

ÉTUDES LITTÉRAIRES



UNIVERSITÉ LAVAL

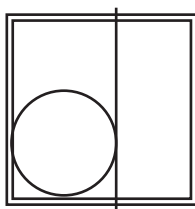
La nouvelle revue française
Hiver 2009

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

La banque centrale
de la République des Lettres
à cent ans



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Éric Van der Shueren, directeur ■ Thierry Belleguic, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis de Calvo, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Anne-Marie Fortier, Université Laval ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Sébastien Lamarre et Matthieu Fortin, adjoints ■ François Mireault, réviseur linguistique.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Cité universitaire (Québec), Canada, G1K 7P4.

Téléphone : (418) 656-7844 ; télécopieur : (418) 656-2991

Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca

Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca

Édition numérique : www.erudit.org/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) info@sodep.qc.ca, www.sodep.qc.ca, de l'Association des éditeurs (ADE) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS), *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires.



■ Nous reconnaissons l'aide financière du Gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère* et dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp.

■ Abonnement annuel : adresser les commandes d'abonnement à Express Mag (voir à la fin de ce numéro)

■ Distribution en librairie : Gynette Tremblay. Distributions Savoirs et saveurs dssgt@sympatico.ca (418) 547-3220

© 2009 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada.

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2009

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-39-X

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeurs

SOMMAIRE

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

La banque centrale de la République des Lettres a cent ans

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION D'ANNA BOSCHETTI

PRÉSENTATION

7

Études

MAAIKE KOFFEMAN

La naissance d'un mythe. *La nouvelle revue française* dans
le champ littéraire de la Belle Époque

17

MICHAEL EINFALT

« ... penser et créer avec désintéressement » — *La nouvelle revue française*
sous la direction de Jacques Rivière

37

SOPHIE LEVIE

Jean Paulhan, rédacteur en chef de *La nouvelle revue française*
de 1925 à 1930

55

MARTYN CORNICK

Une institution française : *La nouvelle revue française* de Jean Paulhan

77

GISÈLE SAPIRO

Un héritage symbolique détourné ? *La nouvelle revue française*
des années noires

97

Analyses

CHRISTOPHE WALL-ROMANA

Une source du verset moderne : le cinéma muet

121

NOÉMI DOYON

Sujet précaire et quête de liberté : analyse de sept chansons de
Quatre saisons dans le désordre de Daniel Bélanger

137

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts

Présentation

ANNA BOSCHETTI

Au lieu de se borner à la célébration rituelle, on peut prendre le centenaire de *La nouvelle revue française* comme une occasion pour aborder les questions majeures que ce cas pose à l'historien. Comment expliquer le rôle des revues dans la vie culturelle, le quasi-monopole que *La NRF* a exercé sur la définition de la légitimité littéraire pendant l'entre-deux-guerres, l'échec de *La NRF* de Drieu La Rochelle, les vicissitudes de la revue après la Libération et sa survie jusqu'à aujourd'hui ?

Les études sur le champ littéraire ont fait émerger l'exigence de prendre en considération de manière méthodique les mécanismes de la consécration et le rôle que jouent dans la structuration du champ et dans la transformation des canons les luttes entre des instances plus ou moins institutionnalisées telles que les groupes, les revues, les maisons d'édition, les académies et les jurys des prix littéraires. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'essor des revues coïncide avec le processus de croissance et d'industrialisation qui rend de plus en plus difficile l'accès à la visibilité et à la reconnaissance pour les auteurs isolés, notamment pour ceux qui refusent de se soumettre à la logique marchande. Dans un microcosme peu professionnalisé et institutionnalisé comme le champ littéraire, lancer une revue devient pour les écrivains le moyen le plus simple pour se faire remarquer, produire l'image d'une position nouvelle et, qui plus est, collective : depuis le romantisme, la survie littéraire dépend très souvent de l'appartenance à un groupe capable d'imposer l'image d'un « mouvement ». Si l'on récrivait l'histoire littéraire en se fondant sur les groupes, les réseaux, les associations, les revues et les maisons d'édition, on se donnerait sans doute le moyen de saisir les enjeux et les luttes qui sont les principes véritables du changement des problématiques et des formes, au lieu de s'en tenir aux classifications le plus souvent arbitraires et incohérentes que propose l'historiographie littéraire traditionnelle. En outre, on s'apercevrait que même les grands écrivains présentés dans les manuels comme des « phares » solitaires doivent généralement à des mécanismes de ce genre leur accès à la reconnaissance et à la gloire. On découvrirait que leur œuvre n'a pas été simplement l'expression d'une recherche individuelle, mais s'est définie par rapport au champ de production où elle s'inscrivait ; et que l'appartenance ou la proximité à un groupe, à un réseau, à une revue fait partie des facteurs qu'il faut prendre en considération pour expliquer l'évolution de l'œuvre

des écrivains, car le membre d'un groupe est inévitablement impliqué à la fois dans les dynamiques internes au groupe et dans la trajectoire du groupe au sein du champ de production¹.

Mais comment une revue peut-elle s'imposer au point de devenir la « rose des vents » de la République des lettres et le rester pendant quarante ans ? Et comment se fait-il qu'elle perde rapidement ce rôle sous l'Occupation, alors que son prestige est si grand que l'occupant lui-même lui reconnaît officiellement le privilège de continuer à sortir régulièrement, et semble respecter son autonomie ? Les contributions ici rassemblées fournissent les principaux éléments dont il faut tenir compte pour répondre à ces questions².

En effet, la véritable domination exercée par cette revue sur la vie littéraire française cesse d'apparaître comme mystérieuse, si au lieu de s'en tenir à des fausses évidences telles que le « flair » ou « l'esprit NRF », on prend en considération les rapports de force objectifs qui fondent cette domination, c'est-à-dire la concentration exceptionnelle d'espèces diverses de capital par laquelle la revue se démarque de toutes ses concurrentes. Le capital symbolique important dont dispose Gide en 1908 est un atout nécessaire mais non suffisant pour l'emporter dans la lutte en acte à ce moment dans le sous-champ de production restreinte entre les écrivains qui prétendent à la succession du symbolisme et fondent des revues³, car Gide est un auteur en vue, mais n'est pas encore le « contemporain capital » ; il le deviendra grâce au succès de sa revue. On a souligné à juste titre le pluralisme et la « mesure » qui caractérisent les choix de la revue et qui lui permettent de se démarquer de la plupart des revues contemporaines, attachées à des mots d'ordre esthétiques et / ou idéologiques qui finissent inévitablement par les dater et par restreindre leur capacité d'attraction, aussi bien pour ce qui concerne la gamme des produits que pour ce qui est de l'expansion du public. La « qualité » des œuvres est la seule condition posée par le groupe fondateur, un paramètre qui, contrairement aux apparences, est très précis et suffit à assurer la cohérence et la validité des choix, car Gide et ses amis possèdent un goût raffiné, guidé par la maîtrise pratique du champ de production et soumis méthodiquement à l'épreuve de l'examen collectif

-
- 1 J'ai abordé ces questions dans *Sartre et les « Temps modernes »*, 1985 ; « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », 1986 ; « *Les Temps modernes* dans le champ littéraire », 1989 ; « Des revues et des hommes », 1994 ; « *Les Temps modernes* en *Tel quel* », 2000 ; *La poésie partout. Apollinaire, « homme-époque »*, 2001 ; « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de "réseau" ? », 2006.
 - 2 Elles sont toutes fondées sur des études empiriques consacrées à des moments ou à des aspects divers de la vie de *La NRF* depuis son faux départ, en 1908, jusqu'à sa disparition momentanée après la Seconde Guerre mondiale.
 - 3 Les années 1908 et 1909 voient le lancement de nombreuses revues nouvelles sur la scène parisienne. Elles peuvent sans doute être interprétées comme l'entrée en scène de la génération des prétendants à la succession du symbolisme. Voir Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, 1981 ; Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, op. cit.*. Dans ce dernier ouvrage, voir notamment l'Annexe « Les unanimistes, *La NRF* et l'avant-garde », p. 120-131.

des textes⁴ : ils instaurent dès le début cette pratique, d'où naîtra le Comité de lecture, une institution qui va jouer un rôle fondamental dans le fonctionnement de *La NRF* et des Éditions Gallimard. Misant sur les valeurs sûres, le groupe des fondateurs dédaigne les surenchères expérimentales qui, à la veille de la Première Guerre mondiale, creusent l'écart entre la poésie d'avant-garde et le public. *La NRF* va privilégier le roman, un genre susceptible de toucher plus facilement le public toujours plus vaste produit par l'expansion de l'enseignement secondaire et universitaire ; et elle parvient à conférer au roman une légitimité sans précédent, qui remet en question la supériorité attribuée à la poésie dans la hiérarchie traditionnelle des genres.

