impression globale du contenu de la *NRF* entre 1908 et 1914. Il montre le poids relatif des différents genres, tant en nombre de textes publiés qu'en nombre de pages.⁵⁶ Ainsi nous voyons que les textes littéraires occupent plus de la moitié des pages de la revue, notamment à cause des romans (publiés en feuilleton), genre préféré des rédacteurs de la revue. La poésie vient en deuxième place (presque tous les numéros contiennent quelques vers), loin devant les drames. Cela ne veut pas dire que les rédacteurs de la *NRF* se désintéressent du théâtre, mais leur activité dans ce domaine se joue surtout sur la scène du Vieux-Colombier. A l'intérieur de la partie critique nous distinguons entre articles de fond, chroniques et notes. Le poids quantitatif des chroniques est relativement faible, car ont connu une courte existence. Si les articles et les notes occupent environ le même nombre de pages, les notes sont beaucoup plus importantes si l'on en juge par le nombre (80 pour cent du total des articles critiques). Cela s'explique par leur nature : ce sont des comptes rendus re-

⁵⁶ Les pourcentages montrent un écart significatif entre les deux approches : si les textes littéraires ne représentent que 19 % du nombre de textes, ils occupent plus de la moitié des pages de la revue. Les pourcentages dans les lignes imprimées en caractères gras sont calculés sur des totaux (les 1 359 textes parus dans la *NRF* de 1908 à 1914, sur 10 208 pages). Les autres chiffres renvoient à des sous-totaux (la part de la prose se calcule donc par rapport à l'ensemble des textes littéraires).

lativement courts (2 à 3 pages en moyenne), imprimés en petits caractères. L'avantage du système des notes est qu'il permet d'aborder un grand nombre de sujets.

	<i>nombre d'articles</i>	<i>= % du total</i>
Littérature	782	72
– prose	434	55
– poésie	123	16
– théâtre	145	19
– critique littéraire	96	12
Autres revues	89	8
Art, musique, danse	190	17
Philosophie, religion, histoire	128	12
Questions politiques et sociales	59	5

Tableau 7. Sujets traités dans les articles critiques

Il est très instructif de regarder quels domaines artistiques ou culturels sont abordés dans les articles critiques.⁵⁷ Puisque la *NRF* se présente comme une « revue de littérature et de critique », il n'est pas étonnant de voir que la grande majorité des critiques sont consacrées à des sujets littéraires. A l'intérieur de ceux-ci, nous constatons de nouveau une préférence marquée pour le roman, tandis que poésie et théâtre se situent à peu près au même rang. En outre, la *NRF* s'intéresse souvent à des ouvrages de critique littéraire. Lorsque les collaborateurs de la *NRF* quittent le domaine strictement littéraire, ils ne s'en éloignent pas beaucoup, car ils s'intéressent à des manifestations artistiques (expositions, concerts) ou intellectuelles (philosophie, histoire, religion). La *NRF* refusera toujours de devenir une revue engagée ; c'est pourquoi les questions politiques et sociales n'occupent qu'une place marginale dans ses réflexions.

⁵⁷ Dans le tableau 7, les pourcentages sont calculés sur l'ensemble des articles critiques, à savoir 1 090 articles de fond, chroniques ou notes. Evidemment, un seul texte peut aborder plusieurs sujets.

	<i>nombre de textes</i>	<i>% du total</i>
Etrangers	360	26
- textes littéraires	25	9
- articles critiques	335	31
Classiques	190	14
- textes littéraires	19	7
- articles critiques	171	16
Femmes	84	6
- textes littéraires	18	7
- articles critiques	66	6

Tableau 8. Place des auteurs étrangers, classiques et féminins dans la NRF

Le tableau 8 donne une idée de la place qu'occupent dans la *NRF* les auteurs classiques, les cultures étrangères et les femmes.⁵⁸ L'attention accordée aux écrivains du passé (c'est-à-dire d'avant le symbolisme) est intéressante, parce que la *NRF* s'intéresse beaucoup à la question du classicisme. Les rédacteurs de la revue prônent une attitude modérée, conciliant le respect des aînés et des valeurs classiques avec une volonté d'innovation et d'ouverture. L'emploi des classiques dans la *NRF* est significatif à cet égard. On ne publie pratiquement pas de textes anciens, à part quelques citations de grands classiques dans la rubrique des Textes. Ces fragments sont sélectionnés de manière à corroborer la poétique de la revue ; il s'agit de préconiser une conception exigeante du métier littéraire. Goethe apparaît souvent dans ces pages, parce que son classicisme cosmopolite et innovateur sert de modèle à la *NRF* :

Le génie le plus favorisé est celui qui absorbe tout, qui s'assimile tout, non seulement sans porter par là le moindre préjudice à son originalité native, à ce qu'on appelle le caractère, mais bien plutôt en donnant par cela même à ce caractère sa vraie force et en développant ainsi toutes ses aptitudes.⁵⁹

Dans le domaine de la critique, les auteurs classiques sont le plus souvent cités en guise d'exemple au cours d'un article sur un sujet actuel.

⁵⁸ Cette fois, les pourcentages sont calculés sur l'ensemble des 1 359 textes parus dans la *NRF*. Il s'agit soit d'être l'auteur d'un texte littéraire, soit d'être mentionné dans un article critique.

⁵⁹ « Textes. » *NRF*, mai 1909, p. 371.

Cette manière de situer les évolutions esthétiques modernes par rapport aux grands artistes du passé est très caractéristique de la *NRF*.

Les littératures étrangères sont une inspiration importante pour la *NRF*. Par là, elle se distingue de la plupart des jeunes revues, indifférentes aux cultures étrangères ou même xénophobes. La *NRF* publie un certain nombre de traductions ; elle est par exemple la première à révéler l'œuvre de Rilke au public français. Il s'agit d'extraits des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduits et présentés par André Gide et Aline Mayrisch (juillet 1911). La plupart des autres traductions dans la *NRF* sont des textes d'auteurs anglais comme George Meredith (*L'Amour dans la Vallée*, septembre 1910 ; *La France (décembre 1870)*, août 1911), Coventry Patmore (des poèmes traduits par Claudel, avec une introduction de Larbaud, septembre-octobre 1911) ou Arnold Bennett (*Le Matador des Cinq Villes*, traduit par Larbaud, août 1912). Mais il y a aussi des textes d'origine plus exotique, comme les *Chansons des Royaumes* (traduits du chinois par Louis Laloy, septembre-octobre 1909) ou *L'Offrande Lyrique* du poète indien Rabindranath Tagore (traduction de Gide, décembre 1913).

L'intérêt porté aux littératures étrangères se manifeste surtout dans la partie critique de la revue. En 1911, les rédacteurs de la *NRF* créent la rubrique des Traductions, qui ne commente pas seulement des œuvres traduites en français, mais qui parle également des traductions d'œuvres françaises publiées à l'étranger. Car, quand il s'agit d'échanges culturels, la *NRF* se soucie avant tout de promouvoir le rayonnement international de la culture française.⁶⁰ En 1913, cette rubrique est remplacée par des rubriques spécialisées : les Lettres anglaises de Valery Larbaud et les Lettres allemandes de Félix Bertaux. Selon Copeau, parlant de la mission du critique de littérature étrangère, il s'agira moins d'offrir un panorama de la production littéraire des pays voisins que de situer les efforts de la *NRF* dans un contexte international : « non pas des comptes rendus genre *Mercur*, mais une appréciation d'ensemble sur l'activité anglaise, en insistant autant que possible sur ce qu'il peut y avoir dans les efforts de là-bas de parallèle aux nôtres ». ⁶¹ Nous verrons dans le chapitre suivant qu'il y a en effet

⁶⁰ Voir Lionel Richard, « *La Nouvelle Revue Française* devant l'Allemagne de 1909 à 1914. » *Mosaïque* VII : 4, 1974, pp. 71-98 ; A. Anglès, « Recours à l'étranger. » In *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* II, pp. 227-42.

⁶¹ Copeau à Schlumberger, 5 janvier 1912. Bibliothèque Doucet.

des analogies intéressantes entre les tentatives d'innovation littéraire entreprises par la *NRF* et le travail de certains groupes anglais.

En dépit de cet effort de systématisation, il faut conclure que l'intérêt porté aux littératures étrangères dans la *NRF* reste assez limité, parce qu'il se réduit pratiquement aux domaines anglais et allemand. En dressant l'inventaire des auteurs cités les plus fréquemment, on voit que des auteurs comme Goethe, Nietzsche, Dostoïevski et Shakespeare sont des références constantes, au même rang que les grands classiques français, c'est-à-dire comme des représentants de la littérature classique et universelle. Bertaux et Larbaud sont mieux au courant de l'actualité littéraire à l'étranger, même si leur champ de vision dépend largement de leurs contacts personnels. La première *NRF* n'est pas à proprement parler une revue cosmopolite, bien qu'elle soit relativement ouverte à l'étranger ; face à l'étroitesse des nationalistes néo-classiques, elle défend les droits des grands modernes et des grands auteurs étrangers.⁶²

Il nous a paru intéressant de relever également la part des femmes dans la *NRF*. Sachant que la rédaction de la revue se compose entièrement d'hommes, on ne s'étonne pas de voir qu'ils publient très peu de textes écrits par des femmes. Encore ne s'agit-il le plus souvent que de quelques poèmes. Seule Anna de Noailles intéresse vraiment les dirigeants de la revue, non seulement pour la qualité de ses poèmes, mais aussi parce qu'elle jouit d'un grand prestige mondain. Il est frappant de voir que les femmes-poètes publient souvent sous un pseudonyme masculin ou ambigu : ainsi, quand elles signent Jean Dominique ou Claude Lorrey, la présence féminine devient quasiment invisible dans la *NRF*. Quelques femmes collaborent encore à la *NRF* en tant que traductrices.⁶³

La liste des personnes les plus fréquemment mentionnées dans la *NRF* (annexe II) reflète le « panthéon » de la revue. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir que Paul Claudel y tient la première place, quand on sait quelle admiration les hommes de la *NRF* vouent à cet auteur. Ils ont été parmi les premiers à apprécier et à défendre son œuvre ;

⁶² Voir Auguste Anglès, « L'accueil des littératures étrangères dans la *NRF*, 1909-1914. » *La Revue des revues* 2, 1986, pp. 6-12.

⁶³ La traduction de Rilke par Mme Mayrisch est signée St. Hubert, de même qu'une note de sa main. Un texte en prose de Mme Mayrisch paraît sous le pseudonyme d'Alain Desportes. Agnès Copeau traduit pour la *NRF* une nouvelle de l'écrivain danois J.V. Jensen (*La Mère*, octobre 1912).

maintenant que Claudel est sur le point d'accéder à la consécration, ils entendent cueillir les fruits de leurs efforts. Puisqu'ils considèrent Claudel comme un des leurs, ils ne publient pas d'articles sur lui, mais à part cela ils emploient tous les moyens qui sont à leur disposition pour promouvoir son œuvre : la revue des revues signale fidèlement tous les articles publiés sur Claudel et la partie publicitaire de la revue annonce ses livres parus ailleurs.

La fréquence des références à Charles-Louis Philippe tient surtout au numéro d'hommage qui lui est consacré après sa mort prématurée (15 février 1910). Par la suite les écrivains de la *NRF* s'occupent activement de son héritage littéraire en publiant ses œuvres posthumes ; cette activité donne lieu à des débats dont on trouve des échos dans la *NRF*. Les multiples références à Barrès sont à mettre en rapport avec le débat sur le nationalisme qui préoccupe les hommes de lettres français autour de 1910. Les critiques de la *NRF* commentent tous les livres de Barrès, qui peut être considéré comme le fondateur du roman à thèse nationaliste. Ils semblent être plus bienveillants envers son œuvre que dix ans plus tôt ; à la veille de la guerre, le patriotisme gagne aussi les collaborateurs de la *NRF*.

On peut classer les écrivains qui figurent dans cette liste dans quelques catégories globales. D'abord il y a les aînés du groupe, des maîtres de la génération symboliste (Mallarmé, Rimbaud) aux poètes contemporains (Claudel, Jammes, Vielé-Griffin et Verhaeren). Ces derniers collaborent tous à la *NRF*, ainsi que les écrivains-critiques Suarès et Larbaud. Les nombreuses références à Gide, en dépit de la règle qui proscriit les articles de complaisance sur les membres du groupe, démontrent que celui-ci remplit pour les autres collaborateurs le rôle de modèle. Sur la liste figurent également des anti-modèles, des écrivains de tendances opposées qui servent d'interlocuteurs dans les débats littéraires et idéologiques (Gourmont, Péguy, Clouard, Maurras). En sortant de l'entourage immédiat de la *NRF*, on retrouve les principaux dramaturges (Racine, Molière) et romanciers français (Stendhal, Flaubert, Balzac), mais aussi les grands classiques étrangers (Goethe, Shakespeare). Le poids des écrivains étrangers plus récents est significatif : ils servent de point de référence dans les débats sur l'innovation du roman (Wells, Kipling, Stevenson et Meredith, mais surtout Dostoïevski) et du théâtre (Nietzsche, Shaw, Ibsen).

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la *NRF* fait honneur à son sous-titre de « revue de littérature et de critique ». Plus que le *Mercure de France* et *La Revue blanche*, la *NRF* concentre ses efforts sur la littérature, tentant de tracer les contours du roman de demain. Les sommaires de la *NRF* reflètent son idéal de classicisme moderne par la façon dont ils juxtaposent des textes anciens et modernes, des auteurs français et étrangers. Alors que le corps du numéro contient parfois des textes de moindre qualité d'auteurs aujourd'hui oubliés, la partie critique est toujours intéressante : c'est là que l'âme de la revue s'exprime et que les collaborateurs prennent position dans les débats littéraires de leur temps. C'est parce qu'ils accordent une grande importance à la fonction critique, que les fondateurs hésitent à ouvrir la rubrique des Notes aux nouvelles recrues.

Si l'organisation de la partie critique peut sembler flottante, c'est que la rédaction est constamment à la recherche de la meilleure formule. Ici comme ailleurs, nous pouvons signaler une professionnalisation croissante avec la création de rubriques spécialisées, tenues par des collaborateurs payés. Ainsi, la *NRF* peut donner un compte rendu plus complet de l'actualité culturelle française et européenne. Mais, comme il arrive souvent, les bonnes intentions de l'équipe de rédaction se heurtent à des problèmes pratiques ; c'est pourquoi le résultat de leurs efforts n'est pas toujours à la hauteur des ambitions proclamées.

Place de la *NRF* dans le champ des revues

Pour mieux délimiter la place que la *NRF* occupe dans le paysage littéraire français, regardons de plus près ses rapports avec les revues concurrentes. Dès le départ, les fondateurs entrent en rapports avec les autres revues littéraires, notamment en montant un système d'échanges : en commentant les publications des autres, les revues peuvent se rendre mutuellement service et entrer en dialogue. De cette manière, les rédacteurs de la *NRF* veulent créer des alliances stratégiques avec d'autres groupes littéraires. Ainsi, ils entretiennent des relations courtoises avec le *Mercure de France*, qui est un de leurs principaux modèles.

Pour ce qui est des jeunes revues, le groupe de la *NRF* a beaucoup de sympathie pour *Vers et Prose*, revue néo-symboliste fondée par Paul Fort en 1905 et financée par Francis Vielé-Griffin. Dès le dé-

part, Fort fait appel aux conseils et à la collaboration de Gide. Celui-ci accepte de publier un récit de voyage dans le numéro d'ouverture de *Vers et Prose* ; dans les années précédant la fondation de la *NRF*, c'est sa revue préférée pour placer des textes littéraires.⁶⁴ En 1912, Paul Fort le remercie de son soutien en soulignant la complémentarité des deux revues :

Dois-je ici me flatter un peu ? Vous savez que j'en use avec courage dans la direction de cette feuille toute vouée à la présentation anthologique de beaux écrits français. J'ai pu déjà décider bien des esprits à la lecture d'œuvres qui seront l'honneur de cette époque. Je ne puis faire autant qu'en votre parfaite *Nouvelle Revue Française*, mais *Vers et Prose* n'a pas été inutile, et ne l'est pas, au bien de notre « grande cause ». Mais je suis seul pour mener ma barque - matériellement, je veux dire. Aidez-moi spirituellement.⁶⁵

La *NRF* ne parlera d'ailleurs pas beaucoup de *Vers et Prose*, parce qu'elle ne s'intéresse pas beaucoup à la poésie et qu'elle ne croit pas à une renaissance du symbolisme. L'équipe se sert occasionnellement de la revue pour y placer des textes qui ne conviennent pas à la *NRF*, notamment un article de Ghéon sur la réception de *La Porte étroite*.⁶⁶

La rédaction de la *NRF* apporte beaucoup de soin à nouer des relations sympathiques avec *L'Occident*. Cette revue fondée par Adrien Mithouard en 1901 prône un traditionalisme occidental qui est assez proche du classicisme moderne de la *NRF*. Une note dans la *NRF* désigne *L'Occident* comme une « sœur aînée de *La Nouvelle Revue Française* ». ⁶⁷ Au début du siècle, les futurs fondateurs de la *NRF* expriment leur sympathie pour *L'Occident* en donnant quelques textes. ⁶⁸ Plusieurs des collaborateurs importants de la *NRF* y écrivent aussi (Claudel, Vielé-Griffin, Jammes, Alibert, Rivière). Devant Claudel, Gide insiste sur l'affinité esthétique entre les deux revues : « *L'Occi-*

⁶⁴ André Gide, *Bou Saada* (*Vers et Prose*, mars-mai 1905) ; *Alger* (décembre-janvier 1905-1906) ; *Le Retour de l'Enfant Prodigue* (mars-mai 1907) ; *Bethsabé* (décembre-mars 1908-1909). A partir de 1909, la collaboration de Gide devient moins fréquente, mais il donne encore des *Feuilles de route* (janvier-mars 1911) et *Proserpine* (janvier-mars 1912). *Vers et Prose* publie aussi des vers de Ghéon (*Poèmes d'Algérie*, juin-août 1905) et de Schlumberger (*Le Narcisse*, septembre-novembre 1905).

⁶⁵ Fort à Gide, 21 mars 1912. Bibliothèque Doucet.

⁶⁶ Henri Ghéon, « *La Porte étroite* et sa fortune. » *Vers et Prose*, avril-juin 1910.

⁶⁷ André Gide, « Les Revues. » [*NRF*, août 1909, p. 81] In *Essais critiques*, pp. 191-2 (p. 191).

⁶⁸ André Gide, *La Normandie et le Bas-Languedoc* (*L'Occident*, novembre 1902) ; Henri Ghéon, *Le Provinois et la « Plaine de France »* (mai 1903) ; Jean Schlumberger, *L'Inconstant* (septembre 1905).

dent seul risquerait de faire avec notre revue double emploi, si notre rôle, parallèle, n'était pas de théoriser moins et de donner plus d'œuvres ». ⁶⁹ C'est une manière habile d'inciter Claudel à publier dans la *NRF* ; en fait, les deux revues se disputent les faveurs du poète catholique.

La Grande Revue a un caractère tout différent : c'est une revue d'intérêt général qui s'adresse à un grand public. Son directeur est le mécène Jacques Rouché, qui dirige également le Théâtre des Arts. Jacques Copeau y tient la chronique dramatique entre 1908 et 1910. Quelques autres membres du groupe donnent occasionnellement des textes. ⁷⁰ Les contacts avec *La Grande Revue* passent en général par Copeau, qui souligne l'intérêt stratégique de la présence du groupe de la *NRF* dans la revue de Rouché :

peut-être jugerez-vous qu'il n'est pas mauvais que Rouché s'en rapporte à nous, qu'il ait l'impression que nous marchons les uns par les autres, les uns avec les autres. En nous tenant bien, nous arriverions, je crois, à régner sur *La Grande Revue* comme nous régnons sur *La Nouvelle [Revue Française]*, comme vous régniez sur *La Revue Blanche*. [...] Rouché, au fond, ne demande qu'à être conseillé, guidé. ⁷¹

Gide constate en 1912 que l'autorité de Copeau auprès de Rouché s'accroît et que cela est très avantageux pour la *NRF*. Le groupe se sert volontiers de *La Grande Revue* pour caser des textes qui ne sont pas à leur place dans la *NRF*. ⁷² Mais leurs préférences vont toujours à la *NRF* : quand Alibert lui demande d'obtenir la publication de sa *Conque d'Or* dans *La Grande Revue*, Copeau répond que

Monsieur Rouché a toujours eu grande peine à tenir pour excellent un manuscrit que je lui proposais au lieu de le retenir pour *La N.R.F.* [...] après avoir pris connaissance de votre manuscrit je me demande, Monsieur, si parmi les fatras

⁶⁹ Gide à Claudel, 9 janvier 1909. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 94.

⁷⁰ Ce sont souvent de longs articles (Michel Arnauld, « L'Œuvre d'Oscar Wilde. » *La Grande Revue*, 10 mai 1907 ; André Gide, « Dostoïevsky d'après sa correspondance », 25 mai 1908 ; Jacques Rivière, « André Gide », 25 octobre et 10 novembre 1911) ou des conférences (André Gide, « Charles-Louis Philippe », 10 décembre 1910 ; Henri Ghéon, « Mouvement dans la poésie lyrique française », novembre 1909). Jean Schlumberger donne des poèmes (*Au bord du Styx - Les Amants malheureux*, octobre 1908).

⁷¹ Copeau à Gide, 6 juin 1909. *Correspondance Gide-Copeau* I, p. 318-9.

⁷² Gide propose à Rouché ses *Souvenirs de la Cour d'Assises* en disant que ce texte convient mieux à une revue non littéraire, et qu'il atteindra par *La Grande Revue* le public auquel il se destine (Gide à Rouché, 22 septembre 1913. Bibliothèque Nationale). Pourtant, le texte paraîtra dans la *NRF*.

qu'on voit d'ordinaire aux sommaires de *La Grande Revue* des pages si désintéressées trouveront accueil.⁷³

Au lieu de le proposer à Rouché, Copeau publie le texte d'Alibert dans la *NRF*. De même, il réussit à détourner André Suarès de *La Grande Revue* en lui proposant une chronique régulière dans la *NRF*.

Notre dépouillement des principales revues littéraires de la Belle Epoque montre que la *NRF* suscite de plus en plus d'échos à mesure que sa notoriété s'accroît. Nous ne pouvons pas traiter toutes ces réactions de manière exhaustive, mais il est instructif d'étudier quelques cas exemplaires. D'abord, quelques petites revues réagissent favorablement à la fondation de la *NRF*, qu'elles considèrent comme une alliée dans le combat de l'avant-garde littéraire. Au bout de quelques années, la revue de Gide a déjà acquis une place importante dans le champ littéraire, même si son audience reste limitée. Les critiques des autres revues saluent ses efforts pour innover le genre romanesque et pour réformer les mœurs littéraires. Michel Puy, dans *L'Ile Sonnante* de février 1911, présente la *NRF* comme l'une des revues qui sont à l'avant-garde du mouvement littéraire : « la *Nouvelle Revue Française* qui, outre des notes inspirées par le plus sagace esprit critique, a publié depuis sa création une série d'œuvres qui semble apporter un renouveau dans la conception du roman ». ⁷⁴ L'année suivante, Gaston Sauvebois définit la *NRF* comme « une des forces principales de notre jeune littérature actuelle ». Il met l'accent sur ses qualités morales : « Nulle revue n'est plus digne, de plus haute tenue, et de plus grande honnêteté. On n'y découvrira pas trace de ces jalousies mesquines qui inspirent si souvent les polémiques entre groupes ». ⁷⁵ Ces éloges montrent que la *NRF* conquiert l'estime des hommes de lettres par sa probité et par la qualité de ses textes.

Il est frappant que les rédacteurs de la *NRF* pensent très tôt à promouvoir le rayonnement de la *NRF* à l'étranger. Dans les années 1910, les critiques anglais et allemands commencent à s'intéresser aux œuvres de Gide, dont les premières traductions paraissent, et à la *NRF*. Aussi peut-on lire dans la chronique française de *Poetry and Drama* : « It will be part of my task, no doubt, as the year goes on, to say more

⁷³ Copeau à Alibert, 9 février 1912. Lettre citée dans la *Correspondance Gide-Alibert*, p. 61.

⁷⁴ Michel Puy, « Les Revues. » *L'Ile Sonnante*, février 1911, p. 123-4.

⁷⁵ Gaston Sauvebois, « Un groupe littéraire. » *La Revue scandinave*, septembre 1912, pp. 531-7 (p. 531).

about French classical tendencies ; but if I were asked now where their finest expression was to be found, I think I should answer, in *La Nouvelle Revue Française*, of which M. Copeau is the director ».⁷⁶

Alors que beaucoup de revues réagissent favorablement à la *NRF*, d'autres lui sont nettement hostiles, soit parce qu'elles redoutent sa concurrence, soit à cause de divergences littéraires ou idéologiques. Plus son influence augmente, plus la *NRF* est invitée à prendre position dans les débats de son temps ; ainsi, ses rédacteurs sont impliqués dans toutes sortes de polémiques. Dans certains cas, c'est une question de rancune ; ainsi, les rapports entre la *NRF* et *Les Marges*, la revue d'Eugène Montfort, sont tendus à cause de la rupture de 1908.⁷⁷ De son côté, Jean Royère regrette la fusion manquée de sa *Phalange* avec *Antée*. Son attitude envers la *NRF* est très ambiguë ; soucieux de garder de bonnes relations avec le groupe de Gide, il exprime à plusieurs reprises sa sympathie pour leur revue. En échange, Gide et Ghéon lui donnent quelques textes.⁷⁸ A d'autres moments, Royère s'élève contre la *NRF*, dont il redoute la concurrence ; en effet, son critique littéraire Albert Thibaudet passera de *La Phalange* à la *NRF*. En outre, Royère craint de perdre le soutien de son mécène Francis Vielé-Griffin, qui est un ami de Gide. En 1909, les deux revues s'affrontent à propos du symbolisme et du classicisme ; leurs rapports se dégradent encore lorsque *La Phalange* attaque Gide, mettant en doute son amitié pour Vielé-Griffin et son admiration pour Mallarmé.⁷⁹ Mais en dépit de sa méfiance envers le groupe de la *NRF*, Royère essaie de profiter de ses contacts avec Gide pour obtenir des textes, comme sa conférence sur Charles-Louis Philippe : « *La Nouvelle Revue Française* et *La Phalange* ne doivent pas se faire concurrence, car il y a place pour deux revues de ce style dans notre pays. Je suis sûr que ce geste de votre

⁷⁶ F.S. Flint, « French Chronicle. » *Poetry and Drama*, March 1913.

⁷⁷ Voir par exemple Eugène Montfort, « Gide contre Gourmont. » *Les Marges*, mai 1910.

⁷⁸ *La Phalange* publie deux articles de Ghéon (« A propos des derniers livres de MM. Edouard Ducoté et Edmond Jaloux », 15 avril 1908 ; « Devant l'œuvre de Lucien Jean : *Parmi les Hommes* », 20 avril 1910) et des vers de Gide (*Quatre chansons*, 20 mai 1911).

⁷⁹ Voir Jean-Marc Bernard, « Lettre. » *La Phalange*, septembre 1909 ; Henri Ghéon, « Lettre. » *La Phalange*, 20 novembre 1909 ; André Gide, « Revues. » [*NRF*, décembre 1909, p. 424-5] In *Essais critiques*, p. 205 ; G.T., « Méandres : *La Nouvelle Revue Française*. » *La Phalange*, janvier 1910.

part serait très apprécié de nos amis communs ». ⁸⁰ On comprend que Gide se tienne sur ses gardes.

Si les méchancetés des *Marges* et de *La Phalange* sont plutôt inoffensives, les rédacteurs de la *NRF* doivent faire face à une série d'attaques plus sérieuses de la part de *L'Indépendance* en 1911-1912. A plusieurs reprises, cette revue accuse la *NRF* d'être anti-catholique et immorale. ⁸¹ Mais ces reproches d'ordre idéologique masquent des considérations tactiques : pour *L'Indépendance*, revue littéraire éditée également par Marcel Rivière, la *NRF* est une rivale redoutable. Fondée au début de 1911, *L'Indépendance* veut devenir le centre de ralliement des littérateurs néo-classiques et catholiques ; constatant que la *NRF* flirte avec le classicisme et qu'elle réussit à attirer les meilleurs auteurs, elle passe à l'offensive. Gide comprend tout de suite que le but de l'opération est d'éloigner Claudel de la *NRF* :

Aurez-vous eu connaissance de quelques-unes des attaques contre la *N.R.F.* ? son succès commence à devenir gênant pour certains. Les attaques ne sont pas dirigées exactement contre nous, mais contre tel de ceux que l'on sait être de nos amis et que l'on espère bien nous voir défendre. Cette défense pourra être prise en profession de foi qui nous compromette. [...] On ne me pardonne pas votre amitié, et cette campagne a aussi pour but de me l'enlever. ⁸²

Cette polémique, qui se poursuit à travers lettres ouvertes, articles et même une provocation en duel, sème la panique dans les bureaux de la *NRF*. Elle marque un tournant dans l'histoire de la revue, car elle oblige les rédacteurs à mettre en question leurs allégeances. Désormais, ils seront plus prudents dans leurs rapports avec les groupes concurrents, ayant découvert que plus la *NRF* s'impose dans le champ littéraire, plus elle s'expose à des attaques de tous genres. Malgré son désir d'accueillir tous les écrivains, quelles que soient leurs croyances politiques ou religieuses, la revue est contrainte de prendre position et, par là, de s'aliéner certains collaborateurs et lecteurs. Pourtant, en engageant le débat avec ses contemporains, la *NRF* raffermi ses convictions et acquiert la sympathie des écrivains authentiques.

⁸⁰ Royère à Gide, 7 novembre 1910. Bibliothèque Doucet.

⁸¹ Voir Jean Variot, « L'Abbaye laïque de Pontigny. » *L'Indépendance*, 1er novembre 1911 ; Georges Sorel, « A l'enseigne de l'idéal. » *L'Indépendance*, 1er janvier 1912 ; Jean Variot, « A propos d'un article de M. Francis Vielé-Griffin. » *L'Indépendance*, 1er avril 1912 ; Jean Variot, « *La Nouvelle Revue Française* contre Francis Jammes. » *L'Indépendance*, 15 novembre 1912.

⁸² Gide à Claudel, 7 janvier 1912. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 189.

Les rapports de la *NRF* avec les autres revues font preuve de son sens des stratégies littéraires : pour mieux établir sa position, le groupe de Gide agit à plusieurs endroits en même temps. Il cherche à placer des textes de ses membres dans des revues prestigieuses et il veille à ce que ses propres publications soient mentionnées dans leurs rubriques d'échos. Il n'hésite pas non plus à tenter d'attirer les meilleurs collaborateurs des autres revues littéraires. Le fait que la *NRF* y réussit souvent donne une indication de son prestige grandissant. Cependant, l'introduction d'éléments étrangers dans l'équipe comporte toujours un certain danger. C'est pourquoi la rédaction prend soin d'équilibrer les différentes tendances à l'intérieur de la revue. Si la *NRF* n'adhère à aucune doctrine, elle éprouve de la sympathie pour les tendances des jeunes et elle cultive ses relations avec tous les groupes qui comptent dans la littérature de son temps.

1.3 A la conquête du champ littéraire

A ses débuts, la *Nouvelle Revue Française* ne se distingue guère des autres petites revues de la Belle Époque. Rédigée de façon artisanale par un petit cénacle, elle atteint quelques centaines de lecteurs. Mais les fondateurs de la *NRF* ont plus d'ambitions que cela : ils ont développé un idéal littéraire commun auquel ils espèrent gagner le plus d'écrivains et de lecteurs possible. Leur entreprise a donc une vocation pédagogique ; c'est pourquoi elle ne peut pas se permettre le dédain du public qui caractérise les revues d'avant-garde. Il faut donc nuancer l'opposition entre littérature d'élite et littérature industrielle, telle qu'elle ressort des travaux de Bourdieu : comme le *Mercure de France* , la *NRF* cherche une voie moyenne qui permet de concilier le prestige artistique avec la réussite commerciale, ou pour le moins un certain équilibre financier. Le choix de cette stratégie revuiste est étroitement lié aux prises de position artistiques de la revue.

Grâce à une politique d'élargissement très efficace, la *NRF* saura vite dépasser le stade confidentiel et jeter les bases de son hégémonie de l'entre-deux-guerres. Entre 1909 et 1914, la revue progresse sur tous les plans : son équipe s'élargit en même temps que son lectorat et elle se dote d'une gestion plus professionnelle. La *NRF* devient une revue prestigieuse ; même s'il est difficile de mesurer son influence réelle, on voit que ses efforts suscitent de plus en plus d'échos. Or, il nous semble que la seule qualité des textes publiés ne suffit pas à expliquer la réussite de l'entreprise.

Nous avons déjà pu constater que les conditions de départ sont très favorables : placée sous le patronage artistique de Gide, disposant d'une équipe compétente et dévouée et de deux généreux mécènes, la *NRF* peut partir à la conquête du lectorat cultivé. Grâce à leur sens des stratégies littéraires, acquis au cours de longues années d'activité revuiste, les fondateurs sauront tirer grand profit de ces atouts. Ils emploient des méthodes inventives pour agrandir le cercle des lecteurs et des collaborateurs. Un des aspects les plus originaux de l'histoire de la *NRF* est la création d'entreprises annexes qui, comme des satellites, gravitent autour de la revue. Ainsi, la revue élargit son champ d'action, ce qui est très profitable en termes de capital symbolique.

Stratégies publicitaires

Les fondateurs de la *NRF* n'ambitionnent pas seulement de faire une revue de haute qualité littéraire, mais ils se soucient aussi de la lancer sur le marché littéraire. Ce faisant, ils n'hésitent pas à s'inspirer des méthodes de la publicité moderne qui ont fait leur entrée dans le monde littéraire autour de 1900.¹ Les éditeurs commerciaux se servent notamment de la grande presse pour lancer leurs livres à travers des publicités, des échos payés ou des prépublications. Ils envoient des exemplaires de service aux critiques et aux jurés de prix littéraires. Les patrons des journaux de masse vont jusqu'à fabriquer des affiches pour intéresser les lecteurs potentiels à leurs romans-feuilleton. Or, aux yeux des défenseurs de la littérature pure, ces méthodes sont suspectes, parce qu'elles traitent la littérature comme une simple marchandise. C'est pourquoi Vallette préfère s'en tenir aux moyens traditionnels de l'annonce et du catalogue. Ses successeurs ont moins peur d'utiliser des stratégies novatrices ; surtout Bernard Grasset s'avérera un éditeur très inventif dans le domaine de la publicité, sans que cela nuise à sa réputation artistique. A la *NRF*, Gallimard comprendra tôt que la voie à choisir est celle d'une gestion moderne qui permet d'allier réussite commerciale et capital symbolique.

Or, dès 1908, les rédacteurs de la *NRF* emploient beaucoup de moyens différents pour faire connaître leur revue auprès du public et de la presse. Ils commencent par l'envoi de bulletins de souscription et de numéros spécimen aux lecteurs potentiels. Afin d'obtenir des échos dans les revues concurrentes, ils leur envoient des exemplaires gratuits. Gide, très attentif aux relations publiques, contribue beaucoup au lancement de la revue. Il fait la propagande auprès de ses amis et il surveille la façon dont la *NRF* est reçue dans les autres revues. Ses propres livres deviennent un véhicule pour faire de la publicité :

Vous jugerez s'il n'y aurait pas à faire tirer, à cent cinquante ex. ou deux cents, un petit prospectus contenant les sommaires des quatre premiers n^{os} de la *N.R.F.* et les conditions d'abonnement. Le dit prospectus serait glissé entre les feuillets de la *Porte étroite* dans les exemplaires dont je ferais le service... et pourquoi pas dans ceux mis en vente ?²

¹ Voir Elisabeth Parinet & Valérie Tesnière, « Une entreprise : la maison d'édition. » In H.J. Martin & R. Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française, IV : Le livre concurrentiel, 1900-1930*. Paris : Promodis, 1986, pp. 123-47 (p. 141-4).

² Gide à Schlumberger, 19 mai 1909. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 201.

Les rédacteurs parlent aussi d'insérer des circulaires dans des livres qui ont fait l'objet d'une prépublication dans la *NRF*. En fait, l'exemple de la grande presse leur apprend que la publication de romans-feuilleton est en elle-même un instrument pour attirer et fidéliser des lecteurs.

Tous les membres du groupe font de la propagande pour la revue pendant leurs voyages en province ou à l'étranger. Il s'agit notamment de chercher des libraires dépositaires, de contacter des critiques littéraires et des revues, et de recruter des abonnés. On essaie d'obtenir des services d'échange des revues littéraires en France et à l'étranger, dans l'espoir que celles-ci écriront sur les textes parus dans la *NRF*. L'équipe va penser plus sérieusement aux méthodes publicitaires au moment de fonder la maison d'édition, en se servant de l'expertise de Marcel Rivière :

Enfin je vois Marcel Rivière désireux d'essayer de ce système d'honnête réclame si fort usité en Allemagne et que, dans votre lettre contre et sur la typographie française, vous déploriez de ne pas voir pratiqué chez nous : envoi sous enveloppe de prospectus présentant une feuille spécimen de l'ouvrage en question, permettant de connaître d'un coup la qualité du texte, du papier, de l'impression, etc.³

Les rédacteurs de la *NRF* sont très conscients des possibilités qu'offre la coopération entre la revue et la maison d'édition. Aussi le premier catalogue des Editions de la NRF s'appuie-t-il délibérément sur les efforts de la revue. La couverture donne une présentation succincte de l'entreprise naissante ; à l'intérieur figurent des renseignements sur les premiers ouvrages édités par la maison et une longue présentation de la revue.⁴ De leur côté, les pages de publicité de la *NRF* annoncent les ouvrages publiés aux Editions. Le lien entre les deux activités résulte en un nouveau système de recrutement d'abonnés, inauguré en 1912 :

Primes à nos lecteurs.

Tout lecteur de *La Nouvelle Revue Française* qui lui procurera 3 abonnés nouveaux pourra choisir 2 volumes dans la liste de nos éditions.

³ Gide à Claudel, 22 février 1911. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 163.

⁴ On y lit entre autres : « Fondée par un groupe d'écrivains que rapprochent de communes tendances, la *Nouvelle Revue Française* a vu venir à elle, dans le cours de ses deux premières années, des esprits de plus en plus nombreux, de plus en plus divers, mais également soucieux d'une discipline. » (Premier catalogue des Editions de *La Nouvelle Revue Française*, encarté dans un exemplaire d'*Eloges* (juillet 1911). Archives Fondation Saint-John Perse. Reproduit sur www.gallimard.fr, 1996)

Tout lecteur qui lui procurera 5 abonnés pourra choisir 4 volumes, ou bien faire servir à telle personne qu'il lui plaira de nous désigner ou à lui-même, s'il n'est pas abonné, un abonnement d'un an entièrement gratuit.⁵

Cette méthode fait partie de tout un éventail d'activités publicitaires entreprises par Copeau et Rivière dans l'objectif d'accroître le nombre d'abonnés. Dans leurs lettres il est souvent question de spécimens, de prospectus ou de lettres circulaires aux abonnés, et même d'affiches à distribuer aux libraires.

Quand il s'agit de signaler les efforts des membres du groupe, les rédacteurs de la *NRF* s'imposent des règles très strictes. Refusant tout ce qui pourrait flatter la complaisance, ils ne publient pas d'articles sur les œuvres des écrivains de la *NRF*. Dans le cas de Claudel, ils proposent de publier un extrait de ses *Cinq Grandes Odes* (à paraître à la Bibliothèque de L'Occident), afin d'attirer l'attention des lecteurs sur ce livre. C'est une forme de publicité indirecte et discrète, mais qui leur paraît efficace.⁶ Gide trouve cette publication si importante qu'il veut la porter à l'attention du lecteur par une manchette. Le soutien de la *NRF* ne s'arrête pas là : à la parution du volume, Gide propose d'insérer dans la *NRF* un encartage qui annonce les *Odes*, en disant que « il est presque vexant de le voir annoncer par d'autres revues beaucoup mieux que par nous ». ⁷ Cet effort de publicité est d'autant plus important que la *NRF* ne fera pas de note sur le livre. Ainsi, on cherche à chaque fois la méthode appropriée pour promouvoir un texte ou un auteur.

Evolution du lectorat

Bien que les fondateurs de la *NRF* n'aient pas l'ambition d'atteindre un public de masse, ils espèrent bien recruter quelques milliers d'abonnés. Leurs modèles sont le *Mercure de France* et *La Revue*

⁵ Prospectus publicitaire encarté dans *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} avril 1912. *Ibid.*

⁶ « nous demanderions seulement une formelle assurance de Chapon de ne lancer point votre volume avant le 15 du même mois. Et comme nous aurions soin de l'annoncer en note du *Magnificat*, il trouverait dans notre publication une réclame honnête et naturelle, et y prendrait une sorte d'élan. » (Gide à Claudel, mars 1910. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 130). L'extrait paraît dans la *NRF* de mai 1910.

⁷ Gide à Schlumberger, 27 septembre 1910. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 314.

blanche, qui ont réussi à atteindre une bonne partie du lectorat cultivé. Les premiers abonnés de la *NRF* sont trouvés dans l'entourage immédiat des fondateurs, parmi les amis et les hommes de lettres avec lesquels ils sont en rapports. Les amis sont priés à leur tour de faire de la propagande pour la nouvelle revue. A cet effet, on fait imprimer des bulletins de souscription. Cette méthode porte ses fruits, car Schlumberger note en février 1909 : « La Revue semble trouver partout un accueil admirable. De tous côtés l'on nous envoie des listes d'adresses. Les abonnements rentrent assez bien ». ⁸ Le départ est prometteur ; la *NRF* s'engage dans une progression lente mais sûre. Les correspondances donnent de temps à autre des indications sommaires qui permettent de suivre l'évolution globale de la revue.

	<i>abonnés</i>	<i>tirage</i>
novembre 1908		500
février 1910		1 400
mars 1912	528	
juillet 1912	666	
début 1913	720	1 600
été 1913		1 750
début 1914	1 100	
été 1914	1 400	3 000

Tableau 9. Evolution du lectorat de la NRF

La tendance générale qui ressort de ce tableau est celle d'un progrès graduel, avec quelques moments de plus forte croissance. André Gide écrit dans son journal en février 1912 : « Toute ma journée d'hier a été employée à relever les abonnements et les services [de presse] de *La N.R.F.* dont j'avais emporté la collection de fiches. A cette date, nous avons cinq cent vingt-huit abonnés et nous faisons deux cent quarante-quatre services ». ⁹ Jacques Rivière, qui est depuis peu secrétaire de la revue, ne se contente pas de cette situation. Il exhorte Copeau à faire en sorte que la *NRF* obtienne une plus large audience :

Nous n'avons que 528 abonnés. C'est honteux. Il nous en faut trois fois plus avant la fin de 1912. C'est à nous deux de faire ça.

⁸ Schlumberger à Ghéon, vers le 8 février 1909. Bibliothèque Nationale.

⁹ André Gide, *Journal I*, p. 724 (29 février 1912).

Je ne serais pas éloigné d'employer les moyens de publicité les plus révoltants. J'irais presque jusqu'à l'affiche dans les rues. Il faut faire un départ énorme. Pourquoi serait-ce toujours ce qu'il y a de plus mauvais qui se vendrait le mieux ?¹⁰

La correspondance entre le secrétaire et le directeur montre qu'ils apportent en effet beaucoup de soin à la propagande. Grâce à ces efforts, la progression de la revue s'accélère manifestement. Rivière raconte à Gide les résultats de leurs efforts : au début de 1912, il inscrit environ 25 nouveaux abonnements par mois. Gide en est très satisfait : « 652 ! J'ai commencé par trouver ça maigre !... mais non, tout réfléchi, la progression est bonne. 666 ! Parfait. Dans 6 mois nous aurons dépassé 1 000 et peut-être 1 200 ». ¹¹ Cette prévision est trop optimiste : six mois plus tard, Rivière dénombre un total de 720 abonnés. Pourtant il se réjouit de la marche des affaires, d'autant plus qu'il enregistre 100 nouveaux abonnés en janvier 1913. ¹²

En 1912, la *NRF* prend un nouvel élan : l'équipe s'enrichit de quelques nouveaux collaborateurs, dont on attend beaucoup. Surtout Suarès est censé attirer de nouveaux lecteurs, et c'est pourquoi on fait un effort de propagande destiné à atteindre ceux-ci : « Et maintenant il ne manque plus que les abonnés. Songez que ce n° splendide peut nous en amener, qui comptera à son sommaire les noms de Claudel, Tharaud, Suarès, Gide, [Vielé-]Griffin, etc. Vous jugerez s'il n'y a donc pas lieu de faire un service assez étendu (spécimens) ». ¹³

Pendant l'hiver 1913-1914, l'audience de la revue s'agrandit rapidement, ce qui est largement dû au succès du Théâtre du Vieux-Colombier. Rivière compte 80 nouveaux abonnés en décembre, 104 en janvier, 30 au début de février ; le nombre total des abonnés passe à 1 100. Il atteindra 1 400 à la veille de la guerre. Alors, le tirage de la *NRF* tournera autour des 3 000 exemplaires. ¹⁴ Certains numéros sont diffusés plus largement que d'ordinaire. Le numéro de septembre 1913, qui contient le manifeste du Vieux-Colombier, est tiré à 1 850

¹⁰ Rivière à Copeau, 5 mars 1912. Bibliothèque de l'Arsenal.

¹¹ Gide à Rivière, 26 juillet 1912. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 341.

¹² Voir A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française III*, p. 14.

¹³ Gide à Schlumberger, 21 février 1912. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 471.

¹⁴ Voir Auguste Anglès, « Le fonctionnement de la *NRF* (1909-1914). » *Bulletin des Amis d'André Gide XII* : 61, janvier 1984, pp. 11-28 (p. 22). Après la Grande Guerre, le tirage montera rapidement ; il atteindra les 12 000 exemplaires en 1928 (voir M. Cornick, *Intellectuals in History*, p. 12-4).

au lieu de 1 750 exemplaires. En janvier 1914, Gide fait faire un tirage à part de la première livraison des *Caves du Vatican*, parce que le numéro de janvier est complètement épuisé.

Nous ne disposons pas d'autres données sur les abonnés. Il semble que la revue s'adresse à un public lettré, composé surtout d'hommes de lettres mais aussi d'enseignants et d'autres gens cultivés. En défenseur de la littérature difficile, la *NRF* ne vise pas le grand nombre. Elle se situe quelque part entre le très confidentiel *Ermitage* et *La Revue blanche* et le *Mercur de France*, des revues d'intérêt général qui s'adressent à un public plus large et plus divers. Commencée comme une petite revue, la *NRF* devient vers 1913-1914 une revue de taille moyenne. Si son audience reste encore limitée, les réactions des autres revues littéraires prouvent que la *NRF* acquiert rapidement un grand prestige artistique fondé sur la qualité de ses textes. Pendant l'entre-deux-guerres, elle réussira à s'attacher la classe grandissante des professeurs et des étudiants (grâce au poids de la critique littéraire et à la collaboration de professeurs comme Thibaudet) :

C'est surtout grâce à la conquête de ces lecteurs que la revue devient le pôle d'un circuit nouveau, au centre du champ, assez vaste pour pouvoir assurer son autonomie par rapport aux contraintes du marché sans pour autant se réduire au cercle des initiés, comme c'était le cas pour l'avant-garde à la fin du siècle.¹⁵

Elargissement de l'équipe

En dépit de leur désir de faire de la *NRF* le porte-parole de leurs idées personnelles, les fondateurs envisagent dès le départ d'ouvrir ses pages aux autres. Cependant, ils réalisent que l'élargissement de leur groupe aura des conséquences pour l'esprit de leur revue. C'est pourquoi l'admission de nouveaux collaborateurs donne lieu à de vives discussions. A travers quelques cas exemplaires, nous voulons dévoiler les mécanismes d'adoption et d'exclusion qui sous-tendent leurs choix. En même temps, nous verrons comment la position de la *NRF* dans le champ littéraire change sous l'influence de l'évolution de son équipe.

La décision d'inviter un étranger à collaborer à la revue peut avoir différents motifs. En premier lieu, les rédacteurs veulent publier des textes littéraires de leurs aînés afin de rendre hommage aux maî-

¹⁵ A. Boschetti, « Des revues et des hommes », p. 58.

tres de la génération précédente. En outre, ils réservent une partie des pages de la revue aux débutants. La *NRF* a besoin d'un apport constant de poésie et d'œuvres en prose ; la rédaction invite donc tous les écrivains contemporains qui lui semblent dignes d'intérêt. La partie critique, au départ réservée aux fondateurs, finit aussi par s'ouvrir aux invités. Le recrutement de nouveaux collaborateurs peut également présenter un intérêt stratégique : on prend des collaborateurs à d'autres revues dans l'espoir qu'ils apporteront dans leur sillage de nouveaux lecteurs. La collaboration occasionnelle de personnages influents peut être un moyen d'établir des rapports avec d'autres milieux littéraires et d'augmenter l'éclat de la revue. Pourtant, quel que soit l'objectif du recrutement, la collaboration d'un écrivain étranger au groupe est toujours une affaire risquée. Aussi la rédaction est-elle très exigeante à l'égard des invités :

Nous apportâmes beaucoup de circonspection à introduire parmi nos notes celles de quelques invités. Ils n'avaient jamais le ton qui nous semblait juste : ou trop louangeur, ou trop diffus, ou trop lyrique. Et puis il fallait prendre des gants pour leur faire changer une phrase. Aussi n'avaient-ils droit aux initiales qu'après un noviciat. Recruter ou former de bons rédacteurs fut notre perpétuel souci.¹⁶

	<i>période</i>	<i>textes littéraires</i>	<i>articles de fond</i>	<i>chroni- ques</i>	<i>notes</i>	<i>total</i>
Rivière	1909-1914	2	21	-	33	56
Larbaud	1911-1914	14	6	-	18	38
Thibaudet	1911-1914	1	6	13	13	33
Vettard	1911-1914	-	-	3	23	26
Suarès	1912-1914	1	-	24	-	25
Claudé	1909-1914	17	2	-	3	22
Bachelin	1910-1913	7	1	-	13	21
Pilon	1909-1913	2	1	-	15	18
Bertaux	1911-1914	-	-	-	18	18
Philippe	1908-1913	13	-	-	1	14
Lanux	1910-1914	2	1	-	12	15

¹⁶ J. Schlumberger, *Eveils*, p. 383.

Alain-Fournier	1911-1913	6	-	-	6	12
Alibert	1909-1914	9	1	-	-	10
Verhaeren	1909-1914	6	1	-	3	10
Sauvebois	1913-1914	-	-	-	9	9
Dumont-Wilden	1909-1913	-	1	-	7	8

Tableau 10. Collaborateurs fréquents (nombre de textes dans la NRF)

Le tableau 10 donne une idée des contributions des principaux collaborateurs de la *NRF*, en dehors des six pères fondateurs dont l'apport diminue graduellement.

Poètes et romanciers

Les fondateurs de la *NRF* visent à s'associer des écrivains de talent afin de garantir la qualité littéraire de leur revue. Ils peuvent naturellement puiser dans leur propre production créatrice, mais celle-ci ne suffit pas pour remplir les pages de la *NRF*. Pour obtenir des textes littéraires, les rédacteurs se servent des contacts établis par Gide. A part cela, ils scrutent les revues concurrentes pour repérer des écrivains prometteurs ; il ne faudra pas longtemps d'ailleurs avant que les débutants viennent d'eux-mêmes proposer leur copie. Au premier contact avec la *NRF* d'avant 1914, on est frappé par le nombre d'écrivains aujourd'hui célèbres qui figurent dans ses sommaires. Beaucoup d'entre eux sont au début de leur carrière ou ne sont encore reconnus que d'un petit cercle et on peut se demander en quelle mesure la *NRF* a contribué à leur consécration. Cependant, à y regarder de plus près, on voit que ces grands noms s'entourent d'une masse de personnes qui ne nous disent plus rien. A cause de la pénurie de romans, la rédaction doit parfois se contenter de publier des textes médiocres. C'est d'autant plus grave que la *NRF* s'érige en théoricien du roman de l'avenir ; or, les réalisations sont en retard par rapport aux idées.

La composition des sommaires de la *NRF* est toujours le résultat d'un processus de négociations et de débats. Elle ne repose pas uniquement sur des critères littéraires, mais elle dépend également de considérations d'ordre personnel ou pratique : on tient compte de la

réputation d'un écrivain et de ses appartenances revuistes, sociales ou idéologiques. Malgré sa réputation de cénacle fermé, la *NRF* s'ouvre à des auteurs d'horizons très différents du sien, mais en les accueillant les rédacteurs prennent toujours soin d'équilibrer les tendances. Gide est très doué pour ce genre de manœuvres, comme le montre sa réaction à des poèmes de Claudel :

Hymnes qui ne me paraissent pas excellentes... ceci soit dit tout à fait entre nous deux. Mais qui sont les très bien venues ! Car [...] notre revue risquait de verser du côté criticisme, normalisme, etc., intellectualisme, et embarquait déjà.

C'est parfait d'accueillir Péguy ; mais il faut le contrepois. Le voici. Après Claudel viendra Jammes. *Relance* Philippe ; n'attendons pas qu'il ait placé sa copie. Annonce-lui le Claudel et l'*Hélène* de Verhaeren ; cela l'encouragera. Dis-lui aussi que je voudrais faire une étude sur lui à propos de son volume prochain [...] et que, s'il pouvait m'envoyer le livre en épreuves, j'aurais plaisir à faire coïncider l'article avec la publication.¹⁷

En tant que membre fondateur le mieux pourvu de capital social et symbolique, Gide se charge du recrutement des collaborateurs. Il se tourne en première instance vers ses amis écrivains. La façon dont il courtise Paul Claudel peut tenir valeur d'exemple : « Si cette revue ne publie pas de vous une œuvre importante, elle fait faillite à sa destinée ». ¹⁸ Claudel accepte de donner un texte à la *NRF*, tout en se réservant le droit de publier également dans *L'Occident*, « où l'on s'est toujours montré parfait envers moi, et que j'aime comme une Revue où je n'ai rien jamais lu d'impur et d'immoral. Je suis sûr qu'il en sera de même de celle que vous fondez ». ¹⁹ La référence à la revue concurrente est une mise en garde indirecte qui s'avérera prophétique. Au départ, les hommes de la *NRF* font de leur mieux pour maintenir le soutien du poète catholique, en évitant de publier des textes qui pourraient le choquer. Malgré ces précautions, leurs rapports finissent par se dégrader. La *NRF*, tout en admirant l'œuvre poétique de Claudel, désapprouve son prosélytisme religieux. Devant la montée de la littérature à thèse, la revue se voit contrainte de défendre l'autonomie de la littérature, au risque de perdre des collaborateurs estimés.

Pour ce qui est des romanciers contemporains, la *NRF* aime beaucoup l'œuvre de Charles-Louis Philippe, adepte de l'art social.

¹⁷ Gide à Ruyters, 26 octobre 1909. *Correspondance Gide-Ruyters* II, p. 78-9.

¹⁸ Gide à Claudel, 9 janvier 1909. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 94.

¹⁹ Claudel à Gide, 28 janvier 1909. *Ibid.*, p. 96. Les textes majeurs que Claudel publie dans la *NRF* sont *L'Otage* (décembre 1910 - février 1911), *L'Annonce faite à Marie* (décembre 1911 - avril 1912) et *Protée* (avril-mai 1914).

Comme Dostoïevski, qu'il admire, Philippe exprime dans son œuvre une sincère sympathie pour les pauvres. Comme il est lui-même d'origine très modeste, son engagement semble authentique aux yeux des hommes de la *NRF*, qui d'ailleurs ne souscrivent pas aux théories de l'art social. Dans l'œuvre de Philippe, ils goûtent des qualités humaines, mais aussi littéraires ; le fait qu'il réussit à marier sa thématique ouvrière à une conception quasi classique de son métier plaide pour lui. A cela s'ajoute le fait que Philippe est un ami de Gide qui a grand besoin d'être soutenu matériellement dans sa carrière littéraire. Autour de lui gravite toute une constellation d'amis et de connaissances qu'il introduit dans la revue (notamment Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue et Jean Giraudoux, pour ne mentionner que les plus connus). La *NRF* réserve une place considérable au « réseau Philippe » : il y a un texte de Philippe dans la *NRF* de novembre 1908, et un récit de son ami Lucien Jean dans celui de février 1909. D'août à octobre 1909, la revue publie le roman *Cauët* de Jules Iehl. Comme Gide attend beaucoup de la collaboration de Philippe, il propose d'imprimer son *Charles Blanchard* en gros caractères pour en indiquer l'importance :

Je suis on ne peut plus content qu'il nous ait donné cela qui nous attirera un important groupe de lecteurs, de collaborateurs peut-être et d'abonnés restés encore un peu réfractaires. Enfin cela me rassure sur son attitude à venir, mais pour toutes ces raisons, traitons-le bien.²⁰

La mort de Philippe en décembre 1909 vient interrompre sa carrière prometteuse. Pour marquer son attachement à l'écrivain disparu, la *NRF* publie un numéro d'hommage auquel collaborent les amis de Philippe. Les rédacteurs sont conscients des avantages que cette publication peut avoir : « Il nous donne une rare occasion de nous concilier définitivement les sympathies d'un milieu que jusqu'alors nous n'avions qu'imparfaitement pu atteindre ».²¹ Mais ils découvrent qu'il y a aussi un risque à s'ouvrir aux étrangers, parce que les contributions sont plutôt décevantes : « Celle de Pilon mise à part, déjà tout à fait au ton de *La N.R.F.* et très bonne, je n'ai reçu que du médiocre et de l'exécrable ».²² Malgré ces difficultés, le numéro d'hommage rem-

²⁰ Gide à Schlumberger, vers le 10 décembre 1909. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 229. Voir Charles-Louis Philippe, *Charles Blanchard* (*NRF*, janvier-février 1910).

²¹ Gide à Schlumberger, 15 janvier 1910. *Ibid.*, p. 235.

²² Gide à Ruyters, après le 25 janvier 1910. *Correspondance Gide-Ruyters* II, p. 82.

porte un beau succès et contribue effectivement à rapprocher de la *NRF* des personnalités de milieux très éloignés, comme Maurice Barres et la comtesse Anna de Noailles. Le texte de la poétesse obtient une place d'honneur, car son nom est censé donner de l'éclat au numéro.²³ Par la suite, la *NRF* continuera à demander la collaboration d'Anna de Noailles, qui y publiera quatre fois en 1910-1911.

Ce ne sont là que quelques exemples de la manière dont la rédaction de la *NRF* courtise les écrivains contemporains. Quant il s'agit de jeunes écrivains, elle commence souvent par publier un récit court, avant d'accepter un texte plus long. C'est le cas d'Alain-Fournier, dont la *NRF* accepte d'abord un *Portrait* (septembre 1911), avant de publier son *Grand Meaulnes* (juillet-novembre 1913). Les textes littéraires publiés dans la *NRF* forment un ensemble très hétérogène et de qualité variable. A cause du manque de romans publiables, les rédacteurs doivent régulièrement se rabattre sur des textes de second choix. A partir de 1913, l'offre devient nettement plus intéressante. Alors que les critiques essaient de définir une nouvelle poétique romanesque, la *NRF* publie des textes innovateurs de Gide, Larbaud, Alain-Fournier et Proust.

Chroniqueurs et critiques

En ces premières années de la *NRF*, Jacques Rivière est le plus important des nouvelles recrues ; accueilli dans le cercle des critiques réguliers dès 1909, il obtient très tôt le droit de signer de ses initiales, en signe de son adoption par le groupe. Les fondateurs sont très satisfaits de ses articles, qui correspondent parfaitement à l'esprit de la revue. Rivière est à partir de 1910 un des collaborateurs les plus actifs de la *NRF*, se chargeant notamment de la critique musicale et artistique. Son talent et son dévouement lui valent sa nomination de secrétaire à la fin de 1911. Avec Copeau, il fait beaucoup d'efforts pour agrandir le cercle des collaborateurs réguliers de la *NRF*. Désormais la revue est assez connue pour séduire des écrivains prestigieux ; le fait qu'elle paie maintenant ses collaborateurs augmente son attrait. Les acquisitions majeures de l'année 1912 sont Albert Thibaudet et André Suarès, qui obtiennent chacun une chronique régulière. Leur présence dans la revue n'est d'ailleurs pas appréciée par tous les collabora-

²³ Voir Anna de Noailles, « *La Mère et l'Enfant*. » *NRF*, 15 février 1910, pp. 162-8.

teurs : ce sont des invités tardifs, formés ailleurs et qui ne répondent pas toujours aux attentes des fondateurs.

André Suarès, critique littéraire à la *Grande Revue*, est un écrivain peu connu, mais il jouit d'un grand prestige auprès d'un petit cercle d'initiés. Gide n'aime pas tous ses écrits, mais il reconnaît son importance en tant qu'écrivain. Dès 1910, Gide désire l'attirer vers la *NRF*, non seulement à cause de son talent de critique, mais aussi par les lecteurs qu'il peut amener : « ne trouvez-vous pas qu'il serait intéressant d'avoir du Suarès [...] ? Il me paraît que cela achèverait de départiculariser notre revue et de la signaler de plus en plus. [...] Vous savez combien Suarès est important, et en lui-même et dans l'esprit de beaucoup ». ²⁴ Ce n'est que deux ans plus tard, lorsque Copeau lui offre une chronique régulière et payée, que Suarès passe à la *NRF*, au contentement du groupe entier. Suarès est, lui aussi, heureux de son entrée dans l'équipe, mais la lune de miel ne durera pas. Sa susceptibilité ne cesse de compliquer ses relations avec les autres membres du groupe. Les autres rédacteurs sont en effet vite déçus par sa Chronique de Caërdal ; si les idées de Suarès concordent avec celles du groupe, son style emphatique et polémique est très éloigné du ton de la *NRF*. Leur entente se dégrade tellement au début de 1914 que Copeau est obligé de réduire la collaboration de Suarès : au lieu de sa chronique mensuelle, il ne fera plus que quatre articles par an.

Le deuxième chroniqueur venu d'ailleurs est Albert Thibaudet, professeur d'histoire et critique littéraire à *La Phalange*. Gide s'intéresse à lui à l'occasion d'un article sur *La Porte étroite* : « Excellent article de Thibaudet sur moi, dans la dernière *Phalange*. Je crois qu'il mérite d'être attiré parmi nous ». ²⁵ En 1911, Thibaudet entre à la *NRF* ; sa collaboration assidue tombe à point pour boucher les trous causés par la désertion de certains des fondateurs. Quand Drouin décline la chronique de la littérature, on décide de l'attribuer à Thibaudet. Il est hors de doute que les fondateurs de la *NRF* auraient préféré que la chronique soit tenue par l'un des leurs, mais l'abdication

²⁴ Gide à Schlumberger, 11 novembre 1910. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 331. Une revue allemande écrit à cette époque que « la *N.R.F.* est la première revue de France et qu'il ne lui manque que Suarès pour grouper l'élite des écrivains de ce temps » (voir Copeau à Rivière, 13 mars 1912. Archives Alain Rivière).

²⁵ Gide à Ghéon, 29 octobre 1909. André Gide & Henri Ghéon, *Correspondance*, I : 1897-1903. Paris : Gallimard, 1976, p. 732. Voir aussi Albert Thibaudet, « *La Porte étroite*, par André Gide. » *La Phalange*, 20 octobre 1909, pp. 541-6.

de Drouin les oblige à choisir une solution pragmatique pour assurer la continuité de la revue. Thibaudet s'avère être un collaborateur très fidèle et ses idées sont assez proches de celles des fondateurs. Néanmoins ceux-ci sont parfois déçus par ses articles, parce que Thibaudet est un auteur prolix qui tend à se perdre en digressions. Rivière surtout n'aime pas le style universitaire de Thibaudet.²⁶

Nous avons déjà constaté que, plus le groupe de la *NRF* s'élargit, plus les critiques se spécialisent. Quand l'apport des fondateurs baisse, ils cherchent à déléguer certains sujets à des critiques compétents. Cela vaut surtout pour le domaine des littératures étrangères. Gide, Drouin et Schlumberger ont une bonne connaissance du domaine allemand, mais ils ne sont pas capables de suivre de près l'actualité littéraire des pays germaniques. C'est pourquoi la rédaction confie la tâche au critique Félix Bertaux. Pour ce qui est de la littérature anglaise, à laquelle la *NRF* s'intéresse particulièrement, ce sont Drouin et Ruyters qui s'y connaissent le mieux. Or, quand ceux-ci s'éloignent de la revue, il devient urgent de trouver un remplaçant. Ce sera Valéry Larbaud, écrivain cosmopolite, traducteur et critique à *La Phalange* . À partir de 1911, Larbaud se charge de la critique des livres anglais ; au début de 1913, il obtient sa propre rubrique de Lettres anglaises. Il est un collaborateur très actif qui propose des traductions et qui rédige de nombreuses notes ; il sert d'agent de liaison entre la *NRF* et le monde littéraire anglais.

Suarès, Thibaudet et Larbaud obtiennent une place d'honneur dans les sommaires de la *NRF* ; leur statut se rapproche de celui des fondateurs. En même temps, l'équipe de la *NRF* a besoin de collaborateurs moins encombrants pour remplir la rubrique des Notes, afin de lui permettre de suivre l'actualité littéraire. Les articles dans le corps du numéro sont réservés aux meilleurs critiques, mais la partie des Notes est plus ouverte aux invités. Autour de l'équipe de base gravite une constellation de collaborateurs occasionnels. Les rédacteurs veillent à ce que leurs comptes rendus soient dans le ton de la revue, mais ils doivent parfois se résigner à publier des notes qui ne correspondent pas à leurs exigences de qualité.

Henri Bachelin, ami de Philippe, est dès 1910 un collaborateur fidèle de la *NRF* , mais son travail n'y est pas très apprécié. Les rédac-

²⁶ Voir Rivière à Copeau, 21 décembre 1912. H.T. Naughton (éd.), « Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau, II », pp. 50-1.

teurs trouvent ses notes trop complaisantes et ses romans ne sont pas davantage aimés : *La Bancalé* (septembre-octobre 1910) et *Juliette la Jolie* (mai-juillet 1912) servent de bouche-trou. Déçu par leurs réactions à ses écrits, Bachelin finira par rompre avec la *NRF*.²⁷ Camille Vettard fait son apparition dans la *NRF* en septembre 1911 et devient un fournisseur régulier de notes, au contentement des fondateurs. On va jusqu'à lui confier l'intérim de la chronique des romans, mais Vettard n'est pas à la hauteur de cette tâche importante. Les fondateurs lui reprochent de ne pas être assez critique ; apparemment, il n'est pas facile de trouver le ton juste :

l'esprit de Vettard me touche par sa pathétique bonne volonté. Il est assez tourné dans le bon sens grâce au vent que nous soufflons et cela aussi n'est pas trop désagréable à constater. A part cela la note est très mal foutue et comme vous dites, horriblement écolière.²⁸

Gaston Sauvebois est un jeune critique littéraire qui se fait remarquer par des articles dans *La Critique indépendante* sur la situation de la littérature et de la critique.²⁹ En 1911-1912, Sauvebois publie dans *La Renaissance contemporaine* une série d'articles sur le nationalisme ; il s'y montre assez proche des idées de la *NRF*. Des articles élogieux sur Gide et la *NRF* contribuent à le rapprocher du groupe.³⁰ L'année suivante, Sauvebois entre à la *NRF*, où il publiera neuf comptes rendus, sur des ouvrages de critique littéraire notamment. Bachelin, Vettard et Sauvebois sont des exemples typiques de ces nombreux écrivains qui remplissent la tâche ingrate de producteurs de notes sans jamais être admis au cercle des intimes, et qui sont aujourd'hui pratiquement oubliés. Pourtant il faut se rendre compte que la rédaction de la revue ne peut pas se passer de ces collaborateurs médiocres mais dévoués.

²⁷ Voir Bachelin à Schlumberger, 14 décembre 1911. Lettre citée dans la *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 448.

²⁸ Copeau à Rivière, 15 avril 1914. Bibliothèque de l'Arsenal. Voir aussi Rivière à Copeau, 12 avril 1914. Archives Alain Rivière. (Il s'agit de la note sur « *Nicolas Gogol*, par Louis Léger. » *NRF*, juin 1914, pp. 1046-54).

²⁹ Voir Gaston Sauvebois, « La Crise de la critique. » *La Critique Indépendante*, 1er février 1911 ; « Pour la bataille. » *La Critique Indépendante*, 1er octobre 1912 ; « Les Deux Rives. » *La Critique Indépendante*, 1er novembre 1912. Voir aussi Jacques Copeau, « Pour la bataille. » *NRF*, décembre 1912, pp. 1107-10.

³⁰ « Un groupe littéraire. » *La Revue scandinave*, septembre 1912 ; « André Gide. » *Le Gay Sçavoir*, mars 1913.

Alliances stratégiques

L'invitation d'un écrivain peut aussi être un moyen d'établir des relations avec un autre réseau littéraire. Les hommes de la *NRF* s'intéressent beaucoup aux tentatives des jeunes ; sans pour autant souscrire aux théories des unanimistes ou des néoclassiques, ils engagent la discussion avec eux et ils savent apprécier les qualités particulières de leurs œuvres. La volonté d'acquiescer la collaboration d'un étranger s'accompagne toujours d'un souci de maintenir l'équilibre entre les différentes tendances qui s'expriment dans la revue. De cette manière, elle peut accueillir des écrivains de tendances très diverses sans compromettre son indépendance. Il est néanmoins assez surprenant de voir Jean-Marc Bernard, collaborateur de la revue nationaliste satyrique *Les Guêpes*, faire des avances à la *NRF*. En 1909, Bernard s'est violemment affronté avec la *NRF* à propos du nationalisme et du classicisme. Rappelons aussi que son attaque contre Mallarmé a provoqué la rupture avec Montfort. Cependant, un texte de Bernard paraîtra dans la *NRF* et Gide envisage même une publication en volume aux Editions de la NRF :

Je vous consulte [...] au sujet du volume de vers que Jean-Marc Bernard nous propose : *Sub tegmine fagi*. Très poussé par ses camarades, directeur d'une revue batailleuse, auteur de parti, son livre a chance de se vendre passablement – aussi n'est-ce pas au point de vue commercial que se pose la question. Mais bien : tendances. [...] Avec Nazzi, avec [Jean-]Richard [Bloch], avec le groupe Duhamel, Chennevière, Vildrac, le contrepoids me paraît bien dosé et il me paraît que nous pourrions nous permettre J.-M. Bernard.³¹

Si la *NRF* ne dédaigne pas de solliciter la collaboration d'auteurs catholiques ou nationalistes, il y a deux catégories d'écrivains auxquelles elle reste fermée : les académiciens et les mondains. C'est l'aversion de Gide pour la littérature des salons qui explique en grande partie le refus du manuscrit de Marcel Proust, considéré comme un représentant de cet univers suspect de facilité et de complaisance.

