

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 ? Prendra-t-il pour objet la réalité extérieure ou la vie intérieure des personnages ? 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 éduardiens 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'illustre 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 Valéry 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.