Sans doute l'hétérogénéité relative des positions esthétiques et politiques des membres du groupe n'est-elle pas étrangère au souci permanent d'équilibre qui amène la revue à adopter, dès ses premières années, une stratégie des contrepoids, très soigneusement étudiée, sur tous les plans — esthétique, idéologique, éthique —, alors que d'autres groupes, plus homogènes, adoptent des lignes plus tranchées. Le fait est que ce refus de choisir est sans doute un des principaux secrets de l'ampleur et de la durée de son hégémonie : à partir du moment où elle parvient à dominer sans partage le champ de production, elle exerce un attrait spontané et irrésistible sur toutes les positions, à part les rares adversaires irréductibles. Dès la fin des années 1920, ce quasi-monopole lui permet de représenter, de fait, tout l'espace des possibles littéraires (de Claudel aux surréalistes dissidents, en passant par Gide, classique par son style, moderne par son entreprise de libération éthique) ; toute la gamme des inquiétudes religieuses et morales d'une époque confrontée à un processus rapide de sécularisation ; tous les pôles des affrontements idéologiques qui caractérisent l'entre-deux-guerres.

S'il est vrai que, comme le soutient Michael Einfalt, la fidélité au principe du « désintéressement » — c'est-à-dire le refus de la logique commerciale — constitue l'un des secrets fondamentaux de l'autorité reconnue à la revue, il faut également souligner que *La NRF* est la seule revue disposant des moyens financiers nécessaires pour concilier désintéressement et durée. Ainsi que le rappelle Maaïke Koffeman, citant Pierre Bourdieu, il y a des conditions économiques du défi économique qui porte à s'orienter vers les positions les plus risquées de l'avant-garde intellectuelle et artistique, et de l'aptitude à s'y maintenir durablement en l'absence de toute contrepartie financière ; et aussi des conditions économiques de l'accès aux profits symboliques, qui sont eux-mêmes susceptibles d'être convertis, à terme plus ou moins long, en profits économiques⁵.

Si *La NRF* peut persévérer dans sa recherche de la qualité et survivre, malgré le « déséquilibre chronique » qui subsiste entre les dépenses et les recettes jusqu'en 1914, c'est grâce à la fortune d'André Gide et de Jean Schlumberger. Ils sont également parmi

4 Ce n'est pas un hasard si pour expliquer le fonctionnement de l'*habitus*, comme sens spontané et quasi infaillible du jeu que possèdent ceux qui sont parfaitement insérés dans le champ, Pierre Bourdieu évoque justement l'exemple de Gide et du premier « noyau » de *La NRF* (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992, p. 378-380).

5 Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », 1991, p. 6.

les principaux mécènes des Entretiens d'été organisés depuis 1910 par Paul Desjardins à Pontigny. Or, ces rencontres contribuent largement à amorcer le rayonnement international de *La NRF* et à développer ses relations avec le monde universitaire, où elle va trouver des collaborateurs, des admirateurs et des lecteurs déterminants pour son succès. De même, le « comptoir » fondé en 1911 n'aurait pu éditer des ouvrages raffinés, destinés à avoir peu d'estimateurs jusqu'au moment où la revue et la maison d'édition, en accédant à la grande consécration, seront à même de créer la demande de leurs produits, si Gide, Schlumberger et Gallimard ne s'étaient pas engagés à soutenir l'entreprise à fonds perdu. Sans le soutien financier de Schlumberger et de Gallimard, enfin, Copeau n'aurait pu réaliser, en 1913, le Théâtre du Vieux Colombier, qui permet à la revue d'atteindre de nouvelles fractions de public. Toutes ces initiatives se réclamant explicitement de *La NRF* constituent un puissant dispositif multipositionnel qui contribue, dès avant la guerre, à renforcer la réputation et l'emprise de la revue dans tous les domaines de la vie culturelle.

C'est également grâce à leurs moyens financiers que Gide et Schlumberger peuvent se permettre de confier le travail de rédaction et de fabrication de la revue aux membres les moins fortunés de l'équipe, en établissant dès l'abord une division du travail spontanée, qui apparaît rétrospectivement comme un aspect fondamental pour la réussite de *La NRF*, et qui sera portée à un degré extraordinaire de professionnalisation, de finesse et d'efficacité par Jacques Rivière et par Jean Paulhan. Car ces partenaires désargentés, loin d'être de simples exécuteurs, sont des écrivains remarquables et respectés, des interlocuteurs et des conseillers aussi impliqués dans le succès de l'entreprise et aussi maîtres du jeu littéraire que les mécènes dont ils dépendent économiquement. Ainsi la responsabilité qui leur est officiellement attribuée est-elle pour eux plus et autre chose qu'un simple contrat : c'est un engagement à se dévouer sans réserve à la revue, en apportant une contribution inestimable et décisive aussi bien à la définition de ses choix intellectuels qu'à la conquête de nouveaux lecteurs.

Ce mode de fonctionnement constitue sans doute une différence capitale par rapport aux revues concurrentes, où souvent l'écrivain qui assume la direction doit mener de front, dans l'urgence et l'improvisation, toutes les tâches. Les éclairages complémentaires proposés par Michael Einfalt, Sophie Levie et Martyn Cornick permettent de constater le rôle décisif joué par Rivière, puis par Paulhan, dans tous les moments les plus critiques de l'histoire de la revue. Ce sont eux qui veillent à sauvegarder, par de savants équilibres, l'image d'indépendance de *La NRF*, alors que la politisation croissante du champ littéraire amène les fondateurs eux-mêmes, après la Première Guerre mondiale, à abandonner la prudence des débuts : Ghéon va jusqu'à sortir de la revue pour rejoindre l'Action française et Gide, en 1935, se fait compagnon de route du Parti communiste, avant que son voyage en U.R.S.S. ne mette fin à ses velléités d'engagement. Rivière et Paulhan s'emploient, en outre, à développer la partie critique de la revue, les essais, les notes et les notules qui permettent à *La NRF* de se transformer en la plus puissante instance de consécration de son temps, ainsi que de répondre à la demande d'un public élargi, en quête de repères pour s'orienter dans un marché en plein essor.

Mais pour mesurer pleinement l'impact de ce succès, il faut changer d'échelle et prendre en considération le rôle de capitale littéraire transnationale et incontestée que Paris détient à cette époque, au terme d'un processus historique pluriséculaire qui lui a permis de réaliser une concentration extraordinaire des conditions et des ressorts susceptibles de favoriser cette forme particulière de pouvoir. Dominer l'espace parisien, c'est dominer la République des lettres mondiale, s'imposer comme l'image de la modernité esthétique et éthique aux yeux de tous les lecteurs pour lesquels Paris est le méridien de Greenwich de la littérature⁶. Le traitement d'exception réservé à *La NRF* par l'ambassadeur allemand Otto Abetz, en 1940, indique à sa manière le prestige international dont elle jouit : si elle est la seule revue autorisée à paraître en zone occupée pendant la guerre, c'est que justement ce prestige fait de sa reprise le symbole le plus efficace et le plus crédible de la normalisation poursuivie par l'occupant.

La contribution de Gisèle Sapiro éclaire les paradoxes qui caractérisent cette situation. Les prises de position politiques de la revue dans les années 1920 et 1930 avaient été l'expression de son indépendance critique, alors que l'autorisation de publier accordée par l'occupant contredit cette tradition d'autonomie. Et la survie obtenue en vertu de son capital symbolique va conduire à la dissolution de ce capital. Cette perte de crédit « n'a rien de mécanique », elle est le résultat de l'ensemble des prises de position, lesquelles dans bien des cas mettent longtemps à se préciser, car, comme le remarque Sapiro, la situation de crise entraîne une rupture de la représentation ordinaire du monde et des habitudes, qui nécessite un réajustement des schèmes de perception qui orientent les logiques d'action. Elle change la signification même des pratiques professionnelles : publier ou ne pas publier devient un enjeu politique.