Passons maintenant à l'étude de deux cas représentatifs de la façon dont le groupe de la *NRF* approche les réseaux littéraires concurrents, à travers ses rapports avec Charles Péguy et Jules Romains. André Gide et Marcel Drouin s'intéressent très tôt aux *Cahiers de la*

³¹ Gide à Schlumberger, 6 octobre 1911. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 431. Voir aussi Jean-Marc Bernard, *Sub Tegmine Fagi (Fragments d'un prochain livre)* (*NRF*, juin 1911). Gide décidera tout de même de refuser le livre pour les Editions.

Quinzaine, fondés par l'écrivain dreyfusard et socialiste Charles Péguy en 1900. Comme Charles-Louis Philippe, Péguy est un homme du peuple, ce qui lui confère aux yeux de Gide une aura d'authenticité. Toujours à court d'argent pour financer son entreprise, Péguy demande le soutien de Gide. Celui-ci souscrit à des actions, s'abonne aux *Cahiers* et fait de la publicité pour cette revue. Ainsi les deux écrivains se lient d'amitié.³² Jean Schlumberger s'intéresse également aux *Cahiers de la Quinzaine* ; il y publie – à compte d'auteur – son *Heureux qui comme Ulysse...* (1906). La jeune NRF, toute tournée vers la littérature pure, est très différente des *Cahiers de la Quinzaine*, qui se mêlent activement aux débats idéologiques de l'époque. Néanmoins elle éprouve de la sympathie pour l'entreprise de Péguy. Fin 1909, Drouin écrit sur les *Cahiers* une longue étude qui aura un grand retentissement.³³ A ce moment, Gide croit pouvoir obtenir un texte de Péguy pour la NRF. Péguy est reconnaissant de la bienveillance qu'on lui témoigne, mais il considère la NRF comme une rivale et ne répond pas aux avances de Gide.

Après la publication du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (*Cahiers de la Quinzaine*, 16 janvier 1910), Gide écrit un « Journal sans dates » qui exprime son enthousiasme pour cette œuvre.³⁴ Péguy aspire alors à la gloire littéraire ; il est très déçu lorsqu'il rate le Prix de l'Académie en 1911. Il devine une conspiration contre lui et il sollicite l'aide de ses amis : ainsi il demande – en vain – à Copeau de publier une grande étude sur son œuvre. Evoquant les difficultés financières de Péguy, Georges Sorel demande à Gide d'aider à le faire élire à l'Académie Goncourt :

Vous n'êtes point membre de l'Académie-Goncourt, mais vous avez acquis dans les lettres une situation telle que votre opinion peut avoir une influence décisive sur le vote de plusieurs membres de cette société. [...] Vous êtes arrivé à un degré qui vous impose l'obligation d'exercer un magistère littéraire et je suis

³² Il est aussi question de publier un texte de Gide dans les *Cahiers* : en 1908, il propose de faire une étude sur la vie de Dostoïevski, projet qui ne sera pas réalisé. Alors Péguy lui propose d'éditer *La Porte étroite*, mais Gide publie son roman dans la NRF et le volume paraît au Mercure de France.

³³ Michel Arnauld, « Les *Cahiers* de Charles Péguy. » NRF, novembre 1909, pp. 258-83.

³⁴ André Gide, *Journal sans Dates*. [NRF, mars 1910, pp. 399-410] In *Essais critiques*, pp. 220-8.

persuadé que les amis de Péguy ne feront pas en vain appel à votre noble impartialité.³⁵

Gide, qui a horreur de ce genre d'intrigues, répond qu'il ne pourra rien faire pour Péguy. Mais la *NRF* continue à s'intéresser aux *Cahiers*, dont elle accueille quelques collaborateurs réguliers (Pierre Hamp, les frères Tharaud, André Suarès). Gide et Copeau désirent toujours publier un texte majeur de Péguy dans la *NRF*, mais ils doivent se contenter d'un extrait de ses morceaux choisis.³⁶ En 1912, Péguy promet à la *NRF* un texte (*Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*), mais ce projet échoue parce qu'il ne peut pas se mettre d'accord avec la rédaction sur les honoraires.

Malgré ces échanges fréquents entre les deux groupes, leur entente initiale finit par se dégrader. À mesure que Péguy se rapproche du catholicisme et du nationalisme, les critiques de la *NRF* lui sont nettement moins favorables. Ils critiquent l'esprit de doctrine qui domine maintenant son œuvre : « Les hommes de la *N.R.F.*, qui ne marchandent pas leur admiration aux grands convaincus, n'étaient pas prêts à se laisser contaminer par leurs convictions ». ³⁷ Différentes raisons d'ordre humain ou artistique éloignent les deux groupes, mais l'admiration des hommes de la *NRF* trouve un nouvel aliment dans la *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* (avril 1914). Ils décident de demander à Péguy un article de ce genre ; c'est qu'ils préfèrent maintenant sa critique à son œuvre créatrice. La *NRF* propose un bon cachet et Péguy promet une étude en deux parties, à paraître à partir de septembre 1914. Elle ne verra pas le jour à cause de la guerre. Il faut conclure que les rapports entre Péguy et le groupe de la *NRF* sont faits de rendez-vous manqués.

La rencontre entre la *NRF* et Jules Romains, chef de l'école unanime, est d'une autre nature. La relation entre Gide et Romains ne se caractérise pas par une grande amitié, mais plutôt par un échange de manœuvres stratégiques.³⁸ Gide essaie d'embrigader Romains dans la

³⁵ Sorel à Gide, 29 mai 1910. Bibliothèque Doucet.

³⁶ Voir « Lectures. » *NRF*, juillet 1911, pp. 140-2 ; décembre 1911, pp. 812-7.

³⁷ Auguste Anglès, « Le premier groupe de la *NRF* et Péguy (1909-1914). » In *Péguy vivant*. Lecce : Milella, 1977, pp. 537-49 (p. 540). Voir aussi Henri Ghéon, « *Victor-Marie, comte Hugo* (Le dernier cahier de Charles Péguy). » *NRF*, décembre 1910, pp. 795-8.

³⁸ Voir A. Boschetti, « Les Unanimistes, la *NRF* et l'avant-garde. » In *La poésie partout*, pp. 120-31.

NRF, mais celui-ci ne pense qu'à se servir de la revue pour donner de la notoriété à sa doctrine personnelle. En 1908, alors que Gide prépare le second départ de la *NRF*, Romains lui adresse son troisième livre, *La Vie unanime*. Gide écrit alors un article qui montre sa capacité de sympathie : il apprécie l'esthétique de Romains, bien qu'elle soit très éloignée de la sienne.³⁹ Il réalise en outre que Romains est le maître à penser d'un mouvement littéraire influent et original ; c'est pourquoi il lui demande de l'introduire auprès des jeunes écrivains les plus prometteurs. Romains mentionne le groupe de l'Abbaye, Guillaume Apollinaire, André Salmon et Max Jacob, des poètes de sa génération que Gide ne semble pas connaître. Plus tard, Romains y verra une manœuvre stratégique de sa part :

Il s'agissait alors pour lui d'orienter la toute *Nouvelle Revue Française*, qui venait de naître sous sa seconde forme, et d'y réserver éventuellement une place aux plus représentatifs d'entre les jeunes – en même temps que de se procurer des assurances de leur côté (ne pas se laisser déborder ni démonétiser par eux ; les neutraliser par une espèce de subtile démagogie).⁴⁰

La méfiance de Romains s'explique peut-être par le fait que la *NRF* a toujours boudé ses textes et que l'attitude des rédacteurs à l'égard de son œuvre est plutôt sévère. Après l'article de Gide, Romains lui envoie des vers, que Gide trouve « détestables ». Romains ne semble pas trop s'en étonner, car il précise qu'il ne s'attend pas à obtenir de la reconnaissance de la part de ses aînés. Cela ne l'empêche pas de vouloir utiliser la *NRF* pour répandre ses idées. Gide accepte tout de suite sa proposition d'article, pour des raisons d'ordre clairement stratégique :

Il n'est pas dans les habitudes de la *N.R.F.*, comme vous devez le penser, d'accepter ainsi chat-en-poche, mais je tiens à vous montrer par là notre sympathie. Vous n'êtes pas homme, je l'espère, à trouver aux gens du talent simplement parce qu'ils ont vos tendances, et si ces jeunes écrivains dont vous vous proposez de nous parler ont réellement la valeur que vous dites, votre article sera deux fois le bienvenu – j'entends : à cause de vous et à cause d'eux, à qui vous enseignerez ainsi le chemin de la *N.R.F.*⁴¹

Gide explique à ses amis qu'il a accepté de laisser Romains s'exprimer dans la *NRF*, parce qu'il pense qu'il faut compter avec lui et son

³⁹ André Gide, « Jules Romains : *La Vie unanime*. » [*NRF*, février 1909, pp. 98-101] In *Essais critiques*, pp. 158-60.

⁴⁰ In André Bourin, *Connaissance de Jules Romains*. Paris : Flammarion, 1961, pp. 149-50.

⁴¹ Gide à Romains, 22 juin 1909. André Gide & Jules Romains, *Correspondance (Supplément)*. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1979, p. 27.

entourage, mais en même temps il craint de donner trop de place au groupe de Romains et il cherche déjà le contrepoids en faisant des avances aux jeunes écrivains nationalistes.⁴²

Dans son article programmatique publié dans la *NRF*, Romains se pose en chef d'école. Son objectif est de faire apparaître l'unité de sa génération ; il le fait d'une manière très habile, sans même prononcer le mot unanimisme.⁴³ Le message passe, si l'on en juge d'après un article de Ghéon de l'année suivante, qui souligne l'exceptionnelle unité du groupe unanimiste et attribue à Romains le rôle de théoricien. Les textes de Duhamel et de Vildrac sont à son avis des exemples réussis de mise en œuvre des idées unanimistes : « Qu'il n'y ait dans cette aventure aucun dommage à risquer pour l'individu, c'est ce que nous prouvent ces deux ouvrages, qui sont à vrai dire écrits par deux hommes, dans toute la force du mot ». ⁴⁴ Il est frappant de voir que Ghéon essaie de concilier l'unanimisme avec l'individualisme gidien.

La *NRF* accueille plusieurs membres du groupe (Duhamel publie un texte dans la revue ; Vildrac y apparaît 5 fois), mais pas Romains en tant que poète. Les comptes rendus de ses œuvres dans la *NRF* sont assez négatifs : on trouve ses textes trop cérébraux, parce que soumis à une doctrine restrictive.⁴⁵ La volonté d'instaurer une coopération stratégique avec le groupe de Jules Romains se heurte donc au sein de la *NRF* à des objections artistiques. En 1913, Copeau demande à Romains de collaborer aux matinées poétiques du Vieux Colombier. Romains promet une conférence, puis se rétracte, gêné par l'absence de rémunération. Copeau lui reproche son manque de désintéressement : « J'avais pensé et je pense encore, qu'assumant la lourde charge d'une entreprise d'intérêt commun, il me serait permis de

⁴² Ainsi Gide dit à l'intention d'Eugène Marsan, animateur de la *Revue Critique des Idées et des Livres* : « dis-lui notre ou ma sympathie pour ce qu'il écrit, et que *La NRF* verrait volontiers son nom au sommaire, et sans trop tarder si possible, avant que les places ne soient trop prises par le groupe de Jules Romains qui pourra devenir encombrant. » (Gide à Ruyters, 25 juin 1909. *Correspondance Gide-Ruyters* II, p. 66).

⁴³ Jules Romains, « La génération nouvelle et son unité. » [*NRF*, août 1909, pp. 30-9] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 23-8.

⁴⁴ Henri Ghéon, « Trois livres parents : *Puissances de Paris*, par Jules Romains ; *Selon ma loi*, poèmes par Georges Duhamel ; *Livre d'Amour*, poèmes par Charles Vildrac. » *NRF*, décembre 1910, pp. 787-95.

⁴⁵ Voir Henri Ghéon, « *Un Etre en Marche*, poème par M. Jules Romains. » *NRF*, juin 1910, pp. 789-91 ; « *Mort de quelqu'un*, roman, par M. Jules Romains. » *NRF*, août 1911, pp. 236-7.

compter sur la collaboration désintéressée de ceux de mes Confrères que j'estime le plus ». ⁴⁶ En réalité, Romains en veut à Ghéon d'avoir écrit des articles défavorables dans la *NRF*. Cet incident dégrade leurs rapports : les prétentions de Romains déçoivent Copeau ; désillusionné à son tour, Romains se distancie de la *NRF*.

Nous pouvons conclure que les rapports entre Jules Romains et la *NRF* sont troublés par la méfiance et les malentendus, tant à cause des arrière-pensées stratégiques des deux partis que de leurs divergences esthétiques. Cependant, l'insistance de la *NRF* auprès de Romains prouve sa volonté de participer aux manifestations les plus intéressantes de la jeune littérature – sans pour autant renier ses principes. En fait, la *NRF* veut accueillir les principaux mouvements contemporains, mais elle évite tout danger d'invasion en équilibrant les tendances.

Quand on regarde l'évolution de la *NRF* entre 1908 et 1914, on voit que l'équipe s'ouvre graduellement aux apports venus de l'extérieur et que le contenu de la revue se diversifie en même temps. Le parti pris d'élargissement est motivé principalement par le désir de publier le meilleur de la littérature contemporaine. Cependant, les motivations d'ordre esthétique peuvent se doubler de considérations stratégiques, lorsqu'il s'agit de donner de l'éclat aux sommaires en publiant des écrivains prestigieux, de tisser des liens avec d'autres groupes littéraires ou de faire concurrence aux autres revues. Les correspondances échangées entre les membres du groupe nous permettent de saisir les mécanismes de leurs rapports avec les invités. Elles montrent que le résultat de leurs efforts est en fin de compte assez aléatoire, puisque les tentatives de recrutement peuvent se heurter à toutes sortes d'obstacles. Ainsi, ils ont beaucoup de mal à trouver des romans qui soient à la hauteur de leurs exigences ; les textes publiés dans la *NRF* ne sont parfois que des pis-aller. Les dirigeants de la *NRF* s'adaptent vite aux contingences du métier revuiste, de sorte que leur purisme initial s'atténue. Mais l'élargissement du cercle des collaborateurs est constamment mis en question par les membres de la première heure ; il donne ainsi lieu à des débats de fond qui nous renseignent sur les intentions de l'équipe.

⁴⁶ Copeau à Romains, 25 avril 1914. O. Rony (éd.), *Correspondance Jacques Copeau - Jules Romains. Deux êtres en marche*. Paris : Flammarion, 1978, p. 93.

Entreprises satellites

Très tôt dans l'histoire de la *NRF*, les fondateurs de la revue procèdent à l'extension de leur champ d'action. A partir de 1910, ils s'investissent dans différents domaines : ils participent à l'organisation d'une série de colloques estivaux, avant de fonder une maison d'édition et un théâtre. Ainsi le groupe de la *NRF* crée « un réseau alternatif d'institutions capables de soutenir le triomphe de sa position », de manière à pouvoir contourner les modes de consécration traditionnels.⁴⁷ Cette « stratégie des satellites » joue un rôle important dans l'évolution de la revue : chacune des activités annexes contribue à renforcer l'unité du groupe et à augmenter son audience.⁴⁸

Les Décades de Pontigny

En 1910, Paul Desjardins invite les fondateurs de la *NRF* à collaborer à l'organisation des Entretiens d'Été à l'Abbaye de Pontigny.⁴⁹ Ces rencontres estivales, prolongation des activités parisiennes de l'Union pour la Vérité, ont pour but de favoriser la sociabilité intellectuelle entre universitaires et hommes de lettres, tant français qu'étrangers. L'action de Desjardins s'inscrit dans le contexte de la naissance des intellectuels à la fin du XIX^e siècle ; cette nouvelle catégorie sociale doit créer ses propres structures de sociabilité pour pouvoir acquérir une légitimité.

A Pontigny, Desjardins veut embrasser les sujets les plus divers, allant de la littérature aux questions sociales, religieuses, juridiques ou éducatives. Autour de chaque thème, une assistance de 20 à 25 personnes discutera pendant dix jours. On participe sur invitation seulement ; cependant – ou peut-être grâce à cet élitisme qui augmente leur

⁴⁷ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales. » In H.J. Martin & R. Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française* IV, pp. 481-527 (p. 499).

⁴⁸ Voir aussi Maaike Koffeman, « André Gide et l'évolution de la première *NRF*, ou la stratégie des satellites. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXIX : 131/132, juillet-octobre 2001, pp. 437-45.

⁴⁹ Paul Desjardins, professeur de lettres et essayiste, a fondé en 1892 l'Union pour l'Action morale, association qui prend la défense de Dreyfus et du modernisme catholique et est rebaptisée Union pour la Vérité en 1905. Pour l'histoire des *Décades de Pontigny*, voir François Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*. Ville-neuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

prestige –, les décades de Pontigny auront un grand rayonnement. En l'espace de quelques années, elles deviennent « un des hauts lieux [...] de la sociabilité intellectuelle de la première moitié du siècle ». ⁵⁰ Mais avant la Grande Guerre, leur renommée reste encore confidentielle.

Desjardins s'entoure d'un conseil pour choisir les sujets et organiser les réunions ; Gide et Verhaeren en font partie, à côté de huit membres de l'Union pour la Vérité. Pour la préparation de la décade littéraire, Desjardins se tourne vers le groupe de la *NRF*, avec lequel il est en rapports depuis quelques années : « Ce désir de coopération avec des écrivains, ceux de la *N.R.F.* plus précisément, relève chez Desjardins d'une intuition féconde qui mêle considérations esthétiques et intellectuelles communes et dispositions stratégiques convergentes avec les hommes de cette revue ». ⁵¹ Desjardins partage avec les hommes de la *NRF* la passion pour la littérature et le goût du travail d'équipe ; il apprécie le classicisme moderne de leur revue : « Aucune ligne, presque, ne m'en échappe. Quel petit groupe excellent vous y formez ! [...] Il devrait s'établir un rendez-vous où nous prendrions une conscience plus nette de notre coopération. On s'y entretiendrait ». ⁵² De leur côté, les hommes de la *NRF* ont de la sympathie pour Desjardins ; en outre, ils comprennent qu'une alliance stratégique avec Pontigny peut être très avantageuse pour leur revue. Par leur présence à Pontigny, ils espèrent augmenter le rayonnement international de la *NRF* et développer leurs relations avec le monde universitaire. En dehors de leur apport intellectuel, les hommes de la *NRF* apportent un important soutien financier : Gide et Schlumberger figurent parmi les principaux mécènes de l'entreprise. Pour Desjardins, la coopération avec la *NRF* est la première étape de la fondation d'un empire intellectuel international. Il écrit à Jacques Raverat, jeune intellectuel français qui travaille chez un imprimeur anglais :

Ces Messieurs [Gide et Schlumberger] veulent publier des livres parfaitement imprimés, des livres modernes et aussi des réimpressions de l'ancien... Je me suis permis de leur parler de vous. En causant, nous avons esquissé le projet suivant. A nos Entretiens d'été où ils espèrent vous voir et vous communiquer tous leurs desiderata, ils voudraient profiter de la rencontre de poètes et d'artistes de diverses nations européennes pour jeter les fondations d'une *Maison internationale du Livre*, qui avec notre maison d'Entretiens et de repos, constitue-

⁵⁰ François Chaubet, « Les Décades de Pontigny (1910-1939). » *Vingtième siècle* 57, 1998, pp. 36-44 (p. 36).

⁵¹ F. Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, p. 64.

⁵² Desjardins à Copeau, 11 décembre 1909. Bibliothèque de l'Arsenal.

rait un commencement de *cité*, plus tard complété par des écoles pour les deux sexes, par une maison ouvrière, un musée du travail, etc., le tout placé sous le contrôle de notre comité international. [...] Ces Messieurs vous apporteraient, outre des fonds, une clientèle d'auteurs tout à fait rare...⁵³

Même si ce projet ambitieux restera à l'état d'ébauche, cette volonté de multiplier ses activités dans différents domaines de la vie intellectuelle et sociale a sans doute inspiré les hommes de la *NRF*.

C'est au printemps de 1910 que les rédacteurs de la *NRF* commencent à préparer la décade sur « La Poésie contemporaine » qui se tiendra du 10 au 19 septembre. Selon les dires de Schlumberger, leur contribution se réduit à la sélection de quelques textes.⁵⁴ Néanmoins, leurs correspondances montrent qu'ils s'intéressent beaucoup au recrutement des participants. Dès le départ, ils essaient d'attirer à Pontigny des écrivains et des intellectuels étrangers. En 1910, ils pensent entre autres au critique danois Georges Brandes, à l'écrivain italien Giuseppe Vannicola, au dramaturge russe Valeri Brioussov, et aux écrivains autrichiens Rudolf Kassner et Rainer Maria Rilke. Pour l'instant, le résultat de leurs efforts est maigre : le seul personnage étranger de renom   répondre à l'invitation est l'écrivain anglais H.G. Wells.⁵⁵ La plupart des fondateurs de la *NRF* sont présents à cette première décade littéraire, conscients du rôle prépondérant que leur groupe est appelé à jouer dans ces réunions. Gide hésite encore sur l'objectif de l'entreprise : sera-ce un rendez-vous intimiste des collaborateurs de la *NRF* ou faut-il au contraire s'en servir pour établir des contacts avec d'autres groupes ? Inquiet du peu de succès de leurs tentatives de recrutement, il écrit à Schlumberger :

Vous avouerai-je que je ne songe pas à Pontigny sans frémir ; nous nous devons ou plutôt nous devons à Desjardins de le décharger d'une part du ridicule, mais la partie me paraît mal engagée. Il faut enlever à cela tout caractère de congrès. [...] Considérons cela comme une amicale villégiature... mais ce que je crains,

⁵³ Desjardins   Raverat, 29 avril 1910. Lettre citée dans David Steel, « Jacques Raverat et André Gide : une amitié. » In P. Pollard ( d.), *André Gide et l'Angleterre*. Actes du colloque de Londres, 22-24 novembre 1985. London: Birkbeck College, 1986, pp. 78-86 (p. 79-80).

⁵⁴ Voir Jean Schlumberger, « Pontigny et la *Nouvelle Revue Française*. » In A. Heurgon-Desjardins, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny. Etudes, témoignages et documents inédits*. Paris : PUF, 1964, pp. 160-8.

⁵⁵ A part Wells, il y a l'étudiant allemand Kurt Singer et l'architecte belge Henry Van de Velde. Voir David Steel, « Ecrivains et intellectuels britanniques à Pontigny, 1910-1939. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXV : 116, octobre 1997, pp. 367-94.

c'est qu'un élément inconnu ne s'introduise (Jules Romains p.ex.) qui ne compromette la simple cordialité de cette réunion.⁵⁶

En raison de la disparition des archives de Pontigny, nous avons peu d'informations sur le déroulement des décades. La première année semble avoir été réussie, car Gide écrit à Larbaud que « l'intérêt de cette réunion a dépassé toute attente ».⁵⁷ Il fait un compte rendu plus détaillé à l'intention du comte Harry Kessler, en insistant sur le rôle que la *NRF* veut jouer dans la vie intellectuelle européenne :

Les entretiens de Pontigny, dont je vous avais parlé, ont été plus intéressants que je n'avais osé l'espérer. Nous y avons pris, à l'égard des *traductions* et des relations de pays à pays, dans le but de renseigner l'homme désireux de culture sur ce qui se produit d'important à l'étranger, en littérature et en art, – d'importantes résolutions ; tout un programme que *La Nouvelle Revue Française* va s'efforcer de remplir. Il faudra qu'elle se sente approuvée et encouragée aussi bien en France qu'à l'étranger.⁵⁸

Aux yeux de Gide, Pontigny est un instrument idéal pour favoriser la sociabilité intellectuelle internationale. C'est pourquoi il essaie d'augmenter l'apport anglais à la décade littéraire de l'année suivante (« Art et poésie : libres conversations sur le "Tragique" », 19-28 août 1911). Il y invite H.G. Wells, Arnold Bennett et Edmund Gosse, mais seul le dernier fera acte de présence. Encore cette année, la décade littéraire est surtout un rendez-vous du groupe de la *NRF*, qui profite de l'occasion pour discuter des affaires de la revue.

La fin de 1911 est marquée par « l'affaire de *L'Indépendance* » : Jean Variot attaque Paul Desjardins, parce que ses Entretiens d'Été ont lieu dans un ancien bâtiment religieux. Sur un ton dédaigneux, Variot se moque de ce rassemblement de « phraseurs médiocres ».⁵⁹ Cette attaque est une manifestation de l'aversion des hommes de droite pour les intellectuels, inimitié qui date de l'affaire Dreyfus. Scandalisé par cet article, Copeau réplique dans la *NRF*.⁶⁰ Il s'ensuit

⁵⁶ Gide à Schlumberger, 28 août 1910. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 308. Au soulagement de Gide, Jules Romains, qui avait annoncé sa participation sans avoir été invité formellement, renoncera à assister à cette première décade littéraire.

⁵⁷ Gide à Larbaud, septembre 1910. André Gide & Valéry Larbaud, *Correspondance 1905-1938*. Paris : Gallimard, 1989, p. 57.

⁵⁸ Gide à Kessler, 20 octobre 1910. C. Foucart (éd.), *D'un monde à l'autre : la correspondance André Gide-Harry Kessler (1903-1933)*. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1985, p. 73.

⁵⁹ Jean Variot, « L'Abbaye laïque de Pontigny. » *L'Indépendance*, 1er novembre 1911, pp. 170-6.

⁶⁰ Jacques Copeau, « Réponse à M. Variot. » *NRF*, décembre 1911, pp. 820-2.

une querelle qui met sévèrement à l'épreuve la solidarité de la *NRF* avec Desjardins. Voyant à quel point leur présence à Pontigny les rend suspects aux yeux des écrivains catholiques et des intellectuels réactionnaires, les hommes de la *NRF* s'inquiètent de voir leur liberté de manœuvre compromise. C'est pourquoi Gide veut se retirer de l'entreprise : il cesse son soutien financier et décide de ne pas assister à la décade littéraire de 1912. Quelques mois plus tard, Gide prétexte de nouvelles attaques de la part de *L'Indépendance* pour justifier sa participation à la décade sur « Art et poésie : du roman » (21-30 août 1912), mais il est indéniable que cette crise a entamé ses rapports avec Desjardins.⁶¹ L'année suivante, Gide lui fait savoir que son groupe ne sera pas présent aux entretiens sur « Le métier des lettres » (31 août - 9 septembre 1913). Quand Pierre Hamp leur reproche de lâcher Desjardins, Schlumberger essaie de réparer la faute, mais il est déçu par le résultat : « Pour sauver le groupe de *La N.R.F.* des pires calomnies, avons pris sur nous, Copeau et moi, d'aller passer une journée à Pontigny. Purée, purée ! Un certain petit attendrissement tout de même à revoir ces lieux témoins de tant de confidences ».⁶² Ainsi, sous la pression des groupes adversaires, les liens entre la *NRF* et Pontigny se distendent. Malgré leur sympathie pour Desjardins, les hommes de la *NRF* ne partagent pas l'humanisme laïque de son Union pour la Vérité ; en réalité, la *NRF* d'avant 1914 flirte avec la réaction.⁶³

La décade prévue pour l'été 1914 n'aura pas lieu à cause de la guerre. Pour les rédacteurs de la *NRF*, cette première période n'a pas donné tout ce qu'ils en attendaient. Les Entretiens d'Été fonctionnent surtout comme un rendez-vous annuel des collaborateurs de la revue ; ils ne réussissent pas encore à attirer une audience internationale. De plus, la coopération avec Desjardins s'avère compromettante d'un point de vue idéologique. Pourtant, à la reprise des Entretiens d'Été en 1922, la *NRF* sera au rendez-vous. À l'issue de la Grande Guerre, Desjardins met son entreprise au service du rapprochement franco-allemand. Pendant les années vingt, les décades littéraires prennent un

⁶¹ Voir Gide à Claudel, 25 juillet 1912. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 201. Le choix du thème de la décade de 1912 est motivé par les discussions qui ont lieu dans la *NRF* à cette époque (voir chapitre II.2). À cette décade assistent, à part le petit noyau de la *NRF*, Edmund Gosse, l'écrivain norvégien Johan Bojer et de jeunes professeurs de l'entourage de Desjardins.

⁶² Schlumberger à Gide, 9 septembre 1913. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 535.

⁶³ Voir F. Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, pp. 73-6.

grand essor : grâce à la présence des écrivains de la *NRF*, qui sont désormais célèbres, Pontigny devient « pour l'élite intellectuelle française et européenne un lieu de rencontre, de réflexion et d'échange incomparable ». ⁶⁴ Rétrospectivement, on peut constater que la réussite des années vingt a été préparée dès 1910. En dépit des difficultés rencontrées, le bilan des premières décades littéraires est donc positif : « Les ingrédients d'un succès majeur ont été réunis : une modification du contexte historique et du champ des forces intellectuelles peuvent accomplir les virtualités inscrites dans le programme de l'institution pontignacienne ». ⁶⁵

Les Editions de la NRF

A la fin du XIX^e siècle, l'édition française traverse une crise. ⁶⁶ L'exceptionnelle croissance du marché du livre a conduit à une surproduction qui entraîne une baisse des ventes. En même temps, l'intérêt du public pour la littérature diminue : les grands succès naturalistes sont passés et il n'y a plus d'auteurs qui sachent toucher un large public. La crise touche surtout les éditeurs de littérature générale. Cela est dû à l'évolution du champ littéraire français qui se divise entre l'édition commerciale qui escompte le profit à court terme en s'adressant à un public de masse et le domaine de la littérature pure, réservée à une petite élite intellectuelle. Ainsi, les représentants de la littérature d'avant-garde se trouvent exclus du marché de grande diffusion. Ils manifestent leur mépris de la littérature commerciale en créant leurs propres institutions. Ils ont recours à la « librairie spéciale », qui produit des ouvrages de haute qualité à condition que l'auteur assume tous les frais. Les tirages de ces publications tournent autour de 100 à 300 exemplaires ; la diffusion est laissée à l'initiative de l'auteur. *Le Voyage d'Urien* d'André Gide, publié à la Librairie de L'Art indépen-

⁶⁴ Jean-Pierre Cap, « Les Décades de Pontigny et *La Nouvelle Revue Française* : Paul Desjardins, André Gide, et Jean Schlumberger. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XIV : 69, janvier 1986, pp. 21-32 (p. 30). En ce qui concerne la participation d'écrivains étrangers, citons seulement la présence du groupe de Bloomsbury (voir Mary Ann Caws & Sarah Bird Wright, *Bloomsbury and France. Art and Friends*. Oxford University Press, 2000, pp. 291-301).

⁶⁵ F. Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, p. 94.

⁶⁶ Voir Elisabeth Parinet, « L'édition littéraire, 1890-1914. » In H.J. Martin & R. Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française* IV, pp. 149-87.

dant en 1893, est un modèle du genre : cette édition de luxe, réalisée en collaboration avec le peintre Maurice Denis, est une véritable œuvre d'art.

La publication à compte d'auteur est une affaire rentable pour l'éditeur, qui se réserve un pourcentage du produit des ventes. Parce que l'édition spéciale coûte très cher aux auteurs, ils vont inventer une manière de prendre en main la fabrication et la diffusion de leurs ouvrages. Dans les années 1890, plusieurs revues littéraires se doublent d'une maison d'édition, offrant aux débutants la possibilité de publier leurs livres moyennant un système de compte d'auteur ou de souscription. Ces entreprises ont l'avantage de pouvoir s'appuyer sur l'équipement d'une institution existante. Pour la génération symboliste, les exemples les plus réussis d'un tel tandem sont fournis par *La Revue blanche* et le *Mercure de France* : en l'espace de quelques années, les filiales éditrices de ces revues sont devenues des maisons d'édition classiques qui atteignent un certain équilibre financier grâce à quelques best-sellers comme le *Quo Vadis ?* de Sienkiewicz (Editions de La Revue blanche, 1895) et l'*Aphrodite* de Pierre Louÿs (Mercure de France, 1896) :

Au départ, il s'agit de diffuser les œuvres de jeunes auteurs récusés par les grands éditeurs commerciaux soucieux de rentabilité. Mais l'« édition spéciale » laissera rapidement la place à l'édition courante et le Mercure trouvera un créneau honorable entre la grande diffusion et la diffusion confidentielle.⁶⁷

Contraints par la situation du champ littéraire, mais aussi motivés par le désir d'affirmer une attitude d'avant-garde, les jeunes auteurs se démarquent des grands éditeurs. Si les petites maisons d'édition n'ont pas un grand poids économique, elles peuvent bénéficier d'un capital symbolique important grâce au prestige des revues littéraires auxquelles elles sont liées. Néanmoins on peut se demander si l'attitude anti-commerciale des auteurs d'avant-garde n'est pas tout simplement une réaction à l'impossibilité d'entrer dans les institutions établies. En réalité, la plupart des auteurs n'hésitent pas à passer à un grand éditeur dès qu'ils obtiennent quelque succès. Les revues et leurs maisons d'édition jouent alors le rôle de découvreur de talents et assument tous les risques, tandis que les grandes maisons récoltent le profit de leurs efforts.

Le Mercure de France est une maison d'édition non commerciale qui a servi d'exemple à beaucoup d'autres, dont la NRF. Quand Alfred

⁶⁷ G. Leroy & J. Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Epoque*, p. 130.

Vallette se lance dans l'édition en 1894, il fait d'abord des éditions de luxe publiées à compte d'auteur. Bientôt, il va produire aussi des éditions ordinaires. Il fait en sorte que les publications rentables financent les autres, sélectionnées pour leur qualité littéraire ; ce système de subvention interne sera la base du succès des éditeurs littéraires du XX^e siècle. Vallette se distingue de ses confrères par son dévouement désintéressé à la littérature : il instaure un régime de transparence, permettant aux auteurs de contrôler la production et la diffusion de leurs livres. Fidèle à l'esprit d'avant-garde, Vallette ne fait pas de concessions aux méthodes commerciales. Ainsi, il invente une nouvelle position dans le champ : celle de l'avant-garde consacrée.

Si, par ces refus, le *Mercure* est l'aboutissement extrême, le produit le plus cohérent, d'un processus d'autonomisation qui remonte très loin, par sa réussite il annonce un nouvel état du champ, un bouleversement profond de son fonctionnement. Il prouve la possibilité, toute nouvelle pour la littérature, d'une totale autosuffisance, d'une souveraineté esthétique qui échappe à ce qui semblait jusque-là le destin des avant-gardes, l'échec économique.⁶⁸

Il y a différentes raisons à ce changement fondamental du champ littéraire. La croissance du public cultivé permet aux éditeurs de se passer progressivement du compte d'auteur : désormais, la littérature sérieuse trouve assez de lecteurs pour survivre. En outre, la coopération avec une revue littéraire de renom est un atout capital pour une maison d'édition ; or, le *Mercure de France* forme une école littéraire prestigieuse : « ce capital symbolique se révèle capable d'assurer l'essor d'une entreprise économiquement solide ». ⁶⁹ Vallette n'est pas seulement un idéaliste, mais aussi un administrateur dévoué et compétent, conscient des réalités économiques de son métier.

En 1907, Bernard Grasset se lance dans l'édition, en se proposant de gagner un nouveau public à la littérature. Comme Vallette, il se sert du compte d'auteur pour accumuler du capital afin de pouvoir publier des œuvres moins rentables. Il s'applique à découvrir des écrivains de talent et leur accorde des conditions financières avantageuses, conscient de faire un investissement à long terme. Il s'assure la propriété intégrale des œuvres qu'il publie, et un droit de préférence sur les suivants. Mais son habilité se manifeste surtout dans la façon dont il lance ses livres à travers la presse et les structures de sociabilité littéraire. Par là, Grasset est le fondateur de l'édition littéraire moderne, al-

⁶⁸ A. Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », p. 485-6.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 486.

liant les méthodes de l'avant-garde et celles du commerce. Après Grasset, Gallimard se convertira aux nouvelles lois du métier, tandis que Vallette refusera de s'y adapter, ce qui entraîne le déclin de sa maison dans l'entre-deux-guerres.

Les fondateurs de la *NRF* pensent très tôt à se lancer dans l'édition littéraire. En 1909, il est déjà question de créer une maison d'édition franco-allemande en coopération avec Franz Blei. Gide explique ainsi ses motifs : « Depuis longtemps déjà j'hésite à quitter le *Mercur* où l'atmosphère devient irrespirable, et me retirer avec Claudel et quelques autres, fondant une maison d'éditions qui reprendrait tous nos ouvrages et en dehors de laquelle on ne pourrait trouver à nous lire ». ⁷⁰ C'est le désir d'être « chez soi » qui avait aussi motivé la fondation de la *NRF*. Quand ce projet avorte, le groupe décide de se faire adopter par l'éditeur Marcel Rivière. En même temps, la rédaction de la *NRF* part à la recherche d'un gérant répondant aux critères suivants :

Assez fortuné pour contribuer à l'apport de capital et assez désintéressé pour n'escompter de profit qu'à long terme, assez avisé pour conduire une affaire et assez épris de littérature pour placer la qualité avant la rentabilité, assez compétent pour s'imposer et assez docile pour exécuter les directives du groupe, c'est-à-dire de Gide. ⁷¹

Gaston Gallimard, fils d'un riche bibliophile et collectionneur de tableaux, correspond à ce profil : il dispose du capital culturel, social et économique requis pour accomplir la fonction. Ayant beaucoup de relations dans le « monde », il peut servir d'intermédiaire entre la littérature dominante et les avant-gardes. Plus que les rédacteurs de la revue, il a le sens des affaires ; il saura faire des Editions de la Nouvelle Revue Française une grande institution littéraire qui marie le prestige littéraire à la réussite commerciale.

Au début de 1911, Gallimard se met au travail pour démarrer le « comptoir d'édition », qu'il finance en association avec Gide et Schlumberger. ⁷² Le premier catalogue des Editions précise les objectifs de l'entreprise : « La Nouvelle Revue Française ne publiera pas un

⁷⁰ Gide à Blei, 19 août 1909. André Gide & Franz Blei, *Briefwechsel, 1904-1933*. Mainz : Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1997, p. 155.

⁷¹ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française I*, p. 364.

⁷² Voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Paris : Balland, 1984.

grand nombre de volumes ; elle se propose seulement de former une collection d'ouvrages choisis et édités avec le plus grand soin ». ⁷³ Les visées sont modestes : il s'agit surtout d'offrir un débouché aux collaborateurs de la revue. Comme il l'avait fait pour la revue, Gide présente la nouvelle entreprise à ses correspondants afin d'obtenir leur coopération. Très désireux de publier des œuvres de Claudel, et ayant appris que d'autres éditeurs ont fait des propositions pour l'édition de *L'Otage*, Gide fait un appel pressant à la solidarité du poète :

De son côté, Fasquelle fait de l'œil à mon *Isabelle* ; mais je me cramponne à notre projet, estimant que nous allons enfin pouvoir mettre en vigueur, tant au point de vue de la matière que de la présentation typographique, quelques-unes de ces réformes que vous souhaitez autant que moi. Naturellement je ne puis fonder cette bibliothèque à moi tout seul ; je ne m'engage dans cette aventure que parce que vous êtes avec nous ; en commençant avec votre *Otage* et les deux autres livres que j'ai dits, j'ai *pleine confiance* et même j'attends de cette entreprise un extraordinaire assainissement de la littérature (et de la typographie). Les résultats obtenus par la *N.R.F.* sont des plus encourageants. ⁷⁴

Il est significatif que Gide invoque les efforts de la *NRF* pour promouvoir la nouvelle entreprise. Claudel est sensible à cet argument, car il décide de publier son *Otage* aux Editions de la NRF.

Les trois premiers livres édités par la NRF forment une sorte de manifeste, à la fois par le choix des auteurs et par le soin apporté à la présentation des textes. Le premier volume qui sort des presses est *L'Otage* de Claudel, drame paru dans la *NRF* entre décembre 1910 et février 1911. *L'Otage* paraît le 26 mai 1911 en une édition courante à 3 francs 50 ; une édition de luxe à 10 francs sort un mois plus tard. Le livre est revêtu d'une couverture blanche, avec le monogramme *nrf* dessiné par Schlumberger et une vignette fournie par l'auteur. Ensuite les Editions de la NRF publient *Isabelle*, le récit de Gide qui a paru dans la *NRF* de janvier à mars 1911. Conformément au désir de l'auteur, le livre a une couverture bleue modelée sur celle de *La Porte étroite* (Mercure de France, 1909). Gide fait détruire la quasi totalité de l'édition originale, qui contient de nombreuses coquilles. Une édition originale corrigée paraît le 20 juin (500 exemplaires au prix de 5 francs), en même temps que l'édition courante. Le troisième livre est de Charles-Louis Philippe, l'auteur disparu auquel la *NRF* veut rendre

⁷³ Catalogue des Editions de *La Nouvelle Revue Française*, encarté dans un exemplaire d'*Eloges* (juillet 1911). Archives Fondation Saint-John Perse. Reproduit sur www.gallimard.fr, 1996.

⁷⁴ Gide à Claudel, 22 février 1911. *Correspondance Gide-Claudel*, p. 163.

hommage en publiant ses inédits. Aux quatre chapitres de *La Mère et l'Enfant* qui ont paru dans *La Plume* en 1900, Gide veut ajouter le reste du manuscrit laissé par l'auteur. Comme les amis de Philippe soulèvent des objections contre ce projet, on décide de faire deux éditions différentes du livre.

Les ouvrages publiés par les Editions de la NRF entre 1911 et 1914 peuvent être répartis en différentes catégories. Il y a d'abord les œuvres littéraires des fondateurs de la NRF.⁷⁵ Ghéon (*Nos Directions*) et Rivière (*Etudes*) ont droit à un recueil de leurs meilleurs articles de la NRF. La maison d'édition se charge aussi de la publication de textes littéraires parus dans la revue. Parmi les romans, il y a non seulement *Juliette la Jolie* de Henri Bachelin et *Caiïet* de Jules Iehl, mais aussi l'important *Barnabooth* de Valery Larbaud.⁷⁶ Un roman qui a été accepté pour la NRF a de bonnes chances d'être édité en volume ensuite. L'inverse se produit aussi : la revue donne des fragments de livres qui ont été acceptés par la maison d'édition. Pour ce qui est de la poésie, la maison édite des recueils de grands aînés comme Vielé-Griffin et Mallarmé, mais aussi des jeunes poètes ayant publié dans la revue. L'intérêt porté au renouvellement du théâtre se manifeste dans la publication des *Œuvres complètes* de Ibsen et de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau et Jean Croué (d'après Dostoïevski). A travers une série de traductions, le fonds des Editions reflète l'importance que la NRF accorde aux littératures étrangères. Il s'agit surtout d'écrivains anglais contemporains (G.K. Chesterton, Jack London) ou classiques (John Keats, Coventry Patmore). Gaston Gallimard signe avec Pierre de Lanux une traduction de *Judith* de Friedrich Hebbel et Gide traduit des vers du poète indien Rabindranath Tagore. *L'Offrande lyrique* paraît juste au moment où Tagore obtient le Prix Nobel de littérature et remporte un beau succès.

Les dirigeants des Editions de la NRF tiennent à ce que leurs livres soient abordables ; malgré leurs hautes exigences de qualité, ils ne veulent pas dépasser le prix standard de 3 francs 50 pour les édi-

⁷⁵ André Gide, *Isabelle, Le Retour de l'Enfant prodigue, Souvenirs de la Cour d'Assises et Les Caves du Vatican* ; Jean Schlumberger, *L'Inquiète Paternité et Les Fils de Louverné* ; Henri Ghéon, *Le Pain*. Voir Henri Vignes, *Bibliographie des Editions de la Nouvelle Revue Française, 1911-1919*. Paris : Henri Vignes livres anciens, 1997.

⁷⁶ On accepte également *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, mais l'auteur publie son roman ailleurs (il paraît seulement dans la revue, de juillet à novembre 1913).

tions courantes. Devant Claudel, Gide souligne que la rentabilité n'est pas leur premier souci :

Après prélèvement :

1° du pourcentage donné à Rivière et aux libraires – qu'il importe d'intéresser assez largement (à étudier)

2° du pourcentage donné à l'auteur – que, précisément parce que nous ne voulons pas en faire une affaire de grand rapport, nous pourrions nous engager à vous fournir au moins égal à celui que vous offrirait n'importe quel éditeur-commerçant [...]

- les bénéfices s'il s'en présente, après amortissement des frais d'établissement et des « faux frais » ou de la perte, seront versés à un fonds de réserve constitué pour nous permettre d'éditer ensuite tel bel ouvrage, de vente mal assurée [...].⁷⁷

Plusieurs ouvrages ont aussi une édition de luxe, destinée à satisfaire les lecteurs bibliophiles qui sont prêts à payer des prix plus élevés. Cette façon de différencier la production pour servir différents publics est caractéristique de cette période proto-moderniste. La génération de Gide hérite de l'élitisme symboliste, mais elle doit aussi faire face à la commercialisation irréversible du marché littéraire. Lawrence Rainey a montré que les auteurs modernistes anglo-saxons tentent de résoudre ces contradictions en faisant de leurs ouvrages une marchandise de type particulier. Ils créent leurs propres institutions, qui forment une niche spécialisée du champ littéraire. Les frontières entre les différents domaines du monde littéraire ne sont pas étanches, comme le montre le parcours éditorial d'un grand nombre d'auteurs modernistes : leurs textes sont souvent publiés en trois étapes, à commencer par une pré-publication dans une petite revue, via une édition de luxe à tirage limité, pour aboutir enfin à une édition courante.⁷⁸

Aux Editions de la NRF, les critères de qualité qui régissent les éditions de luxe sont retenus lors de la fabrication des éditions courantes, même si les matériaux sont plus modestes. Ses dirigeants accordent une grande importance à la présentation matérielle des livres : choix du papier, typographie, mise en page, tout doit concourir à mettre en valeur la beauté du texte. La NRF s'inspire des éditions du Mercure de France pour obtenir un style à la fois sobre et soigné qui se distingue à la fois des livres à bon marché et des ouvrages illustrés en vogue, jugés trop frivoles. On retrouve des idéaux comparables chez

⁷⁷ Gide à Claudel, 22 février 1911. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 162.

⁷⁸ Voir L. Rainey, *Institutions of Modernism*, pp. 99-101.

les éditeurs d'avant-garde à l'étranger, comme le Bodley Head Press. Le directeur de cette entreprise anglaise, qui allie le purisme littéraire à une approche commerciale moderne, a pour ambition « to build low-cost volumes upon the same principles as *de luxe* editions, eliminating the expensive materials but retaining the harmony and consistency that come from designing the book from an architectural standpoint ». ⁷⁹

Il semble qu'avec l'arrivée de Gallimard, la NRF ait troqué une partie de son purisme artistique contre une attitude plus pragmatique. C'est alors que l'équipe va employer des stratégies plus conscientes pour conquérir le champ littéraire : elle s'essaie à la publicité, elle élargit le cercle des collaborateurs et elle organise des activités annexes qui augmentent la renommée de la NRF. La maison d'édition se greffe d'abord sur la revue, avec laquelle elle vit en symbiose totale. Il s'instaure une coopération très efficace qui permet aux fondateurs de la NRF d'éditer leurs propres ouvrages et de promouvoir les écrivains qu'ils admirent. L'expérience de *La Revue blanche* et du *Mercur de France* avait déjà prouvé que la création d'une maison d'édition offre beaucoup d'avantages. L'espoir de voir leurs textes paraître en volume après une publication en revue attire des auteurs débutants. Pour les rédacteurs de la revue, la pré-publication peut servir de test, permettant de sonder les réactions du public. Une fois que la revue a acquis une bonne réputation littéraire, son capital symbolique déteint sur la maison d'édition. C'est pourquoi il faut que le public soit conscient du lien entre les deux entreprises. Lorsqu'on prépare un prospectus pour les livres, Gide propose d'en faire un autre pour la revue : « Jugeriez-vous déplacé de reproduire sur un feuillet du prospectus les différents éloges capables d'éveiller l'attention du public ? [...] Enfin songez bien de votre côté à tout ce que nous pouvons faire pour lancer ces livres – et, à leur suite, la revue... ». ⁸⁰

D'entrée de jeu, les Editions de la NRF engagent la concurrence avec les autres maisons d'édition, notamment avec celle de Bernard Grasset, qui chasse sur le même terrain. Gallimard l'emportera souvent sur son rival : beaucoup d'auteurs découverts par Grasset passent ensuite à la NRF. L'itinéraire de Marcel Proust est exemplaire : après avoir essuyé le refus de la NRF, Proust publie son premier volume

⁷⁹ P. McDonald, *British Literary Culture and Publishing Practice*, p. 74.

⁸⁰ Gide à Schlumberger, 17 avril 1911. *Correspondance Gide-Schlumberger*, p. 372.

chez Grasset, mais il rallie la maison de Gide dès qu'il le peut. Il souligne que c'est là qu'il a toujours voulu paraître, pour gagner l'estime de ses confrères littéraires. A Grasset, il parle du « désir de me rapprocher des camarades de Lettres qui ont témoigné d'une si grande compréhension de mon œuvre ». ⁸¹ Roger Martin du Gard est un autre écrivain que Gallimard réussit à débaucher de chez son concurrent. L'auteur a déjà publié chez Grasset et s'était lié pour son livre suivant, mais l'éditeur n'aime pas son roman *Jean Barois*. Quand Martin du Gard raconte ses déboires à Gallimard, celui-ci lui propose de soumettre le manuscrit au comité de lecture de la NRF. Le livre est tout de suite accepté et Gallimard aide l'auteur à se défaire habilement du contrat qui le lie à Grasset.

Voici ce qu'en substance j'écrirais à Grasset [...] : « Puisque vous considérez mon œuvre comme ratée [...] j'estime préférable que nous en restions là. Déchirons donc notre traité, etc. » Tu me diras la réponse de Grasset. Il n'est pas mauvais que tu le prennes de haut et affirmes la qualité de ton livre, ne serait-ce que pour l'exciter davantage à t'envoyer promener. Rappelle-lui les termes de sa lettre. Et surtout pas un mot de ton projet de nous donner le livre ! ⁸²

Jean Barois paraît aux Editions de la NRF à la fin de 1913 et devient le premier livre à succès de la jeune maison d'édition.

Ces premiers affrontements avec Grasset font déjà pressentir les raisons de l'hégémonie ultérieure de Gallimard. La différence entre les deux éditeurs réside principalement dans leur capital symbolique : « la N.R.F. attire principalement par son prestige, Grasset par l'argent et par le succès rapide qu'il laisse espérer ». ⁸³ Il est hors de doute que les Editions de la NRF doivent leur attrait en grande partie à l'association avec la revue *NRF*. A la différence de Grasset, qui est un jeune homme d'affaires et un novice dans le monde littéraire, Gallimard s'entoure d'un groupe d'écrivains ayant leur propre organe littéraire, c'est-à-dire une audience, des directions esthétiques communes et des ressources matérielles. Mieux que son concurrent, Gallimard maîtrise les règles du jeu qui régissent le champ littéraire.

Cependant, il faudra attendre les années vingt pour voir l'empire *NRF* s'imposer réellement dans le monde littéraire français. A la re-

⁸¹ Proust à Grasset, 1914. In Léon Pierre-Quint, *Proust et la stratégie littéraire*. Paris : Corrèa, 1954, p. 118.

⁸² Gallimard à Martin du Gard, 9 juillet 1913. Lettre citée dans P. Assouline, *Gaston Gallimard*, p. 62-3.

⁸³ A. Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », p. 494.

prise en 1919, le groupe de la *NRF* procède à une redistribution des responsabilités. Gallimard devient alors le directeur des Editions, qui s'appellent désormais la Librairie Gallimard et qui sont administrativement séparées de la revue. Pendant les années vingt, l'entreprise prend son envol ; libéré de la tutelle des fondateurs de la *NRF*, Gallimard ne craint plus de faire des concessions au marché pour pouvoir continuer à publier des œuvres moins rentables. Sa réussite est telle que la Librairie Gallimard semble avoir le monopole des prix littéraires. En rachetant des petites maisons d'édition, Gallimard étend son empire et devient le premier éditeur littéraire de la France. Après la deuxième Guerre Mondiale, il résumera ainsi sa vision du métier d'éditeur, fidèle à l'esprit de la première *NRF* :

Il faut aussi bien entendu publier des œuvres commerciales pour financer les jeunes auteurs. C'est pourquoi, si j'avais eu alors plus d'expérience ou si une vie pouvait être recommencée, j'aurais plutôt choisi ou je choisirais la plomberie ou les produits pharmaceutiques pour pouvoir ensuite mieux publier ce qui me plairait et sous la forme qui me plairait sans souci commercial. Etre épicier pour être mécène, car pour moi le seul plaisir du métier d'éditeur est dans la chasse, le dépistage, la révélation, bref, la découverte !⁸⁴

La fondation des Editions de la *NRF* s'inscrit dans la logique du champ littéraire de la Belle Epoque. On voit alors naître des maisons d'édition gérées de façon artisanale par des hommes de lettres. Parallèlement, le prestige du métier d'éditeur augmente : l'artisan imprimeur fait place à un intellectuel qui se considère comme un intermédiaire culturel, déléguant les fonctions techniques, administratives et commerciales à ses employés. A partir de 1918, la gestion des maisons d'édition se professionnalise davantage. Le métier exige des connaissances techniques de plus en plus étendues, de façon que l'instinct littéraire ne suffit plus à garantir la réussite d'un éditeur. Gallimard saura très bien s'adapter à ces conditions nouvelles.⁸⁵

Le Théâtre du Vieux-Colombier

A partir de 1913, la *NRF* se lance dans une aventure théâtrale grâce à une initiative de Jacques Copeau. Depuis quelques années, Copeau exprime son idéal d'innovation dramatique dans ses articles de la

⁸⁴ Entretien radiophonique avec Jacques Languiran, 1953. Cité sur www.gallimard.fr, 1996.

⁸⁵ Voir E. Parinet & V. Tesnière, « Une entreprise : la maison d'édition. »

NRF, où il dénonce la médiocrité et la bassesse du théâtre contemporain. En mai 1909, il donne un long article sur « Le Métier au Théâtre », où il dit que le théâtre contemporain est tellement corrompu par les formules faciles et l'idolâtrie du public que les vrais artistes s'en sont retirés. Il aspire à une réconciliation de l'art et du métier, du fond et de la forme.⁸⁶ Dans la *NRF* de janvier 1911, Copeau s'interroge sur le rôle du critique dramatique. Il constate que l'obligation de s'intéresser à une production généralement médiocre comporte un risque de complaisance. Il tient ses collègues critiques pour responsables de l'état du théâtre contemporain et les incite à se faire plus exigeants.⁸⁷ En lisant les articles-manifestes de Copeau, on n'est pas étonné de le voir pousser sa vocation jusqu'à fonder un théâtre : devant l'impossibilité de réformer les institutions existantes, la *NRF* prendra encore une fois le parti de créer sa propre tribune.

Copeau trouve une première occasion de mettre ses idées en pratique lorsque le Théâtre des Arts monte son adaptation des *Frères Karamazov* en 1911. La pièce connaît une belle réussite, mais Copeau doit mener une lutte constante pour imposer ses idées. C'est alors que naît le désir d'être un jour le patron de son propre théâtre. Son projet s'inscrit dans la lignée des théâtres d'avant-garde de l'époque naturaliste et symboliste.⁸⁸ En 1912, Copeau fait un premier essai avec Arsène Durec, metteur en scène au Théâtre des Arts ; cette tentative échoue, mais elle permet à Copeau de formuler son programme. Il s'agit essentiellement de « décabotiner la scène », c'est-à-dire de réagir contre la vanité et l'éclat du théâtre du Boulevard afin de réhabiliter le texte. Copeau s'inspire du mouvement théâtral européen tel qu'il est révélé par *L'Art théâtral moderne* de Jacques Rouché. Cet ouvrage présente au public français les évolutions scéniques récentes en Allemagne et en Russie et il expose les idées d'Edward Gordon Craig et d'Adolphe Appia. Ces innovateurs s'opposent au théâtre naturaliste : ils abandonnent la décoration excessive pour une mise en

⁸⁶ Voir Jacques Copeau, « Le Métier au Théâtre. » [*NRF*, mai 1909, pp. 319-26] In *Registres I*, pp. 100-4 (p. 102).

⁸⁷ Voir Jacques Copeau, « Sur la Critique au Théâtre et sur un Critique. » [*NRF*, janvier 1911, pp. 5-20] In *Ibid.*, pp. 81-6.

⁸⁸ Notamment le Théâtre Libre d'André Antoine (1887-1894), le Théâtre d'Art de Paul Fort (1891-1893), Le Théâtre de L'Œuvre de Lugné-Poe (1893-1899) et le Théâtre des Arts de Jacques Rouché (1910-1913). Voir G. Leroy & J. Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, pp. 244-51.

scène stylisée qui, au lieu de montrer, suggère par le jeu des couleurs et des lignes et le mouvement.⁸⁹

Le désir de Copeau est partagé par ses amis de la *N.R.F.*, dont plusieurs cherchent une tribune pour leurs propres pièces. Copeau lui-même travaille à une pièce intitulée *La Maison natale*. Gide a écrit quelques drames, mais il n'a pas pu faire jouer *Saül* et les représentations du *Roi Candaule* ont abouti à un échec. Schlumberger ne réussit pas davantage à réaliser sa vocation de dramaturge (André Antoine annonce *La Mort de Sparte* mais en remet toujours la représentation ; sa collaboration avec Tristan Bernard pour *On naît esclave* au Vaudeville échoue). Ghéon a vu jouer *Le Pain* au Théâtre des Arts, mais il cherche encore un débouché pour *L'Eau-de-Vie*. En outre, il y a les drames de Claudel, très admirés à la *N.R.F.*, qui attendent leur réalisation scénique. Il est donc temps de prendre les choses en main :

A mesure que l'équipe de la *N.R.F.* prenait conscience de ses forces, l'impatience grandissait en nous tous de nous affirmer au théâtre comme ailleurs. Avec de la ténacité, de la hardiesse et une vue claire de notre but, pourquoi ne réussissions-nous pas, là aussi, ce que les autres n'avaient pas l'idée de faire ou qu'ils faisaient mal ?⁹⁰

Au début de 1913, Copeau décide donc de faire une nouvelle tentative. Il trouve un précieux allié en Schlumberger, qui lui offre un important soutien financier et pratique. Gide est plus réticent ; il s'inquiète de voir Copeau abandonner la revue, mais il se rallie à mesure que le projet se concrétise.⁹¹ De son côté, Copeau regrette de ne plus pouvoir assumer la direction de la revue, mais Schlumberger offre généreusement de s'en charger à sa place, quitte à y sacrifier son propre travail : « il faut que maintenant vous n'y consacriez plus une minute. Vous me passerez le travail. Que diable, il est plus important que je facilite en quelque mesure l'éclosion de ce théâtre, que d'ajouter un acte aux douze ou quinze que j'ai en portefeuille ». ⁹² En même temps, Copeau rassure Gide en lui parlant des réactions favorables à la fondation du Vieux Colombier : « Il nous est permis d'espérer un bon départ. [...] Je ne serais pas étonné que le lancement du théâtre fût très

⁸⁹ Voir Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*. Paris : Cornély, 1910.

⁹⁰ J. Schlumberger, *Eveils*, p. 397.

⁹¹ Voir *Correspondance Gide-Copeau* I, pp. 701-6.

⁹² Schlumberger à Copeau, 25 avril 1913. Bibliothèque Doucet.

utile à la revue. Ne craignez pas, cher vieux, que nous la laissions à l'abandon ».⁹³

En ce qui concerne l'emplacement du nouveau théâtre, Copeau tient à s'installer sur la rive gauche, loin des boulevards. Schlumberger trouve une petite salle dans la rue du Vieux-Colombier (l'Athénée Saint-Germain). Les travaux de réaménagement sont confiés à l'architecte Francis Jourdain, mais ils se heurtent aux restrictions imposées par l'administration, qui paraissent inacceptables à Copeau du point de vue de la mise en scène : « Le seul moyen de nous *tirer* de là, si nous devons rester enfermés dans cette sale boîte, c'est de jouer *sans décors*, du tout ».⁹⁴ De plus, il dispose d'un budget très réduit. Les contraintes matérielles seront donc partiellement responsables du style sobre qui caractérisera le Théâtre du Vieux-Colombier.⁹⁵ Schlumberger et Gallimard s'occupent de la chasse aux souscripteurs. Cela représente un travail énorme, car il faut réunir 150 000 francs pour lancer l'entreprise. Charles Pacquement, un industriel du textile, se joint à eux pour former le conseil d'administration. Schlumberger décrit ses démarches dans *Eveils* :

Je ne regrette pas l'année presque entière que me coûta la mise en marche du Vieux-Colombier : collecte des premiers fonds, recherche d'une salle, etc. Les mécènes que j'allais solliciter ne voyaient aucune urgence à la fondation d'un théâtre ascétique, qui se targuait de jouer sans vedettes et s'il le fallait sans décors. Nous tapâmes les parents et les amis, et les modestes souscriptions qui permirent de faire face aux premières dépenses vinrent toutes de « braves gens » parfaitement étrangers aux milieux du théâtre.⁹⁶

De leur côté, Copeau et Charles Dullin se chargent de réunir une troupe composée de jeunes acteurs. En juillet et août 1913, la troupe travaille au Limon, le village de Seine-et-Marne où Copeau s'est installé avec sa famille. Ce dépaysement fait partie de la stratégie de Co-

⁹³ Copeau à Gide, 8 septembre 1913. *Correspondance Gide-Copeau* II, p. 39.

⁹⁴ Copeau à Schlumberger, 25 juin 1913. Bibliothèque Doucet.

⁹⁵ Francis Jourdain crée un cadre de scène noir avec deux portillons latéraux. Il n'y a pas de décor, mais un simple rideau vert et des panneaux mobiles : « la vocation du style sobre, orgueil de la *NRF*, avait trouvé dans l'impécuniosité [...] un puissant adjuvant ! » (A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* III, p. 183).

⁹⁶ J. Schlumberger, *Eveils*, p. 398. Schlumberger et Gallimard, parfois aidés de Gide, n'hésitent pas à contacter les milieux mondains auxquels la *NRF* a été très hostile jusqu'ici ; Marcel Proust figurera parmi les actionnaires. La réunion des fonds avance très lentement. En juin 1913, on atteint la somme de 135 000 francs et Gallimard et Schlumberger comblent le déficit.

peau : il veut nettoyer les acteurs de toutes les recettes du métier pour qu'ils retrouvent une attitude naturelle et qu'ils apprennent à se mettre au service du texte. A la fin de cette retraite estivale, Copeau se sent prêt à affronter le public.

Copeau publie dans la *NRF* un manifeste retentissant dans lequel il rend encore son verdict sévère sur la situation du théâtre :

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigné et nous soulève.⁹⁷

Pour remédier à ce mal, il ne suffit pas de protester ou de créer des œuvres nouvelles : il faut fonder un lieu d'accueil pour un théâtre purifié de tous ces excès. Fidèle au classicisme moderne de la *NRF*, Copeau précise qu'il s'agit moins d'une révolution que d'un retour aux origines. Il définit ainsi son objectif : « élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau ; qu'il soit le point de ralliement de tous ceux, auteurs, acteurs, spectateurs, que tourmente le besoin de restituer sa beauté au spectacle scénique. » Ce principe se reflète dans le choix du répertoire : premièrement, Copeau se propose de monter les auteurs classiques qui serviront de point de référence.⁹⁸ En outre, il veut reprendre les meilleures pièces des trente dernières années et jouer des œuvres inédites pour mettre en lumière de nouveaux talents. A la fin de son manifeste, Copeau incite les lecteurs de la *NRF* à soutenir son entreprise, en soulignant la parenté d'esprit entre la revue et le théâtre :

Si déjà les trois mille lecteurs de la *Nouvelle Revue Française*, qui depuis plus de quatre ans nous sont fidèles, avaient à cœur de soutenir notre cause et de lui

⁹⁷ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux-Colombier. » [*NRF*, septembre 1913, pp. 337-53] In *Registres* I, pp. 19-32 (p. 20).

⁹⁸ « Nous les proposerons comme un constant exemple, comme l'antidote du faux goût et des engouements esthétiques, comme l'étalon du jugement critique [...]. Devant ces ouvrages d'autrefois, [...] nous nous efforcerons de nous remettre *en état de sensibilité*. » (*Ibid.*, p. 25).

gagner une dizaine d'adeptes, nous serions en droit de reposer, sur cette première couche de public, les plus hardies espérances.⁹⁹

Afin de réaliser ce programme ambitieux tant par ses prétentions artistiques que par son étendue (Copeau annonce 26 pièces pour la première saison ; il en montera 14), la fondation du Vieux-Colombier s'accompagne d'un grand effort de publicité. Le numéro de la *NRF* qui contient le manifeste et le programme est plus largement diffusée que d'ordinaire. Copeau comprend d'ailleurs qu'il devra sortir du cercle étroit de la revue pour porter ses efforts à l'attention du public. Le texte du manifeste est reproduit dans une brochure de publicité et dans la revue *Vers et Prose* ; des affiches couvrent les murs de Paris. En outre, Copeau publie des lettres avant-première dans *Le Figaro*. Il demande à ses amis de la *NRF* de présenter son projet dans les autres revues et journaux, en leur donnant des instructions très précises pour la rédaction de ces articles de propagande :

je crois qu'il convient [...] de faire ressortir ce que la tentative a de neuf et élevé, ayant pris naissance dans un milieu d'artistes et d'écrivains qui, cependant, n'ont point l'aveuglement et l'enthousiasme de la première jeunesse, mais ont raisonnablement mûri leur plan avant d'en aborder l'exécution.¹⁰⁰

On voit la façon habile dont Copeau tente de positionner son projet dans le champ littéraire. En s'appuyant sur le capital symbolique accumulé par la *NRF*, il en appelle à la légitimité de celle-ci. Il est frappant de voir que Jean Paulhan, futur directeur de la *NRF*, est un des premiers à souligner la parenté entre le théâtre et la revue : « De la valeur et de l'honnêteté d'une telle entreprise, l'œuvre diverse et forte de la *Nouvelle Revue Française*, dont le théâtre du Vieux-Colombier est une suite et un prolongement logique, nous est un sûr garant ».¹⁰¹

Les efforts de propagande entrepris par Copeau s'avèrent très efficaces. Dès la publication de son manifeste, il reçoit des encouragements et des offres de soutien de toutes parts. La plupart des journalistes acclament sa tentative d'épurer la scène. *Le Temps* écrit :

C'est un événement dans les milieux littéraires, et qui compte, car le théâtre du Vieux Colombier ne sera pas seulement une nouvelle salle de spectacle ; ce sera aussi et surtout une nouvelle manière de concevoir le théâtre et, sous un certain

⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁰ Copeau à Ghéon, 22 septembre 1913. Bibliothèque Nationale. Voir aussi Henri Ghéon, « Le théâtre du Vieux-Colombier. » *La Revue bleue*, 11 octobre 1913, pp. 465-8.

¹⁰¹ *Le Spectateur*, 1913. Cité dans André Dalmas, « Treize prolégomènes à un discours sur la *NRF*. » *Le Nouveau Commerce* 47-48, automne 1980, pp. 33-64 (p. 37).

point de vue, un renouvellement de l'art théâtral, fort décrié chez les jeunes depuis des années.¹⁰²

Mais c'est surtout dans les revues littéraires que l'on trouve des échos du projet. Certains articles viennent de l'entourage direct de Copeau : Georges Duhamel, qui est le mari d'une des actrices, raconte dans le *Mercure de France* ses impressions des répétitions estivales au Limon.¹⁰³ L'accueil favorable réservé au manifeste prouve que l'indignation de Copeau devant la situation actuelle du théâtre est partagée par beaucoup d'écrivains. Suarès exprime l'attitude de nombreux écrivains proches de la NRF :

Je voudrais que vous fussiez l'Homme du théâtre que j'ai tant rêvé. Et je ne suis pas le seul. Vous accomplirez peut-être ce que nos meilleurs désirs ont conçu et n'ont pas réalisé. Un théâtre où l'œuvre compte, d'abord ; où tout est fait pour elle ; où, par conséquent, la troupe est dévouée à l'œuvre, vit pour elle, devant vivre d'elle. Un théâtre qui soit un livre animé et tout vivant. Une troupe pareille à une confrérie. [...]

Pour moi, si un tel lieu d'asile avait été ouvert, depuis quinze ans, où que ce fût, à ma plus ancienne et plus secrète passion, toute ma vie eût été changée.¹⁰⁴

Le Vieux-Colombier est inauguré le 22 octobre 1913 par une conférence de Copeau. La première publique du lendemain attire un public très nombreux, composé des souscripteurs, des collaborateurs de la NRF et de nombreux journalistes. L'atmosphère est très différente du climat qui règne à la NRF : « Le succès mondain de la première [...] semble contredire la vocation initiale de la NRF mais les lois du marché s'appliquent aussi au théâtre et il fallait en accepter les contraintes ». ¹⁰⁵ Au programme, deux pièces classiques : *Une femme tuée par la douceur* du dramaturge élisabéthain Thomas Heywood et *L'Amour médecin* de Molière. Cette dernière pièce remporte un grand succès ; elle sera jouée un nombre record de 70 fois. Par la suite, Copeau renouvelle constamment son répertoire, en faisant jouer plusieurs pièces en alternance. Ce système permet de maintenir à l'affiche des pièces

¹⁰² *Le Temps*, 6 octobre 1913. Cité dans J. Copeau, *Registres*, III : *Les Registres du Vieux-Colombier* I. Paris : Gallimard, 1979, p. 102.

¹⁰³ Voir Georges Duhamel, « Le Théâtre du Vieux Colombier. » *Mercure de France*, 1er octobre 1913, pp. 509-18.

¹⁰⁴ Suarès à Copeau, 3 février 1913. In M. Drouin, « Jacques Copeau, André Suarès, ou les chemins de l'amitié. » *Australian Journal of French Studies* 19, 1982, pp. 51-96 (p. 83-4).

¹⁰⁵ Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*. Paris : Fayard, 1988, p. 469.

moins rentables, selon le système de subvention interne pratiqué aussi par les Editions de la NRF.

La première pièce moderne jouée par la troupe est *Les Fils Louverné* de Schlumberger (novembre 1913). En mars 1914, Copeau reprend son adaptation des *Frères Karamazov*, pour marquer l'importance qu'il accorde à l'œuvre de Dostoïevski. Comme en 1911, la pièce a beaucoup de succès ; elle est jouée 33 fois.¹⁰⁶ Le choix du répertoire repose sur les mêmes critères que les sommaires de la NRF et le fonds de sa maison d'édition. L'affinité avec la revue se manifeste entre autres dans l'importance accordée à l'œuvre de Claudel. Quand Copeau et Gide découvrent que celui-ci entend donner ses pièces au Théâtre de l'Œuvre, ils le supplient de ne pas se lier à Lugné-Poe par un traité rigoureux. Gide insiste sur le fait que les fondateurs de la NRF ont été parmi les tout premiers admirateurs de Claudel :

Ceux-là qui vous louent, aujourd'hui qu'il n'y a plus danger à vous louer, mais au contraire, et qui vous servent, fût-ce avec dévouement aujourd'hui, - ignorent sincèrement eux-mêmes qu'ils récoltent en profit et en gloire ce que, patiemment, péniblement parfois, vos admirateurs de la première heure [...] ont semé. Tel critique fort en vue, qui vous loue aujourd'hui, se souvient sans doute du déjeûner où Ghéon lui cria qu'il était honteux de proclamer d'Annunzio le plus grand lyrique d'Europe, lorsque la France avait un Claudel ! Il y a quelque dix ans de cela ; peut-être un peu davantage ; à ce moment c'était du *vrai* courage qu'il y fallait. [...]

Il n'est pas un de nous, à la NRF., dont l'admiration ne remonte loin en arrière. Que faisait donc Lugné pendant tout ce temps là ?¹⁰⁷

Claudel consent à donner *L'Echange*, une œuvre de jeunesse dont Copeau attend beaucoup, mais qui n'aura pas beaucoup de succès. En dépit de l'accueil favorable réservé à son manifeste, les tentatives de Copeau ne gagnent pas immédiatement la faveur du public.¹⁰⁸ Son attitude anti-commerciale frappe les critiques, qui s'étonnent de voir les ouvreuses refuser les pourboires. Ils sont frappés également par la simplicité de la mise en scène. Jean de Pierrefeu apprécie la sobriété du spectacle : « Après le luxe et la luxure du Vaudeville, le régime de pain sec auquel nous a soumis M. Jacques Copeau, par mesure d'hy-

¹⁰⁶ Les autres pièces à succès de cette première saison sont la *Barberine* de Musset, *L'Avare* de Molière, et *Le Pain de Ménage* de Jules Renard.

¹⁰⁷ Gide à Claudel, vers le 20 mars 1913. Lettre reproduite dans J. Copeau, *Registres* III, pp. 150-1 (il n'est pas certain que Gide ait envoyé cette lettre).

¹⁰⁸ La NRF cite longuement les réactions des critiques à la soirée d'ouverture. Voir « Les Revues. » NRF, novembre 1913, pp. 824-32.

giène littéraire, m'a paru réconfortant ». ¹⁰⁹ Paul Souday, par contre, condamne ce choix : « Je ne sais quelle atmosphère puritaine, germanique, munichoise règne dans ce théâtre du Vieux Colombier. Les organisateurs semblent apporter un peu d'indiscrétion à nous faire savoir que nous ne sommes pas là pour nous amuser ». ¹¹⁰ Cette réaction montre que la réputation protestante de la NRF affecte le théâtre du Vieux-Colombier, que l'on appelle plaisamment les « Folies Calvin ».

Au cours de cette première saison, les drames classiques marchent assez bien, tandis que les pièces inédites ont plus de mal à convaincre les spectateurs. ¹¹¹ Le triomphe retentissant de la dernière représentation de la saison, *La Nuit des Rois* (*Twelfth Night*) de Shakespeare, sauve l'entreprise. Cette pièce rencontre un accueil très favorable dans la presse, grâce à son classicisme libéré de l'austérité que l'on reproche à la NRF : « Voici qu'était passée une fée dont la baguette avait répandu grâce et fantaisie, sourire et rêverie, pour la joie de ceux que des œuvres trop escarpées avaient jusqu'alors rebutés ». ¹¹² Le public afflue et les recettes rassurent les fondateurs sur la viabilité de l'entreprise.

Quant à la NRF, qui a beaucoup contribué au lancement du Vieux-Colombier, elle se fait plus discrète une fois que l'affaire se met en marche. Comme d'habitude, les critiques de la revue s'interdisent d'écrire des articles de complaisance ; l'attention prêtée aux spectacles du Vieux-Colombier se réduit à quelques notes traitant de plusieurs pièces en même temps. ¹¹³ Naturellement, le public n'ignore pas le lien de parenté entre la revue et le théâtre. Schlumberger croit que le succès du Vieux-Colombier bénéficie directement à la NRF :

¹⁰⁹ Jean de Pierrefeu, *La Liberté*, 24 octobre 1913. Cité dans J. Copeau, *Registres* III, p. 123.

¹¹⁰ Paul Souday, *Le Temps*, 24 octobre 1913. Cité dans *Ibid.*, pp. 125-6.

¹¹¹ *Le Testament du Père Leleu*, une farce paysanne de Martin du Gard, forme une exception heureuse à cette règle, mais l'échec de *L'Eau-de-Vie* de Ghéon atteint profondément l'équipe de la NRF.

¹¹² A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* III, p. 358.

¹¹³ Voir Henri Ghéon, « Au Théâtre du Vieux Colombier : *Une femme tuée par la douceur* de Thomas Heywood.- *L'Amour Médecin* de Molière.- *Barberine* d'Alfred de Musset.- *Les Fils Louverné* de Jean Schlumberger. » NRF, décembre 1913, pp. 971-8 ; « Au Théâtre du Vieux-Colombier : *L'Avare* de Molière ; *L'Echange* de Paul Claudel ; *Le Testament du Père Leleu* de Roger Martin du Gard, etc. » NRF, mars 1914, pp. 521-6.

« Vous saviez qu'on a recueilli plus de 80 abonnements en novembre et décembre ? C'est à n'en pas douter l'effet du théâtre ». ¹¹⁴ Inversement, Gide reconnaît que la réussite inattendue a des répercussions importantes sur l'esprit et l'action de la revue ; il a du mal à accepter ce changement de cap : « Ce succès triomphal me gêne presque, tant je m'étais accoutumé à prédire le non-succès au mérite, à reculer jusqu'à par delà le trépas la reconnaissance de *nos* vertus ». ¹¹⁵ Copeau, plus pragmatique, dit à Gide « son intention, dans l'article qu'il prépare, de bien établir la parenté de la Revue et du Théâtre et de revendiquer pour celle-ci les mêmes éloges ». ¹¹⁶ Même si l'article en question n'a jamais paru, cette volonté de profiter de la réussite du théâtre pour promouvoir la revue est un bel exemple de la stratégie des satellites.

En fait, l'histoire du Vieux-Colombier est inséparable de celle de la *NRF*. Née d'une initiative personnelle de Jacques Copeau, l'entreprise théâtrale engage une grande partie de l'équipe de la *NRF*. En échange de leur soutien matériel et intellectuel, les collaborateurs de la *NRF* disposent désormais d'une scène où ils peuvent faire jouer leurs propres pièces et celles des auteurs qu'ils admirent. L'effort de renouvellement théâtral de Copeau porte la marque de l'esprit *NRF*, ce qui lui confère dès le départ un certain prestige. Inversement, la réussite du Vieux-Colombier bénéficie à la réputation de la *NRF*. De plus, la fondation du théâtre implique un élargissement de son esprit. Contrairement à la revue ou la maison d'édition, le financement du théâtre ne repose pas seulement sur la générosité des membres du groupe ; c'est pourquoi Copeau s'efforce dès le départ à le rendre économiquement viable. On assiste donc à une atténuation du purisme anti-commercial de la *NRF*.

En mars 1914, la troupe de Copeau donne quelques représentations en Angleterre, pendant que le Petit Théâtre Anglais de Philip Carr joue au Vieux-Colombier. Dès le départ, Copeau travaille donc à promouvoir le rayonnement international de son théâtre. Son projet s'inspire d'ailleurs de ses contacts avec des personnalités du monde théâtral anglais (G.B. Shaw, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig, Granville-Barker). Duncan Grant désigne les costumes de *La Nuit des*

¹¹⁴ Schlumberger à Copeau, 26 décembre 1913. Bibliothèque Doucet.

¹¹⁵ A. Gide, *Journal* I, p. 791 (18 juin 1914).

¹¹⁶ *Ibid.*

rois.¹¹⁷ Cette première rencontre entre la *NRF* et le cercle de Bloomsbury aura des suites importantes pendant l'entre-deux-guerres.

La troupe du Vieux-Colombier termine sa première saison par une tournée en Alsace. Au total, elle donne 261 représentations en 1913-1914 ; un programme très chargé qui témoigne de l'ambition de Copeau. A côté de ces représentations, Copeau utilise sa salle pour organiser des matinées de poésie : des écrivains de l'entourage de la *NRF* y font des conférences suivies de lectures. Il y a douze matinées classiques, survolant la poésie du moyen âge à Baudelaire, et douze modernes. Le programme de la série moderne reflète les admirations de la *NRF* : la première conférence, prononcée par Gide, porte sur Mallarmé et Verlaine. Verhaeren, Vielé-Griffin, Claudel et Gide ont chacun droit à une matinée entière ; les autres poètes doivent se partager les honneurs.¹¹⁸ Pendant l'été 1914, Copeau commence à préparer la saison suivante, mais son travail est interrompu par la guerre. De 1917 à 1919, la troupe du Vieux-Colombier fait une tournée de propagande culturelle aux Etats-Unis. Le théâtre rouvrira ses portes en février 1920 ; Copeau y travaillera jusqu'en 1924. Même si l'existence du Vieux-Colombier est relativement courte, ses méthodes auront une influence durable sur le théâtre français du XX^e siècle.

Entre 1910 et 1914, nous assistons à la mise en place d'une structure qui permet aux écrivains de la *NRF* d'agir dans tous les domaines de la vie culturelle. Aux trois annexes que nous avons décrites s'ajoutent des initiatives plus modestes comme le Club sportif de la jeunesse littéraire, fondé par Alain-Fournier en 1913.¹¹⁹ Après la guerre, l'empire *NRF*-Gallimard développe encore des activités cinématographiques, il organise des concerts et des expositions, ainsi qu'un « Quart d'heure de la *N.R.F.* » à la radio. En même temps, Gallimard élargit l'éventail de ses productions éditoriales avec la publication d'hebdomadaires littéraires (par exemple *Les Nouvelles littéraires*) ou grand public (*Dé-*

¹¹⁷ Voir M.A. Caws & S.B. Wright, *Bloomsbury and France*, p. 158.

¹¹⁸ Voir Henri Ghéon, « Introduction aux matinées de poésie du Théâtre du Vieux Colombier. » *NRF*, décembre 1913, pp. 961-5.

¹¹⁹ Cette association regroupe entre autres Rivière, Tronche, Gallimard et Giraudoux. Péguy est le président d'honneur.

tective, Voilà) et de différentes collections littéraires (les Cahiers de la Pléiade) ou populaires (la Série noire).¹²⁰

Or, il est frappant de constater que l'extension des activités commence dès 1910, ce qui amène David Steel à conclure que « les stratégies médiatiques de Gide n'avaient rien de ringard ». ¹²¹ Bien que les résultats soient encore modestes, le bilan de cette première époque est positif. Les trois entreprises satellites créent des échanges fructueux avec la *NRF*. Elles se greffent sur la revue en bénéficiant de sa réputation et de son infrastructure ; inversement, leur succès aide la *NRF* à augmenter son champ d'action, son audience et son équipe, ainsi que son prestige artistique. Parallèlement, la gestion de la revue se professionnalise avec une répartition plus nette des responsabilités et l'introduction de méthodes publicitaires modernes ; après s'être appuyés sur le mécénat de quelques collaborateurs, la revue et ses dépendances doivent à terme devenir des entreprises viables.

L'élargissement des activités du groupe a certainement contribué à l'essor de la *Nouvelle Revue Française*. On peut d'ailleurs se demander en quelle mesure il a été le résultat d'une stratégie consciente, puisque seule la fondation de la maison d'édition semble avoir été préméditée. Quoi qu'il en soit, et même s'il est assez courant qu'une revue engendre des annexes, l'étendue des activités du groupe de la *NRF*, la cohérence de ses efforts et sa réussite artistique sont remarquables. Ce sont la disposition de Gide et ses amis à se lancer dans de nouvelles aventures et leur sens intuitif des stratégies littéraires qui ont permis la formation d'une constellation extraordinaire qui était promise à un grand avenir.

¹²⁰ Voir P. Assouline, *Gaston Gallimard*.

¹²¹ David Steel, « Les modernités de Gide ou Gide moderne d'emploi. » In R. Kopp & P. Schnyder (éd.), *Gide et la tentation de la modernité*. Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001). Paris : Gallimard, 2002, pp. 453-67 (p. 463).

II. A LA RECHERCHE DU ROMAN MODERNE

Après avoir analysé le fonctionnement de la *NRF* dans le champ littéraire de la Belle Époque, voyons maintenant en quoi consiste son programme littéraire. D'abord, il est important de réaliser que ces deux aspects de l'histoire de la revue sont liés : Bourdieu affirme qu'il y a une corrélation entre la position des auteurs dans le champ littéraire et leurs choix esthétiques. Dans le cas de la *NRF*, on peut constater que la décision d'adopter une politique d'élargissement, visant à atteindre une audience plus large, a des répercussions sur la poétique de la revue. Le fait qu'elle concentre ses efforts d'innovation littéraire sur le genre du roman en est la preuve la plus éclatante. Selon Anna Boschetti, ce choix artistique a une grande valeur stratégique :

Dans toute son orientation, la *NRF* est beaucoup plus prudente que l'avant-garde poétique et elle privilégie le roman, un genre qui continue à avoir un marché. Son attention à l'élégance formelle lui procure une légitimité au-dessus de tout soupçon. Elle se présente, d'autre part, comme ouverte à la nouveauté et elle intégrera progressivement les apports de l'avant-garde, bien qu'avec un certain décalage et une sélection qui exclut les expériences les plus risquées.¹

Nous verrons plus loin que la *NRF* fournit une contribution très importante au développement du roman européen. D'abord, nous présenterons les points principaux de l'esthétique de la *NRF* en les plaçant dans le contexte intellectuel de l'époque. Notre objectif est de montrer comment les efforts de la revue préfigurent les tendances qui révolutionneront la littérature pendant l'entre-deux-guerres.

Or, la naissance du modernisme littéraire est liée aux transformations du contexte social et culturel du début du XX^e siècle. Pierre Bourdieu a montré que l'autonomisation croissante du champ littéraire a favorisé le développement d'une littérature anti-commerciale, formaliste et élitiste.² Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, on assiste à l'émergence d'une culture de masse. Cette évolution inquiète les écrivains sérieux, car le grand public, dénué d'esprit critique, aurait une prédilection pour les livres faciles ; or, les lois du marché risquent d'entraîner la dévaluation artistique de tout le domaine littéraire.

Confrontés à cette réalité nouvelle, les *gentlemen of letters* ont tendance à se retirer de l'espace public pour se tourner vers des revues d'avant-garde ou des petits éditeurs non commerciaux. Bourdieu dé-

¹ A. Boschetti, *La poésie partout*, p. 113-4.

² Voir P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*.

montre que ce mécanisme est soutenu par un nouveau système de croyances qui détermine la façon dont les artistes conçoivent leur propre rôle. Eloignés, de gré ou de force, du grand public, ils cultivent un idéal de désintéressement : désormais, ils se contenteront de s'adresser à un petit groupe d'initiés. Ils sont volontiers en avance sur leur temps ; la consécration publique, pour être tardive, n'en sera que plus durable. Ainsi les avant-gardes créent un sous-champ de production restreinte qui connaît une logique économique inversée : tandis que l'absence de profit immédiat est un signe d'élection, les écrivains à succès sont suspects de médiocrité artistique.

Les historiens de la littérature ont longtemps considéré ces deux sphères comme étant incompatibles. Il est vrai que les écrivains modernistes manifestent une certaine tendance à l'élitisme : ils protestent souvent contre la culture de masse au nom d'un art autonome et difficile. Les historiens littéraires ont souvent adopté cette rhétorique pour définir le rôle des petites revues littéraires. Cependant des études récentes contestent ce mythe du *great divide* en montrant que les rapports des artistes modernistes avec le marché du livre sont bien plus complexes. Tout comme les auteurs populaires, ils désirent conquérir une audience et promouvoir leurs opinions. Si les méthodes de la *NRF* sont plus discrètes que celles de la grande presse, elles ne témoignent pas moins d'un sens développé des stratégies publicitaires. Les institutions modernistes forment une niche spécialisée du marché littéraire plutôt qu'un domaine séparé de l'espace public.³ Les frontières ne sont pas étanches : ceux qui désirent vivre de leur plume doivent parfois faire des concessions au marché. Un auteur consacré comme Joseph Conrad a en réalité multiplié les rôles, produisant des nouvelles pour des magazines grand public tout en publiant des textes plus ambitieux dans des revues d'avant-garde.⁴ En outre, il y a de nombreuses interactions entre le modernisme et la culture de masse. Les auteurs s'inspirent souvent de la littérature populaire pour innover la thématique et la forme de leurs œuvres ; ainsi, la *NRF* propose de renouveler le roman français à travers le genre du roman d'aventures.

Cette vision nuancée du contexte institutionnel du début du XX^e siècle permet de mieux saisir la position de la *NRF*. N'étant au départ qu'une petite revue confidentielle, elle cherche très tôt à élargir son

³ Voir L. Rainey, *Institutions of Modernism*.

⁴ Voir P. McDonald, *British Literary Culture and Publishing Practice*, pp. 22-67.

champ d'action. Ses collaborateurs insistent sur le fait qu'elle ne veut pas être un organe de chapelle : leur revue s'adresse à tous les amateurs de la littérature pure. Cela implique un certain éclectisme : la *NRF* accueille des écrivains très divers, ce qui lui permet de séduire un public de plus en plus large. Au seuil de la guerre, la *NRF* est reconnue dans les milieux littéraires et intellectuels français. A partir de 1919, elle deviendra une institution dominante.

Nous avons constaté que Gide, après avoir travaillé dans un relatif isolement pendant une vingtaine d'années, éprouve le désir d'avoir enfin une audience. Les considérations financières ne jouent aucun rôle dans cette ambition ; Gide veut doubler sa légitimité artistique d'une reconnaissance publique pour mieux répandre ses convictions artistiques. Mais il ne peut être question de s'abaisser au niveau du lecteur ; au contraire, Gide se propose d'élever celui-ci vers le sien. De là vient l'attitude didactique de sa revue :

La critique devait nécessairement prendre dans notre revue une place prépondérante, car nous ne nous proposons pas [...] d'amuser le lecteur, mais de le renseigner, de l'éclairer plutôt, et j'allais dire : de l'instruire. L'encouragement public, tant en France qu'à l'étranger, a bien prouvé qu'il attendait cela, et de cela surtout il se montra reconnaissant.⁵

L'image d'une *NRF* élitiste et puritaine demande donc à être nuancée. Les fondateurs de la revue appartiennent à une avant-garde consacrée qui réussit à renouer avec le public sans mettre en péril sa légitimité artistique. Rompant avec l'héritage symboliste, la *NRF* s'ouvre graduellement à un lectorat plus hétérogène, mais elle reste intraitable sur le point de l'autonomie de l'art : elle ne cesse de défendre la liberté des écrivains contre la mainmise des idéologies ou du marché. Ni commerciale ni élitiste, la *NRF* veut servir de lien entre les différentes sections du champ littéraire. Elle est à beaucoup d'égards une revue intermédiaire : entre petite revue d'avant-garde et grande institution, entre innovation et tradition. La notion du *classicisme moderne*, qui résume parfaitement cette position, est essentielle pour comprendre le programme artistique de la *NRF*.

⁵ André Gide, « *La Nouvelle Revue Française - un groupement d'esprits libres.* » [*Le Gaulois du dimanche*, 10 juillet 1920] In *Correspondance Gide-Rivière*, pp. 780-1 (p. 781).

II.1 Les « directions » de la NRF

Le début du XX^e siècle est une période d'intenses recherches artistiques. La *NRF* participe activement aux débats littéraires de son temps en cherchant des voies de renouvellement pour la littérature française. Au départ, sa position dans le champ littéraire est relativement ambiguë ; malgré son désir d'innovation, elle semble plus proche du néo-classicisme que de l'avant-garde. Peu à peu une esthétique plus cohérente se cristallise dans les articles critiques de la *NRF*. Rétrospectivement, on peut dire que la revue devient vers 1912 un précurseur du modernisme des années vingt. La signification de ses efforts devient plus évidente si nous les étudions dans une perspective comparatiste ; c'est pourquoi nous donnerons un aperçu des paysages littéraires anglais et français autour de 1910 avant d'exposer le programme littéraire de la *NRF*.

Une époque de transition et d'échanges

A première vue, la période de la Belle Epoque peut sembler pauvre en réalisations littéraires et artistiques ; selon une idée reçue, « Le bilan global nous pousse à faire le constat d'une époque plutôt morne sur le plan de l'innovation culturelle malgré quelques percées avant-gardistes ». ¹ Depuis la mort du symbolisme, les poètes cherchent des voies nouvelles, mais leurs tentatives manquent d'unité. Les écrivains sérieux semblent avoir abandonné le théâtre, de plus en plus dominé par le commerce. On dit que le roman est en crise : le réalisme est dépassé, mais les critiques ne sont pas d'accord sur la direction dans laquelle le genre doit évoluer. C'est pourquoi les efforts des romanciers paraissent peu consistants ; relativement peu d'œuvres ont été retenues par l'histoire.

La littérature anglaise connaît une situation analogue : la période des *Edwardians* (1901-1910) a reçu peu d'attention de la part des historiens de la littérature. Coincée entre le Victorianisme et le *High Modernism* de l'entre-deux-guerres, elle est vue comme un temps de transition sans grandes réalisations artistiques. Les écrivains à succès de

¹ Christophe Prochasson & Anne Rasmussen, *Au nom de la Patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*. Paris : Editions La Découverte, 1996, p. 8.

cette époque (Wells, Bennett, Galsworthy) sont souvent considérés comme des écrivains mineurs, à cause de leur popularité et de leur engagement social. Les *Georgians* – membres du groupe de Bloomsbury et autres modernistes – se sont définis par opposition à leurs prédécesseurs immédiats, prônant une littérature difficile et détachée des réalités quotidiennes. Mais ce conflit des générations tend à occulter la force innovatrice des écrivains de transition. Depuis quelque temps, les historiens de la littérature anglaise tentent d'estimer la littérature du début du siècle à sa valeur. Ils considèrent les romanciers édouardiens comme un maillon indispensable entre le réalisme victorien et l'esthétique moderniste.

En même temps, l'exemple de la *NRF* démontre que beaucoup des grands auteurs de l'entre-deux-guerres commencent leurs travaux avant 1914. En France comme en Angleterre, l'avant-guerre est une période riche en recherches artistiques. Les écrivains ont l'impression de traverser une crise littéraire, notamment dans le domaine du roman. Ce constat est à l'origine de nombreux débats sur le développement futur et le statut artistique du genre. Dans chacun des deux pays, on regarde au-delà des frontières pour trouver des modèles. Ces discussions jettent la base du modernisme littéraire. Entre 1910 et 1914, les théories innovatrices abondent, mais les œuvres se font encore attendre. Au lieu de chercher des révolutions accomplies, tournons-nous donc vers ce complexe d'idées bouillonnantes pour déterminer quel a été le rôle de la *NRF* dans le débat littéraire de la Belle Epoque.

Mouvements d'avant-garde

De ce qui précède, nous pouvons conclure que la *NRF* voit le jour à un moment charnière de l'histoire littéraire. S'il n'y a pas de consensus sur la date de naissance du mouvement moderniste, il est certain qu'une révolution culturelle et artistique s'amorce dans les dernières années de la Belle Epoque. Même sans partager l'analyse de Virginia Woolf, qui a déclaré que « In or about December, 1910, human character changed »², il faut reconnaître que les fondements du modernisme européen sont posés avant 1914 et que la *NRF* joue un rôle important dans la naissance de cette nouvelle esthétique littéraire. C'est au-

² Virginia Woolf, « Mr. Bennett and Mrs. Brown. » In *A Woman's Essays*. Harmondsworth : Penguin, 1992, p. 70.

tour de 1908 que se constituent les groupes dont sortiront les représentants majeurs du modernisme anglais : ce sont « the men of 1914 » (T.S. Eliot, Ezra Pound, D.H. Lawrence, Wyndham Lewis) et le cercle de Bloomsbury (Roger Fry, Clive Bell, Lytton Strachey, Duncan Grant, Virginia Woolf, E.M. Forster). Dans des revues comme *The English Review* et *The Egoist*, ils définissent les théories des mouvements qui constituent le modernisme anglais. En même temps, on voit émerger des courants novateurs en France.

Le modernisme littéraire est en germe dans les recherches de la Belle Epoque, mais ses idées doivent encore se cristalliser. Globalement, les mouvements littéraires d'avant-guerre s'organisent autour de deux pôles : d'un côté une rupture radicale avec le passé et de l'autre un retour à la tradition. Nous verrons que l'originalité de la *NRF* consiste à instaurer une dialectique féconde entre ces deux principes, créant un classicisme moderne qui préfigure le haut modernisme. Afin de mieux comprendre la position de la revue, procédons à un inventaire du champ littéraire français, en commençant par les pôles opposés de l'avant-garde historique et du classicisme réactionnaire.

En France, le débat littéraire de la Belle Epoque est dominé par le constat de la mort du symbolisme. Après la désillusion de 1870, les hommes de lettres ont tourné le dos à la vie quotidienne. La jeune génération est plus optimiste, tournée vers l'avenir : sa mentalité se résume dans la notion de vitalisme. L'esprit de 1910 se caractérise par un renouveau d'enthousiasme patriotique et un goût de l'action et des exercices physiques.

Vers le moment où la *NRF* est fondée, il se produit une explosion de mouvements d'avant-garde à Paris et à Londres. Leurs tentatives d'innover en art se conjuguent souvent avec un désir de transformer la société : c'est dans les deux cas une révolte contre les normes établies et contre le principe d'autorité. En littérature, les recherches de l'avant-garde se concentrent sur la poésie : la tendance émancipatrice inaugurée avec le vers libre culminera dans les expériences du mouvement Dada et des Surréalistes. La plupart des rédacteurs de la *NRF* sont favorables au vers libre, à condition que le poète considère la liberté acquise comme une invitation à s'imposer une nouvelle discipline ; il s'agit de trouver l'équivalent moderne de la prosodie classique. Par contre, ils s'opposent à l'avant-gardisme anarchique qui rejette les règles du passé sans proposer une alternative sérieuse.

Aux débuts de la *NRF*, les principales manifestations de l'avant-garde littéraire sont l'unanimisme, le futurisme et la poésie de « l'esprit nouveau ». Ces mouvements cherchent à transcrire l'expérience de la vie moderne. L'unanimisme de Jules Romains veut représenter la vie collective à travers un langage concret et une prosodie libérée. Ce mouvement trouve un accueil plutôt favorable auprès des critiques de la *NRF*, même si ses idées leur semblent plus intéressantes que ses œuvres. Le futurisme de Marinetti est beaucoup plus révolutionnaire : il chante la technologie moderne, la vitesse et la violence, voulant opérer une rupture complète avec le passé.³ Ses manifestations ont un caractère résolument anarchique ; c'est pourquoi il obtient un succès de scandale, mais ses idées ne sont pas prises au sérieux par la *NRF*.

La figure centrale dans la poésie d'avant-garde est Guillaume Apollinaire, qui réussit à révolutionner la poésie tout en étant très conscient de la tradition littéraire. Il côtoie le groupe de la *NRF* et est l'animateur de différentes revues d'avant-garde. Apollinaire veut réaliser l'équivalent littéraire du cubisme : il entend subvertir les conventions littéraires et détruire la cohérence logique au profit d'une esthétique de la nouveauté et de l'imprévu. La poésie d'Apollinaire et de ses amis Blaise Cendrars et Max Jacob témoigne d'une véritable passion pour la modernité. Leur style emprunte au langage de la publicité et à la culture populaire. Le mouvement inauguré par Apollinaire se consolide pendant et après la guerre, mais dès 1913 paraît son recueil *Alcools*, qui introduit d'importantes innovations poétiques.

En même temps, le mouvement d'art social plaide pour une régénération à la fois politique et littéraire. Ce vitalisme de gauche, proche du syndicalisme révolutionnaire, s'exprime dans des revues comme *L'Effort libre* et les *Cahiers d'aujourd'hui*. Ces revues ont le sentiment de travailler à l'avènement d'un nouvel âge intellectuel et moral. Elles croient que l'artiste doit fusionner avec le peuple pour que s'épanouisse une culture nouvelle. L'art social fait l'éloge de la modernité et du travail humain. Il est représenté à la *NRF* par Jean-Richard Bloch, fondateur de *L'Effort libre* ; les écrivains réunis autour de Charles-Louis Philippe peuvent également être rapprochés de ce courant.

³ « La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. » (F.T. Marinetti, « Manifeste du futurisme. » *Le Figaro*, 20 février 1909).

Parallèlement à la naissance de la poésie d'avant-garde en France, l'Angleterre assiste à l'émergence de l'Imagisme. Fondé par Ezra Pound en 1912, ce mouvement poétique prône une poésie individualiste et introspective. Son côté classique se manifeste dans un idéal d'impersonnalité : l'artiste doit disparaître derrière l'image. Vers 1914, l'Imagisme fait place au Vorticisme, plus radicalement égoïste, hostile à la société et à la tradition. S'inspirant des arts plastiques, Pound aspire maintenant à une totale autonomie de la forme.

Les écrits programmatiques de ces mouvements d'avant-garde se caractérisent par une rhétorique de rupture radicale avec les aînés. Les groupes se constituent en général autour d'un consensus négatif et ont tendance à éclater dès qu'elles rencontrent quelque succès. Bourdieu montre que vers la fin du XIX^e siècle, le rythme de l'alternance des générations s'accélère, d'où la multiplication des écoles d'avant-garde qui se disputent la légitimité artistique. Cette évolution va de pair avec un contre-courant qui se caractérise par un rejet violent de la vie moderne et des révolutions littéraires et politiques. Chez cette partie de la jeunesse littéraire, le vitalisme mène au rejet du scepticisme décadent de leurs aînés : les écrivains de droite ont besoin d'adhérer à une conviction, de restaurer des disciplines intellectuelles et sociales. L'Action Française prêche une forme extrême de nationalisme culturel et politique. En littérature, cela mène à une tentative de restauration du classicisme du Grand Siècle. Selon des revues réactionnaires comme la *Revue critique des Idées et des Livres* ou *Les Guêpes*, nationalisme et classicisme sont inséparables : les valeurs françaises traditionnelles sont considérées comme le sommet de la culture universelle.

L'émergence de cet amalgame de classicisme réactionnaire et de nationalisme xénophobe s'explique par le contexte intellectuel de l'époque : à la veille de la guerre, lorsque montent les tensions entre la France et l'Allemagne, beaucoup d'écrivains s'engagent au service de la cause nationale. Le classicisme nationaliste s'inspire des thèses de Pierre Lasserre, qui dénonce le romantisme comme un courant de pensée révolutionnaire, importé de l'Allemagne.⁴ Par conséquent, les littérateurs de droite regardent toute attaque contre les valeurs classiques comme une attaque contre la France ; il n'est pas étonnant alors de les voir dénoncer les artistes d'avant-garde comme étant des anarchistes et des étrangers.

⁴ Voir Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. La Révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*. Paris : Mercure de France, 1907.

Bien que le mouvement néo-classique soit étroitement lié au nationalisme français, il exerce quelque influence à l'étranger. En Angleterre, des penseurs modernistes comme T.S. Eliot ou T.E. Hulme sont profondément marqués par le débat sur le classicisme.⁵ Ils rejettent la tradition anglaise au profit d'une esthétique plus rationaliste. Ils empruntent aux théoriciens de l'Action Française les notions de contrainte, autorité et tradition, censés fournir un contrepoids à l'individualisme romantique. Au mot d'ordre de la nouveauté, ils substituent celui de la tradition. S'inspirant de la tradition française, Hulme va plaider pour un vers dur, sec, classique ; il défend la légitimité des règles littéraires.⁶ D'après Michael Levenson, la pensée moderniste anglaise comprend deux courants opposés : d'un côté un subjectivisme de plus en plus radical, niant la validité de standards externes, et de l'autre une tendance objectiviste, affirmant contre les dangers de l'égoïsme et de l'anarchie la nécessité d'instaurer une discipline esthétique.⁷ Grosso modo, le mouvement évolue de l'individualisme vers le formalisme, mais les deux principes restent inextricablement mêlés jusqu'à la guerre.

Si divergentes que soient leurs idées, les groupes néo-classiques et avant-gardistes se ressemblent sur plus d'un point. Les artistes en question appartiennent à la même génération post-symboliste ; tout juste entrés dans le champ, ils sont impatients de se démarquer de leurs aînés. Ils parlent à peu près le même langage, favorisant les notions de jeunesse, énergie, ferveur et virilité. On peut dire qu'ils fonctionnent selon la même logique de rupture, même si les résultats de leurs efforts sont diamétralement opposés. Selon William Marx, le néo-classicisme réactionnaire peut aussi être considérée comme une avant-garde, en raison de sa volonté de rupture avec l'esthétique dominante. Mais le fait paradoxal qu'il veut innover par un retour au

⁵ Voir René Wellek, « The Term and Concept of Classicism in Literary History. » In *Discriminations*. New Haven / London : Yale University Press, 1970, pp. 55-89.

⁶ Voir par exemple T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent. » [*The Sacred Wood*, 1920] In D. Lodge (éd.), *20th Century Criticism. A Reader*. London : Longman, 1972, pp. 71-7 ; T.E. Hulme, « Romanticism and Classicism » [1913] In *Speculations*. London, 1924.

⁷ Voir Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge University Press, 1984.

passé a confondu les historiens de la littérature, qui ont eu tendance à négliger ce mouvement influent.⁸

A lire les manifestes des jeunes, qu'ils soient réactionnaires ou futuristes, on est frappé par la distance qui les sépare du discours pondéré de la *NRF*. C'est une différence de mentalités qui résulte sans doute d'un écart d'âge et d'une différence de situation sociale : parvenu au seuil de la quarantaine, Gide a passé l'âge des révolutions artistiques et politiques. Les fondateurs de la *NRF* veulent dépasser les querelles d'écoles et s'occuper de questions artistiques plus fondamentales. En outre, ils ont les moyens et l'expérience requis pour fonder un mouvement plus durable ; contrairement aux écrivains d'avant-garde, ils sont des bourgeois relativement aisés qui sont en passe d'accéder à la consécration publique.

C'est en se distanciant de l'esprit d'avant-garde que la *NRF* réussit à conquérir une position plus stable, au centre même du champ littéraire. Cela ne veut pas dire que la revue se retranche dans une attitude d'indifférence ; au contraire, elle participe activement aux débats artistiques et idéologiques de son temps. Sa contribution est d'autant plus intéressante qu'elle se trouve, par ses affinités et ses idées, au carrefour des deux tendances que nous avons distinguées : la *NRF* est classique sans être réactionnaire, patriotique sans être xénophobe et moderniste sans être anarchique. Elle cherche à renouveler la littérature française à travers une revivification de la tradition ; en même temps, elle n'hésite pas à regarder vers les littératures étrangères et les genres populaires pour trouver des formes et des thématiques nouvelles. Dans le combat entre classicisme et avant-gardisme, la *NRF* adopte donc une attitude extrêmement nuancée. Sa position ressemble à celle des premiers modernistes anglais, qui créent une sorte de *third way*, joignant l'esprit d'innovation à l'attachement à la tradition dans son sens le plus large. Car, depuis quelque temps, les historiens du modernisme attirent l'attention sur le côté traditionaliste du mouvement : au lieu de prêcher une rupture radicale avec le passé, les modernistes rejettent les mouvements précédents (le romantisme et le symbolisme) pour retourner à un code antérieur, à savoir le classicisme. Wim Bronzwaer a attiré l'attention sur cet aspect du moder-

⁸ « Dans une histoire littéraire qui privilégie les avant-gardes et l'innovation esthétique, un courant prônant le retour à des formes du passé a peu de chances de retenir l'attention. » (William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*. Arras : Artois Presses Université, 2002, p. 74).

nisme en soulignant que la tradition est un complexe de systèmes dans lequel chacun peut choisir sa position :

traditionalism does not in itself make for either modernity or conservatism. The tradition, by containing features, models and types that can either be continued or opposed, constitutes in fact the only context in which poetic renovations can take place. If, as is the case with Modernism, the selection of features and types for continuation and rejection is sharply defined or even one-sided, traditionalism will be clearly delineated as either innovatory or conservative with respect to the immediately preceding period and with respect to the various systems contained in the tradition.⁹

Dans le contexte de la Belle Epoque, le retour aux valeurs classiques peut donc avoir un caractère novateur ; plutôt que d'être un adversaire du modernisme, il constitue un élément essentiel de ce mouvement.

Echanges entre Paris et Londres

Un des aspects les plus intéressants de la culture de la Belle Epoque est l'amorce d'échanges internationaux. Le cosmopolitisme littéraire connaîtra un grand développement pendant les années vingt, mais il est déjà présent dans *A.O. Barnabooth* de Valéry Larbaud (publié dans la *NRF* en 1913). Gide et ses amis allient un fervent patriotisme à un intérêt croissant pour les cultures étrangères. Nous nous limiterons ici à esquisser les contacts entre la France et l'Angleterre, parce que cet échange s'avérera crucial pour l'évolution du genre romanesque des deux côtés de la Manche.

Beaucoup d'écrivains anglais voient la France comme le modèle d'une civilisation marquée par le classicisme, la raison et le culte de l'art ; la culture anglaise, par contre, serait victorienne et philistine. Il est significatif que les innovateurs anglais regardent tous vers l'étranger ; le groupe de Bloomsbury, formé autour de 1910, offre un bel exemple de cette tendance internationaliste. En France, les hommes de la *NRF* sont parmi les premiers à organiser des échanges franco-anglais, notamment à travers les Décades de Pontigny et la publication de traductions.

La *NRF* joue donc un rôle important dans la naissance de l'esprit cosmopolite en France : très tôt, la revue ouvre ses portes aux influen-

⁹ Wim Bronzwaer, « Igor Stravinsky and T.S. Eliot : A comparison of their Modernist poetics. » In E.S. Schaffer (éd.), *Comparative Criticism. A Yearbook*, IV. Cambridge University Press, 1982, pp. 169-91 (p. 172).

ces étrangères et tente d'établir des rapports directs avec les milieux littéraires des pays voisins. Au départ, les hommes de la *NRF* s'intéressent surtout à l'Allemagne : Gide et Drouin maîtrisent bien la langue et admirent la littérature allemande. Les jeunes membres du groupe (notamment Ruyters et Copeau) les introduisent à la littérature anglaise. Par l'intermédiaire de Larbaud, Gide entre en rapports avec des littérateurs édouardiens tels que Conrad, Gosse, Wells, Bennett et James. En même temps, ses lectures d'écrivains anglais contemporains et classiques ont une influence déterminante sur le développement de son esthétique romanesque.

Il faudra attendre la fin de la guerre pour que les rapports de la *NRF* avec les intellectuels de Bloomsbury se développent. Cependant, des membres individuels côtoient déjà les hommes de la *NRF* : Copeau est en rapports avec Duncan Grant et Clive Bell. Lors d'un long voyage à Cambridge pendant l'été de 1918, Gide fera la connaissance de plusieurs membres du groupe, notamment Lytton Strachey et sa sœur Dorothy Bussy (qui sera la traductrice de Gide en Angleterre). Il noue alors des liens d'amitié avec Roger Fry qui deviendra l'intermédiaire principal entre Bloomsbury et la *NRF*.¹⁰ Mais bien avant d'entrer en rapports avec la *NRF*, les hommes de Bloomsbury trouvent en France une importante source d'inspiration artistique. Non seulement ils s'installent dans le Midi pour peindre les paysages méditerranéens, mais plus généralement ils apprécient l'art de vivre français et trouvent à Paris un climat intellectuel attrayant. Ils ont le sentiment qu'en France, contrairement à l'Angleterre, il existe un public pour un art sérieux et novateur. Leurs auteurs préférés sont Mallarmé et Proust ; ils les introduisent auprès du public anglais par le moyen de critiques et de traductions.

Les peintres-critiques Roger Fry et Clive Bell, très francophiles, jouent un rôle important dans ces échanges. Bell arrive à Paris en 1904 et s'introduit dans les milieux intellectuels français. Fry contribue à l'introduction de l'art moderne continental auprès du public anglais par l'organisation des expositions Post-Impressionnistes de 1910 et 1912. Dans leurs écrits, Bell et Fry militent en faveur des qualités « françaises » de classicisme et de formalisme. Par son rejet de l'anarchisme des mouvements d'avant-garde, Fry rejoint le classicisme moderne de la *NRF*. Les membres du groupe de Bloomsbury, qui

¹⁰ Voir David Steel, « Gide à Cambridge. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXVIII : 125, janvier 2000, pp. 11-74.

sera après la guerre un des haut-lieux du modernisme européen, peuvent être vus comme des frères spirituels du groupe de la *NRF* :

The closest French entity corresponding to Bloomsbury during the era before and after World War I was the group around the *Nouvelle Revue Française* [...]. Bloomsbury, of course, was less cohesive and had no journal, but its members shared with Gide, Copeau, and other French intellectuals a belief in permanent aesthetic values that transcended a particular trend. Gide was in fact often regarded as the French equivalent of the Bloomsbury intellectual.¹¹

Pendant les années vingt, la *NRF* sera également en rapports avec le grand poète et penseur moderniste T.S. Eliot. Or, celui-ci découvre la *NRF* dès 1910 : résidant en France, il prend des cours de français avec Alain-Fournier et il fait la connaissance de Jacques Rivière. A son retour aux Etats-Unis, il s'abonne à la *NRF* ; la revue sera un des principaux modèles pour son *Criterion* (fondé en 1922). L'affinité entre les deux revues mène à un échange de collaborateurs : Eliot accueille des collaborateurs de la *NRF*, tandis qu'il donne lui-même des « Lettres d'Angleterre » dans la *NRF*.¹²

Une nouvelle revue anglaise

Mais gardons-nous d'anticiper sur l'histoire de la *NRF* ; voyons plutôt quels sont ses liens avec l'Angleterre avant 1914. Les contacts anglais de la rédaction se limitent pratiquement à la génération intermédiaire des Edouardiens. Bientôt, la réputation artistique de ces auteurs sera minée par le groupe de Bloomsbury et d'autres modernistes radicaux. Avant 1914, la *NRF* ne remarque guère l'émergence de cette nouvelle génération, tout comme elle semble avoir raté la poésie d'avant-garde en France. Cependant, il ne faut pas négliger le rôle des Edouardiens en tant que précurseurs du roman moderniste, un rôle qui est à bien des égards comparable à celui des écrivains de la *NRF*.

Or ces auteurs anglais, réunis autour de Ford Madox Ford, fondent leur propre revue au moment où paraît le premier numéro de la *NRF*. En 1909-1910, *The English Review* est la tribune privilégiée des écrivains anglais novateurs ; elle peut être considérée comme « la

¹¹ M.A. Caws & S.B. Wright, *Bloomsbury and France*, p. 8.

¹² Voir Sophie Levie, « T.S. Eliot en het continent. De rol van de Franse tijdschriften in de jaren twintig. » [T.S. Eliot et le continent. Le rôle des revues françaises dans les années vingt] In W. Bronzwaer (éd.), *T.S. Eliot. Een Amerikaan in Europa*. Baarn : Ambo, 1988, pp. 70-87.

première revue de la modernité ». ¹³ Ford signale l'émergence d'une littérature « consciente » qui s'inspire des grands auteurs français. Inquiet de voir le fossé se creuser entre les écrivains sérieux et le public, il veut éduquer les lecteurs à cette littérature moderne. C'est pourquoi il fonde une revue de littérature pure qui valorise la qualité artistique des textes. Sa revue a pour mission de publier des textes d'avant-garde tout en occupant une position d'autorité culturelle, attirant une audience nombreuse : « [*The English Review*] illustrates the important impulse in early British modernism to enter into what we now call the public sphere, rather than to create magazines to cater to a small elite ». ¹⁴ Cet idéal est proche des ambitions de la *NRF* : Ford aspire à un tirage de plusieurs milliers d'exemplaires. La vocation de son *English Review* est de réaffirmer l'importance de la création artistique, de créer une culture critique, et de former une nouvelle audience.

Ford, bien introduit dans les milieux littéraires, obtient la collaboration de beaucoup d'écrivains édouardiens à la réputation établie. En outre, il ouvre sa revue aux débutants, représentants d'une avant-garde plus radicale : il lui revient l'honneur d'avoir découvert Wyndham Lewis, D.H. Lawrence et Ezra Pound. Ford est un moderniste dans la mesure où il voit l'expérimentation comme une condition indispensable à la rénovation littéraire et artistique. Mais *The English Review* n'est pas à proprement parler une revue d'avant-garde, car elle inclut aussi des textes d'auteurs victoriens, se voulant un lieu de rencontre entre trois générations littéraires. ¹⁵ La politique éditoriale de Ford, éclectique et exigeante à la fois, ressemble à celle de la *NRF* :

The only qualification for admission to the pages of the Review will be – in the view of the Editors – either distinction of individuality or force of conviction, either literary gifts or earnestness of purpose, whatever the purpose may be – the criterion of inclusion being the clarity of diction, the force of the illuminative value of the views expressed. What will be avoided will be superficiality of the specially modern kind which is the inevitable consequence when nothing but brevity of statement is aimed at. *The English Review* will treat its readers, not as spoiled children who must be amused with a variety of games, but with the res-

¹³ Cyril Connolly, « Cinquante ans de petites revues. » [1964] *La Revue des revues* 19, 1995, pp. 71-81 (p. 72).

¹⁴ M. Morrisson, *The Public Face of Modernism*, p. 17.

¹⁵ En guise d'exemple : au sommaire du premier numéro (décembre 1908) se côtoient les noms de Thomas Hardy, Henry James, Joseph Conrad, John Galsworthy, W.H. Hudson, Léon Tolstoï et H.G. Wells.

pectful consideration due to grown-up minds whose leisure can be interested by something else than the crispness and glitter of a popular statement.¹⁶

Les analogies avec la *NRF* ne s'arrêtent pas à cette déclaration de principes. Les deux revues se ressemblent encore par le profil de leurs collaborateurs. Comme sa consœur française, *The English Review* est l'œuvre d'un groupe d'écrivains-critiques qui sont arrivés à l'âge de la maturité. Elle se caractérise par un ton modéré et sérieux : visant à occuper une position centrale dans le champ littéraire, en appelant à la fois aux hommes de lettres et au public cultivé, elle n'adopte pas une rhétorique avant-gardiste. Plutôt que de prononcer la rupture totale avec le passé, elle vise à renouveler la tradition de l'intérieur. Il semble que cette approche ne soit pas sans rapport avec la longévité de la revue (elle paraîtra jusqu'en 1937).

The English Review naît dans un contexte de « crise littéraire » : face à la montée du journalisme et du commercialisme, Ford veut réhabiliter l'esprit critique et l'autonomie de l'œuvre littéraire. Dans son désir de faire du roman un art véritable, il se place dans la lignée de Flaubert, préconisant une conception artisanale du métier littéraire. Comme ses amis Henry James et Joseph Conrad, il trouve les modèles du roman désintéressé en France ; inversement, les critiques de la *NRF* regardent vers l'Angleterre dans leurs tentatives de renouveler le roman français. Ces débuts d'échanges culturels préfigurent le cosmopolitisme littéraire de l'entre-deux-guerres ; il est d'autant plus étonnant que ces deux revues pionnières de l'internationalisme littéraire se parent de titres à résonance patriotique.

Comme Gide et ses amis, Ford se croit investi de la mission de gagner le public lettré à ses convictions artistiques ; c'est pourquoi il modèle sa création sur les revues mensuelles pour grand public. Il s'inspire de grandes revues anglaises comme *The Fortnightly Review*, mais surtout du *Mercure de France*, qui est alors la plus prestigieuse des revues françaises. A l'instar du *Mercure*, Ford essaie d'intéresser une audience nombreuse en traitant les sujets les plus divers (dans la section *The Month*, où l'on trouve par exemple des réflexions sur des questions politiques et sociales). C'est pourquoi, en comparaison avec la *NRF*, la critique littéraire occupe une place assez réduite dans *The*

¹⁶ Cité dans Douglas Goldring, *South Lodge. Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*. London : Constable & Co, 1943, p. 24.

English Review.¹⁷ Le fait de prendre le *Mercure de France* pour modèle tient à un certain mythe de la culture française : pour Ford, la France des Lumières est le modèle d'une société harmonieuse, un lieu d'échanges désintéressés. En fondant sa revue, il veut instaurer une critique indépendante et créer un lieu de libre discussion :

This construction of the French allowed Ford to promote modernism and his new journal in the commercially viable field of Edwardian « high culture » review magazines. Ford attempted to create a discursive space in the *English Review* that would embody his conception of « disinterestedness », and this effort evolved into a larger issue both for Ford and for British modernism : the desire for a social and cultural cohesion based neither on perceived middle-class philistinism nor on mass market taste.¹⁸

Cependant la revue, tout en étant reconnue dans les milieux littéraires, ne se vend qu'à 1 000 exemplaires (sur un tirage de 5 000) ; c'est pourquoi Ford est contraint de démissionner à la fin de 1909. En restant, malgré elle, l'organe d'une élite littéraire, *The English Review* inaugure la tradition du *little magazine*, médium privilégié des coteries modernistes. En fait, le projet de Ford est en avance sur son temps : l'audience visée par *The English Review* n'existe pas encore. Il était sans doute trop ambitieux de vouloir créer un mélange entre une revue d'intérêt général et une petite revue littéraire. Austin Harrison, le successeur de Ford, sauve la revue en faisant des concessions au marketing commercial et à la politique partisane ; il continue à publier les auteurs introduits par Ford, mais renonce au rôle de découvreur. Après la guerre, Ford s'installera à Paris, d'où il gère *The Transatlantic Review* (paraissant à New York et Londres en 1924). Bel exemple de cosmopolitisme littéraire, cette revue est pourtant moins innovatrice que celle qui la précède.¹⁹ En dépit de la courte durée du règne de Ford, *The English Review* accomplit une tâche inestimable :

Because it worked from within the Edwardian literary establishment – rather than mounting an attack on it from without as more avant-garde magazines soon would – the *English Review* managed to set literary modernism on the drawing-room tables of middle- and upper-class London.²⁰

Il nous semble que les ressemblances entre la *NRF* et *The English Review* sont les plus significatives dans le domaine de l'esthétique roma-

¹⁷ Voir Mark Morrisson, « The Myth of the Whole : Ford's *English Review*, the *Mercure de France*, and Early British Modernism. » *ELH* 63:2, 1996, pp. 513-33.

¹⁸ M. Morrisson, *The Public Face of Modernism*, p. 21.

¹⁹ Voir C. Connolly, « Cinquante ans de petites revues », p. 76-7.

²⁰ M. Morrisson, *The Public Face of Modernism*, p. 53.

nesque. Le programme littéraire de Ford se situe quelque part entre un réalisme à vocation sociale et un modernisme orienté vers l'innovation formelle. Ford est le théoricien de l'impressionnisme littéraire, conçu au départ comme une esthétique réaliste, mais qui évolue vers 1914 dans la direction d'un subjectivisme radical.²¹ Pour parler dans les termes de la *NRF*, l'impressionnisme littéraire est une tentative de réconcilier l'art et la vie en dépassant à la fois le symbolisme et le naturalisme : la littérature a bien une fonction dans la société, mais cela n'autorise pas l'auteur à subordonner son art à des considérations externes.

Dans leurs champs littéraires respectifs, *The English Review* et la *NRF* jouent un rôle comparable de médiateur entre la tradition et la modernité. La revue de Ford regroupe un complexe de tendances qui posent les fondements du modernisme anglais. De même, on peut discerner dans la *NRF* les premiers signes avant-coureurs de la variante française du modernisme littéraire. Les deux revues travaillent à une réhabilitation artistique du roman en encourageant des recherches techniques. Tout en défendant l'autonomie de la forme, elles accordent aussi une certaine fonction morale à l'art : la littérature peut être un moteur de réforme sociale ou d'émancipation individuelle. La *NRF* et *The English Review* se distinguent de leurs concurrentes par leur largeur d'esprit : elles n'ont pas de programme cohérent et exclusiviste, mais elles créent un lieu où différentes générations d'écrivains peuvent engager une discussion fructueuse : « [*The English Review*] was a matrix in which existing attitudes were given new shape and coherence, and melded with the concepts that would, in the next decades, significantly alter the form and subject of literature ». ²² Ces paroles pourraient aussi s'appliquer à la *NRF*. Il est frappant de voir que Ford modèle sa revue sur le *Mercur de France* ; on ne peut s'empêcher de penser qu'il aurait choisi la *NRF* s'il avait fondé sa revue quelques années plus tard.

²¹ Voir M. Levenson, *A Genealogy of Modernism*.

²² Ralph Herman Ruedy, *Ford Madox Ford and the English Review*. Dissertation Duke University, 1976, p. 19.

Le classicisme moderne de la NRF

Voyons maintenant quelle est la place de la *NRF* dans le champ littéraire français. Sa poétique se résume dans la formule du classicisme moderne, c'est-à-dire la combinaison d'un profond respect pour la tradition (impliquant le refus des avant-gardes révolutionnaires) et un désir de renouvellement des thèmes et techniques littéraires. Mais la *NRF* ne publie pas de manifestes ; elle refuse les étiquettes d'école et les doctrines limitatives. C'est pourquoi nous allons relever quelques grandes lignes du discours critique de la revue pour mieux définir sa position artistique.

Une anti-avant-garde

La naissance de *La Nouvelle Revue Française* en novembre 1908 coïncide avec une vague de fondations de revues. En général, ce phénomène signale l'entrée en scène d'une nouvelle génération littéraire, impatiente de faire entendre sa voix. Autour de 1900, les jeunes écrivains proclament la mort du symbolisme au nom d'une esthétique « naturiste », plus ouverte aux réalités de la vie. Nous avons vu que, vers 1910, ce courant vitaliste s'allie à un mouvement de renaissance classique. Il est intéressant de voir comment la naissante *NRF* se situe par rapport à ces mouvements contemporains.

A première vue, la *NRF* semble se conformer au modèle courant de la revue qui se pose en porte-parole d'une génération littéraire. Le manifeste de Montfort paru dans le numéro de novembre 1908 parle le langage des « jeunes d'aujourd'hui » :

La génération nouvelle n'a point disposé jusqu'à présent de revue à elle, de revue où elle pût se présenter groupée à la critique et au public. [...] Nous n'avons pas encore su, et nous en supportons chaque jour les mauvaises conséquences, réaliser un *Mercur de France* ou une *Revue blanche*, comme nos aînés.

C'est frappés de cette situation fâcheuse et qui nous porte à tous préjudice qu'un certain nombre d'écrivains nouveaux [...] ont décidé de faire une publication qui se proposera avant tout d'être le point d'attache et de ralliement de la génération qui, dans la chronologie littéraire, a suivi immédiatement le symbolisme.²³

²³ Lettre circulaire, septembre 1908. Citée dans M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, p. 334-5.

Ce texte est marqué par l'éclectisme de Montfort, qui veut faire de la *NRF* le lieu de rassemblement des tendances post-symbolistes. Cette attitude par trop accueillante est à l'origine de la rupture avec Gide et ses amis ; même s'ils veulent également faire une revue ouverte, il y a des limites à leur tolérance. Une attaque contre Mallarmé, le maître de leur jeunesse, et un éloge de l'esthète d'Annunzio sont jugés inacceptables par le groupe de Gide. Quand la *NRF* renaît avec une équipe plus homogène, elle fait donc entendre un ton légèrement différent. Plutôt que de réunir les représentants d'une génération ou de fonder une école, le groupe de Gide entend se regrouper autour d'une même conception de l'art. Mettant l'accent sur la qualité artistique des écrits, la *NRF* conjugue le respect des grands aînés et l'ouverture aux jeunes écrivains de talent. La présentation de Schlumberger, dans le premier numéro de la revue, précise les intentions du groupe de Gide : « Si cette revue, on le voit, n'est pas précisément une "revue de jeunes", elle n'en est pas moins une jeune revue dès à présent ouverte à la génération qui s'élève ». ²⁴

Le manifeste de Montfort laisse entendre que la *NRF* a l'ambition de remplacer le *Mercure de France* au centre de la vie littéraire de son époque. Après avoir été l'organe privilégié des symbolistes, le *Mercure* est devenu une grande revue éclectique, porte-parole des écrivains établis. Aux yeux des jeunes écrivains, une telle position est incompatible avec l'innovation artistique ; c'est pourquoi ils créent de nouvelles tribunes. Cela n'empêche que la revue d'Alfred Vallette est un des principaux modèles de la *NRF*, qui se montrera toujours respectueuse envers son aînée. Tout comme Ford Madox Ford, le groupe de Gide admire dans le *Mercure* une revue qui a su allier un esprit d'avant-garde à un grand rayonnement culturel.

Ce que Ford n'a pas pu voir en décembre 1908, c'est que la *NRF* est nettement plus en phase avec son temps que le *Mercure de France*. Son langage vitaliste et ses sympathies néo-classiques reflètent l'esprit de son époque. ²⁵ C'est la raison pour laquelle la plupart des critiques situent la revue du côté de la jeune littérature, même si ses fondateurs ne sont plus à proprement parler des jeunes. Agés entre trente et qua-

²⁴ « Avertissement. » [*NRF*, novembre 1908, p. 1] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, p. 3.

²⁵ A ce propos, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen qualifient l'attitude de la *NRF* d'« opportunisme culturel » (*Au nom de la Patrie*, p. 71). Même si cette vision paraît un peu cynique, il est évident que les hommes de la *NRF* sont très sensibles à l'air du temps et qu'ils tiennent à participer aux débats artistiques des jeunes.

rante ans, ils ont été formés au temps du symbolisme. Ensuite, ils sympathisent avec le naturisme et le néo-classicisme sans en épouser les doctrines. Le grand projet de la *NRF* sera de trouver une nouvelle voie pour la littérature par une alliance de l'esthétisme symboliste et du vitalisme de 1910.

De 1909 à 1914, Gide et ses amis s'intéressent beaucoup aux efforts de leurs cadets et ils soutiennent toutes les tentatives honnêtes d'innovation artistique. La *NRF* s'intéresse aux idées des jeunes, tout en adoptant une posture de mentor, défenseur de la culture et de l'esprit critique face aux dangers de l'esprit de réaction.²⁶ Ses fondateurs insistent sur le fait qu'ils ne forment pas une « chapelle » : plutôt que de former une nouvelle école littéraire, ils veulent ouvrir leurs pages aux meilleurs écrivains de leur temps et initier des débats artistiques fondamentaux. La *NRF* n'est donc pas une revue d'avant-garde ; elle est à la fois trop éclectique et trop sérieuse pour se faire le porte-parole d'un dogme révolutionnaire. Même si la revue participe aux discussions provoquées par les mouvements néo-symbolistes, unanimistes ou néo-classiques, elle rejette la rhétorique tapageuse des auteurs de manifestes :

Ceux de nos lecteurs qui ont lu le *Figaro* du 20 février et, depuis lors, tant de gloses inutiles sur le manifeste de M. F.T. Marinetti, ne peuvent supposer que nous fassions état de cette prose déclamatoire, incohérente et bouffonne. Il n'y a pas à critiquer la phrase de qui ne paraît se soucier ni de logique ni de style. Il n'y a pas à réfuter les idées de qui ne pense pas. L'agitation de M. F.T. Marinetti n'atteste qu'une grande indigence de réflexion ou une grande soif de réclame.²⁷

Evidemment, le futurisme est un mouvement trop iconoclaste pour être pris au sérieux par les hommes de culture qui dirigent la *NRF*. Avant 1914, la revue passe à côté des courants les plus révolutionnaires : elle ne remarque guère l'émergence de la poésie d'avant-garde. En général, la *NRF* soupçonne les artistes d'avant-garde de pratiquer la provocation facile dans un but d'« auto-lançage ».²⁸ Comme

²⁶ Voir par exemple Jacques Copeau, « L'enquête d'Agathon sur "les jeunes gens d'aujourd'hui" ». [*NRF*, novembre 1912, p. 929-35] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 167-70.

²⁷ Jacques Copeau, « Poésia et le Futurisme. » [*NRF*, août 1909, pp. 82-3] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, p. 51.

²⁸ Jacques Rivière, par exemple, reproche aux cubistes leur attitude agressive : « Tous les grands maîtres, me diront les Cubistes, ont commencé par choquer. Sans doute. Mais d'abord ils ne le cherchaient pas. [...] Ce n'était pas eux, mais à leur insu leur génie qui blessait le public. [...] De plus il ne suffit pas de choquer pour être un grand

l'indique la remarque sur Marinetti, leurs méthodes ressemblent à celles des médias de masse, du journalisme si décrié par la *NRF*. Il y a plusieurs explications possibles à cette prise de position, qui a pu être considérée comme une erreur de jugement. La première est que ses fondateurs sont des bourgeois aisés arrivés à l'âge mûr, peu susceptibles à l'esprit de révolte. Ils envisagent une évolution graduelle de la littérature : plutôt que de renverser les règles de la prosodie, ils veulent approfondir la psychologie des personnages ou aborder des questions morales subversives. C'est sans doute la raison pour laquelle leurs recherches se concentrent sur le genre romanesque, ce qui excuse peut-être leur myopie dans le domaine de la poésie ou des arts plastiques – mais pas le refus de Proust.²⁹

Cependant, sa méfiance envers les mouvements d'avant-garde n'empêche pas la *NRF* d'accueillir des représentants des différents courants littéraires de son temps ; nous avons vu qu'elle va jusqu'à publier un manifeste unanimiste. Sans donner leur adhésion aux doctrines de Jules Romains, les hommes de la *NRF* comprennent qu'ils ont affaire à des écrivains de talent et à un mouvement qui compte dans la jeune littérature. Toutefois, dans leurs articles sur les œuvres du groupe, ils prennent soin d'affirmer la primauté des réalisations sur les théories. Ghéon avertit Romains contre une application trop stricte de ses idées : « M. Romains, au lieu de s'y laisser porter, prémédita toutes ses émotions ; il n'admit plus qu'elles ne fussent pas "unanimistes". [...] Je dis qu'un point de vue fécond, nouveau, correspondant à une ardeur profonde perd toute sa vertu s'il se fixe dans un système ». ³⁰ Cette réflexion est une constante dans les articles de la *NRF* : toute innovation, dès qu'elle rencontre du succès, risque de devenir une formule facile ou une doctrine limitative et de perdre sa force de création. Le véritable artiste ne cesse d'évoluer : il peut s'inspirer des mouvements contemporains mais il évite de s'enfermer dans un système.

maître. » (« A propos d'une prochaine exposition des *Pompieri*. » [*NRF*, janvier 1912, pp. 118-9] In *Etudes (1909-1924). L'Œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue Française*. Paris : Gallimard, 1999, pp. 151-2 (p. 152).)

²⁹ Sur l'incompatibilité entre la *NRF* et les poètes d'avant-garde, voir A. Boschetti, *La poésie partout*.

³⁰ Henri Ghéon, « *Un Etre en Marche*, poème par M. Jules Romains. » *NRF*, juin 1910, pp. 789-91 (p. 790-1).

La politique de rédaction de la *NRF* peut être définie comme un éclectisme exigeant. Même s'ils refusent d'énoncer une doctrine artistique, ses fondateurs s'accordent sur quelques principes de base. Les « Considérations » de Schlumberger qui ouvrent le numéro de février 1909 se distancient implicitement de l'éclectisme de Montfort :

Ce sont les problèmes du moment qui créent les groupements littéraires. [...] Mais ce n'est qu'avec les problèmes vitaux que commencent les amitiés littéraires : unité d'inspiration, sous les réalisations les plus divergentes, unité non de goûts, mais de méthode, non de genres, mais de style. [...] Les préférences restent libres, mais point la qualité de l'admiration, non plus qu'un certain sentiment, si l'on peut ainsi dire, de dépendance filiale.³¹

L'article de Schlumberger n'est pas un manifeste proprement dit. Il précise que la *NRF* ne jugera pas selon les tendances, mais que la valeur artistique sera son seul critère de sélection. C'est cette exigence, fondée sur une éthique de l'effort, qui devra donner aux textes publiés une unité d'inspiration. Défenseurs de la littérature pure, les hommes de la *NRF* prônent une esthétique désintéressée, ouverte et vivante.

Si l'attitude de la *NRF* est parfois mal comprise dans un champ littéraire fortement polarisé, elle n'est pas unique. Encore une fois, il nous est possible de trouver des attitudes comparables chez les premiers modernistes anglais. Quand Ezra Pound lance le mouvement imagiste en 1912, il se distancie des manifestations futuristes de Marinetti. Pound rejette le concept d'une identité collective : il n'a pas d'ambitions programmatiques, mais il veut simplement affirmer quelques principes techniques.

Imagism [...] was a movement to end movements : informal, antitheoretical, absorbed in matters of writerly technique, and averse to more global programs that linked poetry to contemporary social transformations or posed questions about the status and functions of art. Though Imagism is commonly treated as the first avant-garde in Anglo-American literature, it was really something quite different – the first anti-avant-garde.³²

Dans un essai publié en mars 1913, Pound affirme que les imagistes ne forment pas un mouvement révolutionnaire ; leur seul objectif est « to write in accordance with the best tradition, as they found in the best writers of all time ». ³³ On croit entendre un critique de la *NRF*

³¹ Jean Schlumberger, « Considérations. » [*NRF*, février 1909, pp. 5-11] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 11-4 (p. 11).

³² L. Rainey, *Institutions of Modernism*, p. 30.

³³ Ezra Pound, « Imagisme. » *Poetry*, March 1913, pp. 198-200. Cité dans *Ibid.*, p. 31.

lorsque Pound défend le caractère sacré et éternel de l'Art contre les attaques des futuristes.

Il semble donc que le style et la mentalité de la *NRF* soient représentatifs d'une certaine variante du modernisme. Selon Malcolm Bradbury et James McFarlane, la révolution moderniste dans le sens le plus large du terme commence avec le symbolisme. L'individualisme littéraire qui règne dans les années 1890 est à l'origine d'une multiplication des écoles littéraires et des petites revues d'avant-garde. Dans un deuxième temps, on voit émerger un nouveau type de revue moderniste à l'aspect plus solennel, dont l'audience et la durée de vie dépassent largement celles de ses prédécesseurs.³⁴ Autour de 1910, ce sont des revues comme la *NRF* et *The English Review* ; pendant la décennie suivante naissent *Die Neue Rundschau* en Allemagne, le *Criterion* en Angleterre et *The Dial* aux Etats-Unis. Le critique anglais Cyril Connolly les qualifie de « revues éclectiques », par opposition aux « revues dynamiques », marquées par l'esprit d'avant-garde : « Les revues éclectiques appartiennent aussi à leur époque mais elles n'osent ni tirer un trait sur le passé ni refuser de bons textes d'horizons différents ».³⁵ L'émergence de revues comme la *NRF* montre que le modernisme acquiert une position de respectabilité artistique et de réussite commerciale. Mais ce processus de consécration comporte un danger de conformisme ; naturellement, il provoque des mouvements d'opposition d'une génération plus jeune.

Here, perhaps, is an index of the success of the movements – and also of their failure. For it was characteristic that they drew on novelties elsewhere, and equally that what they helped to create passed beyond them, into more general hands. Experimentalism generally began, it may be said, in a climate of apparent neglect ; it made its way by spectacle, establishing its practices and its norms, asserting its distinctive significance for the times. By the twenties many of the battles for acceptance were won [...]. Now the great, achieved works of the entire endeavour began to stand out in their significance ; and newer ones began to appear, their creation made possible by the already large stockpile of avant-garde debate and achievement.³⁶

Cette analyse du champ des revues littéraires indique une fois de plus que la *NRF* est à situer dans la lignée du haut modernisme : ses fonda-

³⁴ Voir Malcolm Bradbury & James McFarlane (éd.), *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*. London : Penguin Books, 1991 [1976], p. 204.

³⁵ C. Connolly, « Cinquante ans de petites revues », p. 71.

³⁶ M. Bradbury & J. McFarlane (éd.), *Modernism*, p. 204-5.

teurs délaissent les méthodes de l'avant-garde pour une approche plus modérée, entre tradition et innovation.

Contre la réaction

L'idéal de désintéressement cher à la *NRF* s'avère difficile à maintenir face aux tensions idéologiques de la Belle Époque. Nous avons déjà mentionné l'influence de l'Action Française, qui préconise une littérature néo-classique d'inspiration nationaliste. Or, depuis la « querelle du peuplier » (1898) qui l'opposait à Maurice Barrès, Gide mène une campagne contre la littérature à thèse. Aux nationalistes réactionnaires comme aux adeptes de l'art social, il ne reproche pas tant leurs convictions que la confusion des genres. Héritier du symbolisme, il ne peut accepter que des intérêts extra-littéraires déterminent la création artistique. C'est pourquoi la *NRF* est très sévère envers toutes les formes de littérature engagée ; ses critiques ne déniaient pas aux auteurs le droit d'avoir des opinions, mais ils s'opposent au didactisme et au moralisme. Un des premiers numéros met en exergue une citation de Baudelaire sur ce sujet : « Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée ».³⁷

Autour de 1910, il y a dans les revues françaises une grande polémique sur le nationalisme et le classicisme. Pour exprimer le point de vue de la *NRF*, Ghéon participe à une enquête de *La Phalange* sur la littérature nationale. Sa réponse est un plaidoyer pour les valeurs classiques de discipline et de mesure. Voici comment il définit le génie de la France : « Accord de la forme et du fond, de la beauté et de l'idée, du lyrisme et de la raison. Parfaite convenance artistique, stricte probité de l'esprit. [...] Autant de qualités classiques, autant de qualités françaises [...] Et cela ne préjuge d'aucune innovation ».³⁸ Par son association des notions de « classique » et de « français », Ghéon paraît choisir le camp des néo-classiques nationalistes, mais sa dernière phrase apporte une nuance importante. Au lieu de plaider pour un retour aux grands auteurs du passé, la *NRF* entend restaurer

³⁷ « Textes. » *NRF*, juin 1909, p. 457.