Les hésitations, les faux pas et les revirements se comprennent en considérant la complexité de la problématique que pose cette situation inédite. À première vue, la thèse de la continuité avec *La NRF* d'avant-guerre que plaident Drieu La Rochelle et les autres fauteurs de la reprise peut apparaître comme fondée. À part la condition de ne pas dire de mal des Allemands et de ne pas publier d'écrivains juifs et antinazis, Drieu choisit librement les textes ; Gallimard est de son côté ; Jean Paulhan a refusé de prendre la codirection, mais, sans doute par loyauté à l'égard de Gallimard, il a accepté de donner à Drieu son aide ; les premiers numéros arborent les signatures de Gide et de Valéry ; plus de la moitié des collaborateurs ont déjà publié dans la revue avant la guerre ; Alain est présent au sommaire ; le rapprochement franco-allemand renoue à première vue avec la ligne pacifiste adoptée par *La NRF* dans les années 1920 ; les articles de Montherlant et d'autres, qui se réclament du principe de l'art pour l'art, contre la notion de responsabilité de l'écrivain et contre la moralisation de l'art prônée par Vichy, semblent s'inscrire dans le prolongement de l'esthétique gidienne. Au contraire, aux

6 Voir Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, 1996 ; Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, 1999 ; Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, 2002 ; Anna Boschetti, « Le mythe du grand intellectuel », 2003 ; Christophe Charle, *Capitales européennes et rayonnement culturel. XVIII^e-XX^e siècle*, 2004.

yeux des auteurs qui refusent de collaborer, il s'agit d'une fausse continuité et d'une usurpation, qui font de *La NRF* de Drieu un moyen de propagande.

L'analyse montre que les choix se cristallisent progressivement suivant des clivages qu'on ne saurait expliquer en s'en tenant aux divisions politiques. Il faut prendre en compte les logiques du champ littéraire, notamment les oppositions internes à la revue et les relations entre les auteurs et Gallimard. La génération des fondateurs prend ses distances : Schlumberger se récusé d'emblée, Gide et Valéry se retirent assez rapidement. La plupart des auteurs entrés à *La NRF* dans les années 1920 acceptent de collaborer, notamment ceux dont la position dépend le plus de la revue, comme Fernandez, Arland ou Jouhandeau. Au contraire, Sartre, Leiris, Queneau et d'autres auteurs recrutés dans les années 1930 s'abstiennent et suivent Paulhan au Comité national des écrivains.

Si l'arrivée de collaborateurs nouveaux rajeunit la revue, le recrutement de ces derniers indique un déclin par rapport à l'équipe d'avant-guerre, aussi bien pour ce qui concerne les origines sociales que la provenance géographique : privée de nombre de ses auteurs les plus prestigieux et de son indépendance critique, la revue perd sa légitimité et n'attire que des écrivains favorables à la Collaboration ou des *outsiders* qui ne sont pas assez informés pour maîtriser la situation et ne sont pas assez consacrés pour réhabiliter l'entreprise. Sans doute à la faveur de cette crise, les petites revues de la zone sud parviennent à amorcer un changement significatif, comme l'indiquent l'attention que leur consacre *La NRF* et son alignement sur leur orientation, qui se caractérise par la préférence accordée à la poésie. L'échec des tentatives de remaniement que Drieu poursuit avec Paulhan et le sabordement de la revue, en 1943, ne font que confirmer la force des lois du champ, et surtout du principe tacite suivant lequel l'autonomie à l'égard de tout pouvoir extérieur est la condition fondamentale de la légitimité.

Dans une logique contrefactuelle, on peut se demander quelle aurait pu être la place de *La NRF* dans la restructuration dont le champ intellectuel français a été le lieu, à la Libération. Le peu d'écho suscité par les *Cahiers de la pléiade*, avec lesquels Paulhan tente, en avril 1946, de réaliser son projet d'une *NRF* « intemporelle », conçu dès 1942, permet de douter des possibilités de succès d'une telle position à ce moment. Car *La NRF* de Drieu a sans doute contribué à discréditer le principe même de l'art pour l'art et à favoriser le renversement que Sartre interprète avec sa revue en proclamant la responsabilité de l'écrivain⁷. Au contraire, le lancement de *La nouvelle nouvelle revue française*, en 1953, jouit d'un contexte extrêmement favorable. Le principal moteur du changement est à chercher dans une guerre de succession interne au champ⁸. Les positions qui ont en commun l'intérêt à remettre en question la « littérature engagée » profitent de la crise que traversent Sartre et sa revue pour lancer une offensive victorieuse, orchestrée par une différenciation spontanée qui leur permet d'établir des relations de

7 Voir Anna Boschetti, *Sartre et les « Temps modernes »*, op. cit.

8 C'est l'un des principaux facteurs du changement, dans tous les domaines, suivant la théorie des champs. Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 331-341.

complémentarité et d'alliance objective. La revue de Paulhan n'empiète quasiment pas sur le terrain de *Critique*, car elle réserve une place considérable à la création littéraire. Maurice Nadeau, qui lance la même année *Les lettres nouvelles*, en tant que nouvel entrant ne peut, à la différence de Paulhan, attirer des écrivains de renom et mise sur de nouveaux venus, parmi lesquels des débutants d'avenir comme Roland Barthes et Georges Perec, qui lui permettront d'asseoir rapidement sa renommée de découvreur. Les trois revues forment en fait un réseau, ainsi que le confirme la circulation des auteurs : quelques-uns collaborent à deux d'entre elles, d'autres à toutes les trois, comme c'est le cas de Barthes. Cette offensive est soutenue par des éditeurs qui sont à la poursuite de nouveaux talents comme Jérôme Lindon, René Julliard et les Éditions du Seuil. Les premières étapes de la consécration de Robbe-Grillet indiquent bien la puissance de ce circuit : auteur des Éditions de Minuit, collaborateur de *Critique* et, depuis 1953, de *La NNRF*, il s'impose à l'attention grâce à des articles de Barthes et de Maurice Nadeau, dans *Critique*, et de Blanchot dans *La NNRF*.

Ainsi, à la faveur de la restructuration qui est en acte dans le champ de production, *La NRF* peut commencer une deuxième vie, sous un nom propre à peine modifié, qui indique continuité et renouvellement. En fait, ce double défi est une mission impossible, car sa longue histoire et les changements intervenus entre-temps dans le champ ont transformé la revue en une institution, qui ne saurait apparaître comme le lieu de la littérature en train de se faire. Aucune des positions qui s'imposent dans la littérature française après 1953 n'est identifiée à son nom. Les *Temps modernes* ne sont pas détrônés par elle, mais par *Tel quel*, et le succès de la revue de Sollers marque l'ascension des Éditions du Seuil dans l'espace éditorial⁹. Si l'on peut dire que Jean Paulhan a réussi à réaliser *La NRF* dont il rêvait, c'est sans doute dans un sens différent de ce qu'il entendait, car, si sa revue a pu effectivement accéder à la gloire « intemporelle » des classiques, elle a cessé de faire date, de marquer et de représenter l'histoire du temps présent¹⁰.

9 Voir Anna Boschetti, « Les *Temps modernes* en *Tel quel* », art. cit ; Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire », 2002.

10 Sur la deuxième *NRF* de Paulhan, on peut voir Jean-Yves Guérin (dir.), *La nouvelle revue française de Jean Paulhan, 1925-1940 et 1953-1968*, 2006. L'absence d'études remarquables sur la période postérieure indique justement le fait qu'à partir de ce moment, la revue a cessé d'être perçue comme une position significative. Ainsi une construction d'objet réfléchie et revendiquée comme scientifiquement fondée nous a-t-elle amenée à focaliser les études ici rassemblées sur la période antérieure. C'est une idée « biographique » de la recherche (écrire toute la vie d'une revue comme si elle avait en elle-même son sens) qui amène à ressentir l'exigence de suivre son parcours même au-delà du moment où la revue cesse de compter dans l'histoire du champ.

Références

- BOSCHETTI, Anna, « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de "réseau" ? », dans Daphnée DE MARNEFFE et Benoît DENIS (dir.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri édition, 2006, p. 60-70.
- , « Des revues et des hommes », *La revue des revues*, n° 18 (1994), p. 51-65.
- , *La poésie partout. Apollinaire, « homme-époque » 1898-1918*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. IV *Le livre concurrencé 1900-1930*, Paris, Promodis, 1986, p. 481-527.
- , « Le mythe du grand intellectuel », dans *Le monde des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 2003, p. 313-317.
- , « Les Temps modernes dans le champ littéraire », *La revue des revues*, n° 7 (1989), p. 3-13.
- , « Les Temps modernes en *Tel quel* », dans Jan BAETENS et Koenraad GELDOLF (dir.), *Franses Literatuur na 45*, Louvain, Peeters, 3^e partie, 2000, p. 321-324.
- , *Sartre et les « Temps modernes ». Une entreprise intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (1991), p. 4-46.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CHARLE, Christophe, *Capitales européennes et rayonnement culturel. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm — Presses de l'École normale supérieure, 2004.
- , *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- et Daniel ROCHE (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris — Genève, Slatkine, 1981 [1960].
- GUÉRIN, Jean-Yves (dir.), *La nouvelle revue française de Jean Paulhan, 1925-1940 et 1953-1968*, Paris, Le Manuscrit (L'esprit des lettres), 2006.
- SERRY, Hervé, « Constituer un catalogue littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 (2002), p. 70-79.

ÉTUDES



La naissance d'un mythe. *La nouvelle revue française* dans le champ littéraire de la Belle Époque

MAAIKE KOFFEMAN

Qu'est-ce que *La NRF*? Pour beaucoup de lecteurs ordinaires, ce n'est probablement qu'un sigle mystérieux sur la couverture de certains livres édités chez Gallimard. Mais ceux qui sont un peu plus au courant de l'histoire littéraire savent que la grande compagnie d'édition rend ainsi hommage à *La nouvelle revue française*, qui, en 1911, se dota d'un modeste « comptoir d'éditions » géré par Gaston Gallimard. Depuis ce temps-là, l'étroite coopération entre la revue et la maison d'édition a fait de *La NRF* une institution dominante dans le champ littéraire français. La simple question qui ouvre cet article a depuis suscité des réponses variées qui indiquent que *La NRF* est devenue beaucoup plus que la « revue de littérature et de critique » que ses fondateurs envisagèrent en 1908. Au cours du XX^e siècle, *La NRF* en est venue à représenter, entre autres, une anthologie des meilleurs écrivains contemporains, un talent-scout, un forum de débats, une structure de sociabilité, une instance de pouvoir, un label de qualité et surtout une certaine conception de la littérature. Toutes ces qualifications prises ensemble font de *La NRF* un véritable lieu de mémoire de la littérature française. À l'heure du centenaire de cette revue légendaire, nous nous proposons d'examiner les différents aspects de sa réputation mythique et de montrer qu'elle a été mise en place dès les années 1908-1914.

François Nourrissier, citant Jean d'Ormesson, écrit que « [*La NRF* est ni un auteur, ni une œuvre, "c'est une collectivité littéraire"¹ ». En effet, comme toute revue est une publication collective, il y a un aspect social qui n'est pas à négliger. Dans sa grande étude sur les débuts de *La NRF*, Auguste Anglès parle longuement de la constitution de ce qu'il appelle le « circuit » de *La NRF*, un groupe de jeunes écrivains qui se rassemblent autour d'André Gide et qui fondent une revue pour se manifester collectivement. À la revue se sont ensuite ajoutées des entreprises annexes qui ont permis au groupe d'accumuler du capital symbolique et qui ont fait de l'entreprise *NRF*-Gallimard « un

1 François Nourrissier, *Un siècle NRF*, 2000, p. 73.

véritable trust de la production culturelle² ». Même si, au cours de sa longue histoire, le groupe s'est beaucoup élargi et diversifié, le public y a souvent perçu une mentalité commune, le mythique « esprit NRF ». Quant au caractère exact de cet esprit, on reste souvent dans le vague ; la grandeur de *La NRF* semble aller tellement de soi qu'elle se passe de commentaires. Laurence Brisset signale ce problème de façon éloquente dans son étude sur *La NRF* de Jean Paulhan :

Cette revue est un lieu commun de notre mémoire, son « rayonnement », son « esprit », les mots de passe qui ont forgé sa légende. Mais, du haut de sa tour de gloire, *La NRF* semble avoir paralysé les commentateurs : rares sont les ouvrages qui lui ont été consacrés³.

Seule une étude critique des textes publiés dans la revue permet d'évaluer l'apport réel de *La NRF* à l'histoire littéraire⁴. Nourrissier a raison de préciser sa caractérisation de *La NRF* en disant qu'elle est une « collectivité de création et de réflexion⁵ », car c'est grâce à l'interaction entre sa fonction critique et son rôle de laboratoire littéraire que *La NRF* est devenue la « rose des vents⁶ » de la littérature française. Anglès va plus loin en disant qu'elle a « renversé le barème des valeurs littéraires⁷ ». L'idée que *La NRF* a contribué à l'innovation de la littérature française, notamment en ce qui concerne le genre romanesque, est aujourd'hui très courante. Il est intéressant de constater qu'elle fut exprimée dès 1911 : dans une revue concurrente, il est alors question de « la *Nouvelle Revue Française* qui, outre des notes inspirées par le plus sagace esprit critique, a publié depuis sa création une série d'œuvres qui semble apporter un renouveau dans la conception du roman⁸ ». L'année suivante, un autre critique définit *La NRF* comme « une des forces principales de notre jeune littérature actuelle ». Il met l'accent sur les qualités morales de la revue : « Nulle revue n'est plus digne, de plus haute tenue, et de plus grande honnêteté. On n'y découvrira pas trace de ces jalousies mesquines qui inspirent si souvent les polémiques entre groupes⁹ ». Ces premières réactions — et on pourrait en citer d'autres — montrent que le succès de *La NRF* se fonde non seulement sur la qualité des textes publiés, mais aussi sur une certaine mentalité, faite de rigueur et de probité.

2 Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », 1986, p. 530.

3 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, 2003, p. 11.

4 Nous l'avons fait pour la première période de la revue dans *Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, 2003. Ici, nous nous limitons à raconter l'histoire « externe » de la revue en tant qu'institution littéraire, tout en soulignant qu'une approche sociologique de la littérature permet de « dépasser les antinomies entre critique externe et critique interne » (voir Fabrice Thumerel, *Le champ littéraire français au XX^e siècle*, 2002, p. 21).

5 François Nourrissier, *Un siècle NRF*, op. cit., p. 74.

6 La formule est de François Mauriac, cité par Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, 1890-1914*, vol. I, *La formation du groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, 1978, p. 251.

7 Auguste Anglès, « NRF », 1986, p. 260.

8 Michel Puy, « Les revues », 1911, p. 123-124.

9 Gaston Sauvebois, « Un groupe littéraire », 1912, p. 531.

Depuis ces débuts prometteurs, le statut mythique de la première *NRF* n'a cessé de croître. Il suffit de citer le témoignage de François Mauriac, parlant du temps où il était un jeune débutant :

C'était l'époque où paraissaient les premiers fascicules de *La Nouvelle Revue Française*. Je la lisais chaque mois jusqu'aux annonces. Littérairement, c'était mon évangile. Les jeunes écrivains d'aujourd'hui auront peine à s'imaginer [...] le prestige de ce petit groupe pur autour d'une revue en apparence modeste, et comme nous passionnait son scrupule devant l'œuvre d'art ; cette révision des valeurs qui s'accomplissait là, cette rigoureuse mise en place de chacun de nous apparaissait sans appel¹⁰.

L'idée que *La NRF* a changé le cours de la littérature française est un lieu commun que peu de commentateurs ont pris la peine de soumettre à un examen critique. Pour expliquer la réputation légendaire de la revue, ils se contentent d'invoquer la qualité de ses textes et le fameux « esprit *NRF* », sans prêter attention au contexte institutionnel dans lequel la revue a fonctionné et aux modalités qui ont rendu sa réussite possible. Dans ce qui suit, nous étudierons l'indéniable ascension de la revue vers une position hégémonique dans le champ littéraire à travers une analyse à la fois historique, littéraire et sociologique des débuts de *La NRF*. Nous voulons montrer que les fondateurs ont travaillé plus ou moins consciemment à créer un empire destiné à régner sur la littérature française. Il s'agit donc de prendre en compte non seulement les exploits littéraires de la revue, mais également son organisation matérielle et ses stratégies pour acquérir du prestige. Évidemment, ces stratégies ne se réduisent pas à un calcul cynique pour conquérir le marché de masse ; il s'agit plutôt de gagner les faveurs d'un public spécifique composé d'intellectuels et de bourgeois cultivés et de lui enseigner une certaine vision de la littérature. L'objectif n'est pas de vendre un maximum de livres ou de revues, mais d'accumuler ce que Pierre Bourdieu appelle du capital symbolique¹¹. Selon Bourdieu, la commercialisation du marché littéraire au XIX^e siècle a fait naître un contre-courant qui, refusant la logique capitaliste, prétend faire une littérature autonome et désintéressée. Cependant, cette prise de position a sa propre logique économique :

il y a des conditions économiques du défi économique qui porte à s'orienter vers les positions les plus risquées de l'avant-garde intellectuelle et artistique, et de l'aptitude à s'y maintenir durablement en l'absence de toute contrepartie financière ; et aussi des conditions économiques de l'accès aux profits symboliques, qui sont eux-mêmes susceptibles d'être convertis, à terme plus ou moins long, en profits économiques¹².