³⁸ *La Phalange*, 15 décembre 1908, p. 542-3. Réponse citée dans André Gide & Henri Ghéon, *Correspondance*, II : 1904-1944. Paris : Gallimard, 1976, p. 720.

les valeurs universelles de l'art pour mieux créer des œuvres modernes. Bien que ses rédacteurs semblent parler le même langage que les hommes de l'Action Française, leur attitude est nettement plus ouverte. S'ils ont de la sympathie pour les théories nationalistes, ils se gardent de confondre idéologie et esthétique : « [nous] sommes décidés à nous montrer d'autant moins rétrogrades en art que nous nous découvrons plus conservateurs en opinions ».³⁹

La discussion sur le nationalisme et le classicisme se poursuit pendant plusieurs années. Gide y participe en publiant une série d'articles en défense d'une conception plus ouverte du classicisme. Il reconnaît que l'on a tendance à considérer la discipline artistique comme une qualité typiquement française, mais il souligne qu'il s'agit d'une valeur universelle. Inversant les termes du débat, Gide dit que la France doit sa supériorité artistique à « un heureux confluent de races », c'est-à-dire au déracinement : les meilleurs écrivains sont le produit d'une transplantation.⁴⁰ Après avoir apporté ces nuances à leur doctrine, Gide se montre plutôt conciliateur envers les jeunes écrivains néo-classiques. Dans la *NRF* d'octobre 1909, il proclame sa sympathie pour *Les Guêpes* en ces termes :

Cette piquante revue groupe quelques jeunes gens à tendances nettement conservatrices et réactionnaires. Ce n'est pas toute la jeunesse française, mais c'en est une non négligeable partie. [...] Je me persuade volontiers que si j'entraîs à présent dans la vie [...], je marcherais à leur côté.⁴¹

Les paroles de Gide dévoilent la stratégie de la *NRF* : face aux jeunes tendances, sa démarche consiste à s'intéresser à leurs théories, mais d'en redéfinir les notions centrales du point de vue de sa propre esthétique.

Un des problèmes qui préoccupent les critiques de la *NRF* est celui du progrès en art. Ghéon déplore la dévaluation de la notion de classicisme par les écrivains réactionnaires qui disent que la littérature française a atteint son sommet au Grand Siècle et qui prônent une imitation des Anciens. Ghéon trouve qu'il est ridicule de vouloir retourner au passé, parce que l'art est nécessairement une manifestation de la sensibilité moderne. A son avis, le classicisme contemporain doit

³⁹ Gide à Ghéon, 12 décembre 1909. *Ibid.*, p. 736.

⁴⁰ André Gide, « Nationalisme et Littérature. (A propos d'une enquête de la *Phalange*.) » [*NRF*, juin 1909, pp. 429-34] In *Essais critiques*, pp. 176-80.

⁴¹ André Gide, « Nationalisme et Littérature (second article). » [*NRF*, octobre 1909, pp. 190-4] In *Essais critiques*, pp. 192-5 (p. 193).

prendre une forme nouvelle et originale : « Jamais [...] une forme devenue formule n'a pu servir l'idée ». ⁴² Gide s'attaque plus particulièrement au pessimisme des néo-classiques. Il affirme que la littérature a commencé par cultiver les terres faciles, c'est-à-dire les sujets nobles ; elle en est maintenant à explorer des zones plus barbares, mais aussi fécondes. ⁴³ Cet article annonce les réflexions ultérieures de la *NRF* sur l'innovation du roman ; la psychologie complexe de Dostoïevski sera un modèle important pour un art qui soit à la fois classique par ses méthodes de travail et innovateur par ses techniques et thématiques. Copeau traduit ainsi le point de vue de la *NRF* :

Pour moi, j'aime que les aspirations d'aujourd'hui soient rattachées à ce beau mot de *classicisme*, – pourvu qu'on n'en fasse pas seulement une étiquette littéraire, mais qu'il désigne surtout une attitude de la volonté, une qualité de l'âme ; pourvu que rien d'humain, rien de vivant n'en soit exclu, ni cette notion de recherche et d'invention faite de quoi la culture est stérile ; si c'est être classique, que porter à l'achèvement de son expression, au point suprême de sa perfection, de son style, un sentiment, de quelque profondeur qu'il vienne, de quelque obscurité qu'il sorte, de quelque région, la plus infréquentée de l'être, qu'il soit né. ⁴⁴

Le parallèle entre le classicisme moderne de la *NRF* et la poétique de T.S. Eliot s'impose. Profondément influencé par les idées de T.E. Hulme et des néo-classiques français, celui-ci affirme que « classicism is in a sense reactionary, but it must be in a profounder sense revolutionary ». ⁴⁵ Eliot définit les principes de son classicisme novateur dans son célèbre essai *Tradition and the Individual Talent*, qui est un des textes fondateurs du modernisme anglais :

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, « tradition » should positively be discouraged. [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence ; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the

⁴² Henri Ghéon, « Le classicisme et M. Moréas. » [*NRF*, juillet 1909, pp. 492-503] In *Nos directions*. Paris : Editions de la NRF, 1911, pp. 123-36 (p. 132). Voir aussi « Une lettre de M. Clouard. » ; « Conclusions. » *NRF*, août 1909, pp. 83-5.

⁴³ André Gide, « Nationalisme et Littérature (troisième article). » [*NRF*, novembre 1909, pp. 237-44] In *Essais critiques*, pp. 195-9.

⁴⁴ Dans Emile Henriot, « Au Jour le Jour.- A quoi rêvent les jeunes gens. » *Le Temps*, 7 mai 1912, p. 4.

⁴⁵ T.S. Eliot, « A Commentary. » *Criterion*, avril 1924, p. 231-2.

whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.⁴⁶

La différence essentielle entre le classicisme de la *NRF* et celui des jeunes tendances réactionnaires réside précisément dans cette prise de conscience de sa propre modernité : « Leur universalisme, leur goût des complexités de l'âme humaine sont à l'étroit dans le mythe de la clarté classique et de la tradition française qu'on forge alors ».⁴⁷ En outre, les critiques de la *NRF* reprochent à l'Action Française de donner à la sensibilité néo-classique une signification politique : « Gide et ses amis se plaçaient à un autre niveau, en appelant à la morale contre la politique et à la civilisation contre la société ».⁴⁸ Ils rejettent la xénophobie nationaliste, étant eux-mêmes très favorables aux influences étrangères.

L'attitude de la *NRF* en matière de religion est également complexe. En cette période de réveil catholique, plusieurs de ses collaborateurs sont tentés par la conversion.⁴⁹ Toutefois, quelles que soient leurs opinions personnelles, les fondateurs de la *NRF* s'interdisent de subordonner leurs œuvres à une doctrine religieuse. Si la *NRF* accueille des écrivains catholiques, elle le fait pour des raisons purement littéraires. Cela n'empêche que le prosélytisme de certains textes de Claudel détonne dans la *NRF* ; à ses débuts, la revue peut donner l'impression de donner son adhésion au catholicisme, surtout lorsqu'elle dénonce le scepticisme symboliste.⁵⁰ Mais en lisant entre les lignes de la revue, on trouve une constante valorisation de l'inquiétude et du doute qui rend la rupture avec les militants catholiques inévitable. En effet, l'entente se dégrade à partir de 1912, lorsque Francis Jammes annonce que son œuvre se place désormais sous le signe de la

⁴⁶ T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 71-2.

⁴⁷ M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, p. 343.

⁴⁸ C. Prochasson & A. Rasmussen, *Au nom de la Patrie*, p. 65.

⁴⁹ Sous l'influence de Paul Claudel, Gide et Rivière s'approchent de la conversion, sans pour autant faire le pas décisif. Rivière écrit un article dans lequel il analyse la séduction qu'exerce la religion catholique sur son esprit. (« De la Foi. » *NRF*, novembre 1912, pp. 780-809 ; décembre 1912, pp. 970-97).

⁵⁰ Voir par exemple André Gide, « *L'Amateur* de M. Remy de Gourmont. » [*NRF*, avril 1910, pp. 425-37] In *Essais critiques*, pp. 228-35.

foi. A une enquête de *La Croix* sur « l'immoralité envisagée au point de vue littéraire », il donne une réponse de stricte obédience catholique. Ghéon proteste violemment contre cette mainmise de la religion sur l'art littéraire : « ne plaisantons pas : ceci est grave. [...] Art d'abord et libre critique de l'art : c'est notre mot d'ordre ». ⁵¹ Son article suscite une réaction indignée de Claudel, qui commence à réaliser l'incompatibilité de son dogmatisme catholique avec l'attitude libérale de la *NRF* ; il s'éloignera définitivement de la revue après la parution des *Caves du Vatican*.

On voit donc que, si la revue a longtemps tenté de sauvegarder son impartialité en matière de religion et de politique, elle ne badine pas avec l'autonomie de l'art. Par la suite, le désintéressement restera toujours un des piliers de son esthétique. Cependant, les rédacteurs de la *NRF* ne sont pas non plus des adeptes de l'art pour l'art ; comme la plupart des jeunes écrivains de leur temps, ils ont horreur du dilettantisme esthétiste. Leur objectif est de réconcilier l'art et la vie, le fond et la forme. Seulement, tout en acceptant qu'une œuvre d'art soit l'expression d'une attitude devant la vie, ils défendent la primauté de l'art sur toutes les autres considérations : « L'œuvre d'art doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite ». ⁵² Dans l'agitation des polémiques qui remuent le monde littéraire autour de 1910, cet idéal est difficile à réaliser. En général, la stratégie de la *NRF* consiste à accueillir tous les écrivains de valeur, en équilibrant les tendances autant que possible. Or, cette attitude n'est pas acceptée par les partisans de la littérature engagée. L'article sur Jammes provoque une attaque violente de *L'Indépendance*, qui reproche à la *NRF* d'être anti-catholique :

Il est vraiment curieux de voir ces messieurs de *La nouvelle revue française* planer à des hauteurs incroyables et déclarer, avec un artistique détachement, qu'ils sont également prêts à repousser toute théorie. Ces dilettantes affectent de parler du bout des lèvres des convictions quelles qu'elles soient, mais, comme par hasard, c'est surtout aux convictions catholiques qu'ils s'attaquent !

A ces incohérences, nous répondrons que notre mot d'ordre, à nous, est : catholique d'abord, protestant, s'il reste de la place, et juif pas du tout. C'est sim-

⁵¹ Henri Ghéon, « Une enquête du journal *La Croix* et les *Géorgiques chrétiennes* de Francis Jammes. » *NRF*, octobre 1912, pp. 692-706.

⁵² André Gide, « Les Limites de l'Art » [L'*Ermitage*, août 1901] In *Essais critiques*, pp. 417-23 (p. 422).

ple. Que nous importe l'esthétique ? [...] Le tout est d'avoir raison. Le tout est d'être fort. Les catholiques, par le monde, sont les seuls à tenir la vérité.⁵³

Par suite des attaques de la part de *L'Indépendance*, Claudel demande à Gide de clarifier la position de la *NRF* en matière de religion.⁵⁴ L'histoire des querelles dans lesquelles la revue est impliquée montre que sa posture est très mal comprise par les contemporains. Leurs interprétations contradictoires de l'identité religieuse de la *NRF*, par exemple, reflètent la position ambiguë d'André Gide : considéré comme un hérétique par les croyants, il est un moraliste calviniste aux yeux des athées. Mais si André Gide s'intéresse aux problèmes moraux ou sociaux, il s'applique à en éclairer plusieurs faces, sans prendre parti : il s'agit, tant dans ses textes littéraires que dans ses critiques, de poser des questions plutôt que d'apporter des réponses. Ceci est d'ailleurs une des meilleures preuves de la modernité de la *NRF*. Par moments, les réactions incompréhensives des autres revues inquiètent les rédacteurs, mais ils ne se laissent pas dévier de leur ligne. Après les attaques de *L'Indépendance*, la *NRF* publie une protestation affirmant son autonomie :

De récentes attaques nous obligent à la déclaration suivante :

La Nouvelle Revue Française n'est l'organe ni d'une personne, ni d'une coterie, ni d'un parti. Elle appartient à titre égal à tous ses collaborateurs. Chacun d'eux peut y affirmer, sous une commune discipline, les idées et les tendances qui lui sont propres.

Tous tiennent fermement à leur droit d'apprécier, où qu'ils les trouvent, la valeur et la sincérité des personnes, sans que ces jugements engagent la revue dans la lutte des partis.

La Nouvelle Revue Française a toujours été et restera une revue de littérature et d'art. Elle n'a d'autre raison d'être que de servir, selon ses forces, les lettres françaises. C'est ce souci qui a fait et qui maintiendra l'entente entre ses collaborateurs, plus que jamais résolus à poursuivre avec tranquillité leur tâche, dont rien ne les saura détourner.⁵⁵

⁵³ Jean Variot, « *La Nouvelle Revue Française* contre Francis Jammes. » *L'Indépendance*, 15 novembre 1912, pp. 151-5 (p. 155).

⁵⁴ « *L'Indépendance* comprend mal son rôle de relèvement national. Mais la *N.R.F.* n'a-t-elle pas des ambitions du même genre en ce qui concerne l'Art ? or il n'est pas contestable que la décadence de l'Art vient de sa séparation de ce qu'on appelle si bêtement la Morale [...]. C'est la question actuelle et urgente sur laquelle il faut absolument prendre parti. Quelle est la position à ce sujet de la *N.R.F.* ? Quelle est sa doctrine ? » (Claudel à Gide, 15 janvier 1912. *Correspondance Gide-Claudé*, p. 192).

⁵⁵ « Revues. » [*NRF*, février 1912, p. 322] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, p. 157-8.

Cependant, cet épisode montre à quel point les rédacteurs de la *NRF* sont surveillés par leurs contemporains. En dépit de son désir d'accueillir tous les bons écrivains, quelles que soient leurs croyances politiques ou religieuses, la revue est contrainte de prendre position et, par conséquent, de s'aliéner une partie des collaborateurs et des lecteurs. En même temps, ces débats permettent à la *NRF* de raffermir ses convictions.

Création et critique

Tout en étant assez libérale en ce qui concerne les choix idéologiques de ses collaborateurs, la *NRF* est très exigeante sur le plan de la qualité littéraire. Plutôt qu'une tendance au sens strict du terme, l'esprit de la *NRF* est une conception du métier d'écrivain, fondée sur l'effort et le désintéressement. Les « Considérations » de février 1909 affirment la nécessité d'instaurer une nouvelle discipline artistique. Schlumberger s'y montre assez proche des théoriciens du néo-classicisme par son rejet de l'anarchie romantique et sa méfiance envers l'inspiration et le génie : « L'effort ne remplace pas le don, mais il l'exploite. Il n'éteint pas la spontanéité, mais la relègue, si l'on peut dire, à la surface de l'œuvre ».⁵⁶ La *NRF* publie dans la rubrique des Textes des citations qui vont dans le sens d'une esthétique de l'effort :

Nulle nature ne produit son fruit sans extrême travail, voire et douleur. (Bernard Palissy)

L'Improvisation artistique est à un niveau fort bas, en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine. Tous les grands hommes sont de grands travailleurs infatigables, non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger. (Nietzsche)⁵⁷

Cette insistance toute classique sur la discipline artistique implique aussi une exigence envers le lecteur. La *NRF* préconise une littérature difficile qui ne fait pas de concessions aux goûts des masses. Elle se désintéresse de l'actualité et des formules à succès ; c'est, selon les fondateurs, la seule façon de réaliser une beauté durable. De même, le style des articles de la *NRF* se caractérise par une rigueur qui justifie sa réputation protestante :

⁵⁶ Jean Schlumberger, « Considérations. » [*NRF*, février 1909, pp. 5-11] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 11-4 (p. 12).

⁵⁷ « Textes. » *NRF*, février 1909, p. 91.

Tout de suite les lecteurs furent sensibles à la tenue parfaite de la revue. Rien de lâché, rien de précipité, rien de bâclé. Chaque ligne apparaissait profondément méditée et mûrie. L'ensemble était comme s'il eût été pensé deux fois, comme si chaque auteur eût revu ses épreuves dans sa tête, avant même de prendre la plume.⁵⁸

L'éducation calviniste de Gide est sans doute partiellement responsable de ce trait d'esprit de la *NRFF*, mais il importe de souligner que le puritanisme de la *NRFF* est de nature strictement artistique. Il s'agit par exemple d'éviter la critique de complaisance ; la *NRFF* ne fait pas de publicité pour les œuvres de ses collaborateurs, parce que « une revue qui prétend se poser en réformatrice des mœurs littéraires, doit s'interdire ce dont d'autres tireraient réclame et profit ». ⁵⁹ L'accueil des critiques contemporains prouve que ces efforts pour purifier le métier littéraire répondent à un besoin ressenti par une grande partie des hommes de lettres sérieux.

L'insistance sur l'effort conscient de création qui caractérise les rédacteurs de la *NRFF* est fondée dans leur propre pratique d'écrivains. Très exigeants envers eux-mêmes, ils écrivent lentement et difficilement. La genèse des *Caves du Vatican*, par exemple, s'étend sur une quinzaine d'années. Cette expérience amène les critiques de la *NRFF* à se méfier des polygraphes et même à considérer l'infécondité littéraire comme un signe de valeur artistique. Ainsi, Copeau défend Mallarmé contre les accusations de stérilité en disant que, comme tous les grands auteurs, « Il sut [...] tenir en défiance les commodités d'une culture trop assouplie. Il nous enseigne à trouver en nous-mêmes assez de restrictions pour que l'expression artistique demeure à nos yeux, malgré tout, *ce qu'il y a de plus difficile* ». ⁶⁰ Cette vision de la création littéraire accorde une grande importance aux facultés critiques de l'auteur. Selon la *NRFF*, la discipline – conçue comme une forme d'autocritique plutôt qu'une soumission à une autorité externe – incite l'artiste à se surpasser.

Dans son entreprise de purification des mœurs littéraires, la critique est appelée à jouer un rôle de premier plan : « La revue ayant la prétention de lutter contre le journalisme, l'américanisme, le mercanti-

⁵⁸ J. Rivière, « Histoire abrégée de *La Nouvelle Revue Française* », p. 80.

⁵⁹ Gide à Vielé-Griffin, avril 1909. André Gide, *Correspondance avec Francis Vielé-Griffin (1891-1931)*. Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 41.

⁶⁰ Jacques Copeau, « Brisson contre Becque. » [*NRFF*, mars 1909, pp. 224-6] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 41-2.

lisme et la complaisance de l'époque envers elle-même, nous comptons faire grande la place à la critique... ».⁶¹ Les fondateurs considèrent la partie critique comme celle où s'exprime l'âme de la revue, tandis que les œuvres primaires ne reflètent pas forcément leurs idéaux. Les rédacteurs de la *NRF* n'ont pas vraiment une méthode critique ; pourtant ils pensent qu'ils ont une mission de réforme à accomplir dans ce domaine comme dans celui de la création. La fondation de la *NRF* survient dans une période où les hommes de lettres ont le sentiment d'assister à une crise de la critique. La critique journalistique est corrompue et superficielle, tandis que la critique sérieuse semble se trouver dans une impasse. L'héritage du XIX^e siècle se partage entre deux extrêmes, tous deux jugés insatisfaisants : d'un côté, il y a les critiques impressionnistes (Anatole France, Jules Lemaitre) auxquels on reproche de s'intéresser davantage à eux-mêmes qu'à l'objet d'étude. De l'autre côté il y a la méthode « scientifique » de Taine et de Brunetière qui tend à réduire l'œuvre à un document biographique ou social. Vers 1910, on voit surgir la critique idéologique des nationalistes. Alors, le public lettré appelle à une critique qui puisse l'éclairer sur la production contemporaine et qui place l'œuvre au centre de ses préoccupations. La *NRF* veut répondre à cette demande en instituant une critique respectant l'autonomie des œuvres, et qui, sans être dogmatique, indique une voie pour l'avenir. Ghéon affirme l'urgence de cet effort :

Il faut des classeurs de « valeurs » et entre parenthèses, ce n'est pas une des moindres tâches de la *Nouvelle Revue Française*, que de tenter la mise au point impartialement objective de la production en cours... Si elle y réussit, je n'ai pas à le dire. – Or, malheureusement, à part quelques notables exceptions, l'effort critique d'aujourd'hui se partage entre des universitaires guindés et des journalistes bâcleurs ; de là, la juste défaveur du genre.⁶²

C'est dans ce contexte que la *NRF* cherche à fonder une critique désintéressée. Ses interventions dans la discussion montrent comment elle conçoit le rôle du critique littéraire. En 1911, Jacques Copeau publie un plaidoyer pour une épuration des mœurs critiques. Aux yeux de Copeau, la critique peut être un facteur essentiel dans le renouveau de l'art. Constatant les défauts du théâtre contemporain, il dénonce la mollesse des critiques qui ont perdu de vue les critères artistiques

⁶¹ Gide à Alibert, 17 décembre 1908. *Correspondance Gide-Alibert*, p. 15-6.

⁶² Henri Ghéon, « *Visages d'hier et d'aujourd'hui*, par André Beaunier (Plon). - *Figures littéraires* par Lucien Maury (Perrin). » *NRF*, juin 1911, pp. 884-6 (p. 885).

élémentaires. Le théâtre aurait besoin d'un « rude censeur [...], d'un honnête homme éclairé qui sans relâche dénonce la faiblesse et le désordre, démasque le mensonge, rallie les égarés à de plus pures, à de moins éphémères ambitions, en leur proposant de grands exemples et de parfaits modèles ». ⁶³ C'est seulement en se référant à un idéal supérieur de beauté que le critique accomplira sa mission : « Je veux [...] qu'il soit sincère, grave, profond, se sachant investi, à l'égal du poète, d'une fonction créatrice, digne de collaborer au même œuvre que lui et de porter, comme lui, la responsabilité de la culture ». ⁶⁴

La *NRF* fait également écho aux réflexions des autres revues sur la question. Gaston Sauvebois, chroniqueur de *La Critique Indépendante*, est un des meneurs du débat. Il s'attaque à la critique de complaisance et à la critique idéologique, qu'il estime coupables de la médiocrité de la production littéraire. ⁶⁵ Lorsque Sauvebois organise une enquête sur la critique contemporaine, Henri Ghéon se fait le porte-parole du groupe de la *NRF* en déclarant qu'il croit à l'efficacité de la critique comme pouvant stimuler les écrivains. Son but est d'éclairer l'artiste sur lui-même ; c'est pourquoi il est préférable que le critique soit lui-même un créateur, passionné par son art :

Oui, c'est moins une doctrine qui fait défaut aux critiques de profession, qu'une conviction, qu'une foi. L'art n'a pas de principes fixes, et ceux-ci ne vaudront que ce que vaudra l'écrivain... L'indifférence en matière d'art, voilà ce qu'il faut combattre, si nous voulons que la critique renouée sorte des puits. ⁶⁶

Au cours du débat, on voit graduellement se dessiner un portrait du critique idéal, homme de lettres probe et indépendant, alliant une solide culture à l'ouverture d'esprit, capable de guider les lecteurs et les artistes. Le mérite de la *NRF*, qui s'efforce de réaliser cet idéal, est reconnu par les contemporains. Tancred de Visan, dans *L'Occident*, érige la critique impartiale de la *NRF* en modèle : « En jugeant chacun des livres dont elle parle selon leur objet propre et d'après une méthode littéraire objective, cette revue indépendante et partant autorisée

⁶³ Jacques Copeau, « Sur la Critique au Théâtre et sur un Critique. » [*NRF*, janvier 1911, pp. 5-20] In *Registres I*, p. 81-6 (p. 82).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁵ Voir Gustave Sauvebois, « La Crise de la critique. » *La Critique Indépendante*, 1er février 1911.

⁶⁶ Gaston Sauvebois & Robert Veyssié, « Notre enquête sur la critique contemporaine. » *La Renaissance contemporaine*, 10 juin 1912, pp. 640-57 (p. 649-50).

nous aura donné un bel exemple et rendu le plus précieux service que je sache ». ⁶⁷

Après cet exposé de principes, regardons de plus près l'œuvre critique de la *NRF*. Le style impressionniste de la revue trahit l'influence de Gide, chez qui l'activité critique est étroitement liée au processus de création. Ses articles sont souvent plus proches de l'anecdote et du portrait que de la critique traditionnelle. Inversement, ses œuvres littéraires ont souvent une dimension critique. ⁶⁸ Globalement, la critique gidienne privilégie une approche subjectiviste et refuse d'énoncer des jugements définitifs. Elle peut prendre des formes très originales. Ainsi, ses articles de *L'Ermitage* se présentent parfois comme des conversations avec un interlocuteur fictif (Lettres à Angèle) ou des interviews imaginaires ; ce sont des manifestations de son goût du dialogue. Dans la confrontation avec une œuvre d'art, Gide a tendance à s'identifier aux idées d'autrui, ne serait ce que pour mieux s'en démarquer ensuite. La sinuosité de ses raisonnements peut donner une impression d'inconstance, mais c'est plutôt une façon de nuancer le propos. Rivière décrit ainsi la démarche typique de Gide critique :

Il est curieux de voir Gide aux prises avec un livre ou avec un auteur. On retrouve dans son article tout le travail de son esprit : d'abord il est indécis, arrêté. Il ne sait par où commencer, il refuse même de choisir une attitude. [...] Puis il se résigne, il entreprend d'exprimer l'ensemble complexe de sa pensée ; il pose peu à peu toutes les considérations qui l'entravaient. Il construit son opinion en reprenant plusieurs fois son assertion première, en la corrigeant, en la préservant sans cesse des abus où elle pourrait glisser, en lui interdisant sans cesse de devenir exclusive. Elle finit par former un système ingénieusement équilibré et compensé. ⁶⁹

L'originalité de la critique de Gide réside dans le fait qu'il ne cherche pas un juste milieu confortable, mais qu'il pratique une impartialité vivante et active qui témoigne d'un besoin de rendre justice à la complexité des choses.

A première vue, les articles de la *NRF* ont le même style intuitif et impressionniste. Mais à l'influence de la critique gidienne s'ajoute celle des méthodes universitaires, à travers la présence de professeurs comme Drouin et Thibaudet. Ces collaborateurs apportent à la *NRF* un

⁶⁷ Tancrède de Visan, « Propos. » *L'Occident*, juin 1912, pp. 221-4 (p. 222).

⁶⁸ Sur la relation dynamique entre la critique et la création gidiennes, voir P. Schnyder, *Pré-textes*.

⁶⁹ Jacques Rivière, « André Gide. » [*La Grande Revue*, 25 octobre et 10 novembre 1911] In *Etudes*, pp. 470-528 (p. 498-9).

élément d'érudition et d'intelligence analytique, ainsi qu'un intérêt pour les documents d'histoire littéraire. En outre, Copeau et surtout Rivière enrichissent la *NRF* d'une critique d'identification, tentative d'épouser la conscience du créateur pour mieux comprendre son fonctionnement. La critique de la *NRF* est donc très variée ; elle fait preuve d'une curiosité constamment en éveil et d'un esprit tourné vers l'avenir. Contrairement aux revues réactionnaires, la *NRF* ne soumet pas ses jugements critiques à un système rigide, par respect de l'individualité des artistes :

La *Nouvelle Revue Française* [...] devait être surtout un terrain propice à la création, qu'une critique intelligente maintiendrait constamment ameubli. Plutôt qu'à poser des axiomes et qu'à prescrire des règles, ils songeaient à écarter les broussailles de toute sorte, j'entends les préoccupations d'ordre utilitaire, théorique ou moral, qui pouvaient gêner ou déformer la végétation spontanée du génie ou du talent. Si l'on préfère, ils rêvaient d'établir, dans le royaume de la littérature et des arts, un climat rigoureusement pur, qui permit l'éclosion d'œuvres parfaitement ingénues.⁷⁰

L'objectif de la critique de la *NRF* est d'évaluer et de stimuler la création contemporaine. Elle suit l'actualité littéraire, mais sans partager les ambitions encyclopédiques du *Mercur de France* ; ses collaborateurs préfèrent retenir les œuvres qui leur permettent d'exprimer des réflexions générales sur l'art. Leurs jugements sont toujours bien étayés et ils n'ont pas peur de se montrer sévères, même envers des amis. Ils se montrent d'autant plus exigeants qu'ils se trouvent en présence d'écrivains de talent, quitte à encourir le reproche de faire le jeu de l'adversaire :

Nos jugements qui prétendent bien témérairement à l'absolu, ou du moins à l'impartialité complète, vont-ils devenir relatifs à la médiocrité de la production courante ? [...] Lorsque nous jugeons un ouvrage nous ne pouvons nous référer qu'à une mesure idéale, un étalon strict, le « chef d'œuvre » que les siècles nous ont légués, ou plus modestement à l'idée exemplaire que nous nous faisons du chef d'œuvre et des conditions nouvelles que lui impose notre temps.⁷¹

Cette remarque de Ghéon prouve que l'idéal du classicisme moderne imprègne aussi la critique de la *NRF*. Si la plupart des articles ont trait à des œuvres contemporaines, ils contiennent beaucoup de références aux écrivains du passé. Pour le groupe de Gide, la formation du goût

⁷⁰ Jacques Rivière, « *La Nouvelle Revue Française*. » [*NRF*, juin 1919, p. 2] In *Études*, pp. 29-38 (p. 30).

⁷¹ Henri Ghéon, « *La Lumière*, pièce en quatre actes de M. Georges Duhamel. » *NRF*, mai 1911, pp. 769-72 (p. 770).

présuppose l'acquisition d'une solide culture littéraire ; le critique doit se référer à la tradition pour énoncer un jugement fondé.

Grâce à leurs efforts pour instaurer une critique désintéressée, les hommes de la *NRF* contribuent à réhabiliter la valeur autonome de l'œuvre littéraire. Mais s'ils s'interdisent de juger les œuvres d'après leur tendance politique, morale ou religieuse, quel est exactement leur critère de jugement ? Larbaud le définit ainsi :

Quelque chose de vivant et d'humain a-t-il trouvé là son expression ? Et cette expression est-elle artistique ? Il semble que c'est bien la formule selon laquelle nous jugeons tous, plus ou moins consciemment, les œuvres littéraires, et que c'est la seule formule qui corresponde au but même de l'art.⁷²

Cette formule est particulièrement significative, car les notions d'*art* et de *vie* seront essentielles dans le débat sur l'innovation du roman. Selon Jacques Rivière, l'originalité de la *NRF* consiste à adopter un point de vue strictement technique :

en toute œuvre ils ne voulaient voir que sa force, que son poids, que sa réalité esthétique ; ils croyaient que l'écrivain peut avoir toutes les opinions, toutes les croyances qu'il lui plaît, mais qu'une seule chose compte, pour eux qui ont à l'apprécier, c'est le degré de sa puissance créatrice, la plus ou moins grande réserve d'énergie potentielle accumulée dans son esprit ; ils prétendaient ne le juger qu'à l'intensité de l'explosion qu'il produisait en s'exprimant, ou plus exactement, qu'au résidu laissé par cette explosion. Ils pensaient que le génie et même le talent sont choses qui doivent se reconnaître directement, par une sorte d'intuition spécifique, qui est d'autant plus sûre qu'elle est plus pure. En un mot ils essayaient de tâter le pouls au génie, de l'ausculter sans aucun intermédiaire et de former sur l'écrivain un diagnostic aussi indépendant, aussi technique que possible.⁷³

L'esthétique autonomiste et classiciste de la *NRF* a donc des répercussions importantes sur sa conception de la critique littéraire. Les rédacteurs de la *NRF* conçoivent l'écriture comme un artisanat ; ils parlent en écrivains, conscients des réalités du métier littéraire. Les principales caractéristiques de leur travail critique sont l'absence d'une doctrine rigide, l'affirmation de la primauté de la forme et surtout l'interaction féconde entre critique et création. Ces traits peuvent être rapprochés du modernisme anglais : la plupart des romanciers innovateurs du début du siècle sont aussi des critiques. Ils réfléchissent sur leur art, à la fois dans des documents autobiographiques et dans des

⁷² Valéry Larbaud, « William Ernest Henley (critique littéraire et critique d'art). » [*NRF*, février 1911, pp. 259-78] In *Ce Vice impuni, la lecture : Domaine anglais*. Paris : Gallimard, 1998, pp. 165-80 (p. 168-9).

⁷³ J. Rivière, « Histoire abrégée de *La Nouvelle Revue Française* », p. 83.

écrits critiques et souvent même dans leurs œuvres de fiction. Il y a un rapport entre le modernisme littéraire et l'émergence de la nouvelle critique, qui abandonne les intentions de l'auteur et son contexte biographique et social pour étudier la matérialité technique des œuvres littéraires.⁷⁴

Récemment, William Marx a décrit le rôle de Paul Valéry et de T.S. Eliot dans la formation de cette critique formaliste, qui a connu un grand essor pendant l'entre-deux-guerres. Dans son étude, Marx attire l'attention sur le fait que le néo-classicisme de 1907-1914 a eu une grande influence sur le développement de la critique moderniste :

la renaissance classique des années 1910 favorisa l'éclosion d'une critique littéraire d'inspiration formaliste ; et ce non parce qu'en préconisant l'emploi de formes métriques régulières, elle soulignait l'importance de la forme en littérature [...]. Si la renaissance classique a pu préparer l'avènement d'un formalisme critique, c'est plutôt parce qu'elle proposait de la littérature une vision foncièrement anhistorique et ouvrait la voie, ce faisant, à une approche purement théorique du fait littéraire.⁷⁵

Cette vision de l'histoire littéraire éclaire la position de la *NRF*, qui subit l'influence du néo-classicisme tout en étant jetant les bases de la nouvelle critique. En effet, la notion du classicisme moderne permet de faire le lien entre ces deux éléments apparemment contradictoires. Par son rejet du commercialisme et de la littérature engagée, la *NRF* exprime une vision typiquement moderniste de l'art. Très consciente de la bipartition du champ littéraire, la revue se range explicitement du côté de la littérature pure. Larbaud fait dans ses pages l'éloge de la petite élite des connaisseurs,

Aristocratie presque invisible, dispersée, à l'écart du grand public, d'instinct s'éloignant de ceux à qui va la grande popularité soudaine, capable d'erreur elle aussi, mais surtout douée d'un esprit d'initiative, indépendante de toute culture, ou science, ou intérêt, ou idéal politique, qui lui fait découvrir, justement, les grands initiateurs. C'est elle qui devance le jugement de la postérité.⁷⁶

Pourtant, cela ne signifie pas que les écrivains de la *NRF* se retranchent dans une tour d'ivoire ; nous avons déjà pu remarquer qu'ils

⁷⁴ Voir A. Walton Litz (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, VII : *Modernism and the New Criticism*. Cambridge University Press, 2000 ; G. William Ireland, « Gide et Valéry précurseurs de la nouvelle critique. » In G. Poulet (éd.), *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : 10/18, 1968, pp. 23-36.

⁷⁵ W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, p. 95.

⁷⁶ Valery Larbaud, « *La littérature, création, succès, durée*, par F. Baldensperger (Paris, 1913). » *NRF*, janvier 1914, pp. 135-8 (p. 138).

s'adressent à un public relativement nombreux, par un désir d'élever les écrivains et les lecteurs vers une conception plus intégrée de l'art.

Nous pouvons conclure de cette analyse des principes littéraires de la *NRF* que la relation entre tradition et innovation est une de ses majeures préoccupations. Les réflexions de la revue s'inscrivent dans un contexte de tension entre des tendances avant-gardistes et néo-classiques. Les rédacteurs de la *NRF* ne cachent pas leurs sympathies pour les mouvements des jeunes, mais ils rejettent tous les extrémismes. La *NRF* fournit une contribution des plus originales au débat. Grâce à une critique perspicace et nuancée, elle réussit à instaurer entre les tendances innovatrices et traditionalistes une dialectique féconde qui stimule la création d'œuvres originales. A la rhétorique de la rupture comme à celle du retour au passé, la *NRF* oppose une conception de la tradition vivante, d'un progrès dans la continuité. C'est ainsi que, de 1909 à 1914, on voit se cristalliser un classicisme moderne qui annonce le modernisme européen de l'entre-deux-guerres.

Grâce à son éclectisme exigeant, la *NRF* est capable d'incorporer les éléments les plus prometteurs des jeunes mouvements, de s'adapter sans cesse à l'évolution du champ tout en évitant le piège des rivalités d'écoles. La stratégie de Gide consiste à offrir une tribune aux écrivains de sa génération, de manière à faire coïncider leur accession à la légitimité avec celle de sa revue. Il compte imposer leurs œuvres au public lettré en créant, par le moyen d'une critique invoquant sans cesse les auteurs classiques, un sentiment de continuité culturelle. En même temps, sa revue s'ouvre à l'avenir en accueillant les débutants et en encourageant les innovations de fond et de forme. C'est ainsi que la *NRF* réussit à devenir un lieu de rencontre et d'échanges entre les générations. Le critique Henri Clouard a très tôt compris l'originalité de la position de Gide (qui est aussi celle de la *NRF*) :

La figure littéraire de Gide [...] n'est-elle pas bien représentative de notre époque de transition ? Son œuvre critique fait entendre la dernière voix individualiste, la dernière voix symboliste aussi, qui ait de l'autorité ; mais elle enferme une sorte d'examen de conscience, et elle semble toute prête par instants à renier ses maîtres du XIX^e siècle pour recevoir et publier je ne sais quelle grande espérance qu'elle guette sur l'horizon. Entre tant de forces neuves ou fatiguées, vénérables ou ardentes qui le sollicitent, le caractère de Gide, bien plus que son intelligence, balance. Je ne serais pas étonné qu'il se tirât d'affaire en remontant au delà des unes et des autres, jusqu'aux maîtres indiscutés. Il se pourrait aussi qu'il cédât tout à fait à son siècle. Mais que dis-je ! il nous annonce qu'il se tait.

...S'il en est ainsi, la pensée des lettres contemporaines aura montré en lui ses dernières velléités dans la voie d'une échappatoire entre le dogmatisme traditionaliste et le désordre révolutionnaire.⁷⁷

A notre avis, cette stratégie de réunir le meilleur de la littérature contemporaine tout en respectant l'héritage du passé est responsable du succès durable de la revue. La longévité de la *NRF* contraste avec le caractère éphémère de la plupart des revues littéraires. Car il y a quelque chose comme un paradoxe de l'avant-garde : dès qu'ils accèdent à une position de légitimité, les mouvements s'exposent aux contestations de la génération suivante. La posture de la *NRF* est à la fois plus subtile et plus moderne que celle des écoles de jeunes : par son anti-dogmatisme et son ouverture d'esprit, elle annonce la mentalité des années vingt. Plutôt que d'introduire une nouvelle formule qui n'attend qu'à être renversée par la suivante, la revue veut réformer l'attitude des écrivains, les rendre plus conscients de leur art. La *NRF* se propose d'évaluer les tendances contemporaines en termes de potentiel artistique, de relier le présent au passé et d'indiquer une direction pour l'avenir.

Pour les premiers lecteurs de la *NRF*, il est difficile de situer une revue qui est à la fois tolérante et exigeante et qui ne craint pas d'accueillir des auteurs de tendances opposées. Cependant, la plupart des contemporains reconnaissent qu'elle représente une esthétique réelle et prometteuse. Les objectifs de la *NRF* deviennent plus évidents avec la parution de *Nos Directions* de Ghéon en 1911. Ce recueil programmatique suscite beaucoup d'échos, qui donnent une indication du prestige de la *NRF* après trois ans d'existence. A cette occasion, Gaston Sauvebois souligne l'importance de la *NRF* : « Il s'agit ici d'un groupe littéraire, petit par le nombre, mais important par la qualité et les ambitions [...]. Si la chapelle est petite, le culte est noble et la religion vaste. On va le voir. Il ne s'agit rien de moins que de créer un nouveau rythme européen ». ⁷⁸ Il est intéressant de voir que Sauvebois souligne la portée internationale des efforts de la revue.

Au fond, l'attitude de la *NRF* se résume dans la volonté de se placer au centre du champ littéraire, de manière à présenter le meilleur de la littérature contemporaine à un public composé d'intellectuels et

⁷⁷ Henri Clouard, « André Gide critique littéraire. » *Mercure de France*, 1er août 1911, pp. 494-503 (p. 503).

⁷⁸ Gaston Sauvebois, « *Nos Directions*, par Henri Ghéon. » *La Critique Indépendante*, 18 février 1912, p. 2.

de bourgeois cultivés. Anna Boschetti a bien saisi l'importance de cette stratégie :

Le « classicisme moderne » de Gide est une attitude esthétique qui s'arrange pour cumuler tous les avantages. En se réclamant des modèles du grand siècle et de leurs vertus bien françaises, la clarté, l'équilibre, la mesure, il invente une position accessible au grand public et rassurante, mais sous une forme qui apparaît comme nouvelle, car il tient compte de toutes les recherches romanesques et poétiques menées jusqu'à lui et prétend les dépasser. En effet, il s'accorde, implicitement, avec ceux qui rejettent comme barbares les audaces et l'obscurité de l'avant-garde, tout en laissant entendre qu'il tient pour triviales les préoccupations réalistes de Balzac et de Zola, et lourdes les analyses psychologiques de Paul Bourget et d'Anatole France. De plus, par son classicisme, il se rallie à l'orientation réactionnaire dominant dans le champ culturel français au début du siècle. Mais, à la différence de Charles Maurras et de Maurice Barrès, qui s'exposent au discrédit parce qu'ils mêlent ouvertement littérature et politique, il n'exprime cette humeur idéologique que sous la forme transfigurée et méconnaissable, parfaitement légitime, d'un choix esthétique.⁷⁹

⁷⁹ A. Boschetti, « Des revues et des hommes », p. 56.

II.2 Pour un nouveau roman

A partir de 1912, l'esthétique de la *NRF* se développe dans une direction nouvelle. Le classicisme puritain de la revue s'atténue pour faire plus de place à la spontanéité ; Copeau et Rivière élaborent alors une conception de la création vécue comme une aventure. Désormais, les réflexions de la *NRF* se concentrent sur le genre romanesque. Voyant que le classicisme n'offre pas assez de possibilités pour une rénovation du roman, les critiques de la *NRF* passeront à une attitude plus radicalement moderne. Ce n'est pas un hasard si, vers la même époque, nous voyons la rédaction se convertir à une stratégie d'élargissement plus consciente, empruntant aux méthodes de la grande presse pour conquérir une position plus importante dans le champ littéraire.

Evidemment, les hommes de la *NRF* ont aussi des raisons artistiques pour s'intéresser au genre romanesque. Les critiques littéraires de la Belle Epoque s'accordent pour dire que le roman traverse une crise et que son avenir, en tant qu'œuvre d'art, est incertain. Le réalisme et le naturalisme sont morts et les tendances contemporaines ne présentent aucune unité. Alors que le besoin d'une nouvelle conception du roman est généralement ressenti, la *NRF* se sent appelée à jouer un rôle directeur dans le débat : « Le milieu gidien est devenu une sorte d'académie du roman, de lieu où le roman a été appelé à réfléchir sur lui-même, à chercher, comme eût dit Brunetière, les lignes d'évolution de son genre ».¹

Comme beaucoup de leurs contemporains, les hommes de la *NRF* sont venus assez tard au roman. Gide a débuté comme poète symboliste avant de s'essayer au drame. Vers 1900, sous l'influence de la réaction vitaliste, il se convertit à la prose. Ce changement manifeste son désir d'atteindre une audience plus nombreuse. De même, la préférence de la *NRF* pour le genre romanesque indique qu'elle s'adresse à un public moyen. La revue rejette l'élitisme des avant-gardes, mais elle s'oppose également à la culture de masse ; plutôt que de conquérir les lecteurs par la publication de romans populaires, elle désire les élever vers une conception plus exigeante du genre. Ainsi, la *NRF* contribue à préparer la transformation du roman qui se matérialisera dans les grandes œuvres modernistes de Proust, Gide et Larbaud ; à

¹ Albert Thibaudet, « De la critique gidienne. » In *Réflexions sur la critique*. Paris : Gallimard, 1939, pp. 231-7 (p. 236).

l'étranger, des auteurs comme James Joyce, Virginia Woolf et Thomas Mann participent au même mouvement.

A travers l'Europe, les années d'avant-guerre constituent une période cruciale dans l'évolution de la littérature. C'est alors que l'on voit se produire une réaction contre le réalisme dominant du XIX^e siècle au nom d'une esthétique plus moderne. Le roman se transforme au niveau de la forme et du fond, par l'introduction d'une nouvelle psychologie et de nouvelles techniques narratives appelées à rendre la complexité de la vie. Le narrateur omniscient disparaît du récit, laissant au lecteur la liberté d'interpréter l'histoire. Cette transformation produit des textes plus difficiles et plus artistiques : la forme tend à primer sur la matière. Selon Pierre Bourdieu, l'histoire du roman depuis Flaubert est un long effort pour tuer le romanesque : l'intrigue devient de moins en moins importante. Cette évolution est motivée par une volonté d'ennoblir le genre : le roman « pur » demande une lecture nouvelle, exigeante, comparable à la lecture de poésie. Ainsi, la frontière entre l'écrivain et le critique s'abolit et la légitimité du roman s'accroît.²

Un genre en crise

La « crise du roman » qui préoccupe les critiques français est un phénomène international : partout en Europe, on constate que le roman est entré dans une impasse. Parce qu'il s'est soumis aux lois d'un réalisme déterministe, il est devenu incapable d'exprimer la sensibilité moderne, qui commence à mettre en question les certitudes intellectuelles du XIX^e siècle. Si variés que soient les termes des débats, on y voit toujours revenir les mêmes problèmes fondamentaux : les hommes de lettres s'interrogent sur le rapport entre l'art et la vie, entre la littérature et la société. Beaucoup d'entre eux essaient de dépasser les limitations du réalisme en empruntant des éléments aux genres populaires, qui offrent une plus grande liberté d'expérimentation.

Dans les années 1910, il s'instaure un échange particulièrement fécond entre la France et l'Angleterre. Dans des revues comme la *NRF* et *The English Review*, les hommes de lettres discutent du statut artistique et de l'avenir du roman en cherchant des modèles à l'étranger. Tandis que les Français regardent vers l'Angleterre pour insuffler plus

² Voir P. Bourdieu, « Le Champ littéraire », pp. 25-6.

de vie au roman français, les Anglais invoquent des modèles français pour rendre leur roman plus artistique. A travers ces recherches, on voit se dessiner les contours du modernisme littéraire.

Tout au long du XIX^e siècle, le réalisme a dominé la scène littéraire française. Le développement de l'industrie du livre et de la presse a rendu le roman accessible à un public de masse. En outre, la réussite formelle des romans de Flaubert a donné une certaine légitimité artistique à ce genre traditionnellement contesté (à cause de son manque de contraintes formelles, il se trouve tout en bas de la hiérarchie classique). A partir du XVIII^e siècle, il a connu une ascension spectaculaire ; en porte-parole des valeurs bourgeoises, il devient la forme dominante de l'ère victorienne.³ Plus tard, le roman étend son domaine aux classes ouvrières ; chez les naturalistes, il devient un instrument de critique sociale. Le roman français du XIX^e siècle connaît aussi une variante non réaliste, souvent très populaire : ce sont par exemple les romans d'aventures d'Eugène Sue, d'Alexandre Dumas et de Jules Verne.

Vers le tournant du siècle, le roman français entre en déclin. La parution du Manifeste des Cinq en 1887 sonne le glas du naturalisme ; alors commence une réaction anti-réaliste qui va de pair avec un rejet du genre romanesque. La génération symboliste abandonne la prose pour se retrancher dans la tour d'ivoire de la poésie hermétique ; les décadents se détournent de la vie ordinaire pour contempler une réalité transcendante ou se délecter d'un esthétisme sublime. La veine réaliste semble être épuisée, parce qu'elle repose sur un positivisme naïf. Or, des penseurs comme Nietzsche et Bergson (et plus tard Freud et Einstein) soulignent la complexité de la psychologie humaine et l'opacité de la réalité. Afin de rendre cette nouvelle vision du monde, les romanciers vont innover leur matière et leurs techniques narratives. Ils abandonnent les grandes fresques sociales, sans doute aussi parce que les sciences humaines assument désormais la tâche d'étudier la réalité contemporaine. Le roman va mettre en valeur son atout principal, qui est la capacité de rendre la réalité intérieure d'un individu ; les modernistes préfèrent les aventures psychologiques ou intellectuelles à l'intrigue conventionnelle : « depuis la fin du XIX^e siècle [...] commencent à apparaître des œuvres romanesques qui, plus ou moins timidement, se sont proposé un but tout autre que celui de rapporter les

³ Voir Ian Watt, *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London : Chatto & Windus, 1957.

différents moments d'une histoire captivante ».⁴ Il n'est pas étonnant que beaucoup d'auteurs modernistes optent pour le roman. C'est un genre relativement jeune et dynamique, ce qui en fait un terrain propice aux expériences formelles.

La décennie qui précède la Grande Guerre est donc une période de transition du réalisme au modernisme. Les échanges internationaux jouent un rôle crucial dans l'élaboration et la diffusion des idées nouvelles. Dans les revues françaises de la Belle Époque, on discute beaucoup de la crise du roman. Ce débat, qui génère une longue série d'articles et d'enquêtes, donne l'impression d'une grande confusion. Cependant, il est possible d'y relever quelques constantes. Les répondants s'accordent à dire que le roman français est dans une impasse : les tentatives d'innovation abondent, mais elles sont dispersées. Les romanciers consacrés restent fidèles aux conventions réalistes et à une psychologie réductrice ; ne répondant plus aux exigences des temps modernes, le roman semble avoir perdu sa force vitale. En outre, il y a le sentiment d'une dégradation artistique du roman, parce qu'il incorpore trop d'éléments extra-littéraires ; les jeunes écrivains penchent souvent vers le roman à thèse.

Devant la profusion des écoles et des formules éphémères, on attend une nouvelle direction, et surtout des réalisations qui soient à la hauteur des ambitions proclamées. Le sentiment de l'insuffisance du roman français est renforcé par la découverte des grands romanciers étrangers. Les lecteurs y rencontrent une esthétique très éloignée de la tradition française, ce qui peut les conduire à penser que les Français sont par nature moins doués pour l'écriture romanesque. Dans l'enquête de Georges Le Cardonnell et Charles Vellay (1905), le pessimisme général n'empêche pas certains auteurs de faire des propositions spécifiques pour l'avenir du roman. Edmond Jaloux prévoit un progrès de la technique romanesque, notamment en ce qui concerne la perspective narrative. André Gide, de son côté, pense que le roman se renouvellera en créant de nouveaux caractères inspirés des héros complexes de Dostoïevski.⁵

⁴ Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*. Paris : Corti, 1966, p. 13.

⁵ « Rien de neuf, en littérature, ne se fait sans de nouveaux caractères. Je crois les jeunes romanciers très pénétrés de cette vérité, et c'est pourquoi j'ai confiance dans l'avenir du roman. » (Georges Le Cardonnell & Charles Vellay, *La Littérature con-*

Les exigences des critiques français sont souvent contradictoires ; c'est qu'ils oscillent entre le réalisme et une conception plus formaliste du genre. La génération vitaliste de 1910 s'oppose directement aux symbolistes et aux décadents, sans pour autant vouloir retourner au naturalisme : elle veut faire du roman un genre qui soit à la fois vivant et artistique. La tension entre ces deux principes génère de grands dilemmes : le roman doit-il avoir une composition stricte et unilinéaire ou doit-il refléter la complexité et le chaos du monde moderne ? Pren-dra-t-il pour objet la réalité extérieure ou la vie intérieure des person-nages ? Nous verrons que les réponses de la *NRF* à ces questions varient au cours du temps.

Lors de sa quête d'une nouvelle esthétique romanesque, la *NRF* trouve ses principaux modèles dans le domaine anglais. Le groupe de Gide s'intéresse notamment aux auteurs de romans d'aventures (Stevenson, Conrad, Wells, Kipling). Afin de mieux comprendre cet engouement pour les écrivains d'Outre-Manche, voyons quelle est la situation du roman anglais au moment de la fondation de la *NRF*. Nous verrons que l'évolution de la littérature anglaise connaît beaucoup de parallèles avec ce qui se passe en France.

Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, la littérature de langue anglaise subit une transformation graduelle qui annonce les révolutions artistiques de l'entre-deux-guerres. Entre le réalisme moralisateur de Charles Dickens et les romans proto-modernistes de Joseph Conrad et Henry James, l'écart est déjà considérable.⁶ Généralement, le roman victorien traite de problèmes domestiques et sociaux. L'histoire y est présentée de façon linéaire par un narrateur omniscient. Les romans de Conrad, par contre, ont une grande complexité narrative. En situant ses récits dans des régions inexplorées de l'Empire britannique et de la psychologie humaine, l'auteur élargit le cadre de la littérature anglaise. Avec l'expansion des empires coloniaux, la transformation de la société et la perte des anciennes valeurs morales, de nouvelles questions se posent aux écrivains. Ces changements thématiques s'accompagnent d'innovations formelles.

Nous avons déjà remarqué que l'époque édouardienne est un moment charnière dans la transition du victorianisme à la modernité : on

temporaine (1905). *Opinions des écrivains de ce temps*. Paris : Mercure de France, 1905, p. 89).

⁶ Voir Deirdre David, « Introduction. » In *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge University Press, 2001, pp. 1-16.

voit alors surgir plusieurs mouvements visant au renouveau littéraire. A l'aube du XX^e siècle, le roman réaliste tombe en discrédit : les jeunes écrivains lui reprochent un excès de moralisme et de sentimentalisme. En outre, ils trouvent que le réalisme ne rend pas justice aux subtilités des rapports humains et qu'il néglige la réalité intérieure. Ils partent donc à la recherche d'un roman plus moderne, plus artistique et plus profond. Certains vont jusqu'à contester le genre romanesque en soi : si pour Henry James le roman est encore « the book *par excellence* »⁷, T.S. Eliot et Paul Valéry le rejettent à cause de son caractère informe et contingent.⁸ Adeptes de la variante néo-classique du modernisme, ils cherchent à conjurer le chaos du monde moderne en s'imposant des contraintes formelles. Une telle attitude les conduit à contester la légitimité artistique du genre hybride qu'est le roman. D'autres modernistes préféreront subvertir le roman de l'intérieur, en multipliant les expériences formelles.

Avant la guerre, la réaction anti-réaliste connaît plusieurs variantes, allant d'un réveil de la *romance*, genre populaire par excellence, à un (proto-)modernisme subjectiviste qui s'adresse à une élite artistique. Cependant, le roman réaliste est loin d'être mort : les auteurs à succès de la période édouardienne sont en général des héritiers du réalisme victorien. Mais si leurs écrits restent assez traditionnels sur le plan de la forme, ils deviennent plus audacieux dans le choix des sujets. Le réalisme social, produit par et pour les classes moyennes, reflète les préoccupations d'une société qui change : il traite de l'émancipation des femmes, des conditions ouvrières et de la position de l'Empire britannique dans le monde. Plusieurs de ces auteurs réussissent à concilier la reconnaissance publique avec une certaine légitimité artistique : H.G. Wells, Arnold Bennett et John Galsworthy écrivent dans *The English Review*, sans pour autant faire partie de l'avant-garde littéraire. Aux yeux de Ford Madox Ford, ils représentent la tradition anglaise, qui a ses mérites en tant que force de renouvellement social, mais qui manque de qualité artistique.

⁷ Cité dans David Trotter, « The Modernist Novel. » In M. Levenson (éd.), *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press, 1999, pp. 70-99 (p. 70).

⁸ Leur position se résume dans le célèbre refus de Valéry d'écrire des phrases du genre : « La marquise sortit à cinq heures » (Voir André Breton, « Manifeste du Surréalisme. » [1924] In *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Editions Jean-Jacques Pauvert, 1977, pp. 11-64).

Ces romanciers réalistes seront la cible privilégiée des Modernistes de la génération suivante, qui préféreront le détachement à l'engagement et la forme aux idées. La diatribe de Virginia Woolf contre le matérialisme de Bennett est bien connue.⁹ Mais les attaques viennent aussi de leurs contemporains : en 1914, Henry James attaque H.G. Wells en disant qu'il n'y a aucun intérêt artistique dans la façon dont il traite ses sujets. Pour James, la tâche du romancier consiste justement en une transformation esthétique de l'expérience brute : « It is art that *makes* life, makes interest, makes importance [...] and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process ». ¹⁰ A ces accusations, Wells réplique qu'il se considère comme un journaliste plutôt qu'un artiste. En avouant qu'il regarde le roman comme un moyen et pas comme un but en soi, Wells contribue à sa propre dévalorisation artistique. Par son insistance sur les techniques littéraires, James est un des principaux initiateurs du modernisme, avec Joseph Conrad et Ford Madox Ford.

A côté du roman réaliste, la littérature anglaise connaît une longue tradition de *romance*, dénomination commune de toutes sortes de fiction populaire et fantastique. Ce genre trouve ses origines dans la France du XII^e siècle, notamment dans les récits chevaleresques de Chrétien de Troyes. Au moyen âge, le mot « romance » désignait des textes rédigés dans la langue populaire ; par la suite, il est venu à signifier tout récit contraire à la réalité historique.¹¹ A cause de son caractère fictionnel, la *romance* a longtemps été considérée comme un genre inférieur et potentiellement dangereux. Au cours du XVIII^e siècle, l'Angleterre assiste à l'émergence du *novel*, roman plus réaliste et plus respectable qui atteint à une grande popularité avec les œuvres de Fielding, Richardson et Defoe.

The novel claimed the legitimacy of formal realism bound to the representation of truth and morality by rejecting a disreputable prior fiction called romance. Romance thus meant two things : a failure of representation (a deficiency of realism, a straying from truth and morality) that reduces it to nothing but fiction; and the representation of other, illegitimate cultural energies.¹²

⁹ Voir V. Woolf, « Mr. Bennett and Mrs Brown. »

¹⁰ Cité dans Michael Levenson, « Criticism of Fiction. » In A. Walton Litz (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism* VII, pp. 468-98 (p. 471).

¹¹ Voir Michel Raimond, *Le Roman*. Paris : Armand Colin, 1989, p. 18.

¹² Ian Duncan, « Romance. » In P. Schellinger (éd.), *Encyclopedia of the Novel*, II. Chicago / London : Fitzroy Dearborn, 1998, pp. 1113-7 (p. 1114).

Le succès du roman réaliste s'étendra à toute l'Europe au cours du XIX^e siècle. Cependant, autour de 1800, la *romance* connaît un nouvel essor sous la forme de romans noirs et de contes fantastiques. A l'époque victorienne, des éléments de cette littérature fantastique se mélangent avec le réalisme chez des auteurs comme Charles Dickens et Walter Scott.

En étudiant l'évolution parallèle du roman français et anglais, il faut tenir compte des différences de terminologie : une même notion peut avoir des significations variables d'un pays à l'autre :

In modern French a roman is just a novel, whatever its content and structure ; while in modern English the word « romance » [...] can mean either a medieval narrative composition or a love affair, or, again, a story about a love affair, generally one of a rather idyllic or idealized type, sometimes marked by strange or unexpected incidents and developments ; and « to romance » has come to mean « to make up a story that has no connection with reality ».¹³

Vers le tournant du XX^e siècle, la *romance* vit un nouveau réveil sous des formes plus subversives. Grâce à l'expansion du marché littéraire, les auteurs peuvent maintenant se spécialiser dans des genres nouveaux comme le roman policier, l'aventure impériale ou la science-fiction. Le public de masse dévore les récits sensationnels qui jouent sur la transgression des frontières entre la raison et l'irrationnel, le civilisé et le primitif. Des auteurs comme H. Rider Haggard, Marie Corelli, Bram Stoker ou Wilkie Collins jouissent alors d'une popularité immense, mais l'élite littéraire dédaigne leurs écrits, jugés trop commerciaux. Ford Madox Ford constate dans son *English Review* que le fossé entre littérature pure et fiction populaire se creuse ; il regrette que les éditeurs s'intéressent uniquement aux auteurs de best-sellers, rompant un équilibre précaire :

no longer will Mr. Henry James save the face of the gentleman who publishes Miss Corelli, [...] no longer will the white and innocent candour of publishing Mr. Joseph Conrad cover the purple blush of shame that will come at the thought of having poured innumerable copies of Mr. Caine's work upon the world.¹⁴

Cependant, il y a un nombre croissant de romanciers qui défient ces distinctions : Kipling, Wells et Stevenson, mais surtout Conrad, réussissent à réconcilier une thématique fantastique avec une technique sophistiquée et une pensée profondément moderne. Ils préfèrent la

¹³ « Romance ». *Encyclopedia Britannica*, Multimedia Edition (CD-Rom), 1999.

¹⁴ Ford Madox Ford, « The Critical Attitude.- The Two-Shilling Novel. » *The English Review*, September 1909, pp. 317-23 (p. 323).

romance au roman réaliste, parce qu'elle offre plus de liberté d'expérimentation. Ils empruntent aux conventions de la fiction populaire des éléments qui permettent d'exprimer une subjectivité fragmentée et de refléter des angoisses contemporaines.¹⁵ Ainsi ce genre déconsidéré devient une source de renouvellement pour le roman : à travers les œuvres de Conrad et de James, la littérature anglaise s'enrichit d'un courant nouveau qui préfigure le modernisme de l'entre-deux-guerres. Tout en empruntant des éléments au *novel* réaliste et à la *romance* fantastique, il s'en distingue par une attitude élitiste et formaliste. Cette tendance novatrice s'intéresse aux techniques romanesques et préconise une conception très exigeante du métier d'écrivain. Rejetant le roman réaliste, incarnation des valeurs victoriennes, elle aspire à créer un roman qui traduise une nouvelle conception de l'homme et de l'art :

realism, the dominant mode of representation and the dominant reading practice of the Victorian era, supposes a privileged epistemological point of view from which both knowledge and judgment can be truthfully and precisely issued to establish consensus among implied author, narrator, and reader. Yet in the last decades of the Victorian era, especially, an ideological break occurs which is mirrored in the novel's aesthetic, particularly in areas of point of view, the representation of reality, the construction of character, and the relationship to the audience.¹⁶

Comme leurs homologues français, les proto-modernistes anglais se placent dans la lignée de Flaubert, modèle de tous les romanciers qui théorisent leur propre pratique créatrice. Avec *The Art of Fiction* (1884), Henry James est le premier représentant de cette tendance auto-réflexive dans le domaine anglais. Ses écrits critiques combinent une conception réaliste du roman avec un esthétisme moderniste. James critique le caractère informe du roman réaliste : « What do such large loose baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically mean ? »¹⁷ La monstruosité du roman victorien ne tient pas seulement à sa forme indisciplinée, mais aussi à son contenu hybride. James plaide pour une esthétique unifiante

¹⁵ Voir Lyn Pykett, « Sensation and the fantastic in the Victorian novel. » In D. David (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, pp. 192-211.

¹⁶ Linda Shires, « The aesthetics of the Victorian novel. » In D. David (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, pp. 61-76 (p. 63).

¹⁷ Henry James, Préface à *The Tragic Muse*, In *The Art of the Novel*. New York : Scribners, 1934, p. 84. Cité dans D. David, « Introduction. » In *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, pp. 1-16 (p. 3).

(c'est-à-dire une composition solide qui exclut les digressions, inspirée du classicisme français), tout en affirmant que l'objectif du romancier est de produire une illusion de vie. L'apport majeur de James consiste en l'invention du subjectivisme : abandonnant la convention du narrateur omniscient, il centre ses romans sur une conscience qui enregistre les événements.

Joseph Conrad partage en grandes lignes la vision de James sur l'art littéraire. Dans la préface à son roman *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), il défend une conception artisanale du métier d'écrivain. Partant d'une esthétique réaliste, Conrad y dit que la tâche du romancier est « by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see ». ¹⁸ Il s'agit de rendre l'univers tant qu'il est perçu par le sujet : comme chez James, l'attention se déplace de ce qui est vu vers celui qui voit. Cette méthode permet d'aborder la relation problématique entre le sujet et son entourage, dans un monde où les anciennes certitudes ont fait faillite. Ainsi, James et Conrad montrent une prédilection pour la représentation d'impressions subjectives.

Les trois courants que nous venons de décrire donnent bien évidemment une image simplifiée du champ littéraire anglais. Il est important de relativiser les distinctions entre les différents mouvements. Les affrontements entre Henry James et H.G. Wells et entre Virginia Woolf et Arnold Bennett ont laissé l'impression d'une dichotomie absolue entre les artistes d'avant-garde et les écrivains populaires, continuateurs du roman victorien. C'est principalement à cause des attaques de leurs successeurs que la plupart des auteurs édouardiens sont tombés en discrédit ; la nouvelle critique leur a préféré les auteurs du haut modernisme, plus difficiles et plus détachés des réalités sociales, et par conséquent plus prestigieux :

The Edwardians responded directly in their fiction to the events of their time ; the Modernists né Georgians proclaimed themselves emancipated from history, inhabitants of a world of art governed not by the vagaries of daily events but by timeless artistic standards, disinterested creation, and universal human concerns. ¹⁹

¹⁸ Joseph Conrad, « The Highest Kind of Justice to the visible Universe. » In Ph. Stevick (éd.), *The Theory of the Novel*. New York : Free Press, 1967, pp. 399-403 (p. 399).

¹⁹ Carola M. Kaplan & Anne B. Simpson (éd.), « Edwardians and Modernists : Literary Evaluation and the Problem of History. » In *Seeing Double. Revisioning Edwardian and Modernist Literature*. Basingstoke : Macmillan, 1996, pp. VII-XXI (p. XI).

Cette opposition artificielle a longtemps dominé notre vision de la période, mais nous assistons aujourd'hui à une réhabilitation du rôle des écrivains édouardiens dans l'évolution du roman moderne. Des études récentes montrent que les attaques des modernistes masquent une réelle continuité historique. Les travaux de la génération précédente ont en effet préparé le terrain à leurs innovations formelles et thématiques. Non seulement Conrad et James, mais aussi Wells et Stevenson peuvent être considérés comme des proto-modernistes.²⁰

En fait, les contemporains ne perçoivent pas de distinctions absolues entre les différentes catégories d'écrivains, parce qu'il y a beaucoup d'auteurs qui multiplient les rôles. Ford Madox Ford publie des romances et des romans réalistes, mais cela ne l'empêche pas de jouer un rôle directeur dans le mouvement impressionniste. Beaucoup d'auteurs modernistes s'intéressent à la culture de masse et jouent avec les conventions de la littérature populaire. Pour rendre justice à la réalité historique, il faut donc prendre en compte les rapports entre la littérature proto-moderniste et des genres plus traditionnels. Nous avons déjà signalé l'intérêt que la NRF porte au roman d'aventures anglais. Or, d'après Nicholas Daly il est même possible de considérer le réveil de la romance comme une variante populaire du modernisme. Les deux courants, aussi différents qu'ils paraissent, se rejoignent par leur rejet du réalisme et s'enracinent dans le même contexte historique, réagissant aux processus de modernisation de la société. Daly suggère que l'opposition traditionnelle entre le modernisme élitiste et la fiction populaire masque une interaction plus complexe :

The more sceptically we treat tales of an original modernist asceticism, the more plausible becomes a conception of the high modernist text and the popular adventure tale as twin facets of a single moment of cultural production. An expanding and fragmenting literary market meant that literary specialization [...] could be economically viable, but modernism, abetted by modernist criticism, came to be imagined as more than just another specialized type of literary produce, as more than just a commodity in the marketplace.²¹

Dans les années précédant la Grande Guerre, Ford Madox Ford se présente comme un des principaux théoriciens du modernisme naissant. La position de Ford est particulièrement intéressante parce qu'il se si-

²⁰ Voir par exemple J.R. Hammond, *H.G. Wells and the modern novel*. Basingstoke : Macmillan, 1988 ; Alan Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism. A Future Feeling*. Basingstoke : Macmillan, 1996.

²¹ Nicholas Daly, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle. Popular Fiction and British Culture, 1880-1914*. Cambridge University Press, 1999, p. 122.

tue au carrefour de plusieurs tendances. Non seulement est-il un agent de liaison entre la France et l'Angleterre, il est aussi une figure de transition entre le réalisme victorien et le modernisme. Grand admirateur de Henry James et Joseph Conrad, Ford s'inspire de leurs travaux pour formuler l'idéal d'un roman artistique et désintéressé. Il croit signaler en Angleterre l'émergence d'une école d'art conscient qui s'inscrit dans une longue tradition européenne :

Both Mr. James and Mr. Conrad are products of the great French school of writers of the eighties. They are thus in the main-stream of that development of modern Literature which, beginning with Richardson, crossed the Channel to influence Diderot (we are thinking of his *Rameau's Nephew*), and the Encyclopaedists, to issue, as it were, by means of Chateaubriand into that wonderful group whose fervour for their Art drew together Flaubert, Maupassant, Turgenev, the Goncourts and the rest.²²

Ford est un défenseur de la littérature autonome ; dans ce sens, il rejoint les préoccupations de la *NRF*. Ce n'est pas si étonnant, vu le fait que Ford considère le désintéressement comme une qualité typiquement française. Pour lui, la France est un pays idéal où les artistes sont encore respectés et où il y a place pour un débat intellectuel honnête. L'Angleterre, par contre, serait un pays profondément philistin qui traite la littérature soit comme une simple marchandise, soit comme un instrument didactique sans valeur intrinsèque. Selon Ford, la société anglaise moderne a besoin d'une littérature objective dans la tradition de Flaubert :

And what we so very much need to-day is a picture of the life we live. It is only the imaginative writer who can supply this, because no collection of facts and no tabulation of figures can give us any sense of proportion. In England, the country of Accepted Ideas, the novelist who is intent merely to register – to *constater* – is almost unknown. Yet it is England probably that most needs him, for England, less than any of the nations, knows where it stands, or to what it tends.²³

Selon Ford, les Français ne sont pas seulement plus objectifs que les Anglais, ils savent aussi mieux écrire. La maîtrise technique de Flaubert et sa dévotion à son métier sont exemplaires.²⁴ Vers 1910, les ré-

²² E.R. [Ford Madox Ford], « The Critical Attitude.- English Literature of To-day. II. » *The English Review*, November 1909, pp. 655-672 (p. 662).

²³ « Editorial.- The Functions of the Arts in the Republic. I. Literature. » *The English Review*, December 1908, pp. 157-160 (p. 160).

²⁴ « It appeared that even the best English writers, unlike the French, were artists only by accident. Instead of deliberately disciplining their talents and learning how they got their effects, they just, as it were, went ahead and did their stuff. The *Review* was to

flexions de Ford se cristallisent en une théorie de l'impressionnisme littéraire, inspirée de la tradition française et des œuvres de James et de Conrad. C'est au départ une forme austère de réalisme : l'auteur-narrateur n'a pas le droit d'intervenir dans l'histoire pour exprimer des opinions personnelles. Le roman doit imiter les processus de la vie et refléter le chaos des impressions du moment :

The word Impressionism had been widely used to characterize the school of novelists to which Conrad and Ford both belonged. Clearly deriving its label from that applied to French painters like Monet, the school wished neither to follow Zola's sociological approach to reality, nor to use the artificial patterns of the plotted Victorian novel to achieve the essence of the real. They believed, rather, that this essence was to be captured only by a careful selection of telling detail and a concentration on the seemingly casual aspects of human relationships which so often, as in real life, provide true insights into personal relationships and human activities. Above all, it depended on visual information, which meant that the Impressionist could not tell the reader what was going on, either internally or externally. Instead, he had to show the reader these things.²⁵

Les préceptes de Ford sont à rapprocher des manifestes imagistes de Pound : là aussi, il s'agit de faire appel aux sens, de produire une illusion de réalité par un « direct treatment of the 'thing' ». Les poètes imagistes reconnaîtront l'influence de l'impressionnisme fordien sur leurs idées : c'est une esthétique du présent immédiat, de la perception fragmentée et subjective. A première vue, la doctrine impressionniste semble paradoxale, car elle se définit alternativement comme un réalisme objectif et comme un subjectivisme radical. Deux courants majeurs de l'époque convergent dans la pensée de Ford, mais ils fonctionnent à des niveaux différents : vu de la perspective de l'auteur, l'impressionnisme littéraire est objectif, car il exclut les interventions du narrateur. Sur le plan du contenu, il est subjectif, épousant le mouvement de l'esprit au moment de la perception :

For Ford, it was not enough for the novel to *represent* life; it was necessary for it to *mimic* the processes of life : « the general effect of a novel must be the general effect that life makes on mankind ». Furthermore, once one recognised that « Life did not narrate but made impressions on our brains », the novelistic

perform a glorious and much-needed service to English letter by setting up and maintaining standards of literary values, of *real* writing... » (D. Goldring, *South Lodge*, p. 25).

²⁵ F. MacShane (éd.), *Critical Writings of Ford Madox Ford*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1964, p. 33.

goal became the rendering of impressions set free from the artificiality of narrative coherence.²⁶

Cette vision de l'art résulte en une série de préceptes techniques : le récit doit être structuré par les impressions subjectives, et non par la séquence chronologique des événements. Le narrateur se gardera de rapporter de longs discours, de donner des visions panoramiques ou des commentaires moraux. Une des implications de cette théorie est la prééminence du genre romanesque ; seule la prose peut rendre les subtilités de la vie moderne. Le subjectivisme impressionniste annonce le procédé du monologue intérieur, qui est une des plus importantes inventions modernistes. L'intérêt porté aux techniques littéraires est un autre aspect de l'impressionnisme qui préfigure le modernisme. A la longue, cette tendance formaliste mène à la création de romans auto-réflexifs qui font leur propre commentaire.

Evolution de la poétique romanesque de la NRF

Au moment de la fondation de la NRF, le temps semble donc être mûr pour une réhabilitation du roman, qui devra dépasser à la fois le réalisme documentaire et l'esthétisme symboliste. L'évolution de la conception romanesque de la revue reflète les avatars de la carrière de Gide. Le jeune Gide est très marqué par le symbolisme ; cependant, il ambitionne dès le départ une carrière de romancier. En 1891, il envisage ainsi la répartition des fonctions au sein de la littérature française : « Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman ». ²⁷ Gide envisage alors un roman non réaliste qui aspire au statut artistique du poème :

Le roman doit trouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera qu'il sort ainsi moins bien de la tradition française, qu'il peut être œuvre d'art, composé de toutes pièces, d'un réalisme non des petits faits mais supérieur [...]. Il faut que dans leur rapport même chaque partie d'une œuvre prouve la vérité de chaque autre.²⁸

Les premières œuvres de Gide sont encore symbolistes, mais *Paludes* (1895) marque la rupture avec l'atmosphère renfermée des cénacles

²⁶ M. Levenson, « Criticism of Fiction », p. 473.

²⁷ Gide à Valéry, 26 janvier 1891. André Gide & Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*. Paris : Gallimard, 1955, p. 46.

²⁸ A. Gide, *Journal I*, p. 187-8 (19 octobre 1894).

esthétistes. A cette époque, Gide se sent proche de la poésie naturaliste, qui veut réconcilier l'art avec la vie. Après quelques vaines tentatives dans le théâtre, Gide décide de s'essayer au roman. Il subit alors l'influence du néo-classicisme ; c'est pourquoi il envisage un « roman à la française » dans la tradition de *La Princesse de Clèves* : un récit bref et unilinéaire, racontant une crise psychologique. En même temps, Gide commence à être fasciné par des romans étrangers dont la composition et la psychologie sont très éloignées des exigences du classicisme français. Les romans anglais nourrissent son goût pour les innovations techniques. Ses modèles préférés sont Browning (*The Ring and the Book*, 1872) et Stevenson (*Treasure Island*, 1882), qui présentent leurs histoires à travers plusieurs perspectives narratives. Cependant, Gide mettra longtemps avant d'appliquer ces découvertes dans ses propres œuvres ; *L'Immoraliste* (1902) et *La Porte étroite* (1909) sont encore des récits dans la tradition française. Le fait que Gide ne les considère pas comme des romans indique qu'il est très conscient des limitations qu'impose le classicisme. Cela vaut encore pour *Isabelle* (1911), et Gide s'en excuse même dans la préface :

Pourquoi j'eus soin d'intituler « récit » ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman ; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste* ; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât. Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, 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.²⁹

En même temps, Gide sent que ces récits sont anachroniques ; il veut écrire un « vrai » roman qui s'inspire de la psychologie complexe de Dostoïevski et des techniques narratives anglaises. Mais à la parution des *Caves du Vatican* (1914), il décide d'appeler cette œuvre une « sotie » ; c'est seulement avec *Les Faux-Monnayeurs* (1926) que Gide fera ses débuts de romancier. Ces scrupules indiquent qu'il prend la question de l'esthétique romanesque très au sérieux. Avant la guerre, ses idées restent confuses ; il justifie son refus de répondre à une enquête sur le roman en disant : « je crois qu'on ne peut garder des idées nettes sur ce difficile sujet qu'à condition d'y penser un peu moins que je ne fais depuis six ans. Même je suis plus près, je crois,

²⁹ « Projet de préface pour *Isabelle*. » [1910] Cité dans André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1561.

d'écrire à ce sujet vingt livres que vingt lignes – plus près encore de n'en écrire rien du tout ».³⁰

Alors que Gide se tait sur le roman, les autres collaborateurs de la *NRF* écrivent beaucoup sur la question. Au départ, leurs articles sont marqués par le désir de trouver un juste équilibre entre la vie et l'art. Ils se détournent du réalisme, qui n'est pas assez artistique à leurs yeux : il ne suffit pas de présenter la matière de façon objective, mais il faut la travailler pour en faire une œuvre d'art. La composition et le style sont très importants aux yeux des hommes de la *NRF*, qui héritent du symbolisme un véritable culte de l'art. Cependant, ils ont le sentiment que le symbolisme est dépassé, qu'il a perdu le contact avec la réalité contemporaine en se retirant dans une tour d'ivoire. Or, pour les critiques de la *NRF*, le romancier n'est pas un prophète ou un politicien, mais il réagit aux problèmes moraux de son époque : son œuvre doit avoir une signification pour le lecteur contemporain, tout en ayant un sens universel qui assurera sa durée.

Née sous le signe du néo-classicisme, la *NRF* commence par tenter de réhabiliter le « roman à la française ». Un tel roman analyse une crise morale ou psychologique dans une perspective cartésienne ; il se caractérise par

une esthétique très ferme, très précise et très différente de celle du roman russe ou du roman anglais. Certains écrivains, et non des moindres, faut-il nommer Balzac et Flaubert ? voulurent y renoncer, et leur puissant génie put créer un genre nouveau à côté de l'ancien roman. Mais le goût français n'en est pas moins revenu à ces récits généralement brefs, fortement construits et qui vont droit au but, où quelques personnages, aux traits rigoureusement accusés, ou délicatement nuancés, mais toujours précis, développent leur caractère avec logique, mettant en lumière par surcroît quelque problème moral.³¹

Au désordre et à la complexité des écrivains anglais et slaves, le roman classique oppose la simplicité et la construction logique. Son style est transparent, précis et sobre. Selon la *NRF*, le classicisme enseigne surtout une certaine vision de la composition : chaque partie doit être soumise à une conception d'ensemble. Il est nécessaire que l'écrivain s'impose des contraintes formelles, qu'il contrôle son inspiration première à l'aide de son esprit critique. Les hommes de la *NRF*

³⁰ *The Weekly Critical Review*, 29 janvier 1904, p. 54.

³¹ Louis Dumont-Wilden, « *La Maîtresse Servante*, par Jérôme et Jean Tharaud (Emile Paul). » *NRF*, septembre 1911, pp. 363-6 (p. 363).

se réfèrent explicitement à la dialectique nietzschéenne des principes apollinien et dionysiaque :

Il y a, voyez-vous, chez Nietzsche, le pôle *anarchie* et le pôle *classicisme*. Son ambiguïté correspond bien à notre état intellectuel. C'est son classicisme que nous avons particulièrement subi, nous Français. C'est même ce classicisme qui nous a séduits d'abord. D'où cette volonté, chez les écrivains que Nietzsche a influencés ou plutôt qu'il a aidés à se mieux connaître, de s'attacher à l'art classique et de l'étendre naturellement à l'expression de toutes les possibilités humaines. [...] Les écrivains comme André Gide veulent enfermer dans une forme équilibrée et parfaite toute l'inquiétude de la pensée contemporaine.³²

L'opposition entre ces deux pôles est une constante dans la critique de la *NRF*, même si la terminologie varie au cours du temps. Dans une conférence programmatique de 1901, Gide parle de l'équilibre entre empirisme et idéalisme. Il propose alors de retourner à la nature, mais sans retomber dans un objectivisme qui se contente d'enregistrer la réalité. L'écrivain doit soumettre la nature à sa volonté artistique : « Dieu propose et l'homme dispose ». ³³ Dans les critiques de la *NRF*, nous retrouvons la même dialectique : il y est souvent question de trouver un équilibre entre la forme et le fond, entre la beauté et la vérité, entre l'art et la vie. Cependant, de 1909 à 1914, la poétique de la *NRF* évolue considérablement : si l'accent est d'abord mis sur les contraintes formelles, les influences étrangères feront bientôt rébalancer la balance vers la vie.

On peut dire que pendant les deux premières années, la critique littéraire de la *NRF* a un caractère généraliste : on y parle des valeurs universelles de la création littéraire sans s'interroger sur les conditions spécifiques des genres. Vers 1911-1912, la réflexion va se concentrer sur le genre romanesque. Ce changement d'orientation inaugure une période d'intenses recherches artistiques ; dans leurs articles, leurs journaux et leurs lettres, on voit les hommes de la *NRF* essayer de tracer les contours d'un roman qui soit à la fois vivant et artistique. Ce n'est pas un hasard si la décennie littéraire de Pontigny de 1912 est consacrée à la question.³⁴ La décision de concentrer ses efforts sur le

³² Henri Ghéon, cité dans G. Le Cardonnell & Ch. Vellay, *La Littérature contemporaine (1905)*, p. 97.

³³ André Gide, « Les Limites de l'Art. » [*L'Ermitage*, août 1901] In *Essais critiques*, pp. 417-23 (p. 422).

³⁴ Voir Pascal Mercier, « Marcel Drouin et le groupe de la *NRF* à Pontigny (1912) : La Décade dévoilée. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXI : 99, 1993, pp. 423-44.

genre romanesque a des avantages certains pour une revue qui désire élargir son lectorat :

abandonner la poésie expérimentale pour le récit, c'était choisir un genre tenu encore pour inférieur [...]. Mais il permettait d'atteindre un public dédaigné par l'avant-garde, les bourgeois cultivés, qui lisaient volontiers des romans, alors qu'ils étaient rebutés depuis longtemps par l'ésotérisme des recherches poétiques.³⁵

La conversion au roman entraîne une mise en question du programme artistique de la *NRF*. Les critiques de la revue commencent à réaliser que leur idéal du roman classique repose sur une contradiction, que la régénération du genre exige une réhabilitation de valeurs proprement romanesques comme la complexité, l'action, et le suspense. Les romanciers étrangers jouent un rôle déterminant dans l'assouplissement du classicisme de la *NRF*. Nous avons signalé que la revue est relativement ouverte aux cultures étrangères ; ses critiques ont tendance à opposer la littérature française à celle des pays voisins. Au départ, cette distinction les amène à proclamer la supériorité du roman à la française, mais l'échelle des valeurs s'inverse autour de 1912. Parce que le roman français est entré dans une impasse, ils vont plaider pour une esthétique plus souple qui abandonne les règles classiques. Comparant le roman français au roman étranger, Camille Vettard affirme que « il faudrait [...] admettre que la complexité et la profusion sont des valeurs littéraires indispensables ».³⁶

En 1912, Albert Thibaudet commence à tenir la chronique des romans de la *NRF*. Il se fera un des plus fervents défenseurs et théoriciens de cette nouvelle conception du roman. Il pense que le roman n'a pas à se soumettre aux règles classiques, puisque les théoriciens du Grand Siècle ne l'ont pas considéré comme un genre proprement dit. Le roman est une *somme* qui se développe dans le temps et l'espace ; contrairement au drame classique, il a une esthétique desserrée : « Tout roman implique un minimum de composition [...], mais aucun roman ne peut réaliser le maximum de composition ».³⁷ Thibaudet

³⁵ A. Boschetti, « Des revues et des hommes », p. 56.

³⁶ Camille Vettard, « Dingley, l'illustré écrivain, par Jérôme et Jean Tharaud. » *NRF*, novembre 1911, pp. 620-621 (p. 621).

³⁷ Albert Thibaudet, « Réflexions sur le roman. A propos d'un livre récent de M. Paul Bourget. » [*NRF*, août 1912, pp. 207-244] In *Réflexions sur le roman*. Paris : Gallimard, 1938, pp. 9-27 (p. 23).

contribue de façon importante à préparer la voie au concept du roman d'aventure tel que Jacques Rivière le définit en 1913 :

Thibaudet avait le mérite de revaloriser, en face du roman bâti comme une tragédie ou maigre comme une épure, un long roman patient et minutieux ; il voyait même dans la longueur, dans les longueurs, le génie propre du roman. On voit le renversement qui s'était opéré : ce n'était plus le roman anglais que l'on condamnait au nom d'une esthétique française qui avait longtemps prévalu officiellement ; mais le roman français paraissait [...] trahir l'esthétique propre du roman que des œuvres anglaises, allemandes ou russes paraissaient avoir mieux incarnée.³⁸

Or, les Français semblent avoir trop de scrupules artistiques pour créer de véritables romans. Dans un article de 1913, Gide dit avoir du mal à énumérer dix romans français qui valent la peine d'être lus :

où la France excelle à mes yeux, ce n'est pas dans le roman. La France est un pays de moralistes, d'incomparables artistes, de compositeurs et d'architectes, d'orateurs. Qu'opposeront les étrangers à Montaigne, à Pascal, à Molière, à Bossuet, à Racine ? Mais, par contre : qu'est-ce qu'un Lesage auprès d'un Fielding ou d'un Cervantes ? Qu'un abbé Prévost en regard d'un Defoë ? Et même : Qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevsky ?... Ou, si l'on préfère : qu'est-ce qu'une *Princesse de Clèves* à côté d'un *Britannicus* ?³⁹

Il n'est pas étonnant alors que la *NRF* se tourne vers les littératures étrangères pour chercher une issue. En Angleterre et en Russie, elle trouve des modèles pour une esthétique privilégiant la profondeur et la complexité. Les romans y sont plus longs, d'une structure plus complexe et d'une écriture plus libre. Entre 1912 et 1914, la revue va tenter d'introduire ces notions en France, préparant la voie aux romans modernistes des années vingt. C'est une entreprise assez audacieuse, qui risque de rencontrer beaucoup de résistances en ce temps de réveil nationaliste et classiciste.

Dans le domaine du roman, Dostoïevski est depuis longtemps le grand modèle des écrivains de la *NRF* ; surtout Gide, Rivière et Copeau sont très marqués par son influence. La jeunesse d'André Gide coïncide avec une première vogue de la littérature russe en France : en 1882, le livre d'Eugène Melchior de Vogüé sur *Le roman russe* introduit Dostoïevski et Tolstoï auprès du public français ; dans la même période paraissent les premières traductions de leurs œuvres. De Vogüé s'intéresse surtout aux idées de Dostoïevski ; pour ce qui est de

³⁸ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 99-100.

³⁹ André Gide, « Les dix romans français que... » [*NRF*, avril 1913, pp. 533-541] In *Essais critiques*, pp. 268-73 (p. 271).

son écriture, il trouve que ses romans sont trop longs et mal composés. Par la suite, cette attitude sera reprise par la majorité du public français, y compris les critiques de la *NRF*.

Pour Gide, l'œuvre de Dostoïevski est le pendant romanesque de la philosophie de Nietzsche : tous deux explorent les régions profondes de l'âme humaine en brisant les conventions morales et psychologiques de leur temps.⁴⁰ En 1908, Gide publie dans la *Grande Revue* un long article sur Dostoïevski, où il tente de corriger l'image réductrice du Dostoïevski « barbare » qui prédomine en France.⁴¹ Gide fait l'éloge de la méthode de travail de l'écrivain russe en décrivant ses efforts pour maîtriser et ordonner sa matière. Ainsi, le fouilleur des bas-fonds de l'âme est érigé en modèle d'une conception classique du métier d'écrivain. L'article de la *Grande Revue* traite surtout de la pensée de Dostoïevski et de la façon dont elle marque la psychologie de ses personnages. Gide défend leur complexité devant un public français réticent. Il dit que les écrivains français ont tendance à fausser la psychologie ; puisque la poétique classique leur a inculqué un grand besoin d'unité et de logique, ils simplifient la vie intérieure de leurs personnages.⁴² Dostoïevski, par contre, ne recule pas devant l'inconséquence ; il privilégie les personnages complexes et instables.

Ce portrait de Dostoïevski en dit long sur le peintre. Si Gide insiste tant sur la complexité psychologique de l'homme et de l'œuvre, c'est qu'il se sent proche des personnages dostoïevskiens qui oscillent entre individualisme et abnégation, entre orgueil et humilité. C'est pourquoi on retrouve ce type de personnages – dans une moindre mesure, il est vrai – dans ses propres œuvres.⁴³ Au début du XX^e siècle,

⁴⁰ Voir André Gide, « Lettre à Angèle : Friedrich Nietzsche. » [*L'Ermitage*, janvier 1899] In *Essais critiques*, pp. 34-43.

⁴¹ André Gide, « Dostoïevski d'après sa correspondance. » [*La Grande Revue*, 25 mai 1908] In *Essais critiques*, pp. 450-74. Dostoïevski est d'ailleurs le seul auteur auquel Gide consacra tout un volume d'articles (*Dostoïevsky*, 1923).

⁴² Voir Carl Vikner, « Gide et Dostoïevski. Esquisse de la psychologie d'André Gide. » *Orbis Litterarum* 15 : 3-4, 1960, pp. 143-73. Voir aussi Jacques Rivière, « De Dostoïevski et de l'insondable. » [*La Nouvelle Revue Française*, février 1922] In *Études*, pp. 592-7 : « Nous ne donnons jamais le vertige de l'âme humaine. » (p. 595).

⁴³ Plusieurs critiques contemporains signalent ce rapport ; Edmond Jaloux dit par exemple à propos de Michel : « Il est pour moi le seul type de la littérature française que l'on puisse comparer pour la profondeur et la complexité aux admirables héros de Dostoïevsky, et surtout à ce prodigieux Stavroguine » (Jaloux à Gide, 22 septembre 1902. Bibliothèque Doucet. Voir aussi Edmond Jaloux, « Les Livres : *L'Immoraliste*, par André Gide. » *La Renaissance latine*, 15 août 1902, p. 627).

Gide évolue vers une esthétique de la profondeur psychologique, inspirée de Dostoïevski. Dans la *NRF*, il écrit qu'il est temps d'explorer les zones inconnues de l'âme. Il s'empresse d'ajouter qu'une telle approche n'est pas incompatible avec l'esprit français :

admettez que ceux à qui la robustesse, la hardiesse, la *curiosité* et peut-être certaine inquiétude ambitieuse et passionnée proposent une aventure plus hardie s'en prennent à ces terres nouvelles – sans être moins français pour cela.

Et je sais de reste, hélas ! à quel romantisme confus aboutit cette inquiétude lorsqu'elle n'est point maîtrisée ; l'œuvre d'art exige une ordonnance, mais qu'ordonner sinon ces forces tumultueuses encore ? Sur quoi nos disciplines s'exténuent-elles, sinon sur ce qui leur regimbe ?⁴⁴

Dostoïevski compte donc parmi les romanciers préférés des fondateurs de la *NRF*, car il propose une alternative au roman classique. Rétrospectivement, nous pouvons dire que les aspects les plus originaux de son œuvre annoncent le modernisme. Premièrement, il y a chez Dostoïevski une profondeur et une complexité psychologiques qui auront une grande influence sur les romanciers européens du XX^e siècle. Dostoïevski a conscience de vivre dans une époque de changements profonds : les vieilles croyances sont rejetées et de nouveaux problèmes moraux se posent. Sur le plan de la technique narrative, il offre l'exemple d'une forme desserrée, multipliant les perspectives et brisant l'unité du discours. En outre, trait très moderne, l'auteur met sa création à distance en soulignant le caractère fictionnel du récit.

Les romans de Dostoïevski sont centrés sur la conscience des personnages, qui sont le plus souvent des antihéros. L'instabilité et le chaos du monde moderne conduisent l'auteur à rejeter le réalisme conventionnel, comme l'indique une citation de Dostoïevski publiée dans la *NRF* : « J'aime avec passion le réalisme dans l'art, le réalisme qui touche, pour ainsi dire, au chimérique... Ce qu'on prend en général pour exceptionnel et presque fantastique n'est point pour moi que l'essence même de la réalité ».⁴⁵ Par sa fascination pour l'anormal et le maladif, Dostoïevski s'éloigne du cartésianisme. Gide apprécie le fait que ses romans sont pleins d'idées, tout en étant très vivants :

si représentatifs que soient les personnages de Dostoïevski, jamais on ne les voit quitter l'humanité pour ainsi dire, et devenir symboliques. Ce ne sont jamais des *types* comme dans notre comédie classique ; ils restent des individus, aussi spé-

⁴⁴ André Gide, « Nationalisme et Littérature (troisième article). » [*NRF*, novembre 1909, pp. 237-44] In *Essais critiques*, pp. 195-9 (p. 198-9).

⁴⁵ « Textes. » *NRF*, mars 1909, p. 206.

ciaux que les plus particuliers personnages de Dickens, aussi puissamment dessinés et peints que n'importe quel portrait d'aucune littérature.⁴⁶

Ceci dit, la question qui préoccupe les critiques de la *NRF*, c'est de savoir si l'œuvre de Dostoïevski répond à leurs exigences artistiques. Comme la plupart des critiques français, ils ont tendance à penser que ses romans manquent de composition ; avec le temps, ils vont adopter un point de vue plus nuancé qui rend justice au caractère innovateur de l'écriture de Dostoïevski : « Dire des livres de Dostoïevsky qu'ils sont mal composés, c'est pratiquement n'en rien dire, ou plutôt c'est soumettre son esprit à une idée toute faite de la composition littéraire. Il faudrait montrer *comment* ces livres sont composés ».⁴⁷ Il est intéressant de constater que Ghéon proclame dès 1902, dans une note sur Maxime Gorki, sa préférence pour Dostoïevski en reprochant à Gorki d'être trop français :

Et ce n'est point assez « de l'art », et ce n'est plus assez « de la vie », et ceci fait tort à cela. [...] La nouveauté encore nouvelle dans l'histoire du roman, c'est l'œuvre de Dostoïevsky, quand même. [...]

On l'espérait âpre, brutal [...], crevant de son « empirisme » exalté nos pauvres petites formules littéraires. Et voici des contes, eh ! oui ; des nouvelles – le mot convient – des nouvelles à la française, au sens le plus banal du mot, trop claires, trop froides, trop sommaires, sans dessous et sans profondeur – j'entends au point de vue de l'art, et ce n'est plus assez de la vie...⁴⁸

Après Dostoïevski, les romanciers anglais contemporains deviennent la principale source d'inspiration pour les critiques de la *NRF*. Les fondateurs de la revue regardent vers la littérature d'outre-Manche dans l'espoir d'y trouver un roman plus dynamique. Pour Gide, l'année 1910 marque un tournant dans ses rapports avec la littérature anglaise. C'est alors qu'il se remet à l'étude de l'anglais et qu'il découvre les romanciers du XVIII^e siècle qui auront une grande influence sur *Les Caves du Vatican*. Sa perception de la culture anglaise change radicalement : alors que les références anglaises dans ses œuvres précédentes avaient trait à la culture victorienne, l'Angleterre devient pour Gide une terre de libération et d'aventures. Désormais, dans son œu-

⁴⁶ André Gide, « Dostoïevski. » [Allocution lue au Vieux-Colombier] In *Essais critiques*, pp. 555-9 (p. 558).

⁴⁷ Jacques Copeau, « M. Baring et Dostoïevsky. » *NRF*, juin 1910, pp. 799-801 (p. 800).

⁴⁸ Henri Ghéon, « Les Lectures du Mois. » *L'Ermitage*, janvier 1902, pp. 57-62 (p. 58).

vre, la culture anglaise incarne la révolte individuelle contre la société bourgeoise.⁴⁹

De 1909 à 1914, le nombre d'auteurs anglais mentionnés dans la *NRF* s'accroît considérablement. Or ce qui nous frappe dans la façon dont la *NRF* rend compte de la littérature anglaise, c'est le choix des auteurs. H.G. Wells est de loin le romancier contemporain le plus cité, suivi de Rudyard Kipling, George Meredith et Robert Louis Stevenson. Cette prédilection pour les romans d'aventures est étonnante pour une revue qui défend la littérature pure. Il semble que ce phénomène s'explique par la volonté de présenter la littérature contemporaine anglaise comme une alternative au roman classique français ; les critiques de la *NRF* sont attirés par ce qui diffère le plus de leur propre tradition. Cela est caractéristique de l'attitude intellectuelle de Gide, qui est toujours à la recherche de

la nourriture qui pourra l'aider à s'accroître dans une direction nouvelle, à s'étendre au-delà de ses frontières naturelles, dont il est conscient et impatient. D'où chez lui et ses plus proches amis la propension à majorer la valeur de ce qui leur était à l'origine étranger, celle des écrivains d'autres cultures que la nôtre par exemple. C'est une critique du contre-soi, qui les amène à donner congé au roman français de leur jeunesse pour rêver d'un grand roman de l'aventure psychologique, en quête des zones inexplorées de l'homme.⁵⁰

Le public français fait la connaissance des romans d'aventures anglais dans les années 1890. Le critique Marcel Schwob introduit l'œuvre de Stevenson en France en soulignant qu'il offre davantage qu'une agréable évasion ; Stevenson procure aussi l'intérêt d'une technique innovatrice qui consiste à entrecroiser plusieurs récits. Ce faisant, il préserve une part de mystère qui donne de la profondeur au roman, causant une ambiguïté morale qui est toute moderne. Les études de Schwob portent notamment sur le lien entre le réalisme et le fantastique. Il démontre que l'intensité de *Treasure Island* repose sur un secret hérité de Defoe et de Poe : « C'est essentiellement l'application des moyens les plus simples et les plus réels aux sujets les plus compliqués et les plus inexistantes ».⁵¹

Stevenson est un des romanciers anglais préférés de la *NRF*. Cela tient probablement au fait qu'il est considéré comme un proche ; les

⁴⁹ Voir Alain Goulet, « Horizons anglais des fictions gidiennes. » In P. Pollard (éd.), *André Gide et l'Angleterre*, pp. 112-22.

⁵⁰ A. Anglès, « *NRF*. » In *Circumnavigations*, pp. 260-3 (p. 261).

⁵¹ Marcel Schwob, « R.L.S. » *The New Review* XII, 1895, pp. 153-60 (p. 156).

critiques de la revue ne cessent de faire l'éloge de ses « qualités françaises ». Ainsi, Drouin présente Stevenson comme un artiste conscient qui contrôle sa matière ; s'il y a primauté de l'intrigue (comme c'est le cas dans la plupart des romans anglais), la forme n'est pas négligée : « loin que chez lui – comme il arrive chez Kipling – l'aventurier domine l'artiste, c'est l'artiste surtout qui se plaît aux aventures ». ⁵² En choisissant Stevenson comme modèle du roman moderne, les hommes de la *NRF* font preuve d'une grande perspicacité. Grâce à ses liens avec la culture française et à ses qualités artistiques (qui, de nos jours, sont de plus en plus reconnus), Stevenson peut rendre l'esthétique du roman d'aventures acceptable pour le public français. En outre, il est un artiste qui a beaucoup réfléchi sur ses méthodes de travail ; par son effort d'innovation technique et son anti-réalisme, Stevenson est un précurseur du modernisme. Avec Conrad, il jette les bases d'une nouvelle esthétique qui se sert des conventions du roman d'aventures à l'anglaise pour révolutionner le genre de l'intérieur. ⁵³

Plus éloignés de l'esprit français, H.G. Wells et Rudyard Kipling sont moins facilement acceptés par les critiques de la *NRF*. Tout en avouant leur fascination pour les récits captivants de ces deux auteurs, ils les regardent comme des producteurs d'histoires pour enfants. ⁵⁴ Si de telles œuvres offrent une charmante alternative au roman français, leur statut artistique est très incertain. Marcel Drouin reproche à Wells de manquer d'ambition littéraire ; il lui arrive de faire preuve de talent, « Mais le plus souvent, hélas ! c'est à Jules Verne qu'il faut songer, et M. Wells s'amuse et nous amuse, mais d'un plaisir tout puéril ». ⁵⁵ En général, les romans de Kipling et de Wells intéressent plus par le contenu que par la forme. Les romans d'anticipation de Wells comportent une critique de la société contemporaine qui rencontre l'approbation de la *NRF* : « A propos de ses livres la question "œuvre d'art" ne se pose que subsidiairement. Il vaut par la matière et le jeu intellec-

⁵² Michel Arnauld, « Les Romans : R.L. Stevenson, *La Flèche Noire*. » *La Revue blanche*, 15 août 1901, pp. 626-8 (p. 628).

⁵³ Voir A. Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*.

⁵⁴ « Ouvrons nos portes aux conteurs étrangers, qu'ils fassent honte à nos vulgaires novellistes, incapables d'écrire un volume entier, littéraire et amusant, qu'on puisse faire lire à un enfant. » (Henri Ghéon, « Lettre d'Angèle. » *L'Ermitage*, mai 1899, pp. 381-400 (p. 383).)

⁵⁵ Michel Arnauld, « Chronique de la littérature : Les Romans. » *La Revue blanche*, 15 décembre 1901, pp. 24-7 (p. 626).

tuel plus que par l'arrangement des parties ». ⁵⁶ Mais, au lieu de théoriser, Wells incarne ses idées dans des actions concrètes des personnages. En dépit de l'aspect fantastique de beaucoup de ses récits, il s'appuie sur des données vraiment humaines. Ainsi, l'imagination « est plus qu'un don de grossissement, d'amplification visuelle ; c'est un exercice intellectuel plein de sagacité et d'ironie, qui ne se plaît à déformer, à transposer que selon la logique, et qui prolonge plutôt notre monde qu'il n'en crée un autre à côté ». ⁵⁷ Par ce mélange de réalisme et de fantastique, Wells fait penser à Stevenson.

Les notes sur Wells montrent une appréciation croissante pour sa technique littéraire. S'agissant de Kipling, les scrupules artistiques de la *NRF* sont plus persistants ; Kipling ne semble pas capable de dépasser le statut de romancier facile. En même temps, la revue s'intéresse beaucoup à ses personnages ; aventuriers en révolte contre le mode de vie bourgeois, ils sont des nietzschéens par excellence. ⁵⁸ Pour la *NRF*, Kipling représente une certaine mentalité anglaise, marquée par la force, l'énergie et la conquête. Ses livres sont très vivants, mais pas vraiment artistiques.

En comparaison avec Wells et Kipling, Joseph Conrad n'occupe qu'une très petite place dans la critique de la *NRF*. Son nom est mentionné une dizaine de fois et une seule note lui est consacrée. Cependant, les rédacteurs de la revue sont bien conscients de l'importance littéraire de Conrad ; dès 1909, Gide demande à Larbaud d'écrire une note sur lui, projet qui ne se réalise qu'en 1913. De son côté, Alain-Fournier, qui connaît Conrad personnellement, écrit un compte rendu du *Nègre du 'Narcisse'*, mais cette note ne sera pas publiée. En dépit des apparences, Conrad joue un rôle crucial dans l'évolution des conceptions romanesques de la *NRF*. De tous les romanciers d'aventures anglais, c'est lui le plus novateur. De nos jours, il est considéré

⁵⁶ Henri Ghéon, « *La Guerre dans les Aïrs*, par H.G. Wells. » *NRF*, novembre 1910, pp. 613-5 (p. 614).

⁵⁷ Henri Ghéon, « *Douze histoires et un rêve*, par H.G. Wells. » *NRF*, mai 1909, p. 382. Voir aussi Jacques Copeau, « *Anne Véronique*, par H.G. Wells. » *NRF*, août 1912, pp. 355-9.

⁵⁸ Voir Henri Ghéon, « Les Lectures du Mois. » *L'Ermitage*, août 1902, pp. 153-60 : à propos de *Kim*, Ghéon remarque que Kipling « est le grand instinctif de la littérature moderne ; de là l'accent et l'imperfection de son art. » (p. 158).

comme un des premiers romanciers modernistes.⁵⁹ Gide a tôt reconnu la valeur artistique de l'œuvre conradienne ; à partir de leur première rencontre en 1911, il se fait un des plus fervents promoteurs de Conrad en France. Ainsi, il prend l'initiative de la publication de ses œuvres complètes aux Editions de la NRF. Gide se charge personnellement de la traduction de *Typhoon* (1916) et il surveille les autres traductions.⁶⁰ A la mort de Conrad, la *NRF* publie un numéro d'hommage (décembre 1924). La découverte de Conrad intervient à un moment important dans la carrière de Gide : il rédige ses *Caves du Vatican* et il est à la recherche de la formule du roman moderne. Malheureusement, il n'a pas pensé à rédiger une longue étude pour la *NRF*, nous privant ainsi d'un témoignage personnel sur ses rapports avec Conrad.

C'est à l'occasion de la parution de *Chance* (1913) que Larbaud va enfin parler de Conrad dans la *NRF*. Gide lui écrit : « Il serait bon, d'y exprimer que le désir de louer Conrad *convenablement*, nous a mis jusqu'à présent terriblement en retard avec lui – et de donner à entendre que cette note n'est qu'en attendant une étude sur l'œuvre complet de J. Conrad et pour faire patienter le lecteur ». ⁶¹ En effet, l'article de Larbaud exprime le souhait de voir paraître dans la *NRF* une étude plus longue sur Conrad. Pour l'instant, il esquisse la place de Conrad dans le paysage littéraire contemporain. Larbaud attire l'attention sur les innovations techniques du roman, notamment sur le procédé de la narration indirecte : « cela répond à un des besoins du roman moderne, que la *conscience* pénètre de plus en plus ». ⁶² En effet, la conscience sera une des préoccupations centrales du modernisme.

Stevenson, Wells, Kipling et Conrad ont une grande influence sur le développement de la poétique romanesque de la *NRF*. Après avoir cherché un approfondissement psychologique du côté de Dostoïevski, les critiques de la *NRF* regardent vers l'Angleterre pour trouver de nouveaux sujets, une nouvelle morale et de nouvelles techniques nar-

⁵⁹ Voir par exemple Kenneth Graham, « Conrad and Modernism. » In J.H. Stape (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge University Press, 1996, pp. 203-22.

⁶⁰ Voir Stuart Barr, « Gide traduit Conrad. » In P. Pollard (éd.), *André Gide et l'Angleterre*, pp. 36-41.

⁶¹ Gide à Larbaud, 22 janvier 1914. *Correspondance Gide-Larbaud*, p. 156.

⁶² Valery Larbaud, « *Chance*, a tale in two parts, by Joseph Conrad. » [*NRF*, mars 1914, pp. 527-9] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 224-5 (p. 224).

ratives. Oubliant leurs réserves initiales, ils pensent que le concept de l'aventure pourra aider le roman français à sortir de son impasse :

Sous prétexte de réalisme et de logique humaine, les écrivains français ont exilé du roman l'imprévu, l'imprévu qui est presque toute la vie, et qui est tout au moins la saveur de la vie et la raison même de notre élan dans la vie. Un de Foë, un Fielding, un Dickens, un Stevenson ont la passion de l'aventure : ils y baignent leurs personnages, comme dans un réactif vivement coloré, dont la réaction sur eux va déceler précisément les caractères. [...] C'est là tout le secret de la faveur du roman anglais, non seulement en Angleterre, mais partout où le lecteur exige du roman distraction ; c'est là le secret tout aussi de sa valeur : il n'aura pas disjoint la fantaisie du monde et de la vie, de l'étude des caractères.⁶³

Le roman d'aventures anglais apparaît alors comme le roman par excellence, structuré autour d'une intrigue qui tient le lecteur en haleine. La revalorisation de l'imagination romanesque et du plaisir de la lecture s'étend au domaine français ; ainsi, la *NRF* commence à s'intéresser au roman-feuilleton, genre méprisé par les amateurs de littérature pure. En 1912, la Revue des revues cite un éloge de *Fantômas* (série de romans d'épouvante à succès, par Pierre Souvestre et Marcel Allain) ; tout en regrettant l'absence totale de valeur artistique, l'auteur pense que le roman sérieux pourrait gagner à s'inspirer des méthodes du roman populaire :

Fantômas n'appartient pas à la littérature, mais c'est une œuvre d'une prodigieuse imagination et qui réalise assez bien le type de ce roman romanesque dont nos contemporains sont bien près de s'engouer...

Je vous assure qu'il y a là une science de l'intrigue qui n'est pas à dédaigner, une habileté merveilleuse à renouveler l'attention du lecteur par des moyens qui sont loin d'être banaux. *Des écrivains soucieux de faire œuvre d'art auraient pu réaliser des effets saisissants avec les éléments qui se trouvent dans cet ouvrage.*⁶⁴

Les critiques de la *NRF* pressentent que, entre les mains d'un véritable artiste, ce type de roman offre des possibilités inouïes d'innovation formelle et thématique, sans effrayer le public par une attitude trop élitiste. Les meilleurs romanciers d'aventures ont une riche imagination et savent créer des histoires enchevêtrées, reflétant la complexité de la vie. Ils abandonnent les conventions du réalisme pour expérimenter avec la perspective et la chronologie. En outre, la notion d'aventure implique un élément de critique sociale et morale : les héros sont sou-

⁶³ Henri Ghéon, « *L'Histoire de M. Polly*, par H.G. Wells. » *NRF*, janvier 1912, pp. 126-8 (p. 126).

⁶⁴ Jean de Pierrefeu, *L'Opinion*, 27 avril 1912. Cité dans la « Revue des revues. » *NRF*, juin 1912, p. 1095.

vent des déracinés vivant en marge de la société bourgeoise. Sous la surface de l'intrigue, ces romans apparemment faciles expriment les inquiétudes du monde moderne. La *NRF* d'août 1911 cite un long article dans lequel Wells signale une révolution intellectuelle dont le roman devra tenir compte :

Nous vivons dans une période de pensée aventureuse et de révolte, dans un bouillonnement intellectuel sans précédent dans l'histoire du monde. Un immense travail critique s'attaque aux croyances sur lesquelles reposent les existences et les associations humaines ainsi qu'à tout idéal et toute règle de conduite, et il est inévitable que dans la mesure même de sa sincérité et de sa puissance, le roman reflète l'atmosphère incertaine et changeante d'une époque inquiète et créatrice...⁶⁵

Selon Wells, le roman devra contribuer à créer de nouvelles valeurs morales. Cet idéal est partagé par les hommes de la *NRF*, même si ceux-ci privilégient l'innovation artistique sur la réforme sociale. A leurs yeux, Conrad offre l'exemple le plus réussi d'un mariage fécond entre une forme nouvelle (même empruntée à un genre populaire) et une thématique profondément moderne. Avec *Les Caves du Vatican*, Gide va s'embarquer pour une aventure similaire.

Le roman d'aventure

En 1913, le débat sur l'innovation du genre romanesque aboutit à une théorie du « roman d'aventure ». Ainsi, la *NRF* continue le travail de Marcel Schwob qui, dès les années 1890, a présenté le genre du roman d'aventures comme une source de renouvellement pour le roman français. Schwob dit que les caractéristiques d'un tel roman sont la prédominance de l'intrigue, l'importance de l'imagination et la création d'êtres littéraires plutôt que de personnages réalistes. Schwob veut renouveler l'élan narratif du roman français en le libérant des exigences classiques et réalistes. Le romancier devra faire une synthèse de la réalité externe et interne, de sorte que les idées soient incarnées dans des événements et des actions :

Si la forme littéraire du roman persiste, elle s'élargira sans doute extraordinairement. Les descriptions pseudo-scientifiques, l'étalage de la psychologie, de manuel et de biologie mal digérée en seront bannis. La composition se précisera dans les parties, avec la langue ; la construction sera sévère ; l'art nouveau sera net et clair.

⁶⁵ « Revues. » *NRF*, août 1911, p. 265.

Alors le roman nouveau sera sans doute un roman d'*aventures* dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l'histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou dans l'évolution sociale.⁶⁶

A cette époque, le roman d'*aventures* connaît une vogue qui touche aussi les futurs fondateurs de la *NRF*. Ce type de roman, qui trouve ses origines dans l'épopée classique, a évolué à travers le roman de chevalerie médiéval et le roman picaresque du XVI^e siècle pour devenir un genre autonome au milieu du XIX^e siècle, lorsqu'il se sépare du roman réaliste. Jean-Yves Tadié définit le roman d'*aventures* de la manière suivante :

un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles. L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas. Quelque chose arrive à quelqu'un : telle est la nature de l'événement ; raconté, il devient roman, mais de sorte que « quelqu'un » dépende de « quelque chose », et non l'inverse, qui mène au roman psychologique.⁶⁷

Selon Tadié, le concept du roman d'*aventures* ne correspond pas exactement à la *romance* anglaise, qui comporte une part plus large d'imaginaire et de mystère.⁶⁸ Le trait essentiel du roman d'*aventures* est la présence du héros aventurier au premier plan : il s'agit de décrire l'itinéraire d'un individu. Par là, il se distingue également de genres proches comme le roman fantastique ou le roman policier.

Par sa liberté même, le roman d'*aventures* peut parfois accéder au statut d'œuvre d'art ; dans son étude sur le genre, Tadié se limite à quatre auteurs dont les mérites artistiques sont généralement reconnus (Verne, Dumas, Stevenson et Conrad). Il dit que le roman d'*aventures* littéraire se caractérise par le souci du style, la complexité de la structure, la multiplication des niveaux de signification et la richesse symbolique. Selon Tadié, l'essor du roman d'*aventures* au XIX^e siècle est lié au développement des empires et de la science. Cependant, l'œuvre de Conrad annonce déjà l'écroulement de l'hégémonie européenne ;

⁶⁶ Marcel Schwob, « Préface. » In *Cœur Double*. Paris : Ollendorff, 1891, p. XXII-XXIII.

⁶⁷ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*. Paris : PUF, 1996 [1982], p. 5-6.

⁶⁸ « Roman romanesque, romantique, roman d'amour aussi, ce genre englobe et dépasse le roman d'aventures : les œuvres de Walter Scott, d'Emily Brontë, de Victor Hugo, relèvent de la première catégorie, non de la seconde. » (*Ibid.*, p. 13).

au XX^e siècle, le roman d'aventures sera rongé de l'intérieur par les auteurs modernistes.

C'est dans ce contexte que les critiques de la *NRF* vont élaborer une nouvelle conception du roman qui emprunte des éléments au genre populaire du roman d'aventures tout en affichant de hautes ambitions artistiques. Le changement est déjà perceptible dans leurs articles de *L'Ermitage* et de *La Revue blanche*. En 1897, Ghéon dit que le propre du roman est de raconter des événements :

Pourvu qu'il conte un cycle d'événements, il est. Or, ainsi entendu, on en laisse d'ordinaire le soin aux feuilletonistes et aux sentimentalistes dédaigneusement. Il est très difficile de prévoir ce que deviendra le roman dans l'avenir, car rien ne l'annonce ; mais je ne serais point étonné qu'on en revient purement et simplement à celui-ci.⁶⁹

Avec le retour à l'intrigue vient une insistance sur la fictionnalité ; en devenant invention pure, le roman peut dépasser les limites du roman autobiographique et réaliste. Dans un tel roman, le narrateur s'efface, de sorte que « les événements demeurent plus intéressants que les réactions qu'ils provoquent ».⁷⁰ Contrairement au roman à la française, le genre du roman d'aventures permet de multiplier les personnages et les intrigues ; comme chez Dostoïevski, cette complexité structurale peut donner l'impression d'une profondeur augmentée.

Cependant, le groupe de Gide garde des réserves envers le roman d'aventures. Parce que le genre est à la mode, on traduit beaucoup de romans mineurs, ce qui entraîne une dévaluation du genre. Le roman d'aventures est toujours suspect de facilité, surtout quand il obtient du succès auprès du public. Alors, au début du XX^e siècle, le débat sur le roman d'aventures s'interrompt. Cependant, André Gide, qui travaille déjà aux *Caves du Vatican*, continue à réfléchir sur la question. Mais il décide de ne pas se prononcer sur ce sujet avant d'avoir écrit son roman. En outre, il envisage dans ce stade de la rédaction un roman inspiré de Dostoïevski plutôt que des romanciers anglais. Mais son attitude réservée envers ceux-ci change autour de 1910, quand il commence à les lire dans l'original. C'est alors que la question du roman d'aventures refait surface dans les pages de la *NRF* avec la publication d'une lettre de Stevenson à Schwob. Ce document donne le signal du

⁶⁹ Henri Ghéon, « Chronique des Livres de Prose. » *L'Ermitage*, juillet 1897, pp. 60-71 (p. 68-9).

⁷⁰ André Gide, « Les Romans. » [*La Revue blanche*, 1er mai 1900] In *Essais critiques*, pp. 100-3 (p. 103) ; à propos de H.G. Wells, *La Guerre des Mondes*.

départ pour la réhabilitation du roman d'aventures par la *NRF*. Il montre en outre que Stevenson est très conscient des différences entre la tradition anglaise et la littérature française, qui est encore pleinement imbue de symbolisme à l'époque où il écrit :

Vous avez encore à nous donner [...] quelque chose d'une plus large ouverture ; quelque chose où règne la lumière du jour, non celle du crépuscule ; quelque chose où se voient les couleurs de la vie, non les teintes plates d'une enluminure d'église ; quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés, et non *chanté* ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous en serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage. Cela sera plus sain, plus terrestre, plus nourri, plus ordinaire – et d'une moindre grâce, et peut-être même d'une moindre beauté.⁷¹

Dans le même numéro de la *NRF*, Jacques Copeau inaugure sa chronique des romans en réfléchissant sur les lois du genre. Il affirme que la principale qualité du romancier est la passion de conter des histoires. Copeau s'oppose au réalisme traditionnel, qui pratique une observation détachée ; il envisage une littérature qui pénètre la réalité en profondeur. Le vrai romancier se distingue par sa capacité de participer à la vie de ses personnages :

La vie se manifeste à travers lui, sans qu'il la montre, sans qu'il la fasse passer par une description. *Il en est*. Pour moi, ce créateur, je le reconnais à ceci ; qu'il a toujours l'air de revenir vers moi de cette contrée où il m'invite à m'aventurer à mon tour, et qu'il n'affecte pas de m'en désigner les curiosités, du doigt, comme ferait un cicérone en pays étranger...⁷²

Copeau traite le concept roman d'aventures du point de vue de l'auteur : c'est la création elle-même qui doit être vécue comme une aventure.⁷³ L'auteur ne doit pas avoir trop de distance critique, mais oser s'abandonner au récit. Ainsi, Copeau formule une poétique de la dé-

⁷¹ Lettre du 7 juillet 1894, citée dans « Les Revues. » *NRF*, février 1912, p. 314-5. Edmund Gosse a fait connaître ce document à Gide, comme en témoigne leur correspondance : « J'ai lu dans la correspondance de Stevenson (avec quelle émotion !) l'admirable dernière lettre dont vous me parliez à Pontigny. Les conseils qu'il donnait à Schwob [...] sont exactement ceux que je me donne à moi-même aujourd'hui [...]. » (Gide à Gosse, 8 octobre 1911. L.F. Brugmans (éd.), *The Correspondence of André Gide and Edmund Gosse, 1904-1928*. Westport : Greenwood Press, 1977, p. 69).

⁷² Jacques Copeau, « Les Romans. » *NRF*, mars 1912, pp. 468-76 (p. 474).

⁷³ « J'aime les livres où l'on sent que l'auteur est entré presque malgré lui [...]. Il s'avance dans son œuvre à tâtons, avec l'anxiété, le tremblement et l'exaltation de la découverte. L'élan de son esprit recule les confins de la poursuite, au lieu de les rapprocher. » (Jacques Copeau, « *L'Associée* de Lucien Muhlfeld. » *NRF*, décembre 1911, pp. 790-5 (p. 791).)

couverte, qui est à ses yeux une réhabilitation des qualités propres du genre :

Je ne fais pas du roman d'aventures une variété, une spécialisation du genre romanesque ; je voudrais y voir le type même du roman, avec tous ses attributs et toutes ses puissances. Dans l'aptitude à raconter de longue haleine des aventures, je reconnais la *disposition romanesque* par excellence.⁷⁴

La notion d'aventure implique une esthétique de l'illogique et du hasard, qui peut résulter en une profonde nouveauté psychologique. Sur ce point, la *NRF* va plus loin que Schwob, intégrant au roman d'aventures les acquis de Dostoïevski et du roman psychologique français.

En 1913, Jacques Rivière donne une contribution décisive au débat avec sa longue étude intitulée « Le Roman d'Aventure », qui essaie de tracer les contours du roman de l'avenir. En mettant la notion d'aventure au singulier, Rivière marque une différence avec le genre populaire du roman d'aventures. Son idée centrale est que « l'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière » : auteur, personnage et lecteur partageant la même expérience de découverte et de mystère.⁷⁵ Par son insistance sur la forme, Rivière rend le concept du roman d'aventure plus acceptable aux hommes de lettres français. Il prend soin aussi de situer le roman d'aventure par rapport aux courants littéraires existants. Rivière commence par proclamer la mort du symbolisme, qu'il définit comme « un art d'extrême conscience ». Les symbolistes ont tourné le dos à la réalité extérieure ; or, la jeune génération n'apprécie plus leur poésie abstraite, subjective et idéaliste. C'est que la mentalité a changé :

Nous connaissons aujourd'hui des plaisirs plus violents et plus allègres. Tous, ils sont contenus dans le plaisir de vivre. Nous sommes des gens pour qui s'est réveillée la nouveauté de vivre. Sur l'obscurité et l'ennui où le XIX^e siècle s'est achevé, un petit vent aigre a soufflé tout à coup, dispersant les rêves qui nous entêtaient. Nous nous sommes retrouvés dehors et debout, bien d'aplomb, bien clairs, bien contents d'y être encore. Nous vivons maintenant dans un présent tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir. [...]

L'espace est libre de tous côtés ! Ah ! je ne vois rien ! Pourtant il est peuplé de mes aventures prochaines ; elles sont là à deux pas de moi ; elles me menacent de leur sourire invisible ; je ne sais pas encore... Tout un avenir où j'entre peu à peu. [...] Plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde et de

⁷⁴ Jacques Copeau, « *Le Docteur Lerne ; Sous-dieu ; Le Péril Bleu*, par Maurice Renard. » *NRF*, mai 1912, pp. 871-80 (p. 879).

⁷⁵ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure. » [*NRF*, mai-juillet 1913] In *Etudes*, pp. 307-50 (p. 342).

n'en être pas le maître et pourtant de les voir se créer à ma ressemblance, à mesure que j'avance parmi eux.⁷⁶

A la nouvelle mentalité vitaliste et affirmative doit correspondre une nouvelle littérature, centrée sur les événements. Cela présuppose un retour au genre romanesque, qui est le plus apte à exprimer la réalité concrète. Selon Rivière, ce roman nouveau sera tout entier *en acte* ; tout y sera clair et bien exprimé. Il faut que le romancier s'efface devant la réalité, afin de saisir la vérité des choses :

Il faut que votre imagination s'abaisse jusqu'à sentir les fissures que lui imposera la réalité, jusqu'à ce qu'elle craque et s'émiette [...]. Dans l'œuvre qu'enfin vous me présenterez, je ne veux plus trouver trace des plaintes de votre cœur, de vos mélancolies, ni des vos élans et n'avoir affaire qu'à des événements.⁷⁷

Comme Copeau, Rivière conçoit un auteur qui vit « en état d'aventure ». Il ne domine pas sa création, mais se laisse surprendre par les événements ; il se confond entièrement avec son œuvre.⁷⁸ Par conséquent, l'œuvre devient longue et complexe : « Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons, n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français ». ⁷⁹ Selon Rivière, l'abondance même de l'œuvre fait sa réalité ; elle met le lecteur en contact direct avec la vie. Les personnages restent distincts de l'auteur, qui les découvre au cours de l'histoire. Dans le roman classique, les personnages s'organisent autour d'un noyau théorique ; dans le roman moderne, par contre, ils paraîtront d'abord à travers leurs traits particuliers ; il faudra en dégager la signification après. De même, les événements ne sont pas contenus les uns dans les autres de façon logique. Le récit se développe dans toutes les directions, changeant toujours de sens.

Les éléments les plus importants de la théorie de Rivière sont « la passion de conter une histoire », la complexité de la composition (par la multiplication des personnages et des événements) et de la psychologie (attention portée aux obscurités de l'âme, aux contradictions et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 318-9.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁸ Cette idée est également très présente dans *Les Faux-Monnayeurs* ; voir Isabelle Guillaume, « André Gide et la tentation du roman d'aventures. » In R. Kopp & P. Schnyder (éd.), *Gide et la tentation de la modernité*, pp. 334-62.

⁷⁹ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure. » [*NRF*, mai-juillet 1913] In *Etudes*, pp. 307-50 (p. 337).

aux changements des personnages). Son roman d'aventure se définit par opposition au symbolisme, au romantisme et au roman classique ; il a l'ambition d'être plus vivant et plus moderne que ses prédécesseurs. Cependant, Rivière essaie de concilier le concept du roman d'aventure avec le classicisme : il dit que le romancier doit s'inspirer des préceptes cartésiens pour réaliser une œuvre achevée. Rivière tente de résoudre le paradoxe de cette position en disant que, dans le cas du roman, l'achèvement équivaut à la complexité et à l'abondance de détails. Ainsi l'article de Rivière reflète l'ambiguïté des réflexions de la *NRF*, qui oscillent entre deux principes opposés : la recherche de la perfection formelle et la volonté de s'abandonner à l'aventure de la création. C'est toujours la tension nietzschéenne entre Apollon et Dionysos, entre l'art et la vie.

Cette insistance sur l'effort conscient de création prouve que le roman envisagé par Rivière est artistiquement plus ambitieux que la fiction populaire. À côté du roman d'aventures conventionnel, Rivière considère la possibilité de créer un roman d'aventure psychologique orienté vers la découverte des zones inconnues de l'âme humaine. Ce type de roman s'inspire de Dostoïevski.⁸⁰ Après la guerre, Rivière en trouvera la meilleure réalisation dans l'œuvre de Proust, dont il se fera le plus ardent défenseur. C'est pourquoi il est d'autant plus regrettable que la *Recherche* ait d'abord été refusée par la *NRF*.

Ainsi, ce qui commençait comme une tentative de réhabilitation de l'intrigue romanesque aboutit à un plaidoyer pour une littérature subjectiviste et intellectualiste. La théorie du roman d'aventure est une étape paradoxale dans l'évolution de la *NRF* vers un art proprement moderniste. On pourrait dire qu'elle est une espèce de catalyseur, libérant les romanciers des carcans du réalisme et du classicisme et ouvrant la voie à des révolutions de forme et de fond qui donneront naissance à des œuvres très différentes que celles de Wells ou de Stevenson. Avant 1914, le programme de Rivière n'est pas réalisé ; même si des écrivains comme Gide, Larbaud et Alain-Fournier s'inspirent du manifeste de Rivière en écrivant leurs romans, on peut se demander en quelle mesure ce sont des romans d'aventure.

En fait, Rivière suggère dans son article que les Français ne sont pas capables de créer de véritables romans d'aventure. Les romanciers

⁸⁰ Rivière trouve que *L'Adolescent* offre le meilleur exemple d'un tel roman : « Il n'y a pas d'aventure plus passionnante à déchiffrer que l'hésitante et diverse découverte qu'il fait de lui-même. » (*Ibid.*, p. 344).

anglais semblent devoir fournir un contrepoids au classicisme français ; en s'ouvrant à leur influence, Rivière espère revitaliser le roman français exsangue : « Le moment me semble venu où la littérature française, qui tant de fois déjà a su se rajeunir par des emprunts, va s'emparer, pour le fondre dans son sang, du roman étranger ». ⁸¹ En même temps, il retient de la tradition française l'insistance sur l'effort conscient de création et sur la psychologie. Le roman moderniste naîtra de la rencontre entre ces deux cultures littéraires. Comme souvent, la stratégie de la *NRF* consiste à stimuler l'innovation par une confrontation des extrêmes : l'art et la vie, la littérature difficile et la fiction populaire.

Aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, la tentative de réhabilitation du roman d'aventures s'inscrit dans la logique du moment. Premièrement, la *NRF* affirme que le genre répond aux besoins d'une génération vitaliste :

Mais ne croyez-vous pas [...] que la véritable littérature d'une race ou d'une génération musclée, c'est l'épopée grecque, c'est la *Chanson de Roland*, c'est de nos jours la littérature de Rudyard Kipling, hier celle de Walter Scott, de Mayne Reid, de Cooper, de notre vieux Dumas [...], une littérature où l'extraordinaire, l'aventureux, l'héroïque tiennent la première place, où il y a essentiellement des événements, des obstacles vaincus ou tournés, des exploits, de beaux cris de guerre, de beaux coups de fusil et de beaux coups d'épée, sans préjudice de beaux coups de fourchette, et non des analyses, des dosages de sensations, de sentiments et d'émotions ? ⁸²

Tournant le dos à la poésie symboliste de leur jeunesse, les critiques de la *NRF* sont en quête d'une littérature radicalement différente. C'est pourquoi ils s'intéressent à ce qui leur semble être le roman par excellence, le plus proche des origines du genre. En prenant pour modèles des romanciers d'aventures, la revue paraît choisir le camp de la littérature facile, mais ce choix devient plus compréhensible du moment que l'on considère le roman d'aventure comme un précurseur ou une variante du modernisme littéraire. ⁸³ En fait, le genre intéresse la *NRF* parce qu'il offre des possibilités d'innovation formelle et thématique. La revue veut s'affranchir des limitations du classicisme et du réalisme ; en outre, elle cherche un moyen d'exprimer les inquiétudes

⁸¹ *Ibid.*, p. 349.

⁸² Camille Vettard, « *Les Fêtes du Muscle*, par Georges Rozet. » *NRF*, mars 1914, pp. 505-7 (p. 507).

⁸³ Voir N. Daly, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle*.

d'une époque en transformation. A première vue, les héros des romans d'aventures anglais peuvent paraître unidimensionnels, mais

To lump them together as adventurers, or heroes, is to miss the anguish and self-doubt of the main characters of adventure fiction, especially in its manifestation as imperial romance. By extension, it is to overlook the ambivalence at the heart of the enterprise of European imperialism. Exotic settings [...] provide a sharp means of dissection of European manners, morals and imperialist presumptions.⁸⁴

Plusieurs critiques anglais ont montré que des aspects importants de la *romance* ont été repris par le modernisme, notamment l'usage de structures mythiques et une certaine tendance primitiviste. En se libérant des conventions artistiques, morales et sociales du XIX^e siècle, le roman devient capable d'exprimer une nouvelle vision du monde. De même, dans les réflexions de la *NRF*, le concept du roman moderne implique une mise en question de la morale traditionnelle et la création de nouveaux caractères. Dans l'œuvre de Gide notamment, le thème du déracinement occupe une place importante : ses personnages sont des étrangers, des aventuriers ou des bâtards. Le voyage est une entreprise de libération et de découverte ; la distance incite à questionner les valeurs de la société bourgeoise. Or, ce sont des thèmes que l'on rencontre plus souvent dans le roman d'aventures que dans le roman réaliste. L'intérêt que Gide porte à la criminalité (à travers le concept de l'acte gratuit dans *Les Caves du Vatican*, mais aussi dans ses *Souvenirs de la Cour d'Assises*) le rapproche de genres populaires tels que le roman policier.

A partir du manifeste de Rivière, la *NRF* évolue vers une esthétique non réaliste, offrant à l'écrivain une grande liberté d'expérimentation. Quant aux techniques narratives, les modèles anglais stimulent le développement d'aspects qui sont restés sous-estimés dans la tradition française : le suspense, l'abondance et la polysémie. Il est évident que cette conception romanesque est fortement inspirée par le réveil de la *romance* anglaise et par l'émergence du modernisme anglais. Cependant, la notion de « roman d'aventure », qui réfère à un genre existant, prête à confusion. Il est possible que ce choix soit motivé par un désir de corriger la réputation élitiste de la *NRF* ; les critiques veulent surtout réhabiliter le simple plaisir de la lecture. Pourtant, le roman qu'ils envisagent n'est pas forcément facile ou superficiel ; Ri-

⁸⁴ Peter Pierce, « Adventure Novel and Imperial Romance. » In P. Schellinger (éd.), *Encyclopedia of the Novel I*, pp. 6-9 (p. 8-9).

vière le veut profondément innovateur, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

Selon Kevin O'Neill, le manifeste de Rivière a eu une grande influence sur le roman des années vingt.⁸⁵ Il est vrai que le roman d'aventures connaît alors un grand essor, mais sous une forme assez conventionnelle. Les romans à succès de Pierre Benoit, Louis Chardonne ou Pierre Mac Orlan appartiennent à la catégorie de la littérature d'évasion : « 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 ». ⁸⁶ Dans la *NRF* de septembre 1919, Albert Thibaudet publie un long article sur la renaissance du roman d'aventures, dont le succès ne l'étonne pas : « On a toujours aimé les récits de ce genre, parce qu'on y trouve l'essentiel du roman, qui est de raconter une histoire neuve ». ⁸⁷ Après avoir passé en revue la production contemporaine, Thibaudet termine sur une définition élargie de la notion d'aventure :

L'aventure de Robinson est la plus extraordinaire qu'un homme puisse vivre, et en même temps on la voit à la portée de chacun. Tout coin de terre où nous sommes peut nous devenir l'île de Robinson. [...] Le vrai, le pur et le transparent roman d'aventures, c'est celui dont la dernière démarche consiste à abdiquer l'illusion de l'aventure, à enterrer comme Prospero sa baguette magique, à reconnaître que l'aventure est partout, et qu'il suffit de regarder avec certains yeux la vie humaine la plus simple pour la voir s'installer, s'éployer, éclatante d'imprévu, dans le royaume de l'extraordinaire. ⁸⁸

Thibaudet semble pressentir le grand roman moderniste de James Joyce, qui sait donner à son Leopold Bloom les allures d'un Ulysse moderne. On pourrait dire que *Ulysses* est en quelque sorte la réalisation suprême de la théorie de Jacques Rivière, s'imposant la contrainte d'adopter la structure d'une grande œuvre classique, l'archétype même du roman d'aventures, pour faire un des romans les plus innovateurs du XX^e siècle. À côté de la renaissance du roman d'aventures conventionnel, les réflexions de la *NRF* préparent l'avènement d'un roman proprement moderniste, qui plutôt que de fuir les inquiétudes

⁸⁵ Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'aventure : the history of a literary idea in France*. Sydney University Press, 1969, p. 9.

⁸⁶ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin, 1981, p. 138.

⁸⁷ Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure. » [*NRF*, septembre 1919] In *Réflexions sur le roman*, pp. 71-81 (p. 71).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 81.

du monde moderne, cherche à les exprimer sous une forme innovatrice. Ce roman est généralement cosmopolite et il intègre les découvertes de Freud et de Bergson. Il montre une préférence pour les personnages complexes et contradictoires, notamment des adolescents ou des marginaux. Sur le plan de la technique littéraire, il se caractérise par la subversion des conventions réalistes (fragmentation de la chronologie, multiplication des points de vue). Or, il nous semble que, pour nous en tenir au domaine français, le développement le plus fécond de la ligne de pensée inaugurée par Rivière et ses amis de la *NRF* est à trouver dans les romans de Proust, Larbaud, Alain-Fournier et Gide.

II.3 Trois romans expérimentaux

Le débat sur la crise du roman, qui commence à la fin du XIX^e siècle, se poursuivra au-delà de la Grande Guerre. Dans les années vingt, des écrivains modernistes comme Paul Valéry ou T.S. Eliot rejettent le roman réaliste à cause de sa profusion de détails contingents et son manque de contraintes formelles. A la même époque, les Surréalistes lui reprochent de méconnaître le domaine du rêve et de l'imagination ; les découvertes de Freud encouragent la recherche d'un roman qui prenne en compte les régions profondes de la conscience humaine. Ces attaques contre les conventions littéraires du XIX^e siècle auront un effet salutaire sur l'évolution du roman de l'entre-deux-guerres : peu à peu, le genre secoue le joug des préceptes réalistes pour devenir plus artistique. Des auteurs comme James Joyce, Marcel Proust et Thomas Mann se livrent à des expériences qui transforment le visage du roman européen. Gide, qui figure parmi les principaux instigateurs de cette métamorphose, donnera avec *Les Faux-Monnayeurs* une des plus grandes réalisations du modernisme littéraire :

[Les] *Faux-Monnayeurs* sont le roman de la querelle, d'après la querelle, transformé, épuré, devenu critique de lui-même, chargé de valeurs d'art et de pensée, appelant la collaboration du lecteur, cherchant à éveiller sa conscience à des problèmes plutôt qu'à l'endormir par des contes, moins soucieux de représenter la réalité que d'inviter le lecteur à y réfléchir, de proposer un divertissement que des motifs d'inquiétude.¹

Gide est un des premiers romanciers français à abandonner les ambitions mimétiques pour faire un « roman du roman », une œuvre littéraire réfléchissant sur ses propres conditions artistiques. Cette tendance est caractéristique du roman moderniste et de ses héritiers de la seconde moitié du XX^e siècle. Il a souvent été remarqué que *Les Faux-Monnayeurs* préfigurent le nouveau roman à cause de leur caractère auto-réflexif :

A loss of faith in literature's capacity to grasp reality is central to the history of the modern novel. It pursues the only authenticity it can claim in these conditions by openly conceding its limitations and by making of this problem a prominent theme. Moreover, as reality as such is seen to recede beyond reach,

¹ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 135.

the novel devotes increasing space to reflections upon the workings of literature itself.²

Or, il est intéressant de constater que ce développement se prépare déjà dans la *NRF* de 1913-1914 ; parallèlement à leurs réflexions sur l'avenir du roman, les rédacteurs publient des textes qui se veulent des réalisations de l'idéal du roman d'aventure et dont on peut dire, rétrospectivement, qu'ils préfigurent le modernisme. Cependant, le lien entre critique et création est loin d'être simple : il y a souvent dans la *NRF* un décalage entre les idéaux et les réalisations. Beaucoup des textes publiés par la revue ne sont pas très innovateurs ; les correspondances des fondateurs témoignent de la difficulté qu'ils éprouvent à obtenir de bons romans. Pourtant, les trois premières années donnent chacune au moins un roman intéressant, grâce aux contributions de Gide (*La Porte étroite*, 1909 ; *Isabelle*, 1911) et de Valéry Larbaud (*Fermina Márquez*, 1910). Mais 1912 est une année de stagnation dans le domaine de la création, alors que justement la critique commence à entrevoir les contours du roman de l'avenir. Paraissent alors des romans peu remarquables des frères Tharaud (*La Fête arabe*) et d'Henri Bachelin (*Juliette la Jolie*). En revanche, la période 1913-1914 est particulièrement riche en textes innovateurs : de janvier à juin 1913, la *NRF* publie *A.O. Barnabooth : Journal d'un milliardaire* de Valéry Larbaud, immédiatement suivi du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (juillet à novembre 1913). Entre-temps, il y a encore un fragment du *Jean Barois* de Roger Martin du Gard (octobre 1913) et les *Souvenirs de la Cour d'Assises* de Gide (novembre-décembre 1913). L'année 1914 débute sur *Les Caves du Vatican*, l'œuvre qui est censée réaliser les ambitions romanesques de Gide. En juin-juillet 1914, la revue tente de rattraper son refus de Proust en donnant des fragments du prochain volume d'*A la Recherche du temps perdu*.

Dans le cadre de cette étude, les romans de Gide, Larbaud et Alain-Fournier sont les plus intéressants, car ils peuvent tous les trois être mis en rapport avec la théorie du roman d'aventure. Nous avons montré que le manifeste de Rivière naît des réflexions de l'équipe de la *NRF*. Dès 1911, Rivière lit des fragments des *Caves du Vatican* qui lui font espérer que Gide en fera un véritable roman d'aventure. De son côté, Gide est très conscient des attentes créées par l'article de Ri-

² D. Walker, « Formal experiment and innovation », p. 139. Voir aussi Elly Jaffé-Freem, « André Gide, voorloper van de nouveau roman. » [André Gide, précurseur du Nouveau Roman] *Maatstaf* 7, 1969, pp. 371-85.

vière ; c'est sans doute pourquoi, à l'heure de la publication, il désavoue tout lien entre les *Caves* et la théorie du roman d'aventure. Il est certain que la création du *Grand Meaulnes* a également influencé la façon dont Rivière conçoit le roman de l'avenir. Rivière suit de très près la conception du roman de son beau-frère. Il fait en sorte que la dernière partie de son article sur le roman d'aventure figure dans le même numéro de la *NRF* que le début du *Grand Meaulnes*, de sorte qu'il semble en constituer la préface. En outre, la rédaction de son article-manifeste coïncide avec la parution de *Barnabooth* dans la *NRF* ; dans une lettre à Larbaud, Rivière reconnaît que ce roman a été un de ses modèles.³

Bien que ni *Barnabooth*, ni *Le Grand Meaulnes*, ni *Les Caves du Vatican* ne soient des réalisations parfaites de l'idéal de Rivière, chacun des trois est une espèce de roman d'aventure. En outre, ils annoncent tous d'une certaine manière le modernisme littéraire. Nous étudierons ces trois romans dans l'ordre de leur parution dans la revue en les situant par rapport à ces deux tendances apparemment opposées (incarnation de la fiction populaire d'un côté ; littérature difficile de l'autre). L'analyse des textes montrera à quel point elles se confondent, non seulement dans la réflexion critique de la *NRF*, mais aussi dans sa pratique créatrice. Elles partagent quelques aspects fondamentaux : rejet du réalisme et des conventions bourgeoises, inspiration cosmopolite, recherche d'une nouvelle psychologie romanesque, goût des expériences formelles. Or, ce sont des traits qui caractérisent les romans de Larbaud, Alain-Fournier et Gide, dont on peut dire qu'ils se situent au point d'intersection du roman d'aventures d'inspiration anglaise et du modernisme littéraire naissant.