Dans le cas de *La NRF*, c'est justement grâce à la fortune de ses fondateurs que la revue peut se permettre d'adopter une attitude désintéressée et de miser sur la rentabilité à long terme. Jusqu'en 1914, il y a un déséquilibre chronique entre les dépenses de *La NRF* et ses recettes. Il en va de même pour la maison d'édition : alors que les frais de

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

11 Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992.

12 Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », 1991, p. 6.

fabrication sont élevés, les tirages dépassent rarement les 1500 exemplaires. La survie de *La NRF* pendant cette première période dépend du mécénat d'André Gide, Jean Schlumberger et Gaston Gallimard, trois riches héritiers qui s'engagent à soutenir l'entreprise à fonds perdus. Cet investissement sera d'ailleurs largement rétribué après la guerre. Lorsque *La NRF* aura réussi à s'imposer dans le « sous-champ de production restreinte », elle pourra effectivement commencer à influencer la hiérarchie des valeurs littéraires. C'est ainsi que, pendant l'entre-deux-guerres, *La NRF* deviendra une véritable instance de consécration et les Éditions Gallimard, une entreprise non seulement respectée, mais aussi rentable.

Les fondateurs de *La NRF* semblent d'ailleurs très conscients de ces mécanismes ; leurs correspondances font preuve d'une remarquable intuition des « règles du jeu » artistique. Ainsi, Jacques Rivière a très tôt reconnu l'importance stratégique du programme littéraire de *La NRF* :

Si les fondateurs de *La Nouvelle Revue Française* avaient voulu être très malins, ils n'auraient pas agi autrement qu'ils ne firent. S'ils avaient d'abord envisagé le succès, le plus savant calcul ne leur aurait suggéré aucun autre plan, aucun autre programme que ceux qu'ils adoptèrent spontanément. [...] Il avait en effet cette double et merveilleuse propriété premièrement de ne rien exclure a priori, de ne lancer l'anathème sur aucun genre, sur aucune forme d'art, et deuxièmement de marquer tout de même une direction, d'encourager de nouvelles tendances. [...] Entrer à *La Nouvelle Revue Française* ce fut tout de suite recevoir un brevet non pas de perfection, mais de vie ; quiconque était accepté dans ses pages recevait par là la preuve que son effort était de ceux qui avaient un sens et qu'il avait su enfilier la direction de l'avenir¹³.

Avant d'étudier les prises de position littéraires de *La NRF*, voyons d'abord pourquoi et comment cette revue a vu le jour et qui en furent les principaux collaborateurs. La fondation de *La NRF* intervient à un moment crucial de la carrière littéraire d'André Gide. Dès son adolescence, Gide a aspiré au statut de grand écrivain. À partir des années 1890, il fréquente les salons littéraires et écrit dans des revues d'avant-garde, de manière à se faire un nom auprès de l'élite littéraire. Formé au temps du symbolisme, il ne cherche pas le succès commercial. En 1907, il note encore dans son journal :

Immense dégoût pour presque toute la production littéraire d'aujourd'hui et pour le contentement que le « public » en éprouve. Je sens de plus en plus qu'obtenir un succès à côté d'un de ceux-là ne saurait me satisfaire. Mieux vaut me retirer. Savoir attendre ; fût-ce jusqu'au-delà de la mort. Aspirer à être méconnu, c'est le secret de la plus noble patience¹⁴.

Cependant, à l'approche de la quarantaine, Gide éprouve le besoin d'atteindre une audience plus nombreuse. Il a réuni autour de lui un groupe de cinq amis (Jean Schlumberger, Henri Ghéon, Jacques Copeau, André Ruyters et Marcel Drouin), qui partagent la même conception du métier littéraire. À travers leurs correspondances et

13 Jacques Rivière, « Histoire abrégée de *La Nouvelle Revue Française* », 1996, p. 87-88.

14 André Gide, *Journal, 1887-1925*, vol. I, 1996, p. 572.

leurs écrits, on voit se dessiner les contours d'une poétique commune qui se résume dans la formule du « classicisme moderne ». À l'aube du XX^e siècle, ils sentent que le temps des artistes maudits est passé et que le champ littéraire français a évolué : plus qu'avant, il semble possible d'allier la légitimité artistique à un certain degré de viabilité commerciale. Par la fondation d'une revue et puis d'une maison d'édition, ils espèrent rallier un grand nombre d'écrivains et de lecteurs à leurs convictions littéraires. D'après les mémoires de Schlumberger,

presque tous collaboraient à des revues où ils étaient libres de s'exprimer. Mais ils avaient le sentiment que, dans cette dispersion, leurs idées restaient sans retentissement, et qu'elles prendraient une tout autre vigueur, coordonnées dans une publication où elles s'appuieraient mutuellement¹⁵.

La décision de fonder *La NRF* peut être interprétée comme un symptôme de la conversion du groupe à une attitude moins élitiste. Du point de vue de la stratégie littéraire, le moment est bien choisi : Gide est sur le point d'accéder à la consécration publique avec la publication de *La porte étroite* et la revue pourra sans doute profiter de cette notoriété. En outre, il se sait entouré de quelques disciples dévoués prêts à prendre en charge la gestion quotidienne. À part le capital économique des trois fondateurs-mécènes, le groupe dispose de tous les atouts requis pour faire de *La NRF* une revue durable. Il est composé d'intellectuels bourgeois âgés entre trente et quarante ans, qui ont acquis du capital culturel à travers leur éducation. Dans la décennie précédant la fondation de *La NRF*, ils ont en outre accumulé une quantité importante de capital social et symbolique en tant que critiques, écrivains et rédacteurs de revues.

Au début de 1908, le groupe entre en pourparlers avec Eugène Montfort. Celui-ci est un homme de revues expérimenté (il dirige *Les marges*), mais il ne fait pas partie du circuit gidien. Les négociations sur le titre, le contenu et l'équipe de la revue sont longues et difficiles. Les amis de Gide veulent recruter les rédacteurs parmi leurs proches, tandis que Montfort prétend imposer ses propres amis. Gide se tient à distance et ne paraît pas très désireux de collaborer à la revue. Alors ses amis font appel à sa responsabilité en tant que maître à penser de l'équipe :

Que vous vous désintéressiez de la marche matérielle de la revue, c'est regrettable mais réparable. Que voulez-vous qu'on devienne si vous vous retirez du *texte* ? Si cette revue rime à quelque chose, c'est qu'elle pourra être la manifestation d'un groupe littéraire qui existe effectivement. Mais que voulez-vous que devienne ledit malheureux groupe si son chef éminent, et sa seule valeur incontestée, le plante là¹⁶ ?

Le manque d'enthousiasme de Gide est assez compréhensible. Tandis qu'il avait rêvé d'une revue ouverte mais homogène, Montfort préconise un éclectisme qui lui paraît excessif. Une lettre circulaire présente la revue naissante comme « le point d'attache et de ralliement de la génération qui, dans la chronologie littéraire, a suivi immédiatement

15 Jean Schlumberger, « Le cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française* », 1960, p. 5-6.

16 Schlumberger à Gide, 11 novembre 1908. André Gide et Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, 1993, p. 136-137.

le symbolisme¹⁷ ». Cela est bien trop simple. En outre, la moitié des rédacteurs annoncés dans le numéro d'ouverture de *La NRF* (novembre 1908) viennent de l'entourage de Montfort. Le conflit ne se fait pas attendre : indignés par deux articles sur lesquels ils n'ont pas été consultés — une attaque contre Mallarmé et un éloge de d'Annunzio — Gide et ses amis crient au scandale. En plus de leur désaccord sur le profil de la revue, Montfort montre très peu d'estime pour André Gide. Il dit à Schlumberger : « Mettons le doigt sur le point névralgique. Vous misez tous sur Gide. Or je ne puis voir en lui qu'un amateur, l'image même de l'impuissance¹⁸. » C'est alors que les amis de celui-ci se rendent compte que leur coopération est vouée à l'échec. Montfort et ses proches sont écartés de la rédaction qui désormais se réduit au circuit gidien :

À présent, *La Nouvelle Revue Française* est notre œuvre et n'appartient qu'à nous. Aucune « liste de collaborateurs » ne sera indiquée, pour ne froisser la susceptibilité d'aucun de ceux que nous ne voudrions plus y mettre, et la couverture de la Revue ne portera le nom, comme « comité de direction », que de Ruyters, Copeau et Schlumberger. Mais, d'après les noms que je citais plus haut, vous comprenez que je m'intéresse à la revue de tout mon cœur ; j'y collaborerai de mon mieux, nous ne désespérons pas d'en faire « quelque chose de propre »¹⁹.