Valery Larbaud, *A.O. Barnabooth*

Le premier roman publié dans la *NRF* de 1913 est le *Barnabooth* de Valery Larbaud. Jeune écrivain fortuné, Larbaud entre en rapports avec Gide en 1905. Il se présente alors comme un spécialiste de la littérature américaine. Il dit hésiter entre critique et création, citant com-

³ « Quand j'aurai fini de lire *Barnabooth* je vous en parlerai plus longuement. D'ailleurs j'y ai pensé tout le temps en écrivant l'article que la revue va publier à partir du prochain N°. » (Rivière à Larbaud, mi-avril 1913. Archives Alain Rivière)

me devise un vers de Walt Whitman : « After all, not to create only ». ⁴ Ayant reçu des réactions favorables à son premier recueil de poèmes, publié en 1908 sous le pseudonyme de A.O. Barnabooth, Larbaud décide de poursuivre deux carrières parallèles. Comme chez Gide, son travail critique et son œuvre créatrice s'interpénètrent au point d'être inséparables.

Entre 1907 et 1914, Larbaud fait plusieurs longs séjours à Londres, où il s'introduit dans les cercles littéraires (notamment celui de la poétesse Alice Meynell ; il fait la connaissance d'hommes de lettres tels que Bennett, Conrad et Symons). Ces rencontres lui permettent de devenir un intermédiaire culturel entre la France et l'Angleterre. Pour Larbaud, la découverte de la littérature contemporaine anglaise est un stimulant majeur pour renouveler son esthétique, à travers la technique du monologue intérieur notamment. ⁵

Larbaud et la NRF

En lisant le premier recueil de Barnabooth, Gide apprécie l'originalité de la poésie de Larbaud. En outre, il connaît les articles critiques que l'auteur publie dans *La Phalange*. Aussi s'empresse-t-il de demander sa collaboration à la NRF naissante :

Pourquoi ne donneriez-vous pas ce *Journal d'un homme libre* que vous me faites déjà désirer, à la *Nouvelle Revue Française* qui serait heureuse de vous compter parmi ses collaborateurs, et dans le second N° de laquelle je me suis laissé aller à dire quelque bien de *Barnabooth*, ce qui amorcera le lecteur. ⁶

Vers la même époque, Gide et Larbaud se rencontrent par l'intermédiaire de leur ami commun Charles-Louis Philippe. C'est le début d'une amitié durable entre ces deux hommes que rapprochent leurs origines familiales et leur situation sociale (orphelins de père et élevés dans le protestantisme le plus strict, ils tentent de se libérer par le voyage et l'écriture, étant assez fortunés pour mener une existence de « riche amateur » ⁷), mais qui partagent surtout une même volonté de

⁴ Larbaud à Gide, 23 avril 1905. *Correspondance Gide-Larbaud*, p. 32.

⁵ Voir Frida Weissman, « Larbaud à la recherche du "moderne" dans le roman anglo-saxon de son temps. » In *Valery Larbaud et la littérature de son temps*. Actes du colloque de Vichy (17-19 juin 1977). Paris : Klincksieck, 1978, pp. 24-9

⁶ Gide à Larbaud, fin 1908. *Correspondance Gide-Larbaud*, p. 36-7.

⁷ Voir Béatrice Mousli, *Valery Larbaud*. Paris : Flammarion, 1998.

renouveler la littérature française. Leurs lettres témoignent d'une admiration réciproque et de la conscience qu'ils ont de travailler dans le même sens. Larbaud fait l'éloge du classicisme moderne de *La Porte étroite* : « J'admire beaucoup, qu'étant à l'avant-garde de la littérature contemporaine, et moderne entre les modernes, vous soyez maître d'un style qui a toute la pureté et toute la dignité de l'époque classique ». ⁸ De son côté, Gide dit à Larbaud l'importance qu'il accorde au jugement de celui-ci : « Puisse la dernière partie d'*Isabelle* ne vous avoir pas déçu ; vous êtes désormais un de ceux pour qui j'écris – un des très rares ». ⁹ Leur amitié s'approfondit lors d'un séjour commun à Florence au printemps de 1912 : Larbaud y achève son *Barnabooth*, tandis que Gide travaille aux *Caves du Vatican*. Il est peut-être exagéré de parler d'influences directes, mais il est indéniable que *Barnabooth* et *Les Caves du Vatican* sont des ouvrages parents.

De nos jours, Valéry Larbaud est reconnu comme une des figures centrales du modernisme européen. ¹⁰ Il est frappant de voir que les rédacteurs de la *NRF* reconnaissent immédiatement son talent innovateur ; le considérant comme un des leurs, ils tiennent beaucoup à obtenir sa collaboration. Dès 1909, Gide et ses amis le poussent à passer de *La Phalange* à la *NRF*, où il serait mieux à sa place :

La Phalange aura-t-elle toujours le privilège et le monopole de vos « Lettres anglaises » ? Chaque fois que nous les lisons, c'est pour nous un regret qu'elles ne paraissent pas chez nous, dans une revue qui semble tout de même plus propre à les contenir que cet étrange magazine... quel plaisir ne nous ferait pas un article sur Yeats, sur Shaw, sur Conrad... sur tous ceux-là que vous connaissez et que vous seriez heureux de révéler en les apprenant vous-même. ¹¹

Fidèle à Jean Royère qui lui a ouvert les portes du monde littéraire, Larbaud refuse d'abandonner *La Phalange* ; cependant il montre sa sympathie pour la *NRF* en donnant quelques textes, à commencer par *Dolly* (octobre 1909), récit qui figurera dans son volume d'*Enfantines*. La mort de Charles-Louis Philippe le rapproche encore du groupe de

⁸ Larbaud à Gide, 10 juillet 1909. *Correspondance Gide-Larbaud*, p. 39-40.

⁹ Gide à Larbaud, 9 mars 1911. *Ibid.*, p. 73. Voir André Gide, « Poèmes par un riche Amateur. » [*NRF*, février 1909, pp. 101-3] In *Essais critiques*, pp. 160-2 : « S'il tint un "journal" au cours de ses voyages, ce M. Barnabooth devrait bien nous le montrer. » (p. 162).

¹⁰ Voir par exemple D. Fokkema & E. Ibsch, « Valéry Larbaud. » In *Modernist Conjectures*, pp. 123-40.

¹¹ Ruyters à Larbaud, 16 août 1909. André Ruyters, *Œuvres Complètes*, V : *Correspondances*. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1990, p. 227.

Gide ; à partir de 1910, il partage sa copie entre *La Phalange* et la *NRF*. L'équipe de la *NRF* se réjouit de son apport : non seulement *Fermina Márquez* (mars-juin 1910) aide à combattre la pénurie de romans, mais Larbaud s'avère être un collaborateur fidèle et compétent. A partir de 1911, il se charge de la critique de la littérature anglaise ; il propose aussi des traductions.¹² En outre, il agit comme propagandiste de la *NRF* à l'étranger, par exemple dans les *Letters from Paris* qu'il publie dans *The New Weekly* en 1914. Pour indiquer qu'ils le considèrent comme un membre de l'équipe, les rédacteurs de la *NRF* permettent à Larbaud de signer ses notes de ses initiales ; à partir de 1913, il aura sa propre rubrique de *Lettres Anglaises*. Cependant, Larbaud refusera toujours de se lier exclusivement à la *NRF* : il se contente d'être un « compagnon de route » de la revue : « Le plus apprécié et le plus proche de leurs invités, il ne s'identifia pas à eux. Adopté mais non annexé, ni assimilé, il accepta de grand cœur ce qu'il aurait appelé une "standing invitation" chez eux, mais il ne s'y installa pas à demeure ».¹³

Pour la publication de ses œuvres littéraires, Larbaud préfère la *NRF*, sans doute parce que cette revue a plus de prestige et de lecteurs que *La Phalange* et qu'elle offre aussi la possibilité d'éditer des livres. Achevant le journal intime de Barnabooth, Larbaud dit à Copeau son désir de le publier aux Editions de la Nouvelle Revue Française. Copeau profite de l'occasion pour faire une prépublication dans la revue : le texte paraît dans la *NRF* de février à juin 1913 sous le titre *A.O. Barnabooth : Journal d'un milliardaire*. Il est ensuite publié dans un volume intitulé *A.O. Barnabooth, Ses œuvres complètes ; c'est-à-dire un Conte, ses Poésies et son journal intime*.¹⁴

L'alliance entre Larbaud et la *NRF* est particulièrement féconde ; même s'il tient à préserver son indépendance, Larbaud se sent très proche du groupe de Gide. Il partage l'éthique professionnelle de la *NRF* et sa poétique de classicisme moderne, qu'il approfondit dans le

¹² Larbaud traduit lui-même *Le Matador des Cinq Villes*, nouvelle d'Arnold Bennett (*NRF*, août 1912) et il aide à obtenir plusieurs autres traductions ; il conseille les Editions de la NRF pour la constitution d'une bibliothèque d'auteurs étrangers.

¹³ Auguste Anglès, « Le compagnon de route des fondateurs de *La Nouvelle Revue Française*. » [*Cahiers des Amis de Valery Larbaud* 4, 1969, pp. 5-11] In *Circumnavigations*, pp. 218-21 (p. 221).

¹⁴ Larbaud y inclut aussi le conte du *Pauvre Chemisier* et la plupart des poèmes publiés en 1908, mais il supprime la biographie de Barnabooth par le fictif X.M. Tournier de Zamble.

sens d'un cosmopolitisme fondé sur un idéal humaniste. Car pour Larbaud, grand connaisseur des littératures classiques, la volonté d'innover la littérature française est inséparable de la conscience d'une tradition culturelle commune à l'Europe. Son œuvre créatrice trahit des préoccupations analogues à celles de Gide, notamment en ce qui concerne son traitement des thèmes de l'enfance et de l'adolescence, sa psychologie subtile employant des techniques modernes et son esprit anticonformiste et ironique. De même, sa méthode critique, rejetant le biographisme au profit d'une approche formaliste, correspond aux directives de la *NRF*.

Après la guerre, Larbaud continuera à collaborer à la *NRF*, mais il participera également à la fondation de *Commerce*, une revue moderniste plus confidentielle qu'il dirige avec Paul Valéry et Léon-Paul Fargue.¹⁵ Pendant l'entre-deux-guerres, la production créatrice de Larbaud diminue ; il se concentre alors sur sa tâche d'intermédiaire culturel entre la France et l'étranger. Par ses traductions, articles, conférences et préfaces, il initie le public français aux œuvres d'auteurs contemporains et classiques des domaines anglais, italien et espagnol. En même temps, il fait connaître le meilleur de la littérature française à l'étranger.

Les débuts de la *NRF* coïncident avec une période cruciale dans l'évolution artistique de Valery Larbaud. Tout en faisant son entrée sur la scène littéraire française en tant que critique, Larbaud s'introduit dans les milieux artistiques européens ; en même temps, il publie dans la *NRF* ses œuvres majeures. Les *Enfantines* et *Fermina Márquez* témoignent de son intérêt pour la psychologie adolescente, préoccupation typiquement moderniste qu'il partage avec Gide et Alain-Fournier. Cette thématique va de pair avec des innovations dans le domaine de la perspective narrative : Larbaud cherche à rendre de l'intérieur la conscience mouvante d'êtres en formation. *Fermina Márquez* n'a pas d'intrigue dans le sens traditionnel du terme ; dans une série de scènes décousues, l'auteur rend les impressions que fait une belle jeune Colombienne sur un groupe de collégiens. Son style est à la fois poétique et subtilement ironique lorsqu'il décrit l'ardeur religieuse de Fermina Márquez ou les ambitions mégalomanes de Joanny Léniot. Longtemps après les événements, le narrateur anonyme visite son ancienne école, dans une scène qui fait penser au re-

¹⁵ Voir Sophie Levie, *Commerce 1924-1932. Une revue internationale moderniste*. Rome : Fondazione Camillo Caetani, 1989.

tour au domaine mystérieux dans *Le Grand Meaulnes* : les bâtiments sont tombés en ruine, ses camarades ont disparu et le passé est perdu à jamais. Le livre se termine sur une note de mélancolie.

Ce roman, publié dans la *NRF* de mars à juin 1910, est un des plus grands succès de la revue, signe qu'il répond aux préoccupations du public. Le personnage de Léniot incarne l'esprit des jeunes de 1910 par son goût de l'action, ses rêves de grandeur et d'héroïsme et son attirance envers le catholicisme. *Fermina Márquez* est d'ailleurs refusé par la *Grande Revue* à cause de son caractère prétendument clérical ; c'est ce qui permet à la *NRF* de l'obtenir.¹⁶ Les rédacteurs de cette revue savent estimer ce roman à sa juste valeur ; Schlumberger dit son admiration devant

une œuvre si simple mais d'une atmosphère si subtile, impression de fraîcheur, d'aisance et de maturité, nostalgie de notre propre jeunesse qui tout à coup prend une acuité presque intolérable. J'admire tant de justesse dans un sujet si neuf et qui devait envelopper l'auteur d'une émotion si contraire à la maîtrise de soi.¹⁷

De son côté, Copeau proclame : « Vous êtes né romancier » ; il trouve que Larbaud a le don de créer des personnages vivants, « de présenter les acteurs d'un drame au moyen des sentiments et des actions les mieux capables de donner à leur aventure la saveur angoissante d'une indiscretion ».¹⁸

Modernité de Barnabooth

Après les *Enfantines* et *Fermina Márquez*, le journal de Barnabooth marque un pas de plus en direction du roman moderniste. Cette œuvre est innovatrice au point de mettre en question son statut de roman. Car *Barnabooth* est un livre inclassable qui brouille les distinctions entre prose et poésie, autobiographie et fiction, création et critique. Or, Larbaud se méfie des classifications des historiens de la littérature ; c'est à condition d'accorder au roman la liberté de se redéfinir et de se renouveler, qu'il a confiance en la vitalité du genre :

¹⁶ Voir Gide à Larbaud, novembre 1909. *Correspondance Gide-Larbaud*, pp. 40-1.

¹⁷ Schlumberger à Larbaud, 17 février 1911. J.-Ph. Segonds, « Valery Larbaud et Jean Schlumberger. » *Cahiers des amis de Valery Larbaud* 4, 1969, pp. 17-21 (p. 18).

¹⁸ Copeau à Larbaud, vers mai 1911. Bibliothèque Municipale de Vichy.

Il me semble qu'avec la production romanesque énorme et bâclée des dix dernières années, le « genre » est en train de disparaître dans un discrédit grandissant, et sans doute quelquefois injuste. J'imagine qu'il y a une élite de lecteurs que le mot « roman » n'attire plus, ou déjà éloigne. Mais tant qu'il n'y aura pas un autre *mot* pour désigner des livres comme l'*Ulysse* de Joyce ou la grande série proustienne, « le Roman » se survivra à lui-même... Il faudrait un mot ; et cela c'est une affaire de librairie, une affaire de critique. Donc je m'en désintéresse, et depuis longtemps je laisse appeler « romans » mes livres qui n'en sont pas, et « nouvelles » mes écrits qui ne racontent pas d'histoires.¹⁹

En 1933, dans sa réponse à une enquête sur cette question, Larbaud constate que le roman a beaucoup changé depuis la fin du XIX^e siècle : « récit et action se trouvent relégués au second ou au troisième plan et sont remplacés par des *descriptions d'états de conscience* ». ²⁰ A la même occasion, Larbaud raconte qu'Arnold Bennett lui a dit en réaction à *Barnabooth*, qui remplace l'intrigue traditionnelle par une succession d'aventures intérieures : « it is not a novel, but it is a book ». Pour cette raison, il n'est pas certain de l'opportunité de sa publication dans la NRF :

j'hésite à vous donner ce journal pour la Revue. *Barnabooth* est essentiellement un livre, une chose pour être feuilletée, ouverte à n'importe quelle page etc. J'ai peur que l'absence d'intrigue, les digressions etc., le tout coupé par les « à suivre » ne soit d'un mauvais effet. Enfin vous jugerez.²¹

Barnabooth est en effet le contraire d'un roman-feuilleton traditionnel ; il transgresse les frontières entre les genres. Larbaud aime jouer avec les conventions du journal intime, sans pour autant faire de l'autobiographie : c'est pourquoi il se cache derrière le masque d'un auteur fictif, qui cependant lui ressemble beaucoup. Ce procédé fait penser au rôle d'Edouard dans *Les Faux-Monnayeurs* ; l'invention d'un personnage écrivain permet d'obtenir un effet de « mise en abyme », par exemple quand Barnabooth fait lire son journal intime à son ami Stéphane. Celui-ci commente le texte ; ensuite, Barnabooth analyse le commentaire de son ami. Il dit aussi son intention de publier le livre à Paris, de manière à se débarrasser de son passé :

Je ne tiendrai plus de Journal. Et celui-ci sera demain soir à Paris, où on le publiera, peu m'importe comment et quand, avec une nouvelle édition de mes

¹⁹ Larbaud à Marcel Ray, 11 avril 1935. Valéry Larbaud & Marcel Ray, *Correspondance*, III : 1921-1937. Paris : Gallimard, 1980, p. 247.

²⁰ Valéry Larbaud, « Réponse à une enquête sur le roman. » [*Le Bulletin des Lettres*, juin 1933] In *Cahiers de l'Herne* 61, 1992, pp. 140-2 (p. 141).

²¹ Larbaud à Copeau, 14 août 1912. Cité dans M. Kuntz (éd.), *Autour de la NRF avant 1914*. Vichy : Médiathèque Valéry Larbaud, 1993, p. 14.

Borborygmes. C'est le dernier caprice que je me paye. Mes amis de Chelsea m'avaient demandé de leur laisser, en souvenir de moi, ce qu'ils veulent bien appeler sans rire mes œuvres complètes. Eh bien, ils les auront ; de France, on leur enverra le volume. Mais ce qu'ils en penseront... voilà ce qui m'est égal. En publiant ce livre, je m'en débarrasse. Le jour où il paraîtra sera le jour où je cesserai d'être auteur. Et je le renie tout entier : il s'achève, et je commence. Ne m'y cherchez pas ; je suis ailleurs ; je suis à Campamento (Amérique du Sud).²²

Ce passage semble raconter l'histoire du livre que nous avons sous les yeux ; à travers son double fictif, l'auteur fait semblant de se distancier de son livre, semant le doute sur ses intentions, car on ne sait jamais à quel point il s'identifie avec Barnabooth. Ce procédé, par lequel le roman devient auto-réflexif, est assez courant chez les auteurs modernistes. En outre, ils publient souvent des journaux ou des correspondances qui documentent le processus de création ; le *Journal des Faux-Monnayeurs* est un modèle du genre (d'autant plus qu'il se double d'un équivalent fictif dans le roman). Cette façon de mélanger création et critique est un important moteur d'innovation artistique.

Dans *Barnabooth*, Larbaud imite la forme du journal intime auquel il emprunte jusqu'au style télégraphique. Ce choix lui permet de briser les conventions du roman réaliste : son livre n'a pas de véritable intrigue ni de chronologie traditionnelle. La narration alterne les impressions immédiates de Barnabooth avec les réflexions que celles-ci suscitent. Ainsi, le texte glisse constamment du présent au passé et du fait à l'analyse. Le début du livre, situé à Florence, donne le ton :

Je suis depuis bientôt quatre heures dans cette curieuse ville américaine, bâtie dans le style de la Renaissance italienne, et où il y a trop d'Allemands. Hier matin j'étais à Berlin ; sur le quai de la gare d'Anhalt, Stéphane agitait son grand mouchoir.

Traversée, en Harmonika-Zug, une Allemagne qui hésitait beaucoup entre l'hiver et le printemps, – le petit museau froid sous la voilette. Je me suis penché sur elle tendrement : au revoir, ma Germanie aimée... Quand je reviendrai, les marronniers des restaurations verseront sur les tables une ombre vigoureuse. Mais c'est l'automne que je préfère dans les guinguettes des banlieues.²³

En dépit de son apparence décousue, le texte obéit à une structure cachée qui reflète l'évolution du personnage vers la maturité. Le journal du narrateur se compose de quatre cahiers titrés d'après les lieux qu'il visite. Jeune milliardaire originaire d'Amérique latine, A.O. Barnabooth voyage à travers l'Europe ; il note ses impressions de voyage,

²² Valéry Larbaud, *A.O. Barnabooth : Journal intime*. In *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 302-3.

²³ *Ibid.*, p. 83.

rapporte des conversations avec ses amis et analyse ses états de conscience. Ayant rompu les attaches avec son milieu d'origine, émancipation symbolisée par la vente de toutes ses possessions matérielles, Barnabooth part à la recherche de son moi authentique. A cause de sa richesse, il se sent coupé du monde réel ; c'est pourquoi il cherche à donner une nouvelle signification à son existence. Son journal enregistre toutes les étapes de sa quête intérieure sous la forme d'une auto-analyse implacable. Il contient de longues réflexions sur des thèmes typiquement modernistes comme la recherche de l'identité (« on se construit comme un personnage de roman »²⁴) ou la création d'une morale individuelle. Comme le Lafcadio des *Caves du Vatican*, Barnabooth s'interroge sur le bien et le mal, au cours d'un passage aux résonances nietzschéennes :

Curieux : l'aversion que j'éprouve à l'égard de ce que l'on appelle la vertu. Il faut que j'examine cela aussi. Je suis bien obligé de constater qu'il y a en moi une émulation au vice. La vertu me semble négative et facile. Le mal me semble positif et difficile ; et comment n'irais-je pas vers le mal ? Constamment, je l'entends qui me parle et me crie à grande voix : Paresseux ! sors de ta chambre et viens me trouver ; tu sens bien qu'il faut te surmonter et refouler en toi mille peurs, cent préjugés et un million de timidités pour t'élever jusqu'à moi. Je suis difficile et haut, viens !²⁵

Chez Larbaud, cette réflexion engendre une « action indifférente » : Barnabooth commet un petit vol dans un magasin où il vient de dépenser une fortune. Mais cette expérience ne lui cause ni plaisir, ni remords ; elle ne fait qu'augmenter son ennui.

Par sa composition, *Barnabooth* ressemble à un roman d'apprentissage. Les trois premiers cahiers du livre représentent chacun une étape de l'évolution du narrateur ; dans le dernier, il réussit enfin à conquérir son autonomie morale et intellectuelle. L'histoire se construit autour de trois rencontres avec des hommes qui incarnent des attitudes possibles devant la vie. Le critique d'art irlandais Maxime Claremoris représente l'esthétisme fin de siècle, tandis que le marquis de Putouarey pratique un hédonisme assez vulgaire ; le prince russe Stéphane, de son côté, a choisi la voie de l'engagement social et de l'ordre. Cependant, au cours du livre, il leur arrive de montrer un visage inattendu (Putouarey, par exemple, s'avère être préoccupé de problèmes religieux) : comme Barnabooth lui-même, ils sont des per-

²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²⁵ *Ibid.*, p. 156.

sonnages complexes et mobiles. Dans ses longues conversations avec chacun de ces amis, Barnabooth tend d'abord à s'identifier à son interlocuteur, avant de s'en distancier et de définir sa propre attitude. Vers la fin du livre, il réalise que la vie n'offre pas de formules toutes faites : désormais, il devra choisir sa propre voie. Il se réconcilie avec son existence de riche amateur et il décide de se marier et de retourner à son pays natal pour vivre « une existence paisible, aisée, retirée, et studieuse ».²⁶ Désormais, il se contentera du rôle d'observateur distant, aimant la vie moderne sans vraiment y prendre part :

J'aime le monde ; à ma façon : beaux objets des magasins de luxe, rues où passe et repasse la vie de chaque journée, palais, maisons anciennes, doux visages des vieilles tours, églises neuves en costume de fête, toute la réalité tangible de l'histoire, tout le passé que je flaire, tout l'avenir que je pressens... Je m'assieds, un peu à l'écart ; je ne veux pas m'en mêler ; ainsi je verrai et goûterai mieux.²⁷

Barnabooth semble donc achever sa quête et trouver une espèce de sagesse qui signale son passage à l'âge adulte. Cependant le ton du livre est ambigu et la fin est peu convaincante. Le texte a une nuance d'ironie subtile qui fait qu'il est impossible d'en fixer le message. *Barnabooth* est aussi un roman à idées moderniste : Larbaud pose toutes sortes de questions existentielles sans apporter de réponses définitives.

On comprend que les premiers commentateurs se soient avoués perplexes devant cet ouvrage. Encore une fois, ce sont les hommes de la *NRF* qui se montrent les plus perspicaces, heureux d'y rencontrer leurs propres préoccupations. Ils constatent que le livre de Larbaud s'inspire des romans étrangers qu'ils admirent tant. Gide, qui peut se vanter d'avoir introduit Larbaud à l'œuvre de Dostoïevski, reconnaît dans *Barnabooth* l'atmosphère des œuvres du grand romancier russe :

Rien à vous dire sinon mon épatement et mon admiration devant le *Barnabooth* dont je viens de lire d'un coup la quatrième et la cinquième parties. Il y a là-dedans une inquiétude, une angoisse extraordinaires ; et rien n'est moins aisé à définir – car vraiment c'est un des livres les plus *modernes* que j'ai lus. Bravo ! J'ai plaisir à me sentir votre ami.²⁸

Claudé, de son côté, salue « l'écrivain de grand talent [...] qui a fait cet exploit, français, de retrouver l'abondance et le désordre supérieurs

²⁶ *Ibid.*, p. 277.

²⁷ *Ibid.*, p. 278.

²⁸ Gide à Larbaud, 14 juin 1913. *Correspondance Gide-Larbaud*, p. 144.

de quelqu'un d'Outre-Manche ». ²⁹ Larbaud reçoit également des réactions élogieuses de la part de Joseph Conrad et de T.S. Eliot. Ce dernier reconnaît dans *Barnabooth* « the parentage of what is now a very distinct frame of mind among our contemporaries ». ³⁰

Jacques Rivière voit dans ce livre une première réalisation de son idéal du roman moderne. Par un heureux concours de circonstances, la rédaction de son article sur le roman d'aventure coïncide avec la parution de *Barnabooth* dans la *NRF*. Dans ses lettres à Larbaud, Rivière reconnaît qu'il y a pensé en écrivant son article :

dans toute cette dernière partie, j'ai pensé à vous et à la nouveauté que représente *Barnabooth* au milieu de la littérature française. [...] Tout ce que j'ai dit sur le roman psychologique d'aventure, sur la description de la formation des sentiments, et de ce tâtonnement de la vie intérieure, c'est que vous me l'avez étroitement dicté. Et aussi ce que j'ai dit sur le personnage distinct de l'auteur. Car n'écoutez pas ceux qui vous accuseront d'avoir fait de l'autobiographie. Non, vous avez créé un personnage (et même plusieurs) vous l'avez soulevé, vous l'avez mis hors. Et il existe maintenant. [...] Vous avez maintenant fait œuvre de romancier. Et vous êtes de beaucoup celui de qui nous attendons le plus comme romancier. ³¹

A première vue, ce rapprochement entre *Barnabooth* et le concept du roman d'aventure semble être contradictoire. Alors que Rivière préconise « un roman tout entier *en actes* », le livre de Larbaud n'a presque pas d'intrigue. Il est vrai que *Barnabooth* raconte quelques aventures isolées (par exemple la révélation de l'espionnage de Florrie Bailey : *Barnabooth* dit alors qu'elle est « comme un personnage de roman policier » ³²), mais ces intrusions du romanesque sont beaucoup plus rares que dans *Le Grand Meaulnes* ou *Les Caves du Vatican*. En fait, *Barnabooth* correspond à un type particulier de roman d'aventure entrevu par Rivière à la fin de son étude, à savoir le roman de l'aventure psychologique. La lettre que nous venons de citer suggère même que Larbaud a été responsable de l'étrange fléchissement de la pensée de Rivière. Plus que le roman d'aventures à l'anglaise, l'œuvre de Larbaud

²⁹ Claudel à Larbaud, 26 décembre 1913. Lettre citée dans G.-Jean Aubry, *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre*, I : *La jeunesse (1881-1920)*. Monaco : Editions du Rocher, 1949, p. 234.

³⁰ Eliot à Larbaud, 16 mai 1923. Lettre inédite, citée dans Frida Weissman, *L'Exotisme de Valery Larbaud*. Paris : Nizet, 1966, p. 76.

³¹ Rivière à Larbaud, 10 juillet 1913. P. McCarthy, « Une discussion fructueuse : le dialogue de Jacques Rivière avec Valery Larbaud. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 6, 1977, pp. 9-30 (p. 24-5).

³² V. Larbaud, *A.O. Barnabooth*, p. 133.

(ainsi que celle de Proust) se rattache à la tradition française du roman d'analyse psychologique. C'est cette variante du roman nouveau annoncé par Rivière qui est la plus riche en potentiel, car elle amènera d'importantes innovations formelles. Même si la notion de modernisme n'est pas d'un usage très courant en France, les historiens de la littérature s'en servent régulièrement pour parler des œuvres de Larbaud : « Moderne dans ses réalisations, moderniste dans ses intentions, Larbaud l'est sûrement, par son goût de l'expérimentation, sa recherche de nouvelles formes, son audace d'inventeur de talents originaux et neufs ». ³³ D'autres préfèrent le terme de modernité pour qualifier l'esprit du livre, mais ils entendent par là la même chose. ³⁴

Voyons donc quels sont les principaux aspects modernistes de l'œuvre de Larbaud. La première chose qui doit avoir frappé les lecteurs des poèmes de 1908 et du journal de 1913 est le décor contemporain de ces textes qui décrivent des trains de luxe, des automobiles, tout le dynamisme des grandes villes. Barnabooth est un personnage cosmopolite qui s'est libéré de ses attaches sociales ; comme le Lafcadio des *Caves*, il est un déraciné et un dandy épris de nouveauté. Cependant, le modernisme de Larbaud est tempéré par un goût de la mesure qui se rapproche du classicisme moderne de la *NRF*. Son œuvre comporte une dimension critique par rapport à la modernité. En préparant l'édition de 1913, Larbaud supprime quelques-uns des poèmes les plus audacieux du premier recueil de Barnabooth, signe qu'il s'éloigne de l'avant-garde :

Cette amputation sévère éclaire sur les limites et le sens du modernisme de Larbaud : celui-ci consent à sauvegarder le « goût jeune et scandaleux du neuf » dans son héros et à offrir au public le résultat de ses recherches sur la forme et le ton, mais refuse et récuse le moderne tapageur et criard, voué, à ses yeux, par ses outrances, à être rapidement démodé. ³⁵

Le *Barnabooth* de 1913 relève d'un modernisme ancré dans la tradition. Larbaud a un côté classique qui est parfois mal compris par les critiques. Dans son étude sur *Commerce*, Sophie Levie démontre toutefois que l'attitude de Larbaud n'est pas aussi contradictoire que l'on

³³ Françoise Lioure, « Le Modernisme de Larbaud. » *Cahiers de l'Herne* 61, 1992, pp. 99-130 (p. 111).

³⁴ Voir Frida Weissman, « Modernité de Valery Larbaud. » In M. Décaudin & G. Raillard (éd.), *La Modernité. Cahiers du 20e siècle* 5, Paris : Klincksieck, 1975, pp. 31-42 ; Michel Décaudin, « Modernité de *Barnabooth*. » In J. Bessière (éd.), *Valery Larbaud : La prose du monde*. Paris : PUF, 1981, pp. 93-104.

³⁵ F. Lioure, « Le Modernisme de Larbaud », p. 103.

pourrait le penser.³⁶ Pour résoudre le paradoxe, il suffit de bien définir sa conception du modernisme. Or, la définition de Fokkema et Ibsch convient parfaitement à l'œuvre de Larbaud, mais aussi aux efforts de la *NRF* et à ceux de modernistes anglais comme T.S. Eliot ou Ezra Pound. Cette conception

réunit sous le nom de Modernisme des auteurs qui, d'une part, expriment ouvertement dans leurs œuvres leur rattachement à la tradition et qui, d'autre part, sous l'influence des travaux de Bergson, William James et Freud, montrent un intérêt marqué pour l'expérimentation dans le domaine de la forme et pour une certaine thématique.³⁷

Le cosmopolitisme de Larbaud participe du même esprit : en s'ouvrant aux littératures étrangères, il met l'accent sur l'héritage commun aux pays européens. En tant que critique, Larbaud souligne la permanence du passé dans le présent, mais contrairement aux néo-classiques, il ne limite pas son champ de vision à la tradition française et il encourage toutes sortes d'innovations littéraires.

Par ses audaces formelles, *Barnabooth* préfigure certains aspects de la révolution moderniste. Dans la *NRF* de mars 1914, Larbaud exprime son dégoût de « la vieille carcasse rouillée de l'intrigue ». ³⁸ Or, en adoptant la technique du journal intime, il remplace l'action par une exploration intérieure. La forme de *Barnabooth* convient parfaitement à son sujet, car elle permet de saisir la vie dans son immédiateté subjective et de rendre toutes les complexités d'une âme en formation. Ce n'est que dans les années vingt que Larbaud réalisera pleinement l'importance de cette innovation. Découvrant *Ulysses* en 1921, Larbaud s'enthousiasme pour la technique du monologue intérieur. Il sera le principal propagandiste et traducteur de l'œuvre joycienne en France. Au cours de ses réflexions sur le monologue intérieur, il découvre un précurseur dans *Les Lauriers sont coupés* (1888) d'Edouard Dujardin. Dans sa préface à la réédition de cet ouvrage, en 1924, Larbaud retrace l'évolution du procédé, évolution qui passe par la forme du journal intime : « A la forme "récit" succède la forme "roman par lettres", et plus tard la forme "journal intime"... Un pas au-delà du

³⁶ Voir S. Levie, *Commerce 1924-1932*, pp. 84-104.

³⁷ Sophie Levie, « Larbaud, *Commerce* et le modernisme. » In Y.-A. Favre (éd.), *Larbaud, Suarès*. Paris : Aux Amateurs des Livres, 1987, pp. 29-42 (p. 31).

³⁸ Valery Larbaud, « *Chance*, a tale in two parts, by Joseph Conrad. » [*NRF*, mars 1914, pp. 527-9] In P. Hebey, *L'Esprit NRF*, pp. 224-5 (p. 224).

“journal intime”, et le “monologue intérieur” apparaissait ». ³⁹ En effet, *Barnabooth* contient quelques passages qui annoncent cette technique. Par la suite, Larbaud emploiera le procédé du monologue intérieur dans ses nouvelles *Amants, heureux amants* (1921) et *Mon plus secret conseil* (1923), des textes radicalement modernistes. ⁴⁰

Le roman de Larbaud offre un bel échantillon de la thématique moderniste : son héros est un adolescent déraciné en quête d’émancipation sociale et morale. En tant que voyageur cosmopolite, il cultive la liberté et la disponibilité. Homme de culture, il aime l’art moderne et classique, mais rejette l’esthétisme stérile de la génération symboliste : il est résolument engagé dans le monde moderne et son esprit est tourné vers l’avenir. Barnabooth s’adonne à de longues sessions d’auto-analyse où perce une pointe d’inquiétude toute moderne. Il réfléchit sur les problèmes de la liberté morale, de la place de l’individu dans la société et des rapports avec autrui. Il cherche à construire sa propre identité, à devenir une personnalité authentique et autonome, mais il entrevoit aussi les limitations d’un tel projet :

Le danger, avec nous autres hommes, c’est que, lorsque nous croyons analyser notre caractère, nous créons en réalité de toutes pièces un personnage de roman, auquel nous ne donnons pas même nos véritables inclinations. Nous lui choisissons pour nom le pronom singulier de la première personne, et nous croyons à son existence aussi fermement qu’à la nôtre propre. C’est ainsi que les prétendus romans de Richardson sont en réalité des confessions déguisées, tandis que les *Confessions* de Rousseau sont un roman déguisé. ⁴¹

Dans ce passage, Larbaud aborde la problématique centrale de son livre : il met en question les distinctions conventionnelles entre fiction et réalité et la validité de l’effort d’introspection conduit par son héros. En outre, il fonctionne comme une sorte de mise en abyme, puisqu’il s’interroge indirectement sur le statut de l’œuvre entière.

Au niveau de la psychologie romanesque, les œuvres de Larbaud préfigurent les découvertes de Freud. Par l’invention de la figure de Barnabooth, Larbaud brouille les distinctions entre auteur, narrateur et personnage. Ce procédé répond à un besoin de son temps, qui s’interroge sur la possibilité de connaître et d’exprimer l’inconscient. Plu-

³⁹ Valery Larbaud, « Edouard Dujardin. » [1924] In *Ce Vice impuni, la lecture : Domaine français. Œuvres Complètes*, VII. Paris : Gallimard, 1953, p. 322.

⁴⁰ Voir Frida Weissman, « Valery Larbaud et le monologue intérieur. » In *Colloque Valery Larbaud, tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972*. Paris : Nizet, 1975, pp. 281-97.

⁴¹ V. Larbaud, *A.O. Barnabooth*, p. 93.

sieurs écrivains choisissent alors de rendre le « moi profond » par l'intermédiaire d'un personnage à moitié fictif.⁴² L'emploi de masques et les techniques de dissociation et de réfraction sont assez courants chez les poètes d'avant-garde de l'époque et on rencontre un même type de procédé dans le Marcel de la *Recherche* ou les alter ego gi-diens.

Le journal intime de A.O. Barnabooth est un des textes les plus remarquables qui soient parus dans la *NRF* avant 1914. Il rejoint les préoccupations littéraires des rédacteurs, étant une première tentative de réaliser le roman d'aventure psychologique annoncé par Rivière. En outre, il annonce quelques développements majeurs du roman européen de l'entre-deux-guerres : cosmopolitisme, intériorisation, destruction de l'illusion romanesque et de la chronologie traditionnelle. Si l'importance de l'œuvre de Larbaud a longtemps été méconnue, les historiens de la littérature reconnaissent aujourd'hui que « Parallèlement à Gide en tout cas, et avec autant de vigueur et d'ingéniosité, il a contribué à la révolution de la forme romanesque ».⁴³

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*

La publication du journal de Barnabooth dans la *NRF* est suivie de celle du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (juillet-novembre 1913). Entre-temps, Jacques Rivière donne son article programmatique sur le roman d'aventure. Cette coïncidence incite le lecteur à supposer qu'il y a un lien entre les idées de Rivière et le roman d'Alain-Fournier. Nous avons constaté que, même si Rivière dit s'être inspiré de *Barnabooth* pendant la rédaction de son article, cette œuvre expérimentale semble bien éloignée de ce qu'on entend généralement par un roman d'aventures. Dans le cas du *Grand Meaulnes*, ce rapport est à première vue plus plausible.

Le roman d'Alain-Fournier et l'article de Rivière naissent dans le contexte d'un échange très intensif et très fécond entre les deux amis et beaux-frères. Leur célèbre correspondance (1905-1914) transporte le lecteur au cœur de la culture de la Belle Époque. Jeunes étudiants aspirant à la carrière littéraire, Rivière et Alain-Fournier s'intéressent à toutes les manifestations de l'art moderne. Ils se passionnent pour le

⁴² Voir M. Décaudin, « Modernité de *Barnabooth* », pp. 93-104.

⁴³ F. Lioure, « Introduction. » In *Correspondance Gide-Larbaud*, pp. 7-27 (p. 10).

Pelléas et Mélisande de Debussy, pour Stravinsky et les Ballets Russes ; ils découvrent la peinture moderne et les écrivains nouveaux qui se trouveront bientôt réunis dans la *NRF* (Claudel, Gide, Philippe).

Alain-Fournier débute sa carrière journalistique comme chroniqueur littéraire à *Paris-Journal* (1910-1912). Rivière essaie de le rapprocher de la *NRF* ; désireux de paraître dans une véritable revue littéraire, Alain-Fournier propose plusieurs textes dans la revue. À partir de 1910, il y publie quelques notes et un *Portrait* (septembre 1911) ; il fréquente les réunions du groupe, sans néanmoins accéder au cercle des intimes. Ses rapports avec Gide sont tendus, malgré l'admiration qu'il voue à l'auteur des *Nourritures terrestres*.⁴⁴ L'histoire de la publication du *Grand Meaulnes* illustre la difficulté de leurs relations. Si Rivière pense que le roman est fait pour être publié par la *NRF*, Alain-Fournier ne se sent pas lié à cette revue, où il est peu apprécié. Il commence par proposer son manuscrit à *L'Opinion*, qui lui offre des conditions favorables. Mais son roman est refusé parce qu'il ne correspond pas aux directives nationalistes de la revue. Ensuite, il soumet son roman au comité de lecture de la *NRF*, tout en précisant qu'il est en pourparlers avec un autre éditeur pour la publication en volume :

Il y a une combinaison entre Emile-Paul, Simone, Péguy et Julien Benda pour tâcher de faire aimer *le Grand Meaulnes* à Descaves et décrocher ainsi le Prix Goncourt. Je ne fonde là-dessus aucun espoir. Mais ceci m'oblige à ne proposer mon roman que pour *la revue* (la *N.R.F.*) et non la librairie.⁴⁵

Le Grand Meaulnes paraîtra donc seulement dans la revue ; la « combinaison Emile Paul » ne l'aidera d'ailleurs pas à décrocher le prix Goncourt (pas plus que Larbaud, autre candidat appartenant au groupe de la *NRF*).

Le Grand Meaulnes obtient un grand succès dès sa parution, succès qui augmentera encore après la mort prématurée de l'auteur en 1914 et qui persiste jusqu'à nos jours. Pourtant – comme il arrive souvent aux best-sellers – la valeur littéraire du *Grand Meaulnes* est contestée. Beaucoup de critiques le considèrent comme un livre pour enfants, un simple récit d'aventures dans l'acception péjorative du terme. D'autres, cependant, saluent *Le Grand Meaulnes* comme un des premiers grands romans modernes français. Stephen Gurney l'ap-

⁴⁴ Voir Stuart Barr, « Alain-Fournier et André Gide. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 45, 1987, pp. 61-77.

⁴⁵ Alain-Fournier à Rivière, 25 avril 1913. Jacques Rivière & Alain-Fournier, *Correspondance*, II : juin 1907-juillet 1914. Paris : Gallimard, 1991, p. 498.

pelle « a novel that is among the most distinguished examples of literary modernism ». ⁴⁶ Aujourd'hui, le temps est venu de procéder à une évaluation plus nuancée du statut artistique d'Alain-Fournier. C'est l'objet de l'étude récente de Zbigniew Naliwajek, qui situe *Le Grand Meaulnes* dans le contexte littéraire de son époque. Naliwajek conclut que c'est un roman inclassable qui transgresse la frontière entre poésie et prose ; il hérite du symbolisme mais est en même temps un des premiers romans modernistes :

Le Grand Meaulnes est en effet un de ces récits, peu nombreux à l'époque, qui se tiennent à la frontière entre la prose et la poésie. Cette frontière est mouvante, de moins en moins saisissable. D'un poème à une page en prose il n'y a souvent qu'un pas. Le poème se libère du corset rigide de la forme traditionnelle et le roman commence à regarder du côté de la poésie. La prose ainsi obtenue possède une nouvelle qualité : la poésie la colore, et la poésie passe par le filtre salutaire de la prose. Sur le plan pratique, l'intrigue au sens classique du terme est souvent remplacée par une aventure intérieure, les lois du rêve, du désir, du souvenir remplacent la causalité, enfin le texte devient symbolique et métaphorique. ⁴⁷

Contrairement à la plupart des romanciers populaires, Alain-Fournier n'est pas un écrivain naïf : ses lettres font preuve d'une conscience critique très développée. En publiant son roman dans la *NRF*, il s'associe à l'effort innovateur de cette revue.

Alain-Fournier et la littérature anglaise

Alain-Fournier partage avec les hommes de la *NRF* une profonde admiration pour les romanciers anglais et un désir de renouveler le roman français. Mais, à la différence de Gide et Schlumberger, il n'est pas un bourgeois formé à la culture classique. Fils d'instituteurs, il a été formé par les livres de prix tels que *David Copperfield*, mais aussi par des ouvrages du genre *Sans Famille*, les romans de Jules Verne ou de Walter Scott. Alain-Fournier est profondément enraciné dans la culture paysanne et il aime les écrivains issus du peuple (Charles Péguy, Charles-Louis Philippe, Marguerite Audoux). ⁴⁸ Au lycée de Lakanal, qu'il fréquente entre 1903 et 1906, Alain-Fournier fait la

⁴⁶ Stephen Gurney, *Alain-Fournier*. Boston : Twayne, 1987, p. I.

⁴⁷ Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier* : Le Grand Meaulnes. Orléans : Paradigme, 1999, p. 16.

⁴⁸ Voir Nicole Boinet, « La culture littéraire d'Alain-Fournier. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 45, 1987, pp. 3-19.

connaissance de Jacques Rivière. Ensemble, ils découvrent le symbolisme ; Laforgue et Rimbaud leur inspirent une prédilection pour les paysages mystérieux et pour une transfiguration poétique du réel. Ces exemples encouragent les aspirations littéraires d'Alain-Fournier, qui ne tardera d'ailleurs pas à se détourner du symboliste. La découverte de l'œuvre de Claudel joue un rôle important dans cette transition : le poète catholique offre l'exemple d'une littérature à la fois mystique et ancrée dans la réalité. Comme beaucoup de ses contemporains, Alain-Fournier se découvre une vocation de romancier.

La littérature anglaise joue un rôle décisif dans le développement de la poétique romanesque d'Alain-Fournier. Celui-ci est très marqué par son séjour en Angleterre, où il fait un stage de traducteur en 1905. Pour lui, l'Angleterre est un pays de mystère et de romanesque : « que la banlieue de Londres est une chose féerique, pleine de petits châteaux cachés où l'on imagine des aventures et des âmes... ».⁴⁹ Le pays s'associe dans son esprit à l'amour romantique, à l'aventure et à l'enfance. De retour en France, Alain-Fournier donnera des cours particuliers d'anglais et il enseignera le français à des anglophones. Son plus célèbre étudiant, T.S. Eliot, reconnaîtra l'importance de ses conversations avec Alain-Fournier pour le développement de sa propre esthétique. Non seulement Alain-Fournier met Eliot en rapports avec la NRF, mais il l'introduit encore à l'œuvre de Dostoïevski. Inversement, Eliot recommande à Alain-Fournier la lecture de Conrad.

Le séjour londonien permet à Alain-Fournier de développer sa connaissance de la littérature anglaise. Lors de la rédaction du *Grand Meaulnes*, les romanciers anglais sont ses modèles préférés, en tant que représentants d'une culture littéraire moins élitiste. Alain-Fournier rêve d'« écrire des romans comme on les conçoit en Angleterre, beaux romans pour les paysans, pour les instituteurs, pour les villes de province ». ⁵⁰ Il s'inspire de la simplicité des romans de Dickens :

Ecrire des histoires et n'écrire que des histoires. Commencer avec une maison, finir avec une autre en passant par des champs, des rues ou des bateaux, mais n'avoir que ça d'acquis au début et ne marcher qu'avec ça. Je veux dire laisser sa personnalité à soi et celle du lecteur, joies et souvenirs et douleurs – et créer

⁴⁹ Alain-Fournier à Larbaud, 27 juillet 1911. Alain-Fournier, *Lettres à sa famille et à quelques autres*. Paris : Fayard, 1991, p. 678.

⁵⁰ Alain-Fournier à Rivière, 19 février 1906. Jacques Rivière & Alain-Fournier, *Correspondance*, I : avril 1904-avril 1907. Paris : Gallimard, 1991, p. 289.

un monde – avec des matériaux quelconques – où toute joie, douleur, souvenir ne sera qu'en fonction de ces matériaux.⁵¹

L'exemple type d'un tel roman est *David Copperfield*, où Dickens rend l'histoire à travers le point de vue d'un petit garçon. Dickens est pour Alain-Fournier le modèle du romancier objectif, créateur d'un univers littéraire autonome. Mais en même temps, Alain-Fournier est encore sous le charme des poètes symbolistes français, ne sachant pas choisir entre son désir d'exprimer ses émotions personnelles et l'ambition de créer un monde indépendant de lui. Finalement, il comprendra que raconter une intrigue est aussi une manière de s'exprimer ; cette découverte sera la clef de la transposition de ses expériences personnelles aux aventures fictionnelles d'Augustin Meaulnes.

L'année du séjour en Angleterre est marquée par la découverte de l'œuvre de Thomas Hardy. Alain-Fournier se reconnaît dans l'histoire tragique de *Jude the Obscure*, avec son amour malheureux et son refus de devenir adulte. *Tess of the D'Urbervilles* l'intéresse par son traitement du thème de la pureté perdue et de la répétition impossible. Le pessimisme de Hardy influence le ton du *Grand Meaulnes*, récit d'aventures qui aboutit à une véritable tragédie. L'exemple de Hardy achève d'éloigner Alain-Fournier du symbolisme en lui montrant que le merveilleux peut naître de la réalité quotidienne : « C'est ainsi qu'il arriva au *Grand Meaulnes* dont la réussite n'est pas due à la présence d'éléments romanesques, mystérieux et féériques, mais à ce don de poétiser le réel sans recourir au merveilleux ».⁵²

Comme les critiques de la *NRF*, Alain-Fournier développe à cette époque une passion pour les romans d'aventures de Wells, Kipling, Conrad et Stevenson. Ces auteurs nourrissent son goût de l'action physique, de l'aventure et du risque. Alain-Fournier est un grand lecteur de Wells, auquel il consacre quelques articles. Contrairement à la plupart des critiques français, qui discutent de la portée philosophique de ses romans d'anticipation, Alain-Fournier s'intéresse surtout à la dimension littéraire des écrits de Wells. Il admire la façon dont l'extraordinaire fait irruption dans le quotidien. Mais lorsque la fantaisie prend le pas sur la réalité, Alain-Fournier exprime des réserves : « Je lis par fatigue *Place aux Géants* de Wells. C'est bien mauvais. [...] Et

⁵¹ Alain-Fournier à Rivière, 13 août 1905. *Correspondance Rivière-Alain-Fournier* I, p. 86.

⁵² Robert Giannoni, « Alain-Fournier et Thomas Hardy. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 15/16, 1979, pp. 19-46 (p. 42).

puis, le côté monstrueux de l'aventure me gêne. Je n'aime la merveille que lorsqu'elle est étroitement *insérée dans la réalité*. Non pas quand elle la bouleverse ou la dépasse ». ⁵³ Beaucoup de critiques ont souligné l'importance de cette formule pour comprendre l'effort créateur d'Alain-Fournier.

L'œuvre de Rudyard Kipling satisfait l'intérêt qu'Alain-Fournier porte à la vie coloniale. La multiplication des péripéties satisfait son goût d'action ; les personnages sont des aventuriers qui aiment le danger. En ce début du XX^e siècle, les jeunes écrivains français conçoivent Kipling comme un professeur d'énergie et d'héroïsme. Alain-Fournier écrit à son ami René Bichet : « Lis donc Kipling – *Capitaine Courageux* par exemple. Cela te donnera des envies folles de faire des haltères, de conquérir le monde et d'apprendre la bicyclette ». ⁵⁴ Comme dans le cas de Wells, Alain-Fournier s'intéresse plus particulièrement à la façon dont Kipling obtient le mélange du quotidien et de l'aventure. Par la clarté et la simplicité de son écriture, Kipling a inspiré le style du *Grand Meaulnes*.

De tous les romanciers d'aventures anglais, c'est Stevenson qu'il admire le plus, et pour les mêmes raisons que les critiques de la *NRF*. Alain-Fournier voit Stevenson comme un artiste conscient qui réussit à dépasser les procédés faciles de la littérature populaire. Dans une lettre à T.S. Eliot, Alain-Fournier loue ses « qualités les plus françaises de subtilité, de grâce et d'héroïsme, le talent de romancier le plus fin et le plus précis mis au service des aventures le plus délibérément invraisemblables ». ⁵⁵ Selon Rivière, la lecture de *Treasure Island* est pour Alain-Fournier « un secours et une incitation » :

Il s'imprégnait de l'art insaisissable avec lequel Stevenson dispose les événements pour notre meilleure surprise, sans jamais devenir rocambolesque : il lui empruntait des plans subtils pour l'aménagement de son propre alérion.

[...] La poésie de l'action, c'est encore ce que Fournier distinguait et aimait chez Stevenson. Tous ces héros en mouvement, en aventure et qu'entraînait le seul goût du risque, le seul refus, tacite d'ailleurs et sans emphase, des condi-

⁵³ Alain-Fournier à Rivière, 1^{er} septembre 1911. *Correspondance Rivière-Alain-Fournier* II, p. 443.

⁵⁴ Alain-Fournier à Bichet, 28 août 1906. *Lettres au Petit B*. Paris : Fayard, 1986, p. 21. Alain-Fournier et Rivière sont passionnés de vélo, mais aussi d'automobile et d'aviation ; rappelons qu'ils figurent parmi les fondateurs du Club Sportif de la Jeunesse Littéraire.

⁵⁵ Alain-Fournier à Eliot, 25 juillet 1911. *Lettres à sa famille et à quelques autres*, p. 681.

tions normales de la vie, plaisait à son secret et discret romantisme, et venait nourrir en lui la veine d'où allait sortir le personnage de Frantz de Galais.⁵⁶

Beaucoup des thèmes et des motifs du *Grand Meaulnes* peuvent être ramenés à cette prédilection pour la littérature anglaise.⁵⁷ Premièrement, les romans anglais ont encouragé Alain-Fournier à situer son récit dans l'entourage campagnard de son enfance en lui montrant combien la réalité quotidienne peut avoir de résonances poétiques. En outre, il doit y avoir puisé l'inspiration pour peindre des héros adolescents, procédé assez courant dans la littérature anglaise et qui favorise un élément de découverte, de spontanéité et de surprise. C'est sous l'influence des romanciers anglais qu'Alain-Fournier, vers 1910, commence à concevoir le livre qu'il écrit comme « un roman d'aventures et de découvertes ». ⁵⁸ Mais qu'est-ce que cela veut dire au juste ? Evidemment, il y a dans son roman des éléments empruntés au roman d'aventures populaire : il y est question de personnages énigmatiques et de rencontres fortuites, d'endroits mystérieux et de secrets. Les trois héros adolescents concluent un pacte entre eux, ils ont un plan à compléter et des combats à livrer. Au niveau de la langue, la fréquence des métaphores maritimes renvoie à l'univers des romans d'aventures anglais.⁵⁹ Mais nous avons déjà indiqué que *Le Grand Meaulnes* n'est pas un roman d'aventures conventionnel ; une analyse plus poussée du texte prouvera qu'il comporte aussi des aspects modernistes.

Récit d'aventures ou roman moderniste ?

La genèse du *Grand Meaulnes* s'étend sur une période de huit ans. Le projet, qui naît de la rencontre d'Alain-Fournier avec Yvonne de Quiévre-court en 1905, change plusieurs fois d'orientation avant de

⁵⁶ Jacques Rivière, « Alain-Fournier. » [1924] In Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles*. Paris : Garnier, 1986, pp. 3-56 (p. 41).

⁵⁷ Voir Robert Gibson, « L'Angleterre dans la vie et l'œuvre d'Alain-Fournier. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 83/84, 1997 ; Alain Rivière, « Influences anglaises dans l'œuvre d'Alain-Fournier. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 45, 1987, pp. 29-41.

⁵⁸ Alain-Fournier à Rivière, 11 août 1910. *Correspondance Rivière-Alain-Fournier* II, p. 381. De même, en avril 1911, il annonce à Gide qu'il prépare « un long roman d'aventures » (*Lettres à sa famille et à quelques autres*, p. 671).

⁵⁹ Voir Adeline Lesot, « Ecrire des romans comme on les conçoit en Angleterre. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 15/16, 1979, pp. 47-94.

trouver sa forme définitive vers 1910. Au départ, Alain-Fournier envisage de rendre les émotions ressenties pour son amour inaccessible. Il est alors en pleine période d'effusion romantique et il ne réussit pas à trouver la forme de son roman. Entre 1907 et 1912, il publie quelques contes qui sont des textes de transition entre le poème en prose et le roman. Finalement, il réussit à démarrer la rédaction du *Grand Meaulnes*. Dans une lettre à Rivière, il raconte comment il a enfin trouvé sa voie personnelle :

A ce que je crois, j'ai trouvé *mon chemin de Damas* un beau soir. Je me suis mis à écrire simplement, directement, comme une de mes lettres, par petits paragraphes serrés et voluptueux, une histoire assez simple qui pourrait être la mienne. J'ai plaqué toute cette abstraction et toute cette philosophie dont j'étais empêtré. Et le plus épatant, c'est qu'il y a *tout* quand même, *tout moi* et non pas seulement *une* de mes idées, abstraite et quintessenciée.⁶⁰

On reconnaît dans ce passage un des éléments principaux de la théorie du roman d'aventure formulée par Rivière : il faut que toutes les idées soient incarnées dans des actions concrètes.

Le thème principal du roman d'Alain-Fournier, de forte inspiration autobiographique, est l'adolescence. Son protagoniste Augustin Meaulnes est atteint d'une incurable nostalgie du paradis perdu de l'enfance. Un des grands mérites du livre est de rendre l'âme complexe du jeune héros qui ne réussit pas à assumer les responsabilités de la vie adulte. Alain-Fournier considère le monde de l'enfance comme un univers magique ; ce sujet lui permet d'obtenir une fusion de réalisme et de fantaisie, puisque l'optique enfantine opère une transfiguration de la réalité familière.

Le Grand Meaulnes raconte l'histoire des trois adolescents Augustin Meaulnes, François Seurel et Frantz de Galais. Après s'être évadé de l'école par esprit d'aventure, Meaulnes participe à une fête étrange dans un domaine mystérieux (ce sont les noces manquées de Frantz). Il y rencontre Yvonne de Galais, dont il tombe amoureux ; pendant trois ans, il continue à rêver d'elle et à la chercher, mais il a perdu la trace du domaine. Il va à Paris, où il fréquente Valentine qui s'avère être la fiancée disparue de Frantz. « Fille perdue », elle est en tout le contraire d'Yvonne ; après l'avoir chassée, Meaulnes a le sentiment d'avoir perdu sa pureté enfantine. Quand il retrouve enfin Yvonne, il est profondément déçu, parce que la magie de la première

⁶⁰ Alain-Fournier à Rivière, 20 septembre 1910. *Correspondance Rivière-Alain-Fournier* II, p. 406.

rencontre s'est éteinte à jamais. D'une manière qui rappelle *Madame Bovary*, Meaulnes est victime de son propre romantisme : Yvonne ne sera jamais à la hauteur de l'image idéale qu'il s'est forgé d'elle. Il est contraint de reconnaître que le bonheur absolu n'existe pas et qu'il est impossible de prolonger l'esprit romanesque au-delà de l'adolescence. Meaulnes épouse Yvonne mais l'abandonne tout de suite pour accomplir sa dette envers Frantz. En son absence, sa femme meurt en couches ; Meaulnes ne reviendra qu'un an plus tard, après avoir réuni Frantz et Valentine. Ainsi, le roman évolue d'un récit d'aventures enfantines à une grande tragédie morale.

A la parution du roman en 1913, la presse salue l'originalité du *Grand Meaulnes*. Marcel Drouet parle d'une « renaissance du roman français ». ⁶¹ Paul Souday, quoique déçu par la deuxième partie du livre, reconnaît la valeur innovatrice du *Grand Meaulnes* :

Livre étrange et déconcertant, mais plein de talent et de promesses, et qui annonce peut-être une orientation nouvelle d'un genre un peu fatigué. Le roman d'aventures qui unirait à l'intérêt de curiosité une valeur d'art et une signification obtiendrait certainement la faveur du public. M. Alain-Fournier l'a senti, et il est fort capable de recueillir bientôt tout le bénéfice de sa perspicacité. ⁶²

Les critiques littéraires ne manquent pas de reconnaître la façon dont Alain-Fournier a su marier les traditions française et anglaise : Henri Clouard, par exemple, le présente comme « un élève de Gide qui a beaucoup lu Dickens ». ⁶³ Des réactions favorables lui viennent entre autres de la part de Larbaud et Conrad. La *NRF* se tait comme d'habitude, puisqu'il s'agit d'un auteur maison, mais André Gide exprime son admiration devant Rivière. ⁶⁴ En relisant le roman en 1933 (il ne se souviendra pas alors de sa première lecture), Gide donnera un jugement beaucoup moins favorable :

[*Le Grand Meaulnes*] dont l'intérêt se dilue ; qui s'étale sur un trop grand nombre de pages et un trop long espace de temps ; de dessin quelque peu incertain et

⁶¹ Marcel Drouet, « Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*. » [*L'Indépendant Rémois*, 30 novembre 1913, p. 4] In *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 30, 1983, pp. 25-7.

⁶² Paul Souday, « Alain-Fournier : *Le Grand Meaulnes*. » [*Le Temps*, 26 novembre 1913] In *Ibid.*, pp. 13-6.

⁶³ Henri Clouard, « Livre d'Alain-Fournier : *Le Grand Meaulnes*. » [*Le Temps Présent*, 2 décembre 1913, pp. 648-53] In *Ibid.*, pp. 20-5.

⁶⁴ « *Le Grand Meaulnes* m'a beaucoup plu, beaucoup épaté même, par endroits ; certaines pages sont même excellentes [...] » (Gide à Rivière, 7 septembre 1913. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 395).

dont le plus exquis s'épuise dans les cent premières pages. Le reste du livre court après cette première émotion virginale, cherche en vain à s'en ressaisir... Je sais bien que c'est le sujet même du livre ; mais c'en est aussi le défaut, de sorte qu'il n'était peut-être pas possible de le « réussir » davantage.⁶⁵

La réaction mitigée de Gide est caractéristique de la gêne que la critique éprouve parfois envers ce roman à succès : est-ce un chef d'œuvre littéraire ou un livre d'aventures pour enfants ?

A plusieurs égards, le roman d'Alain-Fournier est une réalisation de la théorie du roman d'aventure. Pour Rivière, l'aventure est une disposition psychologique partagée par le personnage, le lecteur et même l'auteur :

L'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventure c'est [...] celle d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore. [...] Bizarre mélange d'interrogation et de confiance, d'inquiétude et d'abandon !⁶⁶

Non seulement Alain-Fournier crée un effet de suspense auprès du lecteur (et du narrateur qui suit l'histoire de Meaulnes de loin), le processus de création de son roman a également été une aventure dont il n'a pas connu l'issue pendant longtemps. Pour lui comme pour Rivière, l'aventure est un état d'esprit qui est à rapprocher des valeurs gidiennes de disponibilité et d'inquiétude : en sortant de la réalité quotidienne, on apprend à porter un regard nouveau sur le monde.

En s'inspirant des romanciers d'aventures anglais, Alain-Fournier réussit à faire entrer une bouffée d'air frais dans la littérature française ; ainsi, il réalise une des prophéties de l'article de Rivière. Les auteurs anglais sont responsables d'un tournant décisif dans sa conception romanesque, puisqu'ils lui montrent que le merveilleux fonctionne le mieux quand il est ancré dans le réel :

Voici en effet ce qu'ils lui firent comprendre : le pays merveilleux ne serait jamais émouvant, pour d'autres que pour lui, aussi longtemps qu'il s'obstinerait à le présenter tout seul, en dehors du cadre où il lui était apparu. Le lecteur ne s'y transporterait jamais réellement, corps et âme, à coup d'allusions et d'images. Il fallait marquer toutes les étapes du chemin miraculeux, il fallait construire les fondations de l'aventure, en un mot, il fallait la raconter au lieu de la suggérer.

⁶⁵ André Gide, *Journal II : 1926-1950*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 389 (2 janvier 1933).

⁶⁶ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure. » [*NRF*, mai-juillet 1913] In *Etudes*, pp. 307-50 (p. 345). Voir aussi Jean Lacouture, *Une Adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*. Paris : Seuil, 1994 : « le mot d' "aventure" n'a rien à voir chez lui avec la houle du grand large ni les coups d'épée des mousquetaires et se rapporte plutôt aux mouvements imprévisibles de l'esprit et du cœur. » (p. 73).

C'était le seul moyen d'avoir le lecteur avec soi, d'écrire une œuvre véritablement émouvante. Et ainsi cette œuvre devenait-elle insensiblement, de poétique qu'elle était jusque là, romanesque. Elle prenait peu à peu la forme d'un roman d'aventures.⁶⁷

A cette influence anglaise, Alain-Fournier ajoute des éléments bien français : un style clair et presque classique et surtout une dimension psychologique plus profonde que celle des romans d'aventures anglais. Son œuvre gagne beaucoup de la confrontation des deux traditions littéraires :

Fournier a su joindre l'aventure intérieure à ce que lui avaient appris ses maîtres anglais. Bien plus, on peut dire que l'influence anglaise sert admirablement son originalité : en suivant les romanciers anglais sur les chemins de l'aventure, l'auteur du *Grand Meaulnes* échappe aux raffinements psychologiques dans lesquels se perdaient ses contemporains, et l'histoire d'amour, le parcours intérieur de son héros n'en reçoivent que plus d'intensité et de force. Grâce à Alain-Fournier, la littérature française a à son actif un roman d'aventure.⁶⁸

La simplicité du *Grand Meaulnes* est trompeuse. A y regarder de plus près, on découvre que le roman marie une composition très sophistiquée à une grande richesse symbolique. Plusieurs critiques ont remarqué qu'il est structuré comme une œuvre musicale, avec une abondance de leitmotive, des agglomérats d'images qui se répètent à travers le texte. Ainsi, le thème de la quête manquée est élaboré à plusieurs niveaux de signification tout au long du livre : l'histoire s'ouvre sur un baptême manqué qui préfigure les noces manquées de Frantz, qui annonce à son tour l'aboutissement tragique de l'aventure de Meaulnes. Les paysages, les saisons et les lieux ont une charge métaphorique et émotionnelle subtile. Alain-Fournier emploie volontiers des effets de symétrie, par exemple dans la présentation des différents couples d'amis et d'amants. Le roman est divisé en trois parties, décrivant respectivement l'immersion dans l'aventure, une période d'attente et de recherche, et l'aboutissement tragique de la quête de Meaulnes. La fin de son histoire est comme une chute : le passage de l'imagination à la réalité est un désenchantement, comme un rêve qui s'éteint. Ce mouvement est mimé au niveau du style : le ton et le rythme du récit retombent littéralement.

Non seulement la composition organique du roman peut être considérée comme une caractéristique moderniste ; la même chose vaut

⁶⁷ Jacques Rivière, « *Le Grand Meaulnes*. » [Conférence, 1918] *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 1, 1975, pp. 12-28 (p. 19).

⁶⁸ A. Lesot, « Ecrire des romans comme on les conçoit en Angleterre », p. 93.

pour sa thématique. Alain-Fournier donne à sa peinture des personnages adolescents une complexité psychologique qui fait penser à Dostoïevski. Ses héros sont tiraillés entre deux influences opposées : la femme « pure », symbolisant la morale traditionnelle et la vie bourgeoise, et l'ami aventurier, représentant la libération et le déracinement. La façon dont Alain-Fournier dépeint les contradictions internes de Meaulnes rappelle *L'Immoraliste*. Là aussi, nous trouvons le récit d'un héros égoïste, déchiré entre sa femme Marceline et son ami Ménélaque. Comme Meaulnes, Michel est une nature extrême, qui se prend pour un surhomme nietzschéen. Aveuglé par sa soif de libération et son désir d'absolu, il ne considère pas les conséquences de ses actes, précipitant sa femme dans le malheur. Dans les deux romans, la quête est d'ordre à la fois géographique et psychologique : Michel et Meaulnes partent à la recherche de leur moi authentique (nous avons rencontré la même thématique dans *Barnabooth*). Leurs récits sont construits selon un même type de schéma ternaire : ils s'ouvrent sur une tentative de libération et d'aventure, suivie d'un équilibre temporaire. L'harmonie est brisée par l'arrivée de l'ami immoraliste qui pousse le protagoniste sur la pente de la libération, aventure qui se termine dans la désillusion totale.⁶⁹

Le contenu et la structure du *Grand Meaulnes* trouvent des parallèles dans plusieurs autres romans français et anglais de cette période. Nous avons mentionné *L'Immoraliste*, mais on peut également penser à *Isabelle* ou aux romans de Conrad qui traitent également de la confrontation tragique entre imagination et réalité. Pour ce qui est du héros qui refuse de grandir, *Peter Pan* (1904) de J.M. Barrie vient à l'esprit. La nostalgie du paradis perdu de l'enfance est, comme on le sait, un des thèmes principaux de l'œuvre de Marcel Proust.⁷⁰

Le thème de l'adolescence est très fréquent dans la littérature (proto-)moderniste. Dans son étude sur ce phénomène, John Neubauer explique que l'adolescence est inventée autour de 1900, en tant que stade intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte. En littérature, Dos-

⁶⁹ Voir Hilary Hutchinson, « Le Grand Meaulnes – Immoraliste ? (Etude d'une influence possible exercée par André Gide sur *Le Grand Meaulnes* d'Henri Alain-Fournier). » *Bulletin des Amis d'André Gide* XV : 74/75, 1987, pp. 35-50.