Un nouveau « numéro 1 » paraît en février 1909, comme si celui de novembre 1908 n'avait pas existé. Il ouvre sur un article programmatique de Jean Schlumberger qui place *La NRF* sous le signe du classicisme en valorisant la contrainte et l'effort. Le texte se distancie implicitement de l'éclectisme de Montfort :

Ce sont les problèmes du moment qui créent les groupements littéraires. [...] Mais ce n'est qu'avec les problèmes vitaux que commencent les amitiés littéraires : unité d'inspiration, sous les réalisations les plus divergentes, unité non de goûts, mais de méthode, non de genres, mais de style. [...] Les préférences restent libres, mais point la qualité de l'admiration, non plus qu'un certain sentiment, si l'on peut ainsi dire, de dépendance filiale²⁰.

Schlumberger précise que la qualité artistique sera le seul critère de sélection de *La NRF*. C'est cette exigence, fondée sur une éthique de l'effort, qui devra donner aux textes publiés une unité d'inspiration. Défenseurs de la littérature pure, les hommes de *La NRF* prônent une esthétique désintéressée, ouverte et vivante. La cohérence du groupe se fonde moins sur un programme bien défini que sur un ensemble de refus communs. Il s'agit de lutter

d'une part contre la production bâclée et commercialisée, dite « du boulevard » ; de l'autre contre la littérature sclérosée, qui tournait superstitieusement les yeux vers le passé. Nous entendions ne pas laisser perdre ce que les anciennes disciplines conservaient

17 Lettre circulaire, septembre 1908. Citée dans Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, 1981, p. 334-335.

18 Voir Jean Schlumberger, *Éveils*, dans *Œuvres*, vol. VI, 1940-1944, 1960 [1950], p. 372-373.

19 Gide à Alibert, 17 décembre 1908. André Gide et François-Paul Alibert, *Correspondance, 1907-1950*, 1982, p. 15.

20 Jean Schlumberger, « Considérations », 1909, p. 11.

de valable, et ne nous fermer à rien de ce qui est vivant. Un seul critérium : la qualité, qu'elle relevât du génie ou seulement des vertus qu'on peut appeler artisanales, celle d'un métier probe et convaincu²¹.

La poétique de *La NRF* vise à réunir tous les écrivains qui partagent une même conception du métier littéraire. En effet, la revue exerce un pouvoir d'attraction considérable, comme le prouve le nombre d'écrivains et de critiques qui viennent offrir leur collaboration. Même pour la première période, la liste des grands noms figurant dans les sommaires est impressionnante. Mis à part l'inexcusable refus de publier Marcel Proust, les rédacteurs de la revue montrent un goût très sûr : ils accueillent la majorité des écrivains qui vont marquer la littérature des années 1920 et 1930 (et dont les carrières ont sans doute profité à leur tour du prestige du label *NRF*). Le cas de Proust offre, par ailleurs, la meilleure preuve de l'attrait de la revue. Très déçu d'avoir été refusé par la seule revue qui lui paraît digne d'accueillir son œuvre, Proust rallie *La NRF* dès qu'il le peut. Il écrit alors à Gide qu'il se réjouit de se rapprocher « d'une planète où tout n'est, non pas qu'ordre, calme et volupté, mais que noblesse, grandeur morale, beauté émouvante et suprême²² ».

Entre 1909 et 1914, le noyau des pères-fondateurs reste très influent au sein de la rédaction, mais l'équipe cherche très tôt à s'élargir. Il ouvre les pages de la revue aux meilleurs écrivains et critiques de son temps. C'est surtout Gide, en tant que membre fondateur le mieux pourvu de capital social et symbolique, qui se charge du recrutement des collaborateurs, en commençant par ses amis écrivains. La façon dont il courtise Paul Claudel peut tenir valeur d'exemple :

Une revue se fonde ici dont je ne prends pas officiellement la direction... mais c'est tout comme, et c'est mieux — car je laisse l'apparence de la direction à trois amis plus jeunes, actifs et dévoués de cœur et d'esprit à la tâche de rédaction littéraire que nous assumons. [...] Si cette revue ne publie pas de vous une œuvre importante, elle fait faillite à sa destinée²³.

Cette lettre montre l'ambiguïté de la position de Gide, qui refuse de jouer le rôle du chef d'équipe. Cette attitude est motivée par la peur de se compromettre en s'engageant dans une aventure collective dont il ne connaît pas l'issue. Il n'est en outre pas homme à s'astreindre longuement au labeur du rédacteur de revues. Une fois l'enthousiasme du nouveau départ retombé, il s'éloigne de *La NRF* pour écrire et voyager et laisse ses amis gérer la revue. Lorsque Ruyters et Drouin se retirent également, il devient urgent d'embaucher de nouvelles recrues, même si les fondateurs redoutent l'introduction d'éléments étrangers dans leur groupe : « mieux vaut pas de notes que des notes de collaborateurs étrangers à l'esprit de la revue [...]. On ne peut décidément en demander

21 Jean Schlumberger, « Le cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française*, art. cit. »

22 Proust à Gide, 21 mars 1914, dans *Correspondance de Marcel Proust*, vol. XIII, 1985, p. 115-117.

23 Gide à Claudel, 9 janvier 1909. André Gide et Paul Claudel, *Correspondance 1899-1926*, 1949, p. 94.

que de gens dont on soit tout à fait sûr. Mais cet hiver nous travaillerons à *former* deux ou trois aides²⁴ ». Gide prédit très justement que la revue va changer sous l'influence des nouveaux collaborateurs : vers 1912, on voit les sommaires de *La NRF* devenir plus variés et, généralement parlant, plus intéressants. Des chroniqueurs payés (Albert Thibaudet, André Suarès) donnent chaque mois leur avis sur l'actualité littéraire et culturelle, tandis que des spécialistes des littératures étrangères (Valéry Larbaud, Félix Bertaux) apportent à *La NRF* un point de vue international qui s'avérera crucial pour son évolution littéraire.

La décision d'accueillir des écrivains venus d'ailleurs est motivée non seulement par le désir de publier le meilleur de la littérature contemporaine, mais aussi par des considérations stratégiques : il peut s'agir d'orner le sommaire d'un nom prestigieux, tel celui de Claudel, ou d'entrer en relation avec un autre groupe littéraire qui fait beaucoup parler de lui. Il est très intéressant de voir comment *La NRF* courtise à la fois les nationalistes et les unanimistes, tout en préservant l'équilibre entre ces deux tendances opposées :

Je vous consulte [...] au sujet du volume de vers que Jean-Marc Bernard nous propose : *Sub tegmine fagi*. Très poussé par ses camarades, directeur d'une revue batailleuse, auteur de parti, son livre a chance de se vendre passablement — aussi n'est-ce pas au point de vue commercial que se pose la question. Mais bien : tendances. [...] Avec Nazzi, avec [Jean-]Richard [Bloch], avec le groupe Duhamel, Chennevière, Vildrac, le contrepois me paraît bien dosé et il me paraît que nous pourrions nous permettre J.-M. Bernard²⁵.

Parmi les nouveaux collaborateurs de *La NRF*, il y en a quelques-uns qui s'intègrent parfaitement au cercle des fondateurs et qui prennent le relais quand ceux-ci partent pour de nouvelles aventures. Jacques Rivière en est l'exemple le plus remarquable. Rivière, qui collabore à la revue depuis 1909 et qui y est très apprécié, pose en 1911 sa candidature au poste de secrétaire. Il se présente comme le candidat idéal : « ne voyez-vous pas qu'en un an je ferais de *La NRF* la première revue de France. Vous ne savez pas de quoi je suis capable, quand j'y ai du goût. — Et ma méthode²⁶ ! » Pendant les trois années qui suivent, Rivière va former un tandem très efficace avec Copeau, qui est alors le directeur de la revue. L'arrivée de Jacques Rivière marque un tournant dans l'histoire de la revue : alors que sa gestion se professionnalise, son équipe s'élargit, son lectorat augmente et ses activités se diversifient.

En l'espace de quelques années, *La NRF* conquiert donc une position assez solide dans le champ littéraire. Ses efforts littéraires et critiques suscitent de plus en plus de

24 Gide à Schlumberger, 1^{er} octobre 1910. André Gide et Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, op. cit., p. 317-318.

25 Gide à Schlumberger, 6 octobre 1911, *ibid.* p. 431. *Nota bene* : Jean-Marc Bernard est un rédacteur de la revue nationaliste satyrique *Les guêpes*. En 1909, il s'est opposé à *La NRF* dans un débat sur le classicisme.