⁷⁰ A propos des ressemblances entre *Le Grand Meaulnes* et *A la Recherche du temps perdu*, voir par exemple Pauline Newman-Gordon, « Proust et Alain-Fournier : à la recherche du ... perdu. » *Stanford French Review* VII : 3, Winter 1983, pp. 357-64 : « œuvres de nostalgie et de quête, d'illusion et de réalité, de déception inévitable » (p. 357) ; ce sont des romans d'apprentissage qui aboutissent à une résolution d'écrire.

toïevski est le premier à explorer le sujet. Son *Adolescent* (1874) est un personnage inconstant et contradictoire qui traverse une crise d'identité. Gide regarde ce livre comme une importante innovation dans la peinture des caractères. Les littérateurs modernistes se reconnaissent dans les contradictions de l'esprit adolescent : ils sont marqués par une aspiration à la révolte et à l'émancipation individuelle, mais aussi par un désir de se fondre dans une culture de groupe et une sensibilité aux figures héroïques et aux idéologies totalitaires. Cela explique en partie pourquoi les romanciers du début du siècle ont une prédilection pour les protagonistes adolescents ; c'est le cas d'André Gide (*Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs*), de Thomas Mann (*Tonio Kröger*, 1903), de Valéry Larbaud (*Fermina Márquez*, 1911), et de James Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1914). Le choix de ce type de personnages les intéresse également pour des raisons techniques : la représentation de l'âme adolescente exige une intériorisation du sujet et une multiplication des perspectives. Dans la plupart des cas, ils optent pour un narrateur adulte qui raconte les événements avec une certaine distance ironique, de manière à éviter les effusions romantiques que comporterait une présentation plus directe :

The modernists preferred polyperspectival and distanced representation to confessional « close-up ». [...] Representing adolescence from the distance of adulthood created distance, tension, irony, and perspective and provided an important testing ground for the modernist narrative.⁷¹

Le résultat d'une telle approche est un texte ambigu qui s'ouvre à des interprétations multiples. En outre, la lucidité acquise du narrateur lui permet de pénétrer les motifs des personnages. Racontant les événements après-coup, le narrateur peut anticiper sur le dénouement tragique de l'histoire, aiguillant la curiosité et l'inquiétude du lecteur.

Alain-Fournier est un des premiers (après Larbaud dans *Fermina Márquez*) à adopter la technique du *peer group narrative*, où le héros adolescent est décrit par un ami. Le fait que Meaulnes soit toujours présenté à travers le regard admiratif de Seurel complique l'interprétation de sa personnalité et de ses actions. En fait, on peut se demander si *Le Grand Meaulnes* mérite la qualification de roman d'aventure, puisqu'il ne s'y passe pas grand chose. Le narrateur n'assiste pas à la plupart des événements ; la dimension aventureuse de l'histoire de

⁷¹ John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven / London : Yale University Press, 1992, p. 31.

Meaulnes existe surtout dans son imagination. Il y a dans le roman beaucoup d'indications qui font penser que Seurel, le garçon qui vit une existence calme et protégée, est sous l'influence de ses lectures ; il voit son ami Meaulnes « comme un héros de roman »⁷², il lui attribue un esprit d'aventure qui contraste avec sa propre personnalité : « Et il crut voir un autre Meaulnes ; non plus l'écolier qui s'était évadé dans une carriole de paysan, mais un être charmant et romanesque, au milieu d'un beau livre de prix... ».⁷³ Puisque nous n'avons pas accès à la conscience du protagoniste lui-même, la narration est en fin de compte peu fiable.

Sous la surface de l'intrigue, *Le Grand Meaulnes* aborde un grand nombre de thèmes qui peuvent être qualifiés de modernistes. Le texte met en question les frontières entre la fiction et la réalité, en faisant des références explicites aux romans d'aventures.⁷⁴ Cette espèce de mise en abyme, combinée avec une narration rétrospective, confère au récit une subtile ironie. Il nous semble, enfin, que *Le Grand Meaulnes* est un ouvrage moderniste dans la mesure où il joue sur les conventions de genres très variés. Il relève à la fois du roman autobiographique, du roman d'aventures, du Bildungsroman, du récit de chevalerie, du roman psychologique et de la tragédie morale. Au niveau de l'esthétique romanesque, Alain-Fournier contribue à l'effort de renouveau entamé par la NRF par sa tentative d'intégrer à la tradition du roman français des influences étrangères. En simplifiant les choses, on peut dire que le roman d'Alain-Fournier est issu des héritages contrastés du naturalisme et du symbolisme. Son originalité consiste à créer un univers magique à partir d'une réalité quotidienne : « In doing this, he cut through the boundaries of realism and romance and discovered a frontier in which, for once, they perfectly and indissolubly blend ».⁷⁵

⁷² Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 192.

⁷³ *Ibid.*, p. 221.

⁷⁴ Voir par exemple la fin de la deuxième partie : « En février, pour la première fois de l'hiver, la neige tomba, ensevelissant définitivement notre roman d'aventures de l'an passé, brouillant toute piste, effaçant les dernières traces. [...] » (*Ibid.*, p. 290).

⁷⁵ S. Gurney, *Alain-Fournier*, p. II. Selon Gurney, cette flexibilité générique est un trait anglais plutôt que français.

André Gide, *Les Caves du Vatican*

Au début de 1914, la NRF publie enfin *Les Caves du Vatican*, roman auquel Gide travaille depuis des années et dont ses amis attendent beaucoup. C'est une œuvre charnière dans la carrière littéraire de l'auteur, qui peut être considérée comme une longue marche vers le roman. *Les Caves du Vatican* sont une première ébauche de son grand roman moderniste *Les Faux-Monnayeurs* (1926). C'est un livre de transition au statut artistique incertain : on s'est souvent demandé, et Gide le premier, si c'est bien un roman et s'il est réussi en tant que tel.

Genèse des Caves du Vatican

Si l'écriture des *Caves du Vatican* s'inscrit dans le contexte des réflexions de la NRF sur l'innovation du roman français, les origines du projet remontent à un fait divers de 1893. La genèse de cette œuvre coïncide donc avec la rédaction de *L'Immoraliste* (1902), de *La Porte étroite* (1909) et d'*Isabelle* (1911) ; Gide tient à souligner la continuité avec ces œuvres ironiques, tout en indiquant que les *Caves* constituent aussi une réaction contre leur forme encore assez classique. Peu à peu, Gide réalise les limitations de la narration à la première personne. Dans le cas de *L'Immoraliste* et de *La Porte étroite*, l'écriture est pour Gide une forme de catharsis : les personnages principaux incarnent ses propres tendances poussées à l'extrême. Or après s'être ainsi acquitté de quelques-unes de ses obsessions personnelles, Gide veut faire un « vrai roman », c'est-à-dire une œuvre moins subjective et d'une forme plus libre.

Isabelle est un premier pas vers l'écriture romanesque : Gide y rompt avec l'orientation autobiographique de ses récits antérieurs, créant un réseau de relations entre un grand nombre de personnages vus de l'extérieur. Il réussit à en faire un livre relativement impersonnel, racontant une histoire dont il a pris connaissance dans sa jeunesse. Cependant, il n'est pas très satisfait de ce livre, qu'il classe parmi ses récits pour indiquer qu'elle ne correspond pas à l'idée qu'il se fait d'un roman. La notion de récit est assez vague ; elle ne désigne pas un genre aussi bien défini que le conte ou la nouvelle. Chez Gide, elle fait référence à un texte dans la tradition de *La Princesse de Clèves* : le récit transpose et stylise l'expérience vécue pour faire une œuvre d'art de type classique et rationaliste :

le narrateur d'un récit ordonne les événements selon un plan causal, chronologique, voire explicatif, les éclairant à la lumière de ce qui les a suivis, et leur conférant une valeur de généralité ou d'exemple. Au lieu que le romancier s'arrange pour restituer le sentiment de l'opacité des événements ou de l'indétermination du héros.⁷⁶

Aux yeux de Gide, le récit est un genre typiquement français ; or, il commence à découvrir et à admirer les grands écrivains anglais et russes, qui lui semblent être plus doués pour la création de véritables romans. Alors qu'il s'émancipe des préceptes du classicisme français, il pense que le roman anglais offre un contact plus direct avec la vie. Vers la même époque, Jacques Rivière définit l'objet du roman d'aventure comme un monde donné dans son présent. Il faudra que le romancier s'abandonne à son histoire, sans savoir où elle va le conduire, tandis que le narrateur d'un récit évoque les événements pour les analyser rétrospectivement.

Or, malgré l'évolution de son esthétique littéraire, Gide ne réussit pas à donner à *Isabelle* une structure suffisamment complexe. Une note dans son journal indique qu'il trouve que cette œuvre n'est pas assez ouvertement ironique : « Le ton n'en diffère pas assez, selon mon goût, de celui de *la Porte étroite* ; me voilà devoir nuancer encore, écrire doucement. Je rêve aux *Caves*, que j'imagine écrites d'un style tout gaillard, très différent ». ⁷⁷ Gide sent qu'il doit encore développer sa réflexion sur le genre romanesque avant de pouvoir obtenir des résultats significatifs. Pourtant *Isabelle* contient quelques innovations techniques qui annoncent *Les Caves du Vatican*. Le récit se présente d'abord comme une espèce de roman policier, évoquant une atmosphère mystérieuse. Le narrateur Gérard Lacase passe quelque temps au château de la Quartfourche, lieu qui excite son imagination ; il raconte que, dès avant son départ, il le « peuplai[t] d'aventures ». ⁷⁸ Or en fait, le château cache un secret : celui de la jeune femme qui fait des visites nocturnes. Lacase découvre qu'elle a eu un enfant de son amant, lequel a été assassiné le jour où ils ont voulu s'enfuir ensemble. Le lecteur prend connaissance des événements dans l'ordre où ils sont révélés au narrateur : le récit d'Isabelle se présente comme un puzzle à résoudre. L'ironie subtile de l'œuvre devient apparente lorsque Lacase rencontre enfin l'héroïne de son récit, pour découvrir

⁷⁶ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 151.

⁷⁷ A. Gide, *Journal I*, p. 634 (24 avril 1910).

⁷⁸ André Gide, *Isabelle*. In *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p. 604.

qu'elle ne correspond pas du tout à ses attentes. En opposant l'imagination romantique à la banalité du réel, Gide mine les codes du roman policier : il déjoue les attentes du lecteur en achevant son récit sur un anti-climax. Le fait que Lacaze est un apprenti romancier donne à ce livre un caractère auto-référentiel.

En jouant avec les conventions du roman populaire, *Isabelle* rejoint les préoccupations de la NRF et préfigure *Les Caves du Vatican*. C'est à l'occasion de la publication de ce livre, donc bien avant la publication du manifeste de Rivière, que Rachilde met Gide en rapport avec le genre du roman d'aventures :

A la fois moderne et 1830, cette œuvre nous amuse par son allure de légende et ses dessous laborieusement étayés. C'est un décor, un trompe l'œil pour nous amener par le frisson de l'épiderme à la plongée profonde au noir des eaux dormantes de la passion humaine, de la passion, hélas ! pour l'unique satisfaction des passions, André Gide est un des rénovateurs du roman dit d'aventures.⁷⁹

Mais les choses ne sont pas aussi simples. *Isabelle* contient une nuance ironique qui en fait plutôt une parodie du roman d'aventures. Cet aspect n'est pas saisi par tous les lecteurs ; certains se disent déçus par le dénouement de l'intrigue. Ainsi, Jean-Marc Bernard dit avoir compris en deuxième instance

qu'il ne s'agissait pas là d'un roman d'intrigue, mais d'une sorte de récit lyrique. Mais justement c'est ce que je reproche à *Isabelle* : de m'avoir trompé. Je vous assure qu'à voir les efforts de Lacaze pour pénétrer ce secret, on est persuadé qu'il va « arriver quelque chose ».⁸⁰

Par la façon dont il subvertit les conventions du roman d'aventures populaire, ce livre fait penser au *Grand Meaulnes* : sous l'apparence d'un roman d'intrigue et d'action, l'auteur livre une critique implicite de la notion d'aventure en montrant comment les rêves se brisent au contact du réel.

Vers 1912, après avoir traversé de longues périodes d'incertitude sur la nature de son roman futur, Gide réussit à mettre en marche la rédaction des *Caves du Vatican*. Quelques années auparavant, il a déjà rédigé un long prologue où il s'explique sur l'esthétique du roman. Il y dit admirer dans la vie l'encombrement des événements ; c'est pour-

⁷⁹ Rachilde, « Les Romans : André Gide, *Isabelle*. » *Mercure de France*, 1er septembre 1911, pp. 146-7. Voir aussi l'article de Lucien Maury dans *La Semaine Littéraire* (1911, pp. 347-50), qui parle de « pittoresque psychologique, raccourcis, savant désordre, harmonie brisée [où] le réel se mue en fantastique, caprice discipliné. »

⁸⁰ Bernard à Gide, 4 octobre 1911. Bibliothèque Doucet.

quoi il se propose de rendre la vie dans toute sa complexité, sans commentaire de la part du narrateur.⁸¹ La vision du roman moderne selon Gide exige l'imbrication de multiples événements ; ainsi, l'auteur peut créer une impression de foisonnement. Il s'agit de peindre les rapports entre plusieurs personnages, au lieu de se concentrer sur le développement intérieur d'un seul.

La genèse des *Caves du Vatican* est longue et difficile, justement parce que Gide veut que ce roman soit très différent de ses œuvres antérieures : « je me sens, à certains moments, dans la situation d'esprit d'un Montaigne qu'on veut forcer à écrire *Les 3 Mousquetaires* ». ⁸² Cette volonté d'abandonner le classicisme pour une esthétique de roman d'aventures reflète bien évidemment les idéaux de la NRF. Copeau joue un rôle particulièrement important dans l'élaboration du projet : Gide lui fait lire les versions successives de son manuscrit et se montre très reconnaissant des conseils donnés par son ami. Il semble par exemple que Copeau ait beaucoup contribué à la création des caractères. Dans la NRF, il est le premier à plaider pour une réhabilitation de l'imagination romanesque. Son influence aide Gide à se libérer des règles classiques, de manière à pouvoir créer une œuvre plus moderne. Pourtant, à cause de la nouveauté de ce projet, Gide est très hésitant sur la signification de ses efforts :

Il faut admettre, cher vieux, que ces *Caves*, bien qu'à vous dédiées, ne peuvent pas et ne doivent pas être un « chef d'œuvre » – mais bien un livre ahurissant, plein de trous, de manques, mais aussi d'amusement, de bizarrerie et de réussites partielles. Laissez-moi l'écrire comme cela. Je m'assure à neuf que c'est comme cela qu'il doit être : et que les exigences nouvelles que j'y apportais, excitée par vous, ne sont point, pour la plupart, de son ressort.

Exténuant ce piétinement sur place.⁸³

Gide pressent donc que les *Caves* seront un livre expérimental plutôt qu'une œuvre d'art achevée. Cela n'empêche pas ses amis de nourrir de grandes espérances à propos de son roman.

Ce sont les jeunes collaborateurs de la NRF qui conseillent Gide lors de la rédaction des *Caves du Vatican* ; plus que leurs aînés, ils

⁸¹ Ce texte, qui date de 1909, est resté inédit. Voir Alain Goulet, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican*. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XII : 64, octobre 1984, pp. 505-40 (p. 513).

⁸² Gide à Rivière, 3 août 1911. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 252. Voir aussi Alain Goulet & Pascal Mercier (éd.), *Edition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*. Sheffield : André Gide Editions Project / Paris : Gallimard, 2001 [CD-rom].

⁸³ Gide à Copeau, 8 juin 1912. *Correspondance Gide-Copeau* I, p. 622.

sont pénétrés de l'esprit nouveau et de l'influence des littératures étrangères. Ainsi Jacques Rivière, qui prend connaissance du projet en septembre 1911, se dit fasciné par Lafcadio et son acte gratuit :

Le bref récit que vous nous avez fait de l'épisode de l'assassinat nous a profondément frappés, Fournier et moi. Je sens là quelque chose d'absolument nouveau, que je n'avais pas deviné du tout, et pour quoi soudain je vous découvre fait : une sorte de récit terriblement joyeux, de cette joie que je dis dans mon article, dure, sèche, hilarante ; un récit d'aventures impitoyables, où vous n'interviendrez que par le rire enthousiaste qu'elles vous inspireront. [...] Œuvre irrespectueuse ! Comme vous aviez raison de l'appeler ainsi ! Pleine d'un irrespect passionné, d'une ignorance ravie des valeurs morales. Ce sera dans la veine de *L'Immoraliste*, mais allégé des remords, des scrupules et de la gaucherie qui font la gravité de *L'Immoraliste*. L'indépendance comme une folie ! Vous avez raison de travailler dans ce sens ; il y a là quelque chose que vous seul pouvez donner et qui, réussi, peut être stupéfiant.⁸⁴

Il est probable que la rédaction des *Caves du Vatican* a été une des majeures inspirations de Rivière lors de la rédaction de son article sur le roman d'aventure. De son côté, Gide se sent un peu gêné par la parution de cet article, juste avant l'achèvement de son roman. Premièrement, parce que cela l'empêche de noter ses propres idées sur le sujet : « votre article 3, que je lisais hier pour tâcher de me remonter – m'a consterné. Jamais je n'écrirai rien d'aussi bon – et précisément sur presque le même sujet. Dès les deux premières pages j'ai commencé de perdre cœur ».⁸⁵ En outre, les affirmations de son cadet le rendent encore plus incertain de la valeur des *Caves*. De peur qu'elles ne soient pas à la hauteur de l'idéal préconisé par Rivière, Gide s'en distancie aussitôt :

C'est bien précisément parce que je vois le *Roman*, à peu près (ou même tout à fait) comme vous le voyez vous-même, que même les *Caves* je ne puis les considérer comme un *roman*, et que je tiens à mettre sous le titre : *Sotie*. Je vous dis cela pour que vous ne vous fassiez pas des imaginations au sujet de mon livre et que vous ne soyez pas trop déçu.⁸⁶

⁸⁴ Rivière à Gide, 24 octobre 1911. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 282. Suite à cette séance de lecture, Alain-Fournier annonce dans *Paris-Journal* que Gide ne cesse de se renouveler, « puisque, dès maintenant, l'auteur des *Nourritures terrestres* travaille à un roman d'aventures ! » (« Courrier Littéraire. » [*Paris-Journal*, 12 novembre 1911] In *Chroniques et critiques*. Paris : Cherche-Midi, 1991, p. 324.

⁸⁵ Gide à Rivière, 11 juillet 1913. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 388.

⁸⁶ Gide à Rivière, 13 juillet 1913. *Ibid.*, p. 389. Rivière essaie de le rassurer en répondant : « Cher ami, je crois commencer à m'imaginer assez bien et avec beaucoup de précision ce que c'est que les *Caves*. Et ça me plaît beaucoup. Je suis bien content que

L'édition originale des *Caves du Vatican* paraît sans nom d'auteur ; elle se présente comme une « sotie, par l'auteur de *Paludes* ». Ce faisant, Gide souligne le côté parodique des *Caves* et les met en rapport avec une de ses œuvres antérieures. Pour ce qui est de la désignation générique, il se réfère à un genre ancien plutôt que de se rattacher à un mouvement contemporain. Au moyen âge, la sotie était un genre dramatique burlesque qui parodiait les cérémonies religieuses. Elle est probablement issue de la fête des fous, qui mettait en scène un renversement de la hiérarchie sociale.

Comme il l'avait fait à la publication d'*Isabelle*, Gide désavoue ses intentions premières. Une des raisons pour ce curieux mouvement de retrait est son dégoût des carcans littéraires ; plutôt que de paraître se plier à une formule, il aime préserver une certaine ambiguïté générique qui laisse le lecteur libre d'interpréter l'œuvre à sa guise. En vue de la publication des *Caves du Vatican* dans la *NRF*, Gide rédige une lettre dédicatoire à Copeau, datée du 29 août 1913. Il y explique pourquoi, en dernière instance, il a refusé à son livre l'étiquette de roman :

Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *Récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des *romans*.

Au reste, peu m'importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'ensuite on ne m'accuse pas de faillir aux règles du « genre » : et de manquer par exemple de désordre et de confusion.

Récits, soties... il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres *ironiques* (ou critiques, si vous le préférez), dont sans doute voici le dernier.

Je tiens que le défaut des œuvres d'aujourd'hui vient de ce qu'elles naissent avant terme, et que l'artiste ne se donne plus le temps de les porter. Mais qu'Apollon me garde de faire le procès de l'époque ! Ce que j'en dis ici est simplement pour mettre en garde ceux qui prétendraient découvrir dans *Les Caves* un retour, une palinodie, tracer la courbe de ma carrière, en dénoncer l'évolution...

La seule question de métier m'importe et je n'aspire qu'à être bon artisan.⁸⁷

Cette lettre, qui sera d'ailleurs supprimée dans la première édition du livre, témoigne des scrupules artistiques de Gide. Apparemment, il trouve qu'il n'a pas encore réussi à réaliser son idéal. Il est étonnant que Gide souligne ici son côté classique, car ses premiers critiques lui

vous aimiez mon article. Mais ce n'est pas "avec mon article" que je jugerai les *Caves*. » (Rivière à Gide, 14 juillet 1913. *Ibid.*, p. 390).

⁸⁷ « A Jacques Copeau. » [Préface aux *Caves du Vatican*] In *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p. 679.

reprocheront justement de ne l'être pas assez. Son argumentation est assez confuse ; il paraîtrait que cette lettre-préface soit une tentative de brouiller les pistes afin d'esquiver la discussion sur le rapport entre *Les Caves du Vatican* et la notion du roman d'aventure.

Même si Gide dénie à son livre l'étiquette de roman, il est évident que *Les Caves du Vatican* sont un produit de la réflexion de la NRF sur l'innovation du genre. Tout comme Larbaud et Alain-Fournier, Gide s'inspire des romanciers d'aventures anglais, parce qu'il y trouve un antidote salutaire au réalisme et au classicisme français. Lorsque Gide reprend ses études d'anglais vers 1910, il se lance tout de suite dans les chefs d'œuvre du XVIII^e siècle, dont il apprécie la nouveauté radicale par rapport à la tradition française. Ces romans fournissent une autre perspective (non uniquement intellectuelle, mais également physique) sur l'existence humaine : « j'aime précisément ces gros morceaux non parés que Fielding ou De Foë nous servent, à peine cuits, gardant tout le goût-de-sang de la viande ». ⁸⁸ Contrairement aux auteurs français, ces romanciers ne se soumettent pas à un rationalisme simplificateur.

Pendant la rédaction de son roman au début de 1912, Gide lit *Tom Jones* et *Lord Jim*, signe qu'il s'intéresse autant à la production contemporaine d'Outre-Mer qu'aux grands romans du passé. Il écrit alors à Copeau : « *Les Caves* sont tout aussi difficiles à écrire que n'importe quel autre livre ; à quoi ça ressemblera le plus ? à *Tom Jones*. Mais qui lit *Tom Jones* aujourd'hui ? Je lisais Stevenson avec délices ; mais Fielding s'est assis dessus ». ⁸⁹ L'influence de Fielding et de Defoe se manifeste notamment dans le côté picaresque des *Caves du Vatican*. Les romans de Defoe sont pleins de contradictions à cause de la façon dont l'auteur juxtapose pragmatisme et moralisme ; il y a par exemple une contradiction flagrante entre la conduite de Moll Flanders et ses idées. De même, Gide crée un mélange étonnant de détails réalistes et d'incohérences psychologiques. C'est une manière de déconstruire le roman classique : « Il se profile ici un trait typique du modernisme : le rationalisme des Lumières se trouve contrecarré par

⁸⁸ « Lettre à Charles Du Bos (non envoyée). » NRF, décembre 1929, pp. 759-60, 762. En vue de cette conception du roman anglais, Gide a sûrement apprécié la réaction d'Arnold Bennett, qui lui écrit que *Les Caves du Vatican* sont « full of meat » (Bennett à Gide, 18 mars 1914. L.F. Brugmans (éd.), *Correspondance André Gide - Arnold Bennett. Vingt ans d'amitié littéraire (1911-1931)*. Genève : Droz, 1964, p. 73).

⁸⁹ Gide à Copeau, 25 avril 1911. *Correspondance Gide-Copeau* I, p. 479-80.

un irrationnel refaisant surface et minant les prétentions du sujet à se connaître et à déterminer pleinement son action ».⁹⁰

Des romanciers anglais contemporains, c'est Joseph Conrad qui a le plus influencé *Les Caves du Vatican*. Or, on sait que Conrad n'écrit pas des romans d'aventures traditionnels, mais des œuvres proto-modernistes qui s'interrogent sur la condition humaine. Conrad met en question l'idéal de l'aventure, les rêves de gloire et d'action, en montrant comment ces idéaux se brisent au contact avec la réalité. Ses récits sont profondément tragiques ; ils aboutissent à des situations d'échec ou de stagnation. L'influence conradienne sur *Les Caves du Vatican* se manifeste dans l'inconséquence des personnages, dans l'écart entre l'être et le faire, et dans le problème de l'identité morale. C'est aussi le sens de la citation de *Lord Jim* que Gide met en épigraphe du livre V : c'est une interrogation sur les rapports entre la vie et l'art, entre l'engagement dans le réel et la contemplation détachée.⁹¹ Jim et Lafcadio sont des êtres disponibles jusqu'au moment où ils commettent un geste décisif ; ensuite toute action limite leurs possibilités. Cette découverte marque aussi l'itinéraire personnel de Gide : la décision d'écrire des romans est pour lui une manière de se confronter à la réalité extérieure, après l'avoir fuie pendant longtemps. On peut dire qu'il évolue d'une œuvre fondée sur l'être vers une œuvre dans laquelle l'homme se définit par ses actions. Cependant,

Ni Conrad, ni Gide, ne firent à proprement parler des romans d'aventure. Ils s'intéressaient aux possibilités de l'aventure en tant que conception éthique et esthétique. Dans leurs œuvres, ils semblent se préoccuper plutôt de l'aventure que comporte la découverte des sens possibles et multiples de l'œuvre littéraire. Les actions, y compris le fameux « crime » de Lafcadio, se caractérisent par leur incomplétude plus que par leur achèvement (comme le souhaitait Rivière).⁹²

Chez Gide et Conrad, la volonté d'innovation formelle domine : ils adoptent les conventions d'un genre existant pour le miner de l'intérieur.

⁹⁰ Russell West, « Moll Flanders et Robinson Cruséo à Paris : Gide, Defoë et *Les Caves du Vatican*. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXVII : 124, octobre 1999, pp. 353-72 (p. 368).

⁹¹ « - There is only one remedy. One thing alone can cure us from being ourselves. - Yes ; strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live. » (Joseph Conrad, *Lord Jim*).

⁹² Walter Putnam, « L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XIV : 71, juillet 1986, pp. 59-74 (p. 63).

Ce ne sont que deux exemples de romanciers anglais qui ont influencé la création des *Caves du Vatican*. Il y aurait par exemple beaucoup à dire de Stevenson, qui a sans doute inspiré la composition décousue et le ton désinvolte du roman.⁹³ À part ces références littéraires, le texte contient beaucoup d'allusions subtiles à l'Angleterre. Or, il est intéressant de constater que toutes les références anglaises se rattachent au personnage de Lafcadio, qui emprunte son prénom à l'aventurier-écrivain Lafcadio Hearn. Le héros des *Caves* incarne le goût de l'aventure et la soif de libération ; or, pour Gide, la littérature anglaise est une invitation au voyage, un appel à l'émancipation ; dans son journal, il écrit qu'il y respire « le vent du large ».⁹⁴

La fascination que Gide éprouve à l'égard de la littérature anglaise coïncide en grande partie avec son intérêt pour des genres populaires comme le roman policier ou le roman-feuilleton. Dans *Les Caves du Vatican*, il s'amuse à jouer sur les poncifs de ce type de fiction en multipliant les coïncidences et les invraisemblances. Mais, loin de s'abandonner aux joies de l'invention, Gide y ajoute un degré d'auto-critique. Son narrateur est très conscient de son travail de déconstruction générique : « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne ».⁹⁵ *Les Caves du Vatican* ne peuvent donc pas être considérées comme un simple roman d'aventures, puisque la distance ironique en fait une parodie du genre. À plusieurs reprises, le narrateur des *Caves* dévoile les mécanismes cachés de la création des personnages, expliquant comment il doit choisir entre la complexité et la cohérence.⁹⁶ En proclamant sa préférence pour une caractérisation fragmentée, Gide se place dans la lignée de Dostoïevski. Ce choix fait de lui un des initiateurs du roman moderniste, mais les premiers lecteurs des *Caves* ne savent pas reconnaître la valeur innovatrice du livre. La plupart restent confus devant cette œuvre inclassable, ne sachant pas s'ils ont affaire à un récit d'aventures, à une sottise ou à une grande œuvre moderne.

⁹³ Voir Peter Fawcett, « Gide et Stevenson. » In P. Pollard (éd.), *André Gide et l'Angleterre*, pp. 24-9.

⁹⁴ André Gide, « Feuilletés. » In *Journal I*, p. 1095.

⁹⁵ André Gide, *Les Caves du Vatican*. In *Romans, récits et sotties, œuvres lyriques*, p. 723.

⁹⁶ Voir par exemple sa réflexion sur Carola : « Je ne sais trop que penser de Carola Venitequa. » (*Ibid.*, p. 787).

Roman ou sottie ?

A cause des plaidoyers de la NRF en faveur d'un roman nouveau, les lecteurs attendent beaucoup des *Caves du Vatican*. Dès 1902, François de Miomandre annonce que Gide prépare un « livre d'action et d'intrigue » inspiré de Dostoïevski. Contrairement à ses livres précédents, ce sera « une œuvre touffue, générale, généreuse, d'un caractère plus universel, sans réserves, enfin humaine ». ⁹⁷ Or, la réception des *Caves* donne l'impression d'une déception généralisée. Elle contraste avec celle de *La Porte étroite* : ce récit, paru dans les tout premiers numéros de la NRF, avait suscité des réactions très favorables de la part des lecteurs, qui n'étaient d'ailleurs pas tous sensibles à la dimension critique du livre. Plus de quarante comptes rendus avaient paru, stimulant la demande du public, de sorte que l'éditeur avait dû réimprimer l'ouvrage. Pour Gide, qui avait toujours eu un public très restreint, c'était une véritable percée. Deux ans après, *Isabelle* avait également suscité pas mal d'échos, même si les critiques ne savaient pas très bien par où prendre ce livre.

Or, à la sortie des *Caves du Vatican*, le roman que les amis de Gide attendent depuis longtemps, la presse est relativement muette. Ce n'est pas faute de lecteurs, pourtant ; la NRF a désormais une audience considérable et les numéros dans lesquels le livre paraît s'épuisent très vite. Cependant, le livre ne suscite qu'une poignée de comptes rendus, généralement négatifs. Certains dénoncent l'influence morale de l'auteur : Henri Massis proclame sa « faillite esthétique et morale ». ⁹⁸ Dans *Les Marges*, Georges Le Cardonnel publie une attaque particulièrement violente : « Ce n'est point sottie que Monsieur André Gide aurait dû intituler cette œuvre, mais sottise ». ⁹⁹ Le Cardonnel reproche à Gide de ne pas avoir respecté ses propres consignes classiques ; en outre, il dénonce les intentions anticatholiques du livre. Même dans l'entourage direct de Gide, *Les Caves du Vatican* suscitent des réactions indignées : Claudel, scandalisé par un passage pédérastique et par la ridiculisation de l'Eglise, décide de rompre avec la NRF. ¹⁰⁰ Seul

⁹⁷ Francis de Miomandre, « André Gide et l'inquiétude philosophique. » *Mercur de France*, mai 1902, pp. 361-71 (p. 371).

⁹⁸ Henri Massis, *L'Eclair*, 22 juin 1914, p. 2.

⁹⁹ Georges Le Cardonnel, « *Les Caves du Vatican*. » *Les Marges*, 15 juillet 1914, pp. 103-12 (p. 103).

¹⁰⁰ Voir *Correspondance Gide-Claudel*, pp. 216-34.

François Mauriac essaie de comprendre les intentions artistiques de l'auteur et d'expliquer pourquoi il a eu recours à la notion de sotie :

Je crois bien qu'au Moyen Age, on appelait sotie une pièce bouffonne. Mais c'est à dessein que M. André Gide use de ce terme impropre pour désigner son nouvel ouvrage. Sans doute a-t-il peur que nous prenions trop au sérieux ce divertissement. Il s'est fait à lui-même la gageure d'écrire un roman policier qui vaudrait surtout par l'invention et l'ingéniosité de l'intrigue. Il s'est dit qu'en prêtant aux personnages de son imbroglio de la vie, de la truculence, il ferait entrer dans la littérature le genre un peu décrié du feuilleton. Tout cela est vrai. Tout cela est vrai, pourtant je crois que nous devons chercher ailleurs le sens profond de ce livre. Gide, en écrivant *Les Caves du Vatican*, a essayé de créer des êtres qui ne fussent pas lui-même.¹⁰¹

Il est intéressant de voir Mauriac mettre l'accent sur le fait que Gide s'inspire de la fiction populaire pour renouveler sa matière. Cependant il conclut, lui aussi, à l'échec de l'entreprise, sous prétexte que Gide n'a pas réussi à faire un roman objectif. La réaction de Mauriac est représentative de l'incapacité de la plupart des lecteurs français à apprécier *Les Caves du Vatican*. Le seul compte rendu positif du livre est un article de Valery Larbaud paru à Londres.¹⁰² C'est aussi de l'Angleterre que viennent les lettres les plus favorables à son roman. Il semble que le charme particulier des *Caves* y soit plus facilement apprécié, signe que Gide s'est effectivement rapproché de l'esprit anglais. Edmund Gosse lui écrit :

It is extremely amusing, in a very original way, that is, in a way so old that it is quite new ! You have gone back to the methods of the 18th century: I see in your book the discipleship of *Gil Blas* and of Fielding.

Les Caves du Vatican, I should say, is the only *picaresque* novel of our time. It is a gallery of eccentric and violent portraits arranged to excite the imagination by their contrasts. I delight in the rich savour of the style, the humour of the situations, the daring originality of the imbroglio.¹⁰³

Même les rédacteurs de la *NRF* n'accueillent pas les *Caves* sans exprimer des réserves. Curieusement, on trouve très peu de réactions aux *Caves du Vatican* dans leurs correspondances. Cela tient partiellement à l'attente créée par les articles programmatiques sur le roman d'aventure ; Gide est le premier à réaliser que son roman ne correspond pas exactement à la vision de Rivière. A la parution du livre, plusieurs de ses amis, déçus, semblent avoir préféré se taire. D'autre part, les

¹⁰¹ François Mauriac, « *Les Caves du Vatican*. » *Les Cahiers*, 15 mai 1914.

¹⁰² Valery Larbaud, « Lettre de Paris. » *The New Weekly*, juillet 1914.

¹⁰³ Gosse à Gide, 25 avril 1914. L.F. Brugmans (éd.), *The Correspondence of André Gide and Edmund Gosse*, p. 111.

hommes de la *NRF* sont encore sous l'influence du classicisme français, ce qui les amène à critiquer la composition décousue des *Caves du Vatican*. Ainsi, Rivière écrit à Gide :

L'importance de votre œuvre se reconnaît à ses imperfections. C'est une œuvre dont vous n'avez pas été maître. Il y a quelque chose en elle qui a fait craquer votre maîtrise. Sa matière même a été assez forte pour se débarrasser de vous par moments, pour vous désarçonner. Ne croyez pas que je veuille indiquer ici quelque vice profond que j'aurais découvert dans les *Caves*. Pas du tout. Le défaut auquel je fais allusion est des plus simples, des plus superficiels et de ceux qui me plaisent tout particulièrement. Je trouve le livre mal composé. Il y a, à mon sens, une disproportion flagrante entre la masse formée par les quatre premières parties et cette merveilleuse dernière partie, dans laquelle vous vous élevez à une hauteur que vous n'aviez jamais même approchée.¹⁰⁴

En vue de cette réaction, il est d'autant plus intéressant de voir Marcel Proust faire l'éloge du livre justement à cause de la façon dont il est composé :

J'aurais beaucoup à vous dire de ce roman, plus passionnant qu'un Stevenson, et dont les épisodes convergent, composés comme dans une rose d'église. C'est à mon goût la composition la plus savante, mais je n'ai peut-être pas le droit de dire cela puisque, ayant mis tout mon effort à composer mon livre, et ensuite à effacer les traces trop grossières de composition, les meilleurs juges n'ont vu là que du laisser-aller, de l'abandon, de la prolixité.¹⁰⁵

Les lecteurs de 1914 sont confus devant une œuvre qui défie les préceptes classiques et les conventions réalistes ; en outre, elle transgresse les délimitations génériques conventionnelles. La perception des *Caves du Vatican* variera au cours du temps ; dans les années 1920, les critiques considéreront ce livre comme un précurseur des romans d'aventures qui sont alors à la mode. Pierre Mac Orlan exprimera sa dette envers Gide, qui est avec Stevenson « le plus grand romancier d'aventures de notre temps ». Il ajoute que l'aventure, chez Gide, est une manière d'exprimer l'inquiétude moderne.¹⁰⁶ En 1931, Ramon Fernandez attirera l'attention sur la façon dont le roman de Gide pastiche le genre du roman-feuilleton. Par le rôle du hasard, les

¹⁰⁴ Rivière à Gide, 21 février 1914. *Correspondance Gide-Rivière*, p. 441. Il est vrai que Rivière atténue sa critique ensuite en disant que ce défaut est à son avis « une des marques les plus évidentes de la nouveauté, de la force, de la profondeur [...] des *Caves* par rapport aux œuvres qui les ont précédées. » (*Ibid.*, p. 442).

¹⁰⁵ Proust à Gide, 6 mars 1914. Ph. Kolb (éd.), *Correspondance de Marcel Proust*, XIII : 1914. Paris : Plon, 1985, p. 108.

¹⁰⁶ Pierre Mac Orlan, « André Gide et l'aventure. » In *André Gide*. Paris : Ed. du Capitole, 1928, pp. 171-6 (p. 173). Voir aussi « L'Accueil des *Caves du Vatican*. » In A. Goulet & P. Mercier (éd.), *Edition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*.

événements mystérieux et la fascination pour le crime, les *Caves* parodient des romans populaires comme *Fantômas*. En même temps, la notion de l'acte gratuit et l'élément de subversion morale préfigurent le surréalisme. Fernandez dit que le personnage de Lafcadio a eu une grande influence sur les jeunes de 1914, qui sont épris de sensations et de gratuité et qui veulent s'affranchir des conventions bourgeoises. Ainsi, *Les Caves du Vatican* seraient un « roman-bouffe » qui reflète néanmoins les préoccupations de la société moderne.¹⁰⁷

Apparemment, Gide est tout de même désireux de voir reconnaître son rôle dans la réhabilitation du roman d'aventures, puisqu'il proteste quand Thibaudet ne le mentionne pas dans son article de 1919 sur le genre. Thibaudet, surpris par cette réclamation, lui écrit qu'il regarde *Les Caves du Vatican* comme un livre fondamentalement différent du roman d'aventures conventionnel. Sa réponse témoigne d'une remarquable intuition quant au caractère proto-moderniste du livre :

Je n'ai pas parlé des *Caves* dans mon article sur le Roman d'Aventure pour la même raison que je n'avais pas songé à parler de l'*Education Sentimentale* dans mon article sur le roman balzacien, ou, plus précisément encore, pour la même raison que, traitant du roman d'aventures anglais je n'ai cité aucun roman de Chesterton. Le groupe de romans d'aventure, l'ordre qui tenait sous cet étiquette, m'apparaissait alors comme un éclairage qui excluait aussi bien les *Caves du Vatican* que le *Nommé jeudi*, parce que l'un et l'autre appartiennent à un monde d'intelligence et d'humour qui dépasse le roman d'aventures. En réalité ce sont des mythes.¹⁰⁸

Jusqu'à nos jours, les opinions sur *Les Caves du Vatican* restent partagées : Auguste Anglès, par exemple, trouve que c'est une œuvre ratée. Malheureusement, il ne l'analyse pas dans son étude sur la NRF. La plupart des critiques pensent que c'est une ébauche de procédés littéraires qui seront perfectionnés dans *Les Faux-Monnayeurs*. On reproche souvent aux *Caves* un manque de profondeur dans la présentation des caractères et dans le traitement des thèmes moraux. Même quand elle aborde des thèmes sérieux, la satire reste légère et anodine.

Il nous semble que la réception défavorable des *Caves du Vatican* tient en grande partie à son ambiguïté générique. L'histoire de la genèse du livre montre que Gide est préoccupé par la question du genre,

¹⁰⁷ Ramon Fernandez, *André Gide*. Paris : Corrêa, 1931. Fragment reproduit dans M. Raimond (éd.), *Les Critiques de notre temps et Gide*. Paris : Garnier, 1971, pp. 44-8.

¹⁰⁸ Thibaudet à Gide, vers le 29 février 1920. Bibliothèque Doucet. Voir aussi Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure. » [NRF, septembre 1919] In *Réflexions sur le roman*, pp. 71-81.

notamment à cause des débats qui ont lieu dans la *NRF*. Gide tente d'influencer la lecture par la façon dont il présente son livre, mais il doit aussi compter avec les attentes de ses lecteurs. Son roman se présente comme un réseau complexe de références intertextuelles et un jeu avec les conventions de différents genres anciens et modernes. Pour une meilleure compréhension du texte, il est utile de le situer dans le contexte de l'évolution littéraire de son auteur.

Au début de sa carrière littéraire, Gide a déjà publié deux œuvres qu'il classera plus tard comme des *soties* et qui présentent certaines analogies intéressantes avec *Les Caves du Vatican*. Dans *Paludes* (1895), le concept de l'acte gratuit, qui jouera un rôle central dans les *Caves*, apparaît pour la première fois.¹⁰⁹ C'est une satire de la vie littéraire parisienne au temps du symbolisme, introduisant aussi la technique de la mise en abyme (« J'écris *Paludes* ») ; de même, *Les Caves du Vatican* mettent en scène un écrivain qui prépare un livre qui offre de fortes ressemblances avec l'histoire dans laquelle il figure lui-même. On sait à quel degré de sophistication Gide portera ces effets de miroir dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Dans *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), toute l'histoire tourne autour du concept de l'acte gratuit ; en créant des rapports arbitraires entre ses personnages, Gide s'interroge sur la liberté de l'homme et il met en question la causalité et la morale conventionnelles. Comme dans les *Caves*, le ton est très ironique ; la façon dont Gide aborde des problèmes existentiels est étonnamment légère. Le cadre mythique et symbolique du récit, ainsi que sa structure sophistiquée, annoncent certains aspects du modernisme ; la forme du *Prométhée* est marquée par la discontinuité et l'éclatement. En multipliant les points de vue et les intrigues, Gide fait un premier pas vers le roman futur :

Cette imprévisibilité des comportements et le caractère arbitraire de la narration mèneraient vers l'esthétique du roman d'aventure si précisément nous n'avions affaire à des marionnettes et à un schématisme narratif qui justifient l'étiquette de « *sotie* ».¹¹⁰

Une différence essentielle avec les romans postérieurs est le fait que Gide situe son histoire dans un lieu indéterminé, avec des personnages mythiques ; *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* auront

¹⁰⁹ Voir Martine Sagaert, « Modernité de *Paludes*. » In R. Kopp & P. Schnyder (éd.), *Gide et la tentation de la modernité*, pp. 297-314.

¹¹⁰ Alain Goulet, « *Le Prométhée mal enchaîné* : Une étape vers le roman. » *Bulletin des Amis d'André Gide* IX : 49, janvier 1981, pp. 45-52 (p. 46).

une perspective contemporaine, quoique non réaliste. La sotie gidienne peut être considérée comme un genre intermédiaire entre le traité symboliste de sa jeunesse et le roman.

Pour ce qui est des *Caves du Vatican*, la dénomination de sotie se justifie par le ton burlesque du roman, par les personnages caricaturaux et par son attitude irrévérencieuse envers la religion et la morale. La notion de l'acte gratuit implique un renversement de valeurs qui rappelle les farces médiévales. Il est possible que Gide ait choisi l'étiquette de sotie pour se faire pardonner les faiblesses de son livre, d'apparence trop légère pour mériter celle de roman. Son livre a indubitablement un côté bouffon à cause des rencontres fortuites, des déguisements et des quiproquos. Le mystérieux Protos incarne le mieux cet aspect du roman. Il est d'abord une espèce de Ménélaque qui initie Lafcadio à l'immoralisme ; par la suite, il continue de jouer un rôle de mentor. Protos est le personnage le moins réaliste des *Caves* : il est capable de changer continuellement d'aspect et de surgir de nulle part à des moments clés de l'histoire. C'est lui qui semble tenir les ficelles du récit, mettant en question l'autonomie de Lafcadio ; par extension, cela fait de lui un symbole du romancier.

Il est significatif que Gide attire l'attention sur le rapport entre les *Caves* et ses livres antérieurs, notamment avec ce qu'il appelle ses œuvres critiques. Mais la continuité va plus loin : au fond, Gide traite toujours des mêmes thèmes : il s'interroge sur la liberté morale de l'homme et sur les conditions de la création artistique. Seulement, à côté de livres affirmatifs comme *Les Nourritures terrestres*, Gide fait des œuvres subtilement ironiques (*L'Immoraliste* et *La Porte étroite*) ou burlesques (les soties). Dans *Les Caves du Vatican*, l'aspect parodique se manifeste surtout dans la présentation des trois beaux-frères aux noms grotesques d'Amédée Fleurissoire, Julius de Baraglioul et Anthime Armand-Dubois. Qu'ils soient catholiques ou francs-maçons, ils sont tous ridiculisés à cause de leur insignifiance prétentieuse et de la bassesse de leurs motifs.

Par un jeu complexe de symétries, d'oppositions et de rapprochements ironiques, Gide livre un commentaire indirect sur ses personnages. L'écrivain mondain Julius de Baraglioul est sa cible privilégiée ; en décrivant ses intrigues pour entrer à l'Académie française, Gide s'attaque aux mœurs littéraires de son temps. Mais ce personnage lui permet aussi d'aborder des questions artistiques plus sérieuses. Sous l'influence de son demi-frère Lafcadio, qui lui reproche de

présenter ses personnages avec un excès de logique, Julius conçoit l'idée de décrire un acte gratuit pour se libérer du réalisme déterministe. Lorsqu'il expose son projet à Lafcadio, il ne sait pas que celui-ci vient de commettre cet acte aux dépens de Fleurissoire. L'ironie de la situation veut que, confronté à un véritable acte gratuit, Julius ne peut s'empêcher de chercher un motif. Une fois de plus, il change complètement de position ; n'osant pas assumer sa liberté, Julius rentre dans l'ordre.¹¹¹ La scène est amusante par le décalage entre ce que le lecteur sait et la connaissance limitée de Julius (mais aussi de Lafcadio, qui ne savait pas que sa victime était le beau-frère de Julius et qui apprend dans les journaux qu'un tiers a retouché son crime). Le contraste entre Julius et Lafcadio structure le roman ; ils représentent les types opposés des *crustacés* (les bourgeois enlisés) et des *subtils* (ceux qui sont libres et indépendants). Lafcadio, en tant que bâtard et étranger, vit à l'écart de la société bourgeoise dont il dénonce l'hypocrisie. Cet adolescent vagabond et polyglotte fait penser à Barnabooth et il préfigure toute une série de héros modernistes. Les paroles de Lafcadio et de Protos ont des résonances nietzschéennes : ils se voient comme des hommes supérieurs qui peuvent se dérober au droit commun. Ainsi, Lafcadio se permet de considérer le crime comme une simple aventure ; le fait qu'il soit sans motif le légitime.

En faisant dire à Lafcadio qu'il est un « être d'inconséquence », Gide donne tout un programme moral et littéraire ; à travers la complexité du personnage, il veut révolutionner la psychologie littéraire. On connaît son admiration pour Dostoïevski, qui lui a montré la possibilité de faire un roman polyphonique traitant de problèmes moraux et psychologiques profonds. Or, *Les Caves du Vatican* contiennent plusieurs allusions à l'œuvre du grand précurseur russe. La notion de l'acte gratuit s'inspire de l'assassinat de la vieille usurière par Raskolnikov (*Crime et Châtiment*) et du suicide de Kirilov (*Les Possédés*).¹¹² Pour Lafcadio comme pour Raskolnikov, l'acte gratuit est une manière d'affirmer son autonomie morale. Mais chez Raskolnikov, pauvre étudiant sans perspectives d'avenir, la motivation de l'acte est plus complexe (l'argent y joue aussi un rôle) ; une fois l'assassinat com-

¹¹¹ Voir *Les Caves du Vatican*, pp. 836-42.

¹¹² Il y a une brève allusion plus directe au crime de Raskolnikov : juste avant de rencontrer Fleurissoire, Lafcadio se souvient d'une vieille Italienne qu'il a aidée, mais qu'il était tenté d'étrangler ; cela lui donne envie de prouver qu'il est aussi bien capable d'un crime que d'une bonne action, par simple curiosité (*Ibid.*, p. 822-3).

mis, il tombe dans une crise morale si profonde qu'il finira par se dénoncer à la police. Lafcadio, par contre, est riche et insouciant et sa victime n'est qu'une fantoche ridicule. Lafcadio ne semble sentir aucun remords et le narrateur ne cherche guère à rendre son acte compréhensible. Si le roman de Dostoïevski est profondément tragique, celui de Gide est surtout ironique.¹¹³

En compliquant toujours davantage son histoire d'escroquerie, Gide met en question le rapport entre fiction et réalité ; à mesure que l'intrigue se déroule, il devient impossible de savoir qui dit la vérité. Même le narrateur doit parfois spéculer sur les motifs des personnages. Par moments, il rompt l'illusion romanesque pour s'adresser directement au lecteur. Ainsi, il lui prouve l'authenticité de l'anecdote sur l'enlèvement du Pape, source à l'appui ; en démontrant que la réalité est parfois plus invraisemblable que la fiction, il tente de légitimer son récit.¹¹⁴ Cet exemple indique à quel point le problème du rapport entre la vie et l'art préoccupe l'auteur des *Caves du Vatican*. Au fond, Gide veut faire un roman vivant, sans se plier aux lois du réalisme. Il ne s'agit pas de représenter une réalité extérieure, mais de créer un univers autonome :

André Gide rejoint le paradoxe d'Oscar Wilde : les choses deviennent vraies ; il suffit qu'on leur donne vie par l'écriture, par l'art. Le roman cesse du même coup de figurer un compte rendu, voire une exploration du réel ; il est découverte, marche vers l'inconnu, source d'enrichissement psychologique pour l'auteur et son lecteur, ouverture sur un monde sans limites.¹¹⁵

Cette vision de la fonction du roman et de la psychologie des personnages entraîne toute une série d'innovations formelles. D'abord, Gide brise l'unité d'action en multipliant les intrigues et les personnages : *Les Caves du Vatican* consistent en une série d'histoires individuelles qui convergent de façon inattendue vers la fin du roman. Mais son livre n'est pas un ensemble cohérent et achevé ; il demande une participation active du lecteur pour compléter et interpréter l'histoire. Une des innovations techniques les plus prometteuses des *Caves du Vatican* est l'emploi du monologue intérieur : devant Larbaud, Gide re-

¹¹³ Voir Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide. Etude méthodologique*. Paris : Larousse, 1972, pp. 59-64.

¹¹⁴ Voir *Les Caves du Vatican*, p. 748-9.

¹¹⁵ Maurice Nadeau, « Introduction. » In A. Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p. XXXIII.

vendiquera avoir été un des premiers auteurs français à employer ce procédé moderniste :

Si vous écrivez quelque chose, et ce serait fort intéressant, sur le monologue dans le roman, ayez l'amicale gentillesse de relire les monologues de Lafcadio, dans mes *Caves du Vatican*, et en particulier celui en chemin de fer, avant l'assassinat de Fleurissoire. Excusez mon immodestie, mais je crois avoir tiré un parti assez neuf de cette forme que vous avez si magistralement employée.¹¹⁶

En fin de compte, l'intérêt des *Caves du Vatican* réside dans la façon dont Gide multiplie les références intertextuelles, s'appuyant sur des genres très variés pour créer un roman profondément moderne. Ceux qui dénoncent la légèreté de la satire, le manque de réalisme ou l'incapacité de l'auteur à écrire un véritable roman d'aventures, se méprennent sur les intentions de Gide. *Les Caves du Vatican* sont une œuvre expérimentale, imparfaite dans son essence, où l'on voit l'auteur s'interroger sur les directions possibles du roman français. Tout comme *Barnabooth* et *Le Grand Meaulnes*, ce livre s'inspire du roman d'aventures anglais pour échapper aux limitations du réalisme, mais il s'élève au-dessus de la fiction populaire par une thématique moderniste et d'importantes innovations techniques. Ainsi, il se rapproche des efforts d'auteurs proto-modernistes anglais comme Joseph Conrad ou R.L. Stevenson.

Pendant l'entre-deux-guerres, la NRF va continuer les efforts amorcés en 1912-1914 ; avec *Les Faux-Monnayeurs*, Gide fera une des plus grandes œuvres modernistes françaises. Il l'appellera son premier roman pour indiquer qu'il a le sentiment d'avoir enfin réussi à créer le grand roman qu'il envisageait dès le début du siècle. *Les Faux-Monnayeurs* continuent dans la voie des *Caves du Vatican* : c'est un roman polyphonique, multipliant les intrigues et les perspectives ; sa structure est complexe et ouverte ; les personnages y sont présentés de biais, de sorte qu'ils gardent une part d'obscurité. Mais ce roman est surtout moderniste par la façon dont il réfléchit sur ses propres conditions artistiques, à travers l'artifice d'un personnage romancier qui écrit un livre intitulé *Les Faux-Monnayeurs*.

¹¹⁶ Gide à Larbaud, 21 juillet 1923. *Correspondance Gide-Larbaud*, p. 204. Voir aussi *Les Caves du Vatican*, pp. 822-9.

Ainsi, les réflexions de la NRF donnent naissance à quelques tentatives romanesques très originales. Enumérant les quatre grands romans publiés à la veille de la guerre (*Les Caves du Vatican*, *Le Grand Meaulnes*, *Du Côté de chez Swann* et *Barnabooth*), Thibaudet dit que ces œuvres ont constitué « peut-être le tournant le plus riche qu'il y ait eu depuis 1830 dans l'histoire du roman ». ¹¹⁷ Malgré les différences entre les romans de Larbaud, Gide et Alain-Fournier, ce sont clairement des livres parents, nés dans le même contexte intellectuel. Chacun essaie de fournir une réponse à la question qui préoccupe la NRF : « comment rendre le roman français plus vivant ? » Ils sont guidés dans leurs recherches par les mêmes modèles : Dostoïevski pour la psychologie et les romanciers d'aventures anglais pour les techniques narratives.

Chez Larbaud, la quête du roman moderne aboutit à un journal intime fictif qui raconte une aventure toute cérébrale. Alain-Fournier choisit une intrigue plus romanesque, même si le voyage d'Augustin Meaulnes est en réalité aussi une quête intérieure. Le roman de Gide est le moins réaliste des trois, avec son héros picaresque et ses péripéties burlesques. Rétrospectivement, on peut conclure que la voie choisie par Larbaud est la plus féconde : son *Barnabooth* préfigure les grands romans modernistes de l'entre-deux-guerres qui abandonnent l'intrigue traditionnelle pour représenter la conscience de leurs héros.

Il y aurait toute une étude à faire sur les analogies thématiques et formelles entre *Barnabooth*, *Le Grand Meaulnes* et *Les Caves du Vatican*. Nous en avons mentionné quelques-unes. On peut dire qu'ils partagent quelques thèmes fondamentaux, caractéristiques du modernisme littéraire : désir de libération des conventions bourgeoises, construction d'une morale individuelle. Tous les trois ont un héros adolescent qui se détache de ses origines pour partir à la recherche de son moi authentique. Lafcadio et Barnabooth se ressemblent comme des frères ; à l'acte gratuit du premier correspond l'action indifférente du second.

Les trois romanciers s'amuse à brouiller les distinctions entre fiction et réalité et à briser l'illusion romanesque, ce qui donne à leurs textes une nuance d'ironie particulière. Au niveau de la technique littéraire, on peut relever une même volonté de varier les perspectives

¹¹⁷ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris : Stock, 1936. p. 539.

narratives afin de questionner la validité des observations. Les personnages, présentés de biais, s'avèrent inconstants ; ils se méprennent régulièrement sur eux-mêmes ou sur les autres. Gide, Larbaud et Alain-Fournier partagent une grande admiration pour la littérature anglaise, qui offre plus de liberté que la tradition française ; ils s'inspirent du genre du roman d'aventures pour s'affranchir du réalisme et du classicisme. Au développement linéaire du roman à la française, ils opposent une abondance de récits enchevêtrés, une chronologie fragmentée et une psychologie complexe. Par leur composition apparemment décousue et leur structure ouverte, ces textes s'éloignent de la tradition classique. Ils exigent du lecteur un effort pour en dégager la signification, qui n'est jamais définitive.

Barnabooth contient plusieurs exemples de mise en abyme, qui est un des procédés préférés de Gide. Or, l'auto-référentialité est caractéristique des textes modernistes. En outre, les romans de Gide et de Larbaud contiennent des passages subjectivistes qui annoncent la technique du monologue intérieur. Mais tandis que dans *Barnabooth* l'aventure est presque entièrement intérieure, le livre de Gide est plein de rebondissements romanesques. Quant au *Grand Meaulnes*, il semble se situer quelque part à mi-chemin entre le roman d'aventures à l'anglaise et le roman de l'aventure psychologique. L'histoire du *Grand Meaulnes* est située dans un décor intemporel et féérique, tandis que les romans de Gide et de Larbaud ont un cadre temporel et géographique plus précis : l'intrigue des *Caves du Vatican* se déroule dans les années 1890 et *Barnabooth* vit dans la réalité contemporaine ; il paraît même être en avance sur son époque. Je crois en outre qu'on peut soutenir que le roman d'Alain-Fournier est moins audacieux sur le plan de la technique littéraire que ceux de Gide et de Larbaud. Malheureusement, la mort prématurée de l'auteur nous empêche de savoir jusqu'où son évolution artistique aurait pu le mener.

Donc, malgré les différences entre leurs réalisations, Larbaud, Alain-Fournier et Gide ont en commun d'être des romanciers conscients qui tentent de réaliser l'idéal du roman de l'avenir formulé par les critiques de la *NRF*. En leur qualité d'écrivains-critiques, ils portent un grand intérêt aux questions de technique littéraire ; leur connaissance des littératures étrangères les aide à insuffler une vie nouvelle au roman français sclérosé. Dans le contexte du champ littéraire français de la Belle Époque, leur volonté de renouveler la littérature française en empruntant au roman d'aventures anglais paraît bien ico-

noclaste. Leurs efforts ne sont pas vraiment acceptés par le public contemporain, qui est sous l'influence du néo-classicisme nationaliste, mais il est intéressant de constater que les hommes de lettres anglais s'y intéressent et qu'une certaine partie de la jeunesse se reconnaît dans leurs héros modernes. Ainsi sont jetés les fondements d'un renouveau littéraire qui se matérialisera pleinement pendant l'entre-deux-guerres. Selon Michel Raimond, la période 1890-1930 est marquée par deux mouvements opposés :

d'un côté, elle a hérité du symbolisme et du bergsonisme un culte du monde intérieur qui la détourne de concevoir le roman comme une œuvre d'observation et d'enquête sociale ; de l'autre, elle a conservé la nostalgie du grand roman du XIX^e siècle, plein d'aventures psychologiques et dramatiques, constitué de nombreux épisodes et de multiples personnages. [...]

Entre un roman qui décrit la réalité extérieure, et les contes symboliques tout pénétrés de pensée dans lesquels le monde n'est plus, relégué à l'horizon, que l'objet de fugitives allusions, il y avait place pour un nouveau type de livres qui pût tenir de celui-ci l'unité profonde d'une vision du monde, et de celui-là le foisonnement, la gratuité, la richesse, la diversité du réel. [...] La notion des virtualités intérieures a été d'un grand secours pour des romanciers qui entendaient se quitter sans sortir d'eux-mêmes, rejoindre autrui sans abandonner leur monde intérieur et concevoir l'œuvre la plus chargée d'événements et de personnages comme « une âme écrite ».¹¹⁸

Justement, les réflexions du groupe de la *NRF* se trouvent au point d'intersection des deux tendances distinguées par Raimond ; elles convergent dans le roman de l'aventure psychologique entrevu par Rivière à la fin de son manifeste, et dont *Barnabooth* est la première grande réalisation.

¹¹⁸ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 479.

Conclusion

Après avoir soumis le mythe de la *Nouvelle Revue Française* à un examen critique, nous pouvons maintenant évaluer la place qu'elle occupe dans le champ littéraire de la Belle Époque. Nous avons vu que Gide et ses amis réussissent à faire, en l'espace de quelques années, d'une petite revue de cénacle un organe prestigieux et influent. Même si la véritable percée de la *NRF* n'aura lieu qu'après la Grande Guerre, tous les éléments de son hégémonie ultérieure se mettent en place dans les années 1909-1914. Il est intéressant de voir que la progression matérielle de la revue va de pair avec une croissance de son prestige artistique.

Une analyse inspirée des idées de Pierre Bourdieu montre à quel point les conditions de départ de la revue sont favorables à son développement. L'équipe fondatrice est un groupe relativement homogène composé d'hommes de lettres talentueux et ambitieux, qui partagent un même idéal esthétique. Ayant passé l'âge des premiers combats littéraires, ils sont prêts à conquérir un public plus large. Grâce à leurs expériences revuistes, ils disposent de compétences pratiques et d'un réseau de contacts dans les milieux littéraires. Leur position dans le champ littéraire leur permet de faire le lien entre les générations, de continuer les efforts des symbolistes tout en s'ouvrant aux manifestations de la jeune littérature. Ainsi, la *NRF* se situe à mi-chemin entre l'avant-garde et la littérature consacrée.

A sa fondation, la *NRF* bénéficie du prestige littéraire d'André Gide ; le capital symbolique de la revue ne cessera de croître entre 1909 et 1914, grâce à la façon dont elle se positionne dans le champ littéraire. Car la *NRF* réussit à attirer les meilleurs écrivains de l'époque et à atteindre une audience considérable. Mais ce développement aurait été impossible sans l'apport matériel des rédacteurs : le mécénat de Gide, Schlumberger et Gallimard a permis la survie financière de la revue, tandis que les efforts désintéressés des autres collaborateurs ont assuré son bon fonctionnement au quotidien. Si, comme tous les groupes littéraires, l'équipe de la *NRF* a connu des tensions internes, elle a su se renouveler à temps en recrutant des collaborateurs nouveaux.

La façon dont les rédacteurs lancent la *NRF* témoigne d'un bon sens des stratégies littéraires. Ne voulant faire ni une petite revue d'avant-garde, ni un périodique de masse, l'essentiel est de s'adresser à un public ciblé. Il s'agit de conquérir le lectorat cultivé et de le for-

mer à une certaine vision de la littérature, sans pour autant faire trop de concessions au marché. Plutôt que d'utiliser des moyens publicitaires commerciaux, la *NRF* préfère agir à travers des institutions littéraires et intellectuelles. L'importance qu'elle accorde à ce type d'action se manifeste dans la création d'un ensemble d'entreprises annexes qui contribuent à augmenter le rayonnement de la revue. Au bout de cinq ans, la revue jouit d'un prestige indéniable dans les milieux littéraires :

A la veille de la guerre, la collaboration à la *NRF* signifiait déjà pour un jeune écrivain l'appartenance à une élite exigeante, une manière de consécration qu'il considérait plus flatteuse que la consécration académique couronnant, elle, des talents officiellement reconnus mais plus conformistes. Le zèle dépensé par Proust pour s'y faire admettre en est un témoignage éclatant.¹

Le fait que la *NRF* occupe une position intermédiaire dans le champ littéraire lui permettra de devenir une institution dominante. Ses choix artistiques reflètent cette position : la poétique de la *NRF* est relativement modérée, alliant un profond respect de tradition littéraire à une volonté d'innovation. Nous avons constaté que la revue contribue au développement du modernisme littéraire, justement à cause de cette confrontation féconde entre classicisme et modernité.

Notre analyse du programme littéraire de la *NRF* a montré que la revue se place au cœur des débats artistiques de son temps. Elle accueille des représentants des principaux mouvements de jeunes, sans toutefois adhérer à leurs doctrines. A ses débuts, la revue est très marquée par le néo-classicisme et elle se laisse parfois séduire par le patriotisme et le catholicisme, mais en même temps elle ne cesse d'agir contre l'esprit réactionnaire et la xénophobie des écrivains de droite. Il semble que sa façon de s'approprier les jeunes tendances ne soit pas étrangère au succès de la revue :

La *NRF* n'en était qu'à ses débuts, qui n'étaient pas dominateurs, mais elle revendiquait déjà haut et fort l'autonomie de la littérature en regard des considérations politiques, morales et religieuses. Malgré quoi, elle n'eût pas été vivante si [...] elle n'avait pas reflété, au moins tangentiellement, les vibrations, les humeurs et les tendances profondes de son temps – ce qu'elle ne cessa de faire jusqu'en 1940.²

On peut donc affirmer que la *NRF* reflète la mentalité de la période d'avant-guerre. En même temps, la revue est clairement en avance sur son époque, car elle ambitionne de stimuler les innovations littéraires,

¹ G. Leroy & J. Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Epoque*, p. 147.

² Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*. Paris : Seuil, 1997, p. 122.

d'indiquer une direction pour l'avenir. A cet effet, elle essaie de découvrir les meilleurs talents de son époque, suivant une politique rédactionnelle fondée sur un éclectisme exigeant.

A partir de 1912, la *NRF* évolue vers une esthétique plus radicalement novatrice, que l'on peut qualifier de proto-moderniste. Après avoir constaté que le néo-classicisme mène à une impasse, les rédacteurs de la revue vont chercher des sources de renouvellement à l'étranger. Ils s'inspirent notamment de la psychologie complexe de Dostoïevski et des techniques narratives des romanciers anglais. Ces modèles encourageant Jacques Rivière à formuler une théorie du roman d'aventure qui est censée montrer la voie du roman de l'avenir. Il est intéressant de voir que plusieurs lignes de pensée convergent dans son manifeste : Rivière n'en appelle pas seulement aux romanciers d'aventure d'Outre-Manche, mais aussi à Dostoïevski et au classicisme français. Son discours n'en devient pas plus cohérent. Il commence par prôner un roman d'aventures assez conventionnel, centré sur une intrigue captivante ; ensuite, il envisage un roman proto-moderniste où l'aventure soit d'ordre psychologique. Sur le plan de la technique littéraire, sa théorie du roman connaît également une contradiction interne entre un formalisme quasi-classique et la volonté de s'abandonner à l'inspiration spontanée.

Les tentatives de réalisation de cette théorie sont tout aussi problématiques. *Barnabooth*, *Le Grand Meaulnes* et *Les Caves du Vatican* naissent dans le même contexte intellectuel que le manifeste de Rivière et ils se basent en grande partie sur les mêmes modèles. Cependant, ce sont trois romans très différents dont aucun ne correspond exactement à l'idéal de Rivière. Le livre d'Alain-Fournier se rapproche le plus du roman d'aventures conventionnel, tandis que celui de Larbaud est plutôt un roman d'aventure psychologique proto-moderniste. La *sofie gidienn*e est une œuvre tout à fait inclassable qui vaut surtout en tant qu'ébauche des *Faux-Monnayeurs*, un des plus grands romans modernistes français.

La théorie du roman d'aventure est une voie qui n'aboutit pas encore à des résultats achevés, mais qui est très intéressante comme expérience intellectuelle. Elle reflète une phase dans le développement de la *NRF* qui bouillonne d'idées parfois contradictoires, alimentées par un désir de régénérer la littérature française. La *NRF* veut jeter les bases du roman de l'avenir sans trop savoir où se dirige la littérature. Cependant, à travers les réflexions des rédacteurs de la revue et les

créations de ses romanciers, on voit se dessiner les contours du roman de l'entre-deux-guerres. Par son classicisme moderne, son goût des innovations formelles et sa recherche d'une nouvelle psychologie romanesque, la *NRF* est un précurseur du modernisme littéraire.

Un des résultats les plus intéressants de notre étude est la découverte que les recherches artistiques de la *NRF* s'inscrivent dans un contexte international. L'emploi récurrent de la notion de modernisme a pour objectif d'attirer l'attention sur la parenté entre les tentatives des hommes de la *NRF* et celles de leurs homologues anglais, notamment les écrivains édouardiens réunis dans *The English Review* et plus tard le groupe de Bloomsbury et autres *high modernists*. Tandis que les hommes de la *NRF* cherchent à revitaliser le roman français par des emprunts à la littérature anglaise, les écrivains anglais regardent vers la France pour trouver une conception romanesque plus exigeante sur le plan formel. Des deux côtés de la Manche, on commence par tenter de s'affranchir des limitations du réalisme en empruntant à la fiction populaire. Avec le temps, on voit émerger une poétique subjective qui vise à exprimer une psychologie complexe à travers des procédés innovateurs comme le monologue intérieur. Cette attention portée aux techniques narratives s'accompagne de l'avènement d'une critique formaliste prônant l'autonomie de l'œuvre littéraire.

En stimulant la réflexion sur l'avenir du roman et en ouvrant ses pages aux textes novateurs, la *NRF* a beaucoup contribué à cette évolution. Auguste Anglès a donc raison lorsqu'il dit que la *NRF* a changé le rapport de forces à l'intérieur du champ littéraire français :

les victoires trop complètes effacent les traces du combat et transforment en vaincus anonymes ceux qui avaient commencé par être des adversaires redoutables : les noms de beaucoup de ceux que la *NRF* a déclassés ne diraient plus rien aux lecteurs d'aujourd'hui. La première tâche de cette critique d'exécutions sommaires fut pourtant de renverser le barème des valeurs littéraires et de rendre désuets les admirateurs de Paul Bourget et d'Edmond Rostand.³

³ A. Anglès, « *NRF*. » In *Circumnavigations*, pp. 260-3 (p. 260).