26 Rivière à Gide, 6 décembre 1911. André Gide et Jacques Rivière, *Correspondance, 1909-1926*, 1998, p. 297.

réactions dans les revues concurrentes et les rédacteurs de *La NRF* s'engagent dans des débats passionnés avec les représentants des autres groupes littéraires. C'est à travers l'interaction avec les contemporains que l'on voit se définir un programme littéraire qui se résume dans la célèbre formule du *classicisme moderne*²⁷. Il s'agit de combiner un profond respect pour la tradition avec un renouvellement des thèmes et techniques littéraires. Pour comprendre la position de *La NRF*, il faut prendre en considération la structure du champ littéraire, organisé autour de deux pôles. Une grande et influente fraction des jeunes de 1910 adhère à un classicisme nationaliste et réactionnaire. De l'autre côté, il y a l'avant-garde poétique qui prône la rupture avec le passé. À lire les manifestes des deux camps, on est frappé par la distance qui les sépare du discours pondéré de *La NRF*. C'est une différence de mentalités qui résulte d'un écart d'âge et d'une différence de position sociale : parvenu au seuil de la quarantaine, Gide a passé l'âge des révolutions artistiques et politiques. *La NRF* va donc accueillir des représentants des deux tendances et sympathiser avec leurs efforts, mais elle ne prendra pas parti. Ses rédacteurs admirent la vitalité des avant-gardes, mais désapprouvent leur mentalité révolutionnaire. Ils partagent avec les néoclassiques une même insistance sur la discipline et la rigueur formelle, mais rejettent leur côté réactionnaire et xénophobe. *La NRF* affiche sa capacité de dépasser les querelles d'écoles pour s'occuper des questions fondamentales qui sous-tendent ces débats : elle s'interroge sur le rapport entre tradition et innovation, l'art et la vie. Copeau définit ainsi le point de vue de *La NRF* :

Pour moi, j'aime que les aspirations d'aujourd'hui soient rattachées à ce beau mot de *classicisme*, — pourvu qu'on n'en fasse pas seulement une étiquette littéraire, mais qu'il désigne surtout une attitude de la volonté, une qualité de l'âme ; pourvu que rien d'humain, rien de vivant n'en soit exclu, ni cette notion de recherche et d'invention faute de quoi la culture est stérile ; si c'est être classique, que porter à l'achèvement de son expression, au point suprême de sa perfection, de son style, un sentiment, de quelque profondeur qu'il vienne, de quelque obscurité qu'il sorte, de quelque région, la plus infréquentée de l'être, qu'il soit né²⁸.

Ainsi, si elle rejette toutes les prises de position tranchées, *La NRF* s'ouvre aux apports des jeunes et parvient à fournir une contribution des plus marquantes au débat concernant la relation entre tradition et innovation. Grâce à une critique perspicace et nuancée, elle réussit à instaurer entre les tendances innovatrices et traditionalistes une dialectique féconde qui stimule la création d'œuvres originales. À la rhétorique de la rupture comme à celle du retour au passé, *La NRF* oppose une conception de la tradition comme réalité vivante : un progrès dans la continuité.

Grâce à son éclectisme exigeant, *La NRF* réussit à s'adapter à l'évolution du champ littéraire tout en évitant le piège des rivalités d'écoles. La stratégie des rédacteurs consiste à offrir une tribune aux écrivains de leur génération, histoire de favoriser leur consécration ainsi que d'en profiter. Ils tentent de valoriser leurs œuvres en invoquant

27 La formule a été introduite par Henri Ghéon dans *L'ermitage* de décembre 1904.

28 Dans Emile Henriot, « Au jour le jour. — À quoi rêvent les jeunes gens ? », 1912, p. 4.

les auteurs classiques, de manière à créer un sentiment de continuité culturelle. En même temps, la revue s'ouvre à l'avenir en accueillant des représentants des mouvements de jeunes. C'est ainsi qu'elle devient un lieu de rencontres et d'échanges entre les générations. Cette façon de réunir le meilleur de la littérature contemporaine tout en respectant l'héritage du passé nous semble expliquer le succès et la longévité de *La NRF*. Sa posture est à la fois plus subtile et plus clairvoyante que celle des écoles de jeunes : par son antidogmatisme et son ouverture d'esprit, elle annonce la mentalité des années 1920. Plutôt que d'introduire une nouvelle formule qui n'attend que d'être renversée par la suivante, la revue veut réformer l'attitude des écrivains, les rendre plus conscients de leur art. *La NRF* se propose d'évaluer les tendances contemporaines en termes de potentiel artistique, de relier le présent au passé et d'indiquer une direction pour l'avenir.

Vers 1912, les efforts critiques de *La NRF* vont se concentrer sur l'innovation dans le roman. Les critiques littéraires de la Belle Époque s'accordent pour dire que le genre traverse une crise et que son avenir, en tant qu'œuvre d'art, est incertain. Alors que le besoin d'une nouvelle conception du roman est généralement ressenti, *La NRF* va 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 genre²⁹ ». Née sous le signe du néoclassicisme, *La NRF* commence par tenter de réhabiliter le « roman à la française », contre ses concurrents étrangers, notamment les auteurs russes et anglais, très à la mode depuis qu'ils ont commencé à être traduits en français. Suivant un de ces défenseurs, le roman français se distingue autant par sa capacité d'analyser une crise morale ou psychologique dans une perspective cartésienne, que par son 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 moral³⁰.

Suivant un argumentaire éprouvé auquel on a souvent recours à l'époque, on oppose la construction logique, la simplicité, le style transparent, précis et sobre du roman français au désordre et à la complexité des écrivains anglais et slaves. Selon *La NRF*, le classicisme enseigne surtout une certaine approche de la composition : chaque partie doit être soumise à l'ensemble. Il faut que le romancier contrôle son inspiration première à l'aide de son esprit critique ; autrement dit, que le principe apollinien l'emporte sur le principe dionysiaque. L'opposition entre ces deux pôles est une constante dans la

29 Albert Thibaudet, « De la critique gidienne », 1939, p. 236.

30 Louis Dumont-Wilden, « *La Maîtresse Servante*, par Jérôme et Jean Tharaud (Émile Paul) », 1911, p. 363.

critique de *La NRF*. 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.

Peu à peu, les rédacteurs de *La NRF* se rendent compte que la voie du classicisme mène à une impasse et que des ressorts comme la complexité, l'action et le suspense peuvent contribuer à la revitalisation du roman. Ils commencent à chercher leur inspiration à l'étranger, notamment en Angleterre et en Russie, et, mettant de côté leurs réserves initiales, ils font l'éloge de la profondeur psychologique, des compositions complexes et foisonnantes. En 1913, Jacques Rivière donne une contribution capitale au débat avec sa longue étude intitulée « Le roman d'aventure », qui essaie de tracer les contours du roman de l'avenir. Son idée centrale est que « l'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière » : auteur, personnage et lecteur doivent partager la même expérience de découverte et de mystère³¹. À côté du roman d'aventure conventionnel, Rivière considère la possibilité de créer un roman d'aventure psychologique orienté vers la découverte des zones inconnues de l'âme humaine. Après la guerre, Rivière invitera à reconnaître dans l'œuvre de Proust la réalisation de cet idéal. Ainsi, ce qui est d'abord une tentative de réhabilitation de l'intrigue romanesque aboutit à un plaidoyer pour une littérature subjectiviste et intellectualiste qui préfigure le modernisme des années 1920³². La théorie du roman d'aventure fonctionne donc comme un catalyseur qui libère les romanciers des carcans du réalisme et du classicisme et qui ouvre la voie aux révolutions ultérieures.

La NRF fournit donc une contribution importante au débat littéraire de la Belle Époque. Mais elle est beaucoup plus qu'une revue littéraire : très vite, ses fondateurs cherchent à élargir leur champ d'action. À partir de 1910, ils s'investissent dans différents domaines de la vie culturelle : ils participent à l'organisation des décades de Pontigny, avant de fonder une maison d'édition et un théâtre. Cette stratégie joue un rôle important dans l'évolution de la revue : chacune des activités annexes contribue à renforcer l'unité du groupe et à augmenter son audience³³.

En 1910, Paul Desjardins prend l'initiative d'organiser des Entretiens d'Été à l'abbaye de Pontigny³⁴. Chaque décade devra réunir une vingtaine de personnes autour d'un thème littéraire, philosophique ou social. Pour la réalisation de la première décade littéraire, il se tourne vers le groupe de *La NRF*, dont il dit : « aucune ligne, presque, ne m'en échappe. Quel petit groupe excellent vous y formez ! [...] Il devrait s'établir un rendez-vous où nous prendrions une conscience plus nette de notre coopération³⁵. » Les rédacteurs de *La NRF* éprouvent de la sympathie pour Desjardins ; en outre, ils

31 Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », 1913.

32 Nous empruntons à la critique anglo-saxonne le terme du *modernisme* pour désigner le mouvement international qui a marqué la vie littéraire de l'entre-deux-guerres.

33 Voir aussi Maaike Koffeman, « André Gide et l'évolution de la première *NRF*, ou la stratégie des satellites », 2001.

34 Pour l'histoire des décades de Pontigny, voir François Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, 2000.

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

sont conscients des avantages que présente une alliance stratégique avec Desjardins. À travers les décades de Pontigny, ils espèrent augmenter le rayonnement international de *La NRF* et développer leurs relations avec les milieux universitaires. Ces espérances justifient largement leur investissement intellectuel et financier (Gide et Schlumberger figurent parmi les principaux mécènes de l'entreprise). Ils ne seront pas déçus ; après la première décade littéraire, Gide écrit à Harry Kessler :

Les entretiens de Pontigny, dont je vous avais parlé, ont été plus intéressants que je n'avais osé l'espérer. Nous y avons pris, à l'égard des *traductions* et des relations de pays à pays, dans le but de renseigner l'homme désireux de culture sur ce qui se produit d'important à l'étranger, en littérature et en art, — d'importantes résolutions ; tout un programme que *La Nouvelle Revue Française* va s'efforcer de remplir. Il faudra qu'elle se sente approuvée et encouragée aussi bien en France qu'à l'étranger³⁶.

Cette lettre prouve que Gide conçoit les décades comme un instrument pour favoriser la sociabilité intellectuelle internationale. Cet espoir sera largement réalisé pendant les années 1920 : les décades littéraires seront alors « pour l'élite intellectuelle française et européenne un lieu de rencontre, de réflexion et d'échange incomparable³⁷ ». Là encore, on peut dire que l'essor des années 1920 a été préparé dès l'avant-guerre.

Un an après la fondation des décades de Pontigny, *La NRF* se dote d'un « comptoir d'édition », réalisant par là un désir que Gide a exprimé dès 1909. Cette fois, il s'agit d'une initiative qui est née au sein de l'équipe et qui n'a rien d'étonnant : la plupart des grandes revues de la Belle Époque publient également des livres. Au départ, Gide négocie un projet franco-allemand avec Franz Blei. Ensuite, il pense que *La NRF* doit se faire adopter par un éditeur existant, de manière à profiter d'une infrastructure déjà établie. Dans une lettre à Larbaud, il s'explique sur ce projet :

La Nouvelle Revue Française a pris cette année une importance qui nous déborde un peu et rend insuffisant notre premier outillage. Il va falloir nous laisser adopter par une maison d'édition [...]. Il s'agirait ici, non seulement d'héberger la *N.R.F.* mais (ce que nous souhaitons) d'éditer les ouvrages que nous jugerions dignes d'être présentés au public. Avant d'être mis dans le commerce, ces volumes seraient servis, au nombre de 10 par an (au moins) à des souscripteurs qui, par avance, assureraient le bon fonctionnement de l'entreprise³⁸.

Il va sans dire que Claudel, dont la renommée ne cesse de croître depuis 1905, devra figurer parmi les principaux auteurs de la maison. En fait, la rumeur selon laquelle son *Otage* est convoité par la concurrence incite les hommes de *La NRF* à passer à l'acte. Gide fait un appel pressant à la solidarité du poète en se donnant lui-même en exemple :

36 Gide à Kessler, 20 octobre 1910. André Gide et Harry Kessler, *D'un monde à l'autre : la correspondance André Gide-Harry Kessler (1903-1933)*, 1985, p. 73.

37 Jean-Pierre Cap, « Les décades de Pontigny et *La Nouvelle Revue Française* : Paul Desjardins, André Gide, et Jean Schlumberger », 1986, p. 30.

38 Gide à Larbaud, juillet 1910. André Gide et Valéry Larbaud, *Correspondance 1905-1938*, 1989, p. 50-51.

De son côté, Fasquelle fait de l'œil à mon *Isabelle* ; mais je me cramponne à notre projet, estimant que nous allons enfin pouvoir mettre en vigueur, tant au point de vue de la matière que de la présentation typographique, quelques-unes de ces réformes que vous souhaitez autant que moi. Naturellement je ne puis fonder cette bibliothèque à moi tout seul ; je ne m'engage dans cette aventure que parce que vous êtes avec nous ; en commençant avec votre *Otage* et les deux autres livres que j'ai dits, j'ai *pleine confiance* et même j'attends de cette entreprise un extraordinaire assainissement de la littérature (et de la typographie). Les résultats obtenus par la *N.R.F.* sont des plus encourageants³⁹.

Il est significatif que Gide invoque les efforts de *La NRF* pour promouvoir la nouvelle entreprise. Claudel est sensible à cet argument, car il décide de publier son *Otage* aux naissantes Éditions de la NRF. Pour la réalisation pratique du projet, la rédaction fait appel à Gaston Gallimard, le fils d'un riche bibliophile et collectionneur de tableaux. Disposant d'un précieux réseau social et d'un solide sens des affaires, Gallimard est le candidat idéal pour faire des Éditions de la NRF une institution qui allie la qualité littéraire à la réussite commerciale. En plus, il est prêt à investir une importante somme d'argent dans l'entreprise⁴⁰. Gallimard sera secondé par Jean-Gustave Tronche, un ami de Jacques Rivière qui est nommé secrétaire comptable⁴¹.

Le premier catalogue des Éditions éclaire le public sur les objectifs de la nouvelle entreprise : « La Nouvelle Revue Française ne publiera pas un grand nombre de volumes ; elle se propose seulement de former une collection d'ouvrages choisis et édités avec le plus grand soin⁴² ». Le fonds des Éditions de la NRF se compose *grosso modo* de quatre types d'ouvrages. Il y a d'abord les œuvres littéraires et les recueils d'articles des fondateurs de *La NRF*⁴³. Ensuite, la maison publie une sélection des textes littéraires parus dans la revue, comme le *Barnabooth* de Valéry Larbaud. Un auteur intéressant qui a paru dans *La NRF* a de bonnes chances de se voir accepté par la maison d'édition. Inversement, il arrive aussi que la revue donne des prépublications de livres qui ont été proposés directement aux Éditions. À travers une série de traductions (notamment d'œuvres anglaises), le fonds reflète enfin l'importance que *La NRF* accorde aux littératures étrangères.

La maison d'édition vit d'abord en symbiose avec la revue. Leur coopération permet aux rédacteurs de *La NRF* d'éditer leurs propres ouvrages et de promouvoir les écrivains qu'ils admirent. En outre, la possibilité de paraître en volume après une publication en revue attire des débutants ambitieux. Une fois que la revue a acquis du prestige dans le champ littéraire, la maison d'édition profite de sa réputation. C'est

39 Gide à Claudel, 22 février 1911. André Gide et Paul Claudel, *Correspondance 1899-1926*, op. cit., p. 163.

40 Voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, 1984.

41 Le rôle de ce personnage, qui est longtemps resté obscur, est désormais éclairé par la publication intégrale de ses archives sur le site www.jeangustavetronche.fr.

42 Catalogue des Éditions de la NRF, encarté dans un exemplaire d'*Éloges* (juillet 1911). Archives Fondation Saint-John Perse. Reproduit sur www.gallimard.fr, 1996.

43 Voir Henri Vignes, *Bibliographie des Éditions de la Nouvelle revue française, 1911-1919*, 1997.

pourquoi les fondateurs s'efforcent d'informer le public du lien de parenté qui unit les deux entreprises. Aussi le premier catalogue des Éditions de la NRF s'appuie-t-il sur la réputation de la revue. On y lit entre autres :

Fondée par un groupe d'écrivains que rapprochent de communes tendances, la *Nouvelle Revue Française* a vu venir à elle, dans le cours de ses deux premières années, des esprits de plus en plus nombreux, de plus en plus divers, mais également soucieux d'une discipline⁴⁴.

De son côté, *La NRF* annonce régulièrement les ouvrages publiés aux Éditions, sans par ailleurs faire de la critique de complaisance. En 1912, Copeau et Rivière mettent en place un système de recrutement d'abonnés qui consiste à offrir des livres en guise de primes.

Il est hors de doute que les Éditions de la NRF doivent leur attrait initial en grande partie à la coopération avec la revue. Gallimard profite de son association avec un groupe d'écrivains ayant leur propre revue littéraire, c'est-à-dire une audience, un programme commun et des ressources matérielles. Cependant, il faudra