Annexes

I. Evolution des rubriques de la NRF, 1908-1914

Ce tableau schématique dessine la structure interne de tous les tomes semestriels de la NRF. Il distingue globalement trois sections : le « corps » du numéro (contenant les textes littéraires et les articles de fond), les Chroniques et les Notes. Les deux dernières se divisent à leur tour en différentes rubriques, dont les noms sont donnés ici en italiques. Le poids relatif de chacune des parties, mesuré en nombre de pages, est indiqué par un pourcentage. Le schéma montre bien l'augmentation graduelle de la partie critique et la montée des rubriques spécialisées à partir de 1911. Il donne aussi une idée de la constante variation des sommaires ; toujours à la recherche de la meilleure formule, les rédacteurs multiplient les expériences.

novembre 1908 (13 textes - 89 pages)

Corps
7 textes - 62 pages (70%)

Chroniques
5 textes - 25 pages (28%)

La Poésie
Chronique Italienne

Les Revues
Les Romans
Littérature

Echos
1 texte - 2 pages (2%)

février - juillet 1909 (129 textes - 545 pages)

Corps
40 textes - 429 pages (79%)

Notes
89 textes - 116 pages (21%)

août 1909 - janvier 1910 (108 textes - 553 pages)

Corps
42 textes - 446 pages (81%)

Notes
66 textes - 107 pages (19%)

février - juin 1910**(137 textes - 803 pages)**

Corps

53 textes - 645 pages (80%)

Notes

84 textes - 158 pages (20%)

juillet - décembre 1910**(99 textes - 807 pages)**

Corps

42 textes - 705 pages (87%)

Notes

57 textes - 102 pages (13%)

janvier - juin 1911**(124 textes - 898 pages)**

Corps

41 textes - 736 pages (82%)

Notes

83 textes - 162 pages (18%)

*Lectures**Traductions***juillet - décembre 1911****(117 textes - 817 pages)**

Corps

37 textes - 627 pages (77%)

Notes

80 textes - 190 pages (23%)

*Correspondance et Echos**Lectures**Traductions***janvier - juin 1912****(110 textes - 1096 pages)**

Corps

31 textes - 749 pages (69%)

Chroniques

17 textes - 167 pages (15%)

*La Littérature**Le Théâtre**Les Poèmes**Les Romans*

Notes

56 textes - 120 pages (11%)

*Lectures**Traductions*

Les Revues

6 textes - 60 pages (5%)

juillet - décembre 1912**(118 textes - 1118 pages)**

Corps

31 textes - 661 pages (59%)

Chroniques

21 textes - 259 pages (23%)

*Chronique de Caërdal**Chronique des Poèmes**Chronique du Théâtre**La Littérature**Le Roman**Le Théâtre**Les Poèmes**Les Romans*

Notes

61 textes - 163 pages (15%)

Les Revues

5 textes - 35 pages (3%)

**janvier - juin 1913
(116 textes - 1047 pages)**

Corps
27 textes - 635 pages (60%)

Chroniques
17 textes - 208 pages (20%)

Chronique de Caërdal

Chronique de la poésie

La Littérature

La Poésie

Le Roman

Le Théâtre

Notes

67 textes - 177 pages (17%)

Lettres anglaises

Les Revues

5 textes - 27 pages (3%)

**juillet - décembre 1913
(110 textes - 997 pages)**

Corps
25 textes - 635 pages (64%)

Chroniques

8 textes - 96 pages (10%)

Chronique de Caërdal

La Littérature

La Poésie

Le Théâtre

Notes

71 textes - 227 pages (22%)

Divers

La Littérature

La Peinture

La Poésie

Le Roman

Le Théâtre

Lettres allemandes

Lettres anglaises

Les Revues

6 textes - 39 pages (4%)

**janvier - juin 1914
(142 textes - 1091 pages)**Corps
25 textes - 704 pages (65%)Chroniques
8 textes - 125 pages (12%)
Chronique de Caërdal
*Réflexions sur la littérature*Notes
65 textes - 198 pages (18%)
Divers
La Littérature
La Musique
La Poésie
Le Roman
Le Théâtre
Les Expositions
Lettres allemandes
Lettres anglaises
*Lettres italiennes*Notules
39 textes - 27 pages (2%)Les Revues
5 textes - 37 pages (3%)**juillet - août 1914
(36 textes- 347 pages)**Corps
11 textes - 237 pages (69%)Chroniques
2 textes - 25 pages (7%)
*Réflexions sur la littérature*Notes
21 textes - 70 pages (20%)
Divers
La Littérature
La Musique
Le Roman
Le Théâtre
Les Expositions
Lettres allemandes
*Lettres anglaises*Les Revues
2 textes - 15 pages (4%)

II. Personnes fréquemment citées dans la *NRF*, 1908-1914

Ce tableau donne une bonne indication des préférences et des préoccupations de rédacteurs de la *NRF*. Les chiffres renvoient au nombre de mentions relevées dans la partie critique de la revue.

79	Paul Claudel	32	Francis Vielé-Griffin
72	Maurice Barrès	31	Pierre Corneille Blaise Pascal Jean-Jacques Rousseau H.G. Wells
70	Charles-Louis Philippe	30	Charles Dickens Henri de Régnier Jules Renard
62	William Shakespeare	29	Rudyard Kipling Charles Péguy Arthur Rimbaud
60	André Gide	28	Jean Moréas André Suarès
59	Friedrich Nietzsche	26	Claude Debussy Charles Maurras
57	Johann Wolfgang von Goethe Victor Hugo	25	Maurice Maeterlinck Emile Zola
55	Fiodor Dostoïevski	24	Chateaubriand Alfred de Musset Hippolyte Taine
54	Jean Racine	23	André Antoine Paul Bourget
53	Gustave Flaubert	22	Théophile Gautier Henri Ghéon Ernest Renan
49	Francis Jammes	21	Jean-Dominique Ingres Alphonse de Lamartine Sainte-Beuve
48	Emile Verhaeren		
47	Stéphane Mallarmé		
43	Honoré de Balzac		
41	Stendhal		
39	Henrik Ibsen		
37	Léon Tolstoï Paul Verlaine		
34	Remy de Gourmont Molière		
33	Charles Baudelaire Anatole France Voltaire Richard Wagner		

- 20 Paul Cézanne
Jacques Copeau
Dante
Maurice Denis
Paul Fort
R.L. Stevenson
- 19 Beethoven
Tristan Bernard
Jean de La Fontaine
George Meredith
- 18 Ferdinand Brunetière
Gabriele d'Annunzio
Michel de Montaigne
Jules Romains
- 17 Henri Bergson
Valery Larbaud
Jules Michelet
Anna de Noailles
Platon
Romain Rolland
G.B. Shaw
- 16 Boileau
Henry D. Davray
Emile Faguet
Jules Laforgue
Eugène Montfort
Pierre de Ronsard
- 15 Paul Adam
G.K. Chesterton
Guy de Maupassant
Alfred de Vigny
Virgile
- 14 Pierre Bonnard
Lord Byron
Georges Duhamel
Heinrich Heine
Edmond Pilon
Edmond Rostand
Oscar Wilde
- 13 Henri Clouard
Joseph Conrad
Eugène Fromentin
Francis Jourdain
J.-H. Rosny aîné
Sophocle
Algernon Swinburne
- 12 Bossuet
Saint-Georges de Bouhélier
Marcel Drouin
Paul Gauguin
Edmond et Jules de Goncourt
Jose Maria de Heredia
Homère
Pierre Lasserre
Vaslav Nijinski
Edgar Allan Poe
Henri Vandeputte
François Villon
- 11 Henry Becque
Thomas Carlyle
Edgar Degas
Eugène Delacroix
Léon-Paul Fargue
Charles Guérin
Daniel Halévy
Joris-Karl Huysmans
Lucien Jean
Jean de La Bruyère
Francis de Miomandre
Octave Mirbeau
Georges de Porto-Riche
André Ruyters
Jean Schlumberger
Igor Stravinski
Jean et Jérôme Tharaud
Albert Thibaudet
Charles Van Lerberghe
Walt Whitman

10 Théodore de Banville
Henry Bataille
Julien Benda
Miguel de Cervantes
Benjamin Constant
Daniel Defoe
Max Elskamp
Thomas Hardy
Paul Hervieu
Jules Lemaitre
Malherbe
Catulle Mendès
Michel Ange
Montesquieu
Louis Nazzi
François Rabelais
Auguste Rodin
Emmanuel Signoret
André Spire
Charles Vildrac
Edouard Vuillard
Léon Werth

Bibliographie

- Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles*. Précédé de *Alain-Fournier* par Jacques Rivière. Paris : Garnier, 1986.
- Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*. Ed. A. Guyon. Paris : Cherche-Midi, 1991.
- Alain-Fournier, *Lettres à sa famille et à quelques autres*. Ed. A. Rivière. Paris : Fayard, 1991.
- Alain-Fournier, René Bichet & André Lhote, *Lettres au Petit B*. Ed. A. Rivière. Paris : Fayard, 1986.
- Auguste Anglès, « Le premier groupe de la NRF et Péguy (1909-1914). » In *Péguy vivant*. Lecce : Milella, 1977, pp. 537-49.
- Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, 1890-1914*. 3 vol. Paris : Gallimard, 1978-1986.
- Auguste Anglès, « Le fonctionnement de la NRF (1909-1914). » *Bulletin des Amis d'André Gide* XII : 61, janvier 1984, pp. 11-28.
- Auguste Anglès, *Circumnavigations : littérature, voyages, politique 1942-1983*. Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- Auguste Anglès, « L'accueil des littératures étrangères dans la NRF, 1909-1914. » *La Revue des revues* 2, 1986, pp. 6-12.
- Auguste Anglès & Pierre de Gaulmyn (éd.), *Correspondance Paul Claudel / Jacques Rivière 1907-1924*. Paris : Gallimard, 1984.
- Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Paris : Balland 1984.
- G.-Jean Aubry, *Valery Larbaud, sa vie et son œuvre, I : La jeunesse (1881-1920)*. Monaco : Éditions du Rocher, 1949.
- Stuart Barr, « Alain-Fournier et André Gide. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 45, 1987, pp. 61-77.
- Olivier Barrot & Pascal Ory, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*. Paris : 10/18, 1989.
- John Batchelor, *The Edwardian Novelists*. London : Duckworth, 1982.
- William Bellamy, *The Novels of Wells, Bennett and Galsworthy : 1890-1910*. London : Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Christian Berg (éd.), *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le Tournant du siècle : Le Modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlin : De Gruyter, 1994.
- Nicole Boinet, « La culture littéraire d'Alain-Fournier. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 45, 1987, pp. 3-19.

- Anna Boschetti, « Des revues et des hommes. » *La Revue des revues* 18, 1994, pp. 51-65.
- Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris : Seuil, 2001.
- Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, pp. 4-46.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- André Bourin, *Connaissance de Jules Romains*. Paris : Flammarion, 1961.
- Malcolm Bradbury & James McFarlane (éd.), *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*. London : Penguin Books, 1991 [1976].
- André Breton, *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Editions Jean-Jacques Pauvert, 1977.
- Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*. Paris : Gallimard, 2003.
- Wim Bronzwaer, « Igor Stravinsky and T.S. Eliot : A comparison of their Modernist poetics. » In E.S. Schaffer (éd.), *Comparative Criticism. A Yearbook*, IV. Cambridge University Press, 1982, pp. 169-91.
- John L. Brown, *Valery Larbaud*. Boston : Twayne, 1981.
- Linette F. Brugmans (éd.), *Correspondance André Gide - Arnold Bennett. Vingt ans d'amitié littéraire (1911-1931)*. Genève : Droz, 1964.
- Linette F. Brugmans (éd.), *The Correspondence of André Gide and Edmund Gosse, 1904-1928*. Westport : Greenwood Press, 1977.
- Jean-Pierre Cap, « André Gide's *Nouvelle Revue Française* and Cosmopolitanism. » *Laurels* 51, 1980, pp. 101-9.
- Jean-Pierre Cap, « Les Décades de Pontigny et *La Nouvelle Revue Française* : Paul Desjardins, André Gide, et Jean Schlumberger. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XIV : 69, janvier 1986, pp. 21-32.
- Mary Ann Caws & Sarah Bird Wright, *Bloomsbury and France. Art and Friends*. Oxford University Press, 2000.
- François Chaubet, « Les Décades de Pontigny (1910-1939). » *Vingtième siècle* 57, 1998, pp. 36-44.
- François Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Geneviève Comès, « Le groupe de *La Revue blanche*. » *La Revue des revues* 4, 1987, pp. 4-11.
- Cyril Connolly, « Cinquante ans de petites revues. » [*Art and Literature*, mars 1964] *La Revue des revues* 19, 1995, pp. 71-81.
- Jacques Copeau, *Registres, I : Appels*. Ed. M.-H. Dasté. Paris : Gallimard, 1974.

- Jacques Copeau, *Registres*, III : *Les Registres du Vieux-Colombier I*. Ed. M.-H. Dasté. Paris : Gallimard, 1979.
- Jacques Copeau, *Journal, 1901-1915*. Ed. C. Sicard. Paris : Seghers, 1991.
- Martyn Cornick, *Intellectuals in History. The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*. Amsterdam : Rodopi, 1995.
- André Dalmas, « Treize prolégomènes à un discours sur la NRF. » *Le Nouveau Commerce* 47-48, automne 1980, pp. 33-64.1
- Nicholas Daly, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle. Popular Fiction and British Culture, 1880-1914*. Cambridge University Press, 1999.
- Deirdre David (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge University Press, 2001.
- Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*. Paris / Genève : Slatkine, 1981 [1960].
- Michel Décaudin, « Modernité de Barnabooth. » In J. Bessière (éd.), *Valéry Larbaud : La prose du monde*. Paris : PUF, 1981, pp. 93-104.
- Michel Drouin, « Jacques Copeau, André Suarès, ou les chemins de l'amitié. » *Australian Journal of French Studies* 19, 1982, pp. 51-96.
- Edouard Ducoté & Henri Ghéon, *Correspondance (1896-1929)*. Ed. V. Martin-Schmets. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 2000.
- T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent. » [*The Sacred Wood*, 1920] In D. Lodge (éd.), *20th Century Criticism. A Reader*. London : Longman, 1972, pp. 71-7.
- Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*. Ithaca / London : Cornell University Press, 1990.
- Douwe Fokkema & Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London : Hurst, 1987.
- Claude Foucart (éd.), *D'un monde à l'autre : la correspondance André Gide-Harry Kessler (1903-1933)*. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1985.
- Henri Ghéon, *Nos directions*. Paris : Editions de la NRF, 1911.
- Robert Giannoni, « Alain-Fournier et Thomas Hardy. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 15/16, 1979, pp. 19-46.
- Robert Gibson, « L'Angleterre dans la vie et l'œuvre d'Alain-Fournier. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 83/84, 1997.
- André Gide, *Feuillets d'Automne*. Paris : Mercure de France, 1949.
- André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Ed. Y. Davet & J.-J. Thierry. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
- André Gide, *Correspondance avec Francis Vielé-Griffin (1891-1931)*. Ed. H. de Paysac. Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- André Gide, *Correspondance avec Charles-Louis Philippe et sa famille (1898-1936)*. Ed. M. Sagaert. Presses Universitaires de Lyon, 1995.

- André Gide, *Journal*, I : 1887-1925. Ed. E. Marty. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
- André Gide, *Journal*, II : 1926-1950. Ed. M. Sagaert. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.
- André Gide, *Essais critiques*. Ed. P. Masson. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- André Gide, « "Cher vieux." Lettres à Marcel Drouin (1895-1925). » *La Nouvelle Revue Française* 560-562, janvier - juin 2002.
- André Gide & François-Paul Alibert, *Correspondance, 1907-1950*. Ed. C. Martin. Presses Universitaires de Lyon, 1982.
- André Gide & Franz Blei, *Briefwechsel, 1904-1933*. Ed. R. Theis. Mainz : Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1997.
- André Gide & Paul Claudel, *Correspondance 1899-1926*. Ed. R. Mallet. Paris : Gallimard, 1949.
- André Gide & Jacques Copeau, *Correspondance (1902-1949)*. 2 vol. Ed. J. Claude. Paris : Gallimard, 1987-1988.
- André Gide & Edouard Ducoté, *Correspondance (1895-1921)*. Ed. P. Lachasse. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 2002.
- André Gide & Henri Ghéon, *Correspondance (1897-1944)*. 2 vol. Ed. A.-M. Moulènes & J. Tipy. Paris : Gallimard, 1976.
- André Gide & Francis Jammes, *Correspondance 1893-1938*. Ed. R. Mallet. Paris : Gallimard, 1948.
- André Gide & Valéry Larbaud, *Correspondance 1905-1938*. Ed. F. Lioure. Paris : Gallimard, 1989.
- André Gide & Roger Martin du Gard, *Correspondance (1913-1951)*. 2 vol. Ed. J. Delay. Paris : Gallimard, 1968.
- André Gide & Anna de Noailles, *Correspondance (1902-1928)*. Ed. C. Mignot-Ogliastri. Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- André Gide & Marcel Proust, *Autour de La Recherche : lettres*. Ed. P. Assouline. Bruxelles : Complexe, 1988.
- André Gide & Rainer Maria Rilke, *Correspondance, 1909-1926*. Ed. R. Lang. Paris : Corrêa, 1952.
- André Gide & Jacques Rivière, *Correspondance, 1909-1926*. Ed. A. Rivière & P. de Gaulmyn. Paris : Gallimard, 1998.
- André Gide & Jules Romains, *Correspondance (Supplément)*. 8 lettres inédites présentées par Claude Martin. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1979.
- André Gide & André Ruyters, *Correspondance (1895-1950)*. 2 vol. Ed. C. Martin & V. Martin-Schmets. Presses Universitaires de Lyon, 1990.

- André Gide & Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*. Ed. P. Mercier & P. Fawcett. Paris : Gallimard, 1993.
- André Gide & André Suarès, *Correspondance 1908-1920*. Ed. Sidney D. Braun. Paris : Gallimard, 1963.
- André Gide & Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*. Ed. R. Mallet. Paris : Gallimard, 1955.
- Douglas Goldring, *South Lodge. Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*. London : Constable & Co, 1943.
- Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide. Etude méthodologique*. Paris : Larousse, 1972.
- Alain Goulet, « *Le Prométhée mal enchaîné* : une étape vers le roman. » *Bulletin des Amis d'André Gide* IX : 49, janvier 1981, pp. 45-52.
- Alain Goulet, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican*. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XII : 64, octobre 1984, pp. 505-40.
- Alain Goulet & Pascal Mercier (éd.), *Edition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*. Sheffield : André Gide Editions Project / Paris : Gallimard, 2001 [CD-rom].
- Stephen Gurney, *Alain-Fournier*. Boston : Twayne, 1987.
- J.R. Hammond, *H.G. Wells and the modern novel*. Basingstoke : Macmillan, 1988.
- Pierre Hebey, *L'Esprit NRF*. Paris : Gallimard, 1990.
- Anne Heurgon-Desjardins (éd.), *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny. Etudes, témoignages et documents inédits*. Paris : PUF, 1964.
- Hilary Hutchinson, « Le Grand Meaulnes – Immoraliste ? (Etude d'une influence possible exercée par André Gide sur *Le Grand Meaulnes* d'Henri Alain-Fournier). » *Bulletin des Amis d'André Gide* XV : 74-75, 1987, pp. 35-50.
- G. William Ireland, « Gide et Valéry précurseurs de la nouvelle critique. » In G. Poulet (éd.), *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : 10/18, 1968, pp. 23-36.
- Arthur Basil Jackson, *La Revue blanche (1889-1903) : origine, influence, bibliographie*. Paris : Minard, 1960.
- Elly Jaffé-Freem, « André Gide, voorloper van de nouveau roman. » *Maatstaf* 7, 1969, pp. 371-85.
- Carola M. Kaplan & Anne B. Simpson (éd.), *Seeing Double. Revisioning Edwardian and Modernist Literature*. Basingstoke : Macmillan, 1996.
- Philippe Kerbellec & Alban Cerisier, *Mercure de France : anthologie 1890-1940*. Paris : Mercure de France, 1997.
- Maaike Koffeman, « André Gide et l'évolution de la première NRF, ou la stratégie des satellites. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXIX : 131-132, juillet-octobre 2001, pp. 437-45.

- Maaïke Koffeman, « Littéraire strategieën : de drie satellieten van *La Nouvelle Revue Française* (1910-1914). » *TS – Tijdschrift voor tijdschriftsstudies* 8, 2000, pp. 21-30.
- Philip Kolb (éd.), *Correspondance de Marcel Proust*, XI-XIII (1912-1914). Paris : Plon, 1984-1985.
- Robert Kopp & Peter Schnyder (éd.), *Gide et la tentation de la modernité. Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001)*. Paris : Gallimard, 2002.
- Monique Kuntz (éd.), *Autour de la NRF avant 1914. Exposition 22 mai - 13 juillet 1993*. Vichy : Médiathèque Valéry Larbaud, 1993.
- Jean Lacouture, *Une Adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*. Paris : Gallimard, 1994.
- Valéry Larbaud, « Réponse à une enquête sur le roman. » [*Le Bulletin des Lettres*, juin 1933] In *Cahiers de l'Herne* 61, 1992, pp. 140-2.
- Valéry Larbaud, *Ce Vice impuni, la lecture : Domaine français*. In *Œuvres Complètes*, VII. Paris : Gallimard, 1953.
- Valéry Larbaud, *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture : Domaine anglais*. Suivi de *Pages retrouvées*. Paris : Gallimard, 1998.
- Valéry Larbaud & Marcel Ray, *Correspondance 1899-1937*. 3 vol. Ed. F. Lioure. Paris : Gallimard, 1979-1980.
- Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. La Révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*. Paris : Mercure de France, 1907.
- Georges Le Cardonnell & Charles Vellay, *La Littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps*. Paris : Mercure de France, 1905.
- Paul Léautaud, *Journal littéraire*. 3 vol. Paris : Mercure de France, 1986.
- Georges Lerminier (éd.), « Péguy et Copeau. Lettres et documents. » *Feuillets Mensuels Informations* 44, mars 1955, pp. 1-11.
- Géraldi Leroy & Julie Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*. Paris : PUF, 1998.
- Claire Lesage, « Des avant-gardes en travail. » *Revue des Sciences Humaines* 219, 1990, pp. 85-105.
- Adeline Lesot, « Ecrire des romans comme on les conçoit en Angleterre. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 15/16, 1979, pp. 47-94.
- Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge University Press, 1984.
- Sophie Levie, « Larbaud, Commerce et le modernisme. » In Y.-A. Favre (éd.), *Larbaud, Suarès*. Colloque de Cérisy-la-Salle (1983). Paris : Aux Amateurs des Livres, 1987, pp. 29-42.

- Sophie Levie, « T.S. Eliot en het continent. De rol van de Franse tijdschriften in de jaren twintig. » In W. Bronzwaer (éd.), *T.S. Eliot. Een Amerikaan in Europa*. Baarn : Ambo, 1988, pp. 70-87.
- Sophie Levie, *Commerce 1924-1932. Une revue internationale moderniste*. Rome : Fondazione Camillo Caetani, 1989.
- Françoise Lioure, « Le Modernisme de Larbaud. » *Cahiers de l'Herne* 61, 1992, pp. 99-130.
- Pierre Mac Orlan, « André Gide et l'aventure. » In *André Gide*. Paris : Editions du Capitole, 1928, pp. 171-6.
- Frank MacShane (éd.), *Critical Writings of Ford Madox Ford*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1964.
- Claude Martin (éd.), *Correspondance André Gide - Jules Romains. L'individu et l'unanime*. Paris : Flammarion, Cahiers Jules Romains 1, 1976.
- Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur, I : 1869-1911*. Paris : Fayard, 1998.
- Henri-Jean Martin & Roger Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française, IV : Le livre concurrencé, 1900-1930*. Paris : Promodis, 1986.
- Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide : 1913-1951*. Paris : Gallimard, 1951.
- Eric Marty, *André Gide : avec les entretiens André Gide - Jean Amrouche*. Lyon : La Manufacture, 1987.
- William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*. Arras : Artois Presses Université, 2002.
- François Mauriac, « Mes premières années à Paris. » *Le Figaro*, 16 mars 1940.
- François Mauriac, « Je dois quelques explications... » *La Table ronde* 76, avril 1954.
- Patrick McCarthy, « Une discussion fructueuse : le dialogue de Jacques Rivière avec Valéry Larbaud. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 6/7, 1977.
- Peter McDonald, *British Literary Culture and Publishing Practice, 1880-1914*. Cambridge University Press, 1997.
- Pascal Mercier, « Marcel Drouin et le groupe de la NRF à Pontigny (1912) : La Décade dévoilée. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXI : 99, 1993, pp. 423-44.
- Henri Micciollo & Jacques Petit (éd.), *Claudiel, homme de théâtre : correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet*. Paris : Gallimard, 1966.
- Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*. Paris : Fayard, 1988.
- Lina Morino, *La NRF dans l'histoire des lettres, 1908-1939*. Paris : Gallimard, 1939.

- Mark Morrisson, « The Myth of the Whole : Ford's *English Review*, the *Mercurie de France*, and Early British Modernism. » *ELH* 63 : 2, 1996, pp. 513-33.
- Mark Morrisson, *The Public Face of Modernism : little magazines, audiences, and reception, 1905-1920*. Madison : University of Wisconsin Press, 2001.
- Béatrice Mousli, *Valery Larbaud*. Paris : Flammarion, 1998.
- Daniel Moutote, « Dostoïevski et Gide. » *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 5, 1976, pp. 768-93.
- Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier : Le Grand Meaulnes*. Orléans : Paradigme, 1999.
- Helen T. Naughton (éd.), « Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 26/27/29, 1982-1983.
- John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven / London : Yale University Press, 1992.
- Pauline Newman-Gordon, « Proust et Alain-Fournier : à la recherche du ... perdu. » *Stanford French Review* VII : 3, Winter 1983, pp. 357-64.
- Masayuki Ninomiya, « Du *Subjectif* aux *Prétextes*. La formation de Gide critique. » In *Gide et la fonction de la littérature. André Gide* 3, Paris : Lettres Modernes Minard, 1972, pp. 9-26.
- François Nourrisier (éd.), *Un siècle NRF*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.
- Kevin O'Neill, « Gide and *L'Ermitage*, 1896-1906. » *A.U.M.L.A.* 20, 1963, pp. 263-86.
- Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'aventure : the History of a Literary Idea in France*. Sydney University Press, 1969.
- Léon Pierre-Quint, *Proust et la stratégie littéraire*. Paris : Corrèa, 1954.
- Jacqueline Pluet-Despatin (éd.), *La Belle Epoque des revues, 1880-1914*. Paris : IMEC, 2002.
- Patrick Pollard (éd.), *André Gide et l'Angleterre*. Actes du colloque de Londres, 22-24 novembre 1985. London : Birkbeck College, 1986.
- Christophe Prochasson & Anne Rasmussen, *Au nom de la Patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*. Paris : Editions La Découverte, 1996.
- Walter Putnam, « L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XIV : 71, juillet 1986, pp. 59-74.
- Lyn Pykett, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*. London : Edward Arnold, 1995.
- Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*. Paris : Corti, 1966.

- Michel Raimond (éd.), *Les Critiques de notre temps et Gide*. Paris : Garnier, 1971.
- Michel Raimond (éd.), *Correspondance Proust-Copeau*. Editions de l'Université d'Ottawa, 1976.
- Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin, 1981.
- Michel Raimond, *Le Roman*. Paris : Armand Colin, 1989.
- Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism. Literary Elites & Public Culture*. New Haven / London : Yale University Press, 1998.
- Lionel Richard, « *La Nouvelle Revue Française* devant l'Allemagne de 1909 à 1914. » *Mosaic* VII : 4, 1974, pp. 71-98.
- Alain Rivière, « Influences anglaises dans l'œuvre d'Alain-Fournier. » *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 45, 1987, pp. 29-41.
- Jacques Rivière, « *Le Grand Meaulnes*. » [Conférence, 1918] *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier* 1, 1975, pp. 12-28.
- Jacques Rivière, « Histoire abrégée de *La Nouvelle Revue Française*. » [1918] *La Revue des revues* 21, 1996, pp. 73-96.
- Jacques Rivière, *Etudes (1909-1924). L'Œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue Française*. Paris : Gallimard, 1999.
- Jacques Rivière, *Le Roman d'Aventure*. Postface de Alain Clerval. Paris : Editions des Syrtes, 2000.
- Jacques Rivière & Alain-Fournier, *Correspondance (1907-1914)*. 2 vol. Ed. A. Rivière & P. de Gaulmyn. Paris : Gallimard, 1991.
- Jacques Rivière & Gaston Gallimard, *Correspondance 1911-1924*. Ed. P.-E. Robert. Paris : Gallimard, 1994.
- Jacques Rivière & Henri Ghéon, *Correspondance 1910-1925*. Ed. J.-P. Cap. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1988.
- Jacques Rivière & Marcel Proust, *Correspondance, 1914-1922*. Ed. Ph. Kolb. Paris : Gallimard, 1976.
- Jacques Rivière & Jean Schlumberger, *Correspondance 1909-1925*. Ed. J.-P. Cap. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1980.
- Olivier Rony (éd.), *Correspondance Jacques Copeau - Jules Romains. Deux êtres en marche*. Paris : Flammarion, 1978.
- Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*. Paris : Cornély, 1910.
- Ralph Herman Ruedy, *Ford Madox Ford and the English Review*. Dissertation Duke University, 1976.
- André Ruyters, *Œuvres complètes*. 6 vol. Ed. V. Martin-Schmets. Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, 1987-1990.
- Tiphaine Samoyault, « *L'Ermitage* : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes. » *La Revue des revues* 31, 2002, pp. 54-69.

- Alan Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism. A Future Feeling*. Basingstoke : Macmillan, 1996.
- Paul Schellinger (éd.), *Encyclopedia of the Novel*. 2 vol. Chicago / London : Fitzroy Dearborn, 1998.
- Jean Schlumberger, « Gide et les débuts de la NRF. » In *André Gide*. Paris : Editions du Capitole, 1928, pp. 259-64.
- Jean Schlumberger, *Eveils*. [1950] In *Œuvres*, VI : 1940-1944. Paris : Gallimard, 1960, pp. 366-407.
- Jean Schlumberger, « Le Cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française*. » In *La Nouvelle Revue Française, Mostra Documentale (1908-1925)*. Milano, 1960, pp. 5-6.
- Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, 1902-1968*. Ed. P. Mercier. Paris : Gallimard, 1998.
- Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*. Paris : Intertextes, 1988.
- Marcel Schwob, *Cœur Double*. Paris : Ollendorff, 1891.
- Jean-Philippe Segonds, « Valéry Larbaud et Jean Schlumberger. » *Cahiers des amis de Valéry Larbaud* 4, 1969, pp. 17-21.
- Edith Silve, « Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du *Mercure de France*. » *La Revue des revues* 2, 1986, pp. 13-6.
- Edith Silve, « Les premières heures du *Mercure de France*. » *La Revue des revues* 3, 1987, pp. 12-7.
- J.H. Stape (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge University Press, 1996.
- David Steel, « Écrivains et intellectuels britanniques à Pontigny, 1910-1939. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXV : 116, 1997, pp. 367-94.
- David Steel, « Gide à Cambridge. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXVIII : 125, janvier 2000, pp. 11-74.
- Philip Stevick, *The Theory of the Novel*. New York : Free Press, 1967.
- Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*. Paris : PUF, 1996 [1982].
- Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris : Stock, 1936.
- Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*. Paris : Gallimard, 1938.
- Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*. Paris : Gallimard, 1939.
- Jean-Jacques Thierry, *Gide*. Paris : Gallimard, 1962.
- Fabrice Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle. Esquisse pour une sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2002.
- David Trotter, *The English Novel in History, 1895-1920*. London : Routledge, 1993.

- David Trotter, « The Modernist Novel. » In M. Levenson (éd.), *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press, 1999, pp. 70-99.
- Yves Vadé (éd.), *Ce que modernité veut dire (I)*. Modernités 5, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.
- Henri Vignes, *Bibliographie des Editions de la Nouvelle Revue Française, 1911-1919*. Paris : Henri Vignes livres anciens, 1997.
- Carl Vikner, « Gide et Dostoïevski. Esquisse de la psychologie d'André Gide. » *Orbis Litterarum* 15 : 3-4, 1960, pp. 143-73.
- David Walker, « Formal experiment and innovation. » In T. Unwin (éd.), *The Cambridge Companion to the French Novel. From 1800 to the present*. Cambridge University Press, 1997, pp. 126-44.
- A. Walton Litz (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism, VII : Modernism and the New Criticism*. Cambridge University Press, 2000.
- Ian Watt, *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London : Chatto & Windus, 1957.
- Frida Weissman, *L'Exotisme de Valery Larbaud*. Paris : Nizet, 1966.
- Frida Weissman, « Valery Larbaud et le monologue intérieur. » In *Colloque Valery Larbaud, tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972*. Paris : Nizet, 1975, pp. 281-97.
- Frida Weissman, « Modernité de Valery Larbaud. » In M. Décaudin & G. Raillard (éd.), *La Modernité. Cahiers du 20^e siècle* 5, Paris : Klincksieck, 1975, pp. 31-42.
- Frida Weissman, « Larbaud à la recherche du "moderne" dans le roman anglo-saxon de son temps. » In *Valery Larbaud et la littérature de son temps*. Actes du colloque de Vichy (17-19 juin 1977). Paris : Klincksieck, 1978, pp. 24-9.
- René Wellek, « The Term and Concept of Classicism in Literary History. » In *Discriminations*. New Haven / London : Yale University Press, 1970, pp. 55-89.
- Brigitte Weltman-Aron, « "Ornière réaliste" contre "roman pur" : Gide et le roman. » *The French Review* 67 : 2, 1993, pp. 218-29.
- Russell West, « Moll Flanders et Robinson Crusoe à Paris : Gide, Defoe et *Les Caves du Vatican*. » *Bulletin des Amis d'André Gide* XXVII : 124, octobre 1999, pp. 353-72.
- Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*. Paris : Seuil, 1997.
- Ian Willison (éd.), *Modernist Writers and the Marketplace*. Basingstoke : Macmillan, 1996.
- Michel Winock, *La Belle Epoque. La France de 1900 à 1914*. Paris : Perrin, 2002.
- Virginia Woolf, *A Woman's Essays*. Harmondsworth : Penguin, 1992.

Index des noms de personnes

- Abetz, Otto, 7
Adam, Paul, 270
Agathon. *Voir Henri Massis et Alfred de Tarde*
Alain-Fournier, 14; 89; 92; 112; 126; 142; 195; 204; 208; 210; 211; 215; 225-238; 243; 245; 257; 258; 263
Alibert, François-Paul, 38; 74-76; 89; 161
Allain, Marcel, 197; 251
Allégret, Marc, 31
Amrouche, Jean, 41
Anglès, Auguste, 9; 18; 19; 36; 52; 53; 70; 71; 86; 98; 110; 119; 124; 193; 214; 251; 264
Antoine, André, 117; 118; 269
Apollinaire, Guillaume, 21; 99; 136
Appia, Adolphe, 117
Arnauld, Michel. *Voir Marcel Drouin*
Assouline, Pierre, 110; 115; 127
Aubry, G.-Jean, 221
Audoux, Marguerite, 227
Bachelin, Henri, 62; 88; 94; 95; 112; 210
Baldensperger, François, 166
Balzac, Honoré de, 72; 169; 186; 189; 251; 269
Banville, Théodore de, 271
Barbey d'Aurevilly, Jules, 42
Baring, Maurice, 192
Barr, Stuart, 196; 226
Barrès, Maurice, 72; 92; 153; 169; 269
Barrie, James Matthew, 236
Barrot, Olivier, 34
Bataille, Henry, 60; 271
Baudelaire, Charles, 14; 15; 42; 126; 153; 269
Beauvier, André, 161
Beck, Christian, 34
Becque, Henry, 160; 270
Beethoven, Ludwig von, 270
Bell, Clive, 135; 141
Benda, Julien, 32; 226; 271
Bennett, Arnold, 70; 105; 134; 141; 176; 177; 180; 212; 214; 217; 245
Benoît, Pierre, 207
Berg, Christian, 14; 15
Bergson, Henri, 98; 173; 208; 223; 259; 270
Bernard, Jean-Marc, 37; 77; 96; 241
Bernard, Tristan, 118; 270
Bertaux, Félix, 70; 71; 88; 94
Bertrand-Sabiani, Julie, 23; 49; 56; 108; 117; 262
Bessière, Jean, 222
Bichet, René, 230
Blei, Franz, 110
Bloch, Jean-Richard, 96; 136
Blum, Léon, 24; 61
Bocquet, Léon, 37
Boileau, Nicolas, 270
Boinet, Nicole, 227
Bojer, Johan, 106
Bonnard, Pierre, 270
Boschetti, Anna, 12; 21; 42; 87; 98; 102; 109; 115; 129; 150; 169; 188
Bossuet, 189; 270
Bouhéliier, Saint-Georges de, 270
Boulenger, Marcel, 37
Bourdieu, Pierre, 10; 11; 13; 42; 43; 58; 81; 129; 137; 172; 261
Bourget, Paul, 169; 188; 264; 269
Bourin, André, 99
Bradbury, Malcolm, 152
Brandes, Georges, 104
Breton, André, 176
Brioussov, Valeri, 104
Brisset, Laurence, 7
Brisson, Adolphe, 160
Brontë, Emily, 199
Bronzwaer, Wim, 139; 140; 142
Browning, Robert, 185
Brugmans, Linette F., 201; 245; 249
Brunetière, Ferdinand, 161; 171; 270
Bussy, Dorothy, 141
Byron, Lord, 270
Caine, Hall, 178

- Calinescu, Matei, 16
 Cap, Jean-Pierre, 107
 Carlyle, Thomas, 270
 Carr, Philip, 125
 Caws, Mary Ann, 107; 126; 142
 Cendrars, Blaise, 136
 Cerisier, Alban, 25
 Cervantes, Miguel de, 189; 271
 Cézanne, Paul, 270
 Chadourne, Louis, 207
 Chartier, Roger, 82; 102; 107
 Chateaubriand, François-René de, 182; 269
 Chaubet, François, 102; 103; 106; 107
 Chauveau, Léopold, 60
 Chennevière, Georges, 96
 Chesterton, Gilbert Keith, 112; 251; 270
 Claudel, Paul, 42; 48-50; 55; 56; 60; 62; 70-72; 74; 75; 78; 83; 84; 86; 88; 90; 106; 110; 111; 113; 118; 123; 124; 126; 156-158; 220; 221; 226; 228; 248; 269
 Clouard, Henri, 72; 155; 167; 168; 233; 270
 Collins, Wilkie, 178
 Comès, Geneviève, 32
 Connolly, Cyril, 143; 145; 152
 Conrad, Joseph, 130; 141; 143; 144; 175; 177-183; 194-196; 198; 199; 212; 213; 221; 223; 228; 229; 233; 236; 245; 246; 256; 270
 Constant, Benjamin, 271
 Cooper, Fenimore, 205
 Copeau, Agnès, 71
 Copeau, Jacques, 26; 30; 31; 33; 35; 36; 38; 39; 42-44; 46; 49-52; 54-57; 60; 61; 63-66; 70; 75-77; 84-86; 92-95; 97; 98; 100; 101; 103; 105; 106; 112; 116-126; 141; 142; 149; 155; 160-162; 164; 171; 189; 192; 195; 201-203; 214; 216; 217; 242; 244; 245; 270
 Corelli, Marie, 178
 Corneille, Pierre, 269
 Cornick, Martyn, 7; 86
 Craig, Edward Gordon, 117; 125
 Croué, Jean, 112
 d'Ablancourt, Nicolas, 50
 d'Annunzio, Gabriele, 37; 123; 148; 270
 Dalmas, André, 121
 Daly, Nicholas, 181; 205
 Dante Alighieri, 270
 David, Deirdre, 175; 179
 Davray, Henri D., 270
 Debussy, Claude, 226; 269
 Décaudin, Michel, 28; 147; 156; 222; 225
 Defoe, Daniel, 173; 177; 189; 193; 197; 245; 246; 271
 Degas, Edgar, 270
 Delacroix, Eugène, 270
 Denis, Maurice, 108; 270
 Descartes, René, 186; 191; 204
 Descaves, Lucien, 226
 Desjardins, Paul, 102-107
 Dickens, Charles, 175; 178; 192; 197; 227-229; 233; 269
 Diderot, Denis, 182
 Dolléans, Edouard, 62
 Dominique, Jean, 71
 Dostoïevski, Fiodor, 71; 72; 75; 91; 97; 112; 123; 155; 174; 185; 189-192; 196; 200; 202; 204; 220; 228; 236; 237; 247; 248; 254; 255; 257; 263; 269
 Dreyfus, Alfred, 32; 102; 105
 Drouet, Marcel, 233
 Drouin, Marcel, 24; 26; 30; 33; 35; 42; 43; 45; 56; 65; 75; 93; 94; 96; 97; 141; 163; 187; 194; 270
 Drouin, Michel, 122
 Druet, Eugène, 49
 Du Bos, Charles, 245
 Du Perron, Edgar, 16
 Ducoté, Edouard, 27-29; 52; 77
 Duhamel, Georges, 96; 100; 122; 164; 270
 Dujardin, Edouard, 223; 224
 Dullin, Charles, 119
 Dumas, Alexandre, 173; 199; 205; 242
 Dumont-Wilden, Louis, 89; 186
 Duncan, Ian, 177
 Duncan, Isadora, 125
 Durec, Arsène, 117

- Einstein, Albert, 173
 Eliot, Thomas Stearns, 14; 16; 135;
 138-140; 142; 155; 156; 166; 176;
 209; 221; 223; 228; 230
 Elskamp, Max, 271
 Eysteinnsson, Astradur, 15
 Faguet, Emile, 270
 Fargue, Léon-Paul, 91; 215; 270
 Favre, Yves-Alain, 223
 Fawcett, Peter, 247
 Fernandez, Ramon, 250; 251
 Fielding, Henry, 173; 177; 189; 197;
 245; 249
 Flaubert, Gustave, 42; 72; 144; 172;
 173; 179; 182; 186; 269
 Flint, F.S., 77
 Fokkema, Douwe, 16-18; 213; 223
 Ford Madox Ford, 142-146; 148; 176-
 178; 181-183
 Forster, Edward Morgan, 135
 Fort, Paul, 73; 74; 117; 270
 Foucart, Claude, 105
 France, Anatole, 161; 169; 269
 Freud, Sigmund, 173; 208; 209; 223;
 224
 Fromentin, Eugène, 270
 Fry, Roger, 135; 141
 Gallimard, Gaston, 52-54; 58; 60; 82;
 110; 112; 114-116; 119; 126; 127;
 261
 Galsworthy, John, 134; 143; 176
 Gauguin, Paul, 270
 Gautier, Théophile, 269
 Ghéon, Henri, 25; 27-30; 32; 33; 35;
 42; 43; 45; 46; 64; 65; 74; 75; 77;
 85; 93; 98; 100; 101; 112; 118;
 121; 123; 124; 126; 150; 153-155;
 157; 161; 162; 164; 168; 187; 192;
 194; 195; 197; 200; 269
 Giannoni, Robert, 229
 Gibson, Robert, 231
 Gide, André, 8; 12; 14; 16; 18; 19;
 24-44; 47-65; 70; 72; 74-79; 81-
 87; 89-100; 102-107; 110-115;
 118; 119; 123-127; 131; 139-142;
 144; 148; 149; 153-158; 160; 161;
 163; 164; 166-169; 171; 174; 175;
 184-187; 189; 190-193; 195; 196;
 198; 200; 201; 203; 204; 206; 207;
 209-216; 220; 225-227; 231; 233;
 234; 236; 237; 239; 240-258; 261;
 263; 269
 Giraudoux, Jean, 50; 91; 126
 Gobbers, Walter, 16
 Goethe, Johann Wolfgang von, 30;
 69; 71; 72; 269
 Gogol, Nicolas, 95
 Goldring, Douglas, 144; 183
 Goncourt, Edmond et Jules de, 42;
 182; 270
 Gorki, Maxime, 192
 Gosse, Edmund, 105; 106; 141; 201;
 249
 Goulet, Alain, 193; 242; 250; 252;
 255
 Gourmont, Remy de, 29; 72; 77; 156;
 269
 Graham, Kenneth, 196
 Grant, Duncan, 125; 135; 141
 Granville-Barker, Harley, 125
 Grasset, Bernard, 82; 109; 110; 114;
 115
 Grosfils, Paul, 34; 52
 Guérin, Charles, 270
 Guillaume, Isabelle, 203
 Gurney, Stephen, 226; 227; 238
 Haggard, Henry Rider, 178
 Halévy, Daniel, 270
 Hammond, J.R., 181
 Hamp, Pierre, 62; 98; 106
 Hardy, Thomas, 143; 229; 271
 Harrisson, Austin, 145
 Hearn, Lafcadio, 247
 Hebbel, Friedrich, 112
 Hebey, Pierre, 37; 38; 44; 100; 148;
 149; 151; 158-160; 196; 223
 Heine, Heinrich, 270
 Henley, William Ernest, 165
 Henriot, Emile, 155
 Heredia, Jose Maria de, 270
 Hervieu, Paul, 271
 Heurgon-Desjardins, Anne, 104
 Heywood, Thomas, 122; 124
 Homère, 156; 270
 Hudson, W.H., 143
 Hugo, Victor, 98; 199; 269
 Hulme, Thomas Ernest, 138; 155
 Hutchinson, Hilary, 236

- Huysmans, Joris-Karl, 270
 Ibsen, Henrik, 72; 112; 269
 Iehl, Jules, 91; 112
 Ingres, Jean-Dominique, 269
 Ireland, G. William, 166
 Jackson, Arthur Basil, 32
 Jacob, Max, 99; 136
 Jaffé-Freem, Elly, 210
 Jaloux, Edmond, 77; 174; 190
 James, Henry, 141; 143; 144; 175-183
 James, William, 223
 Jammes, Francis, 31; 38; 62; 72; 74; 78; 90; 156-158; 269
 Jean, Lucien, 91; 270
 Jensen, Johannes Vilhelm, 71
 Jourdain, Francis, 119; 270
 Joyce, James, 14; 16; 17; 172; 207; 209; 217; 223; 237
 Kaplan, Carola M., 180
 Kassner, Rudolf, 104
 Keats, John, 112
 Kerbellec, Philippe, 25
 Kessler, Harry, 105
 Kipling, Rudyard, 72; 175; 178; 193-196; 205; 229; 230; 269
 Koffeman, Maaïke, 102
 Kolb, Philip, 250
 Kopp, Robert, 127; 203; 252
 Kuntz, Monique, 217
 La Bruyère, Jean de, 270
 La Fayette, Madame de, 185; 189; 239
 La Fontaine, Jean de, 270
 Lachasse, Pierre, 27
 Lacouture, Jean, 234
 Laforgue, Jules, 228; 270
 Laloy, Louis, 70
 Lamartine, Alphonse de, 269
 Languiran, Jacques, 116
 Lanux, Pierre de, 46; 50; 51; 55; 56; 88; 112
 Larbaud, Valery, 14; 16; 42; 50; 55; 60; 70-72; 88; 91; 92; 94; 105; 112; 140; 141; 165; 166; 171; 195; 196; 204; 208; 210-226; 228; 233; 236; 237; 245; 249; 255-258; 263; 270
 Lasserre, Pierre, 137; 270
 Lawrence, David Herbert, 135; 143
 Le Cardonnel, Georges, 174; 187; 248
 Lefebvre, Henri, 16
 Léger, Louis, 95
 Lemaitre, Jules, 161; 271
 Leroy, Géraldi, 23; 49; 56; 108; 117; 262
 Lesage, Alain René, 189; 249
 Lesot, Adeline, 231; 235
 Levenson, Michael, 138; 146; 176; 177; 184
 Levie, Sophie, 142; 215; 222; 223
 Lewis, Wyndham, 135; 143
 Lioure, Françoise, 222; 225
 Lodge, David, 138; 144; 183
 London, Jack, 112
 Lorrey, Claude, 71
 Louÿs, Pierre, 24; 108
 Lugné-Poe, 117; 123
 Mac Orlan, Pierre, 207; 250
 MacShane, Frank, 183
 Maeterlinck, Maurice, 24; 184; 269
 Malherbe, 271
 Mallarmé, Stéphane, 24; 37; 72; 77; 96; 112; 126; 141; 148; 160; 184; 269
 Malot, Hector, 227
 Mann, Thomas, 16; 172; 209; 237
 Marinetti, Filippo Tommaso, 136; 149-151
 Marsan, Eugène, 100
 Martin du Gard, Roger, 42; 115; 124; 210
 Martin, Henri-Jean, 82; 102; 107
 Marty, Eric, 41
 Marx, William, 138; 139; 166
 Massis, Henri, 149; 248
 Maupassant, Guy de, 182; 270
 Mauriac, François, 7-9; 249
 Maurras, Charles, 72; 169; 269
 Maury, Lucien, 161; 241
 Mayrisch, Aline, 70; 71
 Mazel, Henri, 27
 McCarthy, Patrick, 221
 McDonald, Peter, 10; 53; 114; 130
 McFarlane, James, 152
 Mendès, Catulle, 271

- Mercier, Pascal, 187; 242; 250
 Meredith, George, 70; 72; 193; 270
 Meschonnic, Henri, 16
 Meynell, Alice, 212
 Michel Ange, 271
 Michelet, Jules, 270
 Miomandre, Francis de, 51; 248; 270
 Mirbeau, Octave, 270
 Mithouard, Adrien, 74
 Molière, 72; 122-124; 189; 269
 Mollier, Jean-Yves, 122
 Monet, Claude, 183
 Montaigne, Michel de, 189; 242; 270
 Montesquieu, Charles de, 271
 Montfort, Eugène, 36-39; 52; 65; 77;
 96; 147; 148; 151; 270
 Moréas, Jean, 155; 269
 Morrisson, Mark, 53; 143; 145
 Mousli, Béatrice, 212
 Muhlfeld, Lucien, 201
 Musil, Robert, 16
 Musset, Alfred de, 123; 124; 269
 Nadeau, Maurice, 255
 Naliwajek, Zbigniew, 227
 Natanson, frères, 32
 Naughton, Helen T., 57; 60; 64; 94
 Nazzi, Louis, 50; 96; 271
 Neubauer, John, 236; 237
 Newman-Gordon, Pauline, 236
 Nietzsche, Friedrich, 71; 72; 159;
 173; 187; 190; 195; 204; 219; 236;
 254; 269
 Nijinski, Vaslav, 270
 Noailles, Anna de, 71; 92; 270
 Nourrissier, François, 9
 O'Neill, Kevin, 207
 Ory, Pascal, 34
 Pacquement, Charles, 119
 Palissy, Bernard, 159
 Parinet, Elisabeth, 82; 107; 116
 Pascal, Blaise, 189; 269
 Patmore, Coventry, 70; 112
 Paulhan, Jean, 7; 121
 Péguy, Charles, 56; 72; 90; 96-98;
 126; 226; 227; 269
 Philippe, Charles-Louis, 42; 55; 72;
 75; 77; 88; 90; 91; 94; 97; 111;
 112; 136; 212; 213; 226; 227; 269
 Pierce, Peter, 206
 Pierrefeu, Jean de, 123; 124; 197
 Pierre-Quint, Léon, 115
 Pilon, Edmond, 63; 88; 91; 270
 Platon, 270
 Poe, Edgar Allan, 117; 123; 193; 270
 Porto-Riche, Georges de, 270
 Poulet, Georges, 166
 Pound, Ezra, 14; 16; 135; 137; 143;
 151; 152; 183; 223
 Prévost, abbé, 189
 Prochasson, Christophe, 133; 148;
 156
 Proust, Marcel, 14; 16; 92; 96; 114;
 115; 119; 141; 150; 171; 204; 208-
 210; 217; 222; 225; 236; 250; 257;
 262
 Putnam, Walter, 246
 Puy, Michel, 76
 Pykett, Lyn, 179
 Quiévre-court, Yvonne de, 231
 Rabelais, François, 271
 Rachilde, 241
 Racine, Jean, 72; 189; 269
 Raillard, Georges, 222
 Raimond, Michel, 174; 177; 189;
 207; 209; 240; 251; 259
 Rainey, Lawrence, 10; 53; 113; 130;
 151
 Rasmussen, Anne, 133; 148; 156
 Raverat, Jacques, 103; 104
 Ray, Marcel, 217
 Régnier, Henri de, 24; 62; 269
 Reid, Mayne, 205
 Renan, Ernest, 269
 Renard, Jules, 123; 269
 Renard, Maurice, 202
 Richard, Lionel, 70
 Richardson, Samuel, 173; 177; 182;
 224
 Rilke, Rainer Maria, 70; 71; 104
 Rimbaud, Arthur, 72; 228; 269
 Rivière, Alain, 57; 93; 95; 211; 231
 Rivière, Jacques, 13; 14; 44; 47; 51;
 52; 54; 56; 57; 60; 61; 64; 65; 74;
 75; 84-86; 88; 92-95; 112; 113;
 126; 131; 142; 149; 150; 156; 160;
 163-165; 171; 189; 190; 202-208;
 210; 211; 221; 222; 225; 226-235;
 240-244; 246; 249; 250; 259; 263

- Rivière, Marcel, 49-53; 78; 83; 110
 Rodin, Auguste, 271
 Rolland, Romain, 270
 Romains, Jules, 96; 98-101; 105; 136; 150; 270
 Ronsard, Pierre de, 270
 Rony, Olivier, 101
 Rosny aîné, J.H., 270
 Rostand, Edmond, 264; 270
 Rouart, Eugène, 52
 Rouché, Jacques, 57; 75; 76; 117; 118
 Rousseau, Jean-Jacques, 224; 269
 Royère, Jean, 35; 77; 78; 213
 Rozet, Georges, 205
 Ruedy, Ralph Herman, 146
 Ruyters, André, 25; 29; 30; 33-35; 38; 42; 43; 45; 49; 55; 56; 62-64; 90; 91; 94; 100; 141; 213; 270
 Sagaert, Martine, 252
 Sainte-Beuve, 269
 Saint-John Perse, 50; 83; 111
 Saintléger Léger. *Voir Saint-John Perse*
 Salmon, André, 99
 Samoyault, Tiphaine, 27; 28
 Sandison, Alan, 181; 194
 Sauvebois, Gaston, 76; 89; 95; 162; 168
 Schaffer, E.S., 140
 Schellinger, Paul, 177; 206
 Schlumberger, Jean, 8; 30; 31; 33; 35-39; 41-43; 45-58; 60-65; 70; 74; 75; 82; 84-86; 88; 91; 93-97; 103-107; 110-112; 114; 118; 119; 123-125; 148; 151; 159; 216; 227; 261; 270
 Schnyder, Peter, 33; 127; 163; 203; 252
 Schwob, Marcel, 193; 198-202
 Scott, Walter, 178; 199; 205; 227
 Segonds, Jean-Philippe, 216
 Shakespeare, William, 71; 72; 124; 269
 Shaw, George Bernard, 72; 125; 213; 270
 Shires, Linda, 179
 Sienkiewics, Henryk, 108
 Signoret, Emmanuel, 25; 271
 Simone (Pauline Benda, dite), 226
 Simpson, Anne B., 180
 Singer, Kurt, 104
 Sophocle, 270
 Sorel, Georges, 78; 97; 98
 Souday, Paul, 124; 233
 Souvestre, Pierre, 197; 251
 Spire, André, 271
 Stape, J.H., 196
 Steel, David, 104; 127; 141
 Stendhal, 72; 269
 Stevenson, Robert Louis, 72; 175; 178; 181; 185; 193-197; 199-201; 204; 229; 230; 245; 247; 250; 256; 270
 Stevick, Philip, 180
 Stoker, Bram, 178
 Strachey, Lytton, 135; 141
 Stravinski, Igor, 140; 226; 270
 Suarès, André, 54; 57; 60; 66; 72; 76; 86; 88; 92-94; 98; 122; 223; 269
 Sue, Eugène, 173
 Svevo, Italo, 16
 Swinburne, Algernon, 270
 Symons, Arthur, 212
 Tadié, Jean-Yves, 199
 Tagore, Rabindranath, 70; 112
 Taine, Hippolyte, 161; 269
 Tarde, Alfred de, 149
 Tesnière, Valérie, 82; 116
 Tharaud, Jean et Jérôme, 55; 56; 86; 98; 186; 188; 210; 270
 Thibaudet, Albert, 55; 57; 65; 66; 77; 87; 88; 92-94; 163; 171; 188; 189; 207; 251; 257; 270
 Thierry, Jean-Jacques, 31
 Thumerel, Fabrice, 10; 12
 Tolstoï, Léon, 143; 189; 269
 Tourgeniev, Ivan, 182
 Tronche, Gustave, 52; 60; 126
 Trotter, David, 176
 Vadé, Yves, 14-16
 Valéry, Paul, 10; 24; 139; 166; 176; 184; 209; 215
 Vallette, Alfred, 25; 82; 109; 110; 148
 Van de Velde, Henry, 104
 Van Lerberghe, Charles, 270
 Vandeputte, Henri, 34; 270
 Vannicola, Giuseppe, 104

- Variot, Jean, 51; 78; 105; 158
Vellay, Charles, 174; 187
Verbeke, Edouard, 34; 50; 54; 60
Verhaeren, Emile, 72; 89; 90; 103;
126; 269
Verlaine, Paul, 24; 126; 269
Verne, Jules, 173; 194; 199; 227
Vettard, Camille, 66; 88; 95; 188; 205
Veyssié, Robert, 162
Vielé-Griffin, Francis, 25; 26; 35; 60;
72-74; 77; 78; 86; 112; 126; 160
Vignes, Henri, 112
Vigny, Alfred de, 270
Vikner, Carl, 190
Vildrac, Charles, 96; 100; 271
Villon, François, 270
Virgile, 270
Visan, Tancred de, 162; 163
Vogüé, Eugène Melchior de, 189
Voltaire, 269
Vuillard, Edouard, 271
Wagner, Richard, 269
Walker, David, 210
Walton Litz, A., 166; 177
Watt, Ian, 173
Weissman, Frida, 212; 221; 222; 224
Wells, Herbert George, 72; 104; 105;
134; 141; 143; 175-178; 180; 181;
193-198; 200; 204; 229; 230; 269
Werth, Léon, 271
West, Russell, 246
Whitman, Walt, 212; 270
Wilde, Oscar, 75; 255; 270
Willison, Ian, 10
Winock, Michel, 262
Woolf, Virginia, 14; 16; 134; 135;
172; 177; 180
Wright, Sarah Bird, 107; 126; 142
Yeats, William Butler, 213
Zola, Emile, 169; 183; 269

Samenvatting

La Nouvelle Revue Française geniet in Frankrijk een haast mythische status. Dit literaire tijdschrift, opgericht in 1908 door een groep vrienden rond de schrijver André Gide, is één van de vele *petites revues* die het licht zagen tijdens de Belle Époque (1890-1914). Hoewel het zich aanvankelijk nauwelijks onderscheidt van andere avant-garde tijdschriften, die zich richten op een select publiek en meestal een korte levensduur hebben, groeit de *NRF* binnen enkele jaren uit tot een gezaghebbend blad dat een aanzienlijk lezerspubliek aan zich weet te binden zonder concessies te doen aan zijn artistieke pretenties. In dat opzicht is de *NRF* een erfgenaam van *La Revue blanche* en de *Mercur de France*, de meest invloedrijke organen van het symbolisme. Met name tijdens het interbellum zal de roem van de *NRF* tot grote hoogten stijgen: in de jaren twintig en dertig vormt het tijdschrift samen met haar eigen uitgeverij Gallimard het meest prestigieuze instituut in het Franse literaire veld. Deze studie toont echter aan dat de kiem van deze ontwikkeling wordt gelegd in de vooroorlogse periode.

Het succes van de *NRF* wordt veelal toegeschreven aan de kwaliteit van de gepubliceerde teksten. De lijst van grote namen die aan het tijdschrift hebben meegewerkt is inderdaad indrukwekkend, zelfs in de beginjaren; de redactie van de *NRF* lijkt onmiskenbaar gevoel gehad te hebben voor literaire kwaliteit. Het is echter ook mogelijk te veronderstellen dat de artistieke reputatie van deze auteurs is gevormd door het feit dat zij schreven in een invloedrijk tijdschrift. Aangezien literaire waarde een ongrijpbaar en subjectief gegeven is, heeft het onze voorkeur te spreken over *symbolisch kapitaal*, een begrip dat is geïntroduceerd door de socioloog Pierre Bourdieu en dat verwijst naar het prestige van de verschillende spelers in het literaire veld. Bourdieu laat zien dat de literaire praktijk wordt gereguleerd door een aantal ongeschreven wetten; elke keuze voor een bepaald genre of publicatiekanaal is gecodeerd volgens de tegenstelling tussen commerciële fictie en ‘pure’ literatuur. In het algemeen kan men stellen dat artistiek prestige omgekeerd evenredig is aan economisch gewin, hoewel avant-garde literatuur vaak op termijn een proces van consecratie doormaakt en dan alsnog rendabel kan worden.

Zonder afbreuk te willen doen aan de literaire kwaliteit van de *NRF*, probeert deze studie met behulp van de ideeën van Bourdieu een

meer objectieve evaluatie te geven van de ontwikkeling van het tijdschrift. Zij laat zien dat het opmerkelijke succes van de *NRF* mede is bepaald door een aantal niet-literaire factoren. Ten eerste heeft de *NRF* haar lange levensduur te danken aan de maatschappelijke positie van haar redacteurs. Dankzij hun persoonlijke rijkdom kunnen Gide en Schlumberger het tijdschrift langdurig financieel ondersteunen; het zal pas in de jaren twintig uitgroeien tot een economisch rendabele onderneming. Bovendien beschikken de oprichters samen, als leden van de gegoede burgerij en schrijvers die reeds een zekere reputatie hebben opgebouwd, over een grote mate van sociaal, cultureel en symbolisch kapitaal. Hun ervaring en contacten in de tijdschriftenwereld helpen hen een doelmatig redactiebeleid te ontwikkelen. Gide speelt in dit opzicht een voortrekkersrol: hij staat op het punt door te breken bij een groter publiek en trekt daardoor zowel lezers als nieuwe medewerkers aan.

Dankzij deze gunstige uitgangspositie is de *NRF* in staat een belangrijke plaats te veroveren in het Franse literaire veld. Uit studie van de briefwisselingen van de redacteurs blijkt dat deze zeer bewust bezig zijn met allerlei strategieën die erop gericht zijn de uitstraling van hun tijdschrift te vergroten. Uit de manier waarop zij de *NRF* promoten, blijkt dat zij mikken op een specifiek publiek bestaand uit literatoren, intellectuelen en geschoolde burgers. Een belangrijk onderdeel van de aanpak van de *NRF*-redactie is het opzetten van allerlei nevenactiviteiten, waarvan de uitgeverij het meest succesvolle voorbeeld is. Door haar werkerterrein uit te breiden, bereikt zij een breder publiek en vergroot zij het symbolisch kapitaal van het tijdschrift. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog neemt de *NRF* een middenpositie in, tussen de avant-garde en de gevestigde literatuur. Met de formule van het *classicisme moderne* haakt het tijdschrift enerzijds aan bij de heersende classicistische tendensen, terwijl het anderzijds een klimaat schept waarbinnen literaire vernieuwingen worden gestimuleerd. Deze poëtica is in veel opzichten een voorloper van het modernisme zoals dat is gedefinieerd door Fokkema en Ibsch.

De ontwikkeling van de *NRF* heeft belangrijke gevolgen voor de inhoud van het tijdschrift. Hoewel het zich niet richt op de grote massa, impliceert de keuze voor een breder publiek toch een versoepeling van het aanvankelijke elitisme van de redactie. Het is veelzeggend dat André Gide, begonnen als symbolistisch dichter met een zeer select lezerspubliek, juist in deze periode de overstap maakt naar de roman.

Aanvankelijk proberen de *NRF*-critici hun belangstelling voor het romangenre te combineren met een classicistische literatuuropvatting. Zij streven naar een rehabilitatie van de *roman à la française*, een gestileerde, korte roman die handelt over een psychologische crisis. Tegelijkertijd raken zij onder de indruk van buitenlandse romans die qua vorm en inhoud sterk afwijken van de Franse klassieke traditie. Onder invloed van Dostoïevski en Engelstalige auteurs als Stevenson, Wells en Conrad gaan zij pleiten voor een grotere complexiteit, zowel op het gebied van de romanpsychologie als dat van de verhaalstructuur. In 1913 publiceert Jacques Rivière in de *NRF* een manifest voor de avonturenroman, een genre dat zich kenmerkt door een grote nadruk op actie en spanning, elementen die in de Franse literatuur altijd ondergewaardeerd zijn geweest. Door zich open te stellen voor buitenlandse invloeden, probeert de *NRF* de Franse roman nieuw leven in te blazen. Tegelijkertijd houdt zij klassieke waarden als aandacht voor de vorm en psychologische diepgang in ere.

Na de oorlog zal Rivière in het oeuvre van Marcel Proust de meest geslaagde uitwerking van zijn ideeën herkennen. Het is daarom des te betreuenswaardiger dat Proust in eerste instantie wordt afgewezen door de *NRF*. Wel publiceert het tijdschrift in 1913-1914 drie andere belangrijke werken die elk op hun eigen manier invulling proberen te geven aan de nieuwe romanopvatting van de *NRF*. Zowel Larbauds *Barnabooth*, Alain-Fourniers *Grand Meaulnes* als Gide's *Caves du Vatican* zijn sterk beïnvloed door Engelse romans en in mindere mate door Dostoïevski. Ze bevatten elementen die verwijzen naar de avonturenroman en andere populaire genres, terwijl ze ook blijken te geven van een groot artistiek bewustzijn en een verlangen om nieuwe vormen te creëren binnen het romangenre. Met name de romans van Gide en Larbaud zijn in veel opzichten voorboden van hun latere modernistische werken.

De theorie van de avonturenroman en de romanexperimenten van Larbaud, Alain-Fournier en Gide vormen een opmerkelijke fase in de evolutie van de *NRF*. Ondanks de verwijzingen naar een populair genre en de nadruk op de intrige, ontwikkelt het tijdschrift zich in de richting van een modernistische poëtica die zich bezighoudt met het uitdrukken van bewustzijnstoestanden. Deze paradox laat zich verklaren doordat de avonturenroman fungeert als een soort katalysator: de Engelse roman biedt een welkom tegenwicht voor het Franse classicisme en de conventies van het negentiende-eeuwse realisme. Auteurs als

Conrad, Stevenson en Wells kunnen bovendien beschouwd worden als proto-modernisten vanwege de inventieve manier waarop zij elementen van een populair genre gebruiken om zowel vorm als thematiek van de literaire roman grondig te vernieuwen. Hun werken zijn anti-realistisch en meerduidelijk, zij hebben een geraffineerde structuur en een vaak subversieve thematiek.

Een van de meest opmerkelijke uitkomsten van dit onderzoek is het feit dat de literaire vernieuwingspogingen van de *NRF* onderdeel uitmaken van een bredere tendens. Op het gebied van de romanpoëtica is er sprake van een internationale kruisbestuiving, waarbij het anti-realisme van de Engelse avonturenroman en de Franse aandacht voor psychologie en vormkwesties samen de basis leggen voor het modernisme van het interbellum. Het is bekend dat de *NRF* in de jaren twintig een belangrijke rol gespeeld heeft binnen de internationale literaire gemeenschap. De bijdrage van het tijdschrift aan het ontstaan van de modernistische romanpoëtica is tot nu toe echter onderbelicht gebleven, temeer daar het begrip modernisme in Frankrijk niet erg gangbaar is.

Dankzij de interdisciplinaire en comparatistische aanpak werpt deze studie een nieuw licht op de beginjaren van de legendarische *Nouvelle Revue Française*. Uit de analyse van zowel de artistieke als de institutionele aspecten van de geschiedenis van het tijdschrift blijkt dat de literaire keuzen van de redactie nauw samenhangen met haar positie in het literaire veld van de Belle Époque. Dankzij de combinatie van een gematigde, maar toch innovatieve poëtica en een aantal handige strategische manoeuvres weet zij binnen korte tijd een centrale plaats te veroveren in de Franse literaire wereld. In de periode 1908-1914 wordt zo de basis gelegd voor de latere hegemonie van de *NRF*, dankzij een redactiebeleid dat zich laat kenmerken als een veeleisend eclecticisme en dat gericht is op het zoeken naar een vruchtbare balans tussen vernieuwing en traditie. Andere belangrijke factoren zijn de oprichting van een uitgeverij die tot doel heeft artistieke kwaliteit te verenigen met economische rendabiliteit en het stimuleren van internationale uitwisselingen. Door te laten zien dat het *classicisme moderne* van de *NRF* een voedingsbodem is geweest voor het literaire modernisme, biedt deze studie een completer beeld van de betekenis van de *NRF* binnen de Europese literatuurgeschiedenis.

Curriculum vitae

Maaïke Koffeman-Bijman (Kampen, 1973) deed in 1991 eindexamen Gymnasium aan de Christelijke Scholengemeenschap in Emmeloord. Vervolgens studeerde zij Franse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht met als specialisaties Franse taal- en letterkunde, Moderne Westerse Letterkunde en Cultuurgeschiedenis vanaf de Verlichting. Zij studeerde in 1996 cum laude af op een scriptie over *La Nouvelle Revue Française* in het interbellum. Aansluitend haalde zij haar eerstegraads lesbevoegdheid voor het vak Frans aan het Interfacultair Instituut voor Lerarenopleiding en Studievaardigheden (IVLOS) van de Universiteit Utrecht. Van 1997 tot 2003 was zij als Assistent in Opleiding (AiO) verbonden aan het Onderzoekinstituut voor Geschiedenis en Cultuur van de Universiteit Utrecht. Daarnaast werkte zij in 2000 en 2001 als junior docent aan de opleiding Literatuurwetenschap van diezelfde universiteit.

Table des matières

Avant-propos	5
Introduction	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
I. LA NRF DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA BELLE ÉPOQUE	
FOUT! BLADWIJZER NIET GEDEFINIEERD.	
I.1 A la recherche de la « revue future »	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Gide et les revues avant 1909	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
<i>L'Ermitage</i>	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
<i>La Revue blanche</i>	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
<i>Antée</i>	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Fondation de la <i>NRF</i>	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
I.2 Portrait d'une revue de littérature et de critique	Fout!
Bladwijzer niet gedefinieerd.	
L'équipe fondatrice	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Gestion	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Direction et administration	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Finances	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Contenu de la revue	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Composition des numéros	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Evolution des rubriques	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Champs d'intérêt	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Place de la <i>NRF</i> dans le champ des revues	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
I.3 A la conquête du champ littéraire	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
gedefinieerd.	
Stratégies publicitaires	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Evolution du lectorat	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Elargissement de l'équipe	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Poètes et romanciers	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Chroniqueurs et critiques	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Alliances stratégiques	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Entreprises satellites	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.

Les Décades de Pontigny **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**
Les Editions de la NRF **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**
Le Théâtre du Vieux-Colombier **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

II. A LA RECHERCHE DU ROMAN MODERNE FOUT! BLADWIJZER NIET GEDEFINIEERD.

II.1 Les « directions » de la NRF Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.

Une époque de transition et d'échanges **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Mouvements d'avant-garde **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Echanges entre Paris et Londres **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Une nouvelle revue anglaise **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Le classicisme moderne de la *NRF* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Une anti-avant-garde **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Contre la réaction **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Création et critique **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

II.2 Pour un nouveau roman Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.

Un genre en crise **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Evolution de la poétique romanesque de la *NRF* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Le roman d'aventure **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

II.3 Trois romans expérimentaux Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.

Valéry Larbaud, *A.O. Barnabooth* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Larbaud et la *NRF* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Modernité de *Barnabooth* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Alain-Fournier et la littérature anglaise **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Récit d'aventures ou roman moderniste ? **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

André Gide, *Les Caves du Vatican* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Genèse des *Caves du Vatican* **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Roman ou sotie ? **Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.**

Conclusion	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Annexes	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bibliographie	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Index des noms de personnes	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Samenvatting	293
Curriculum vitae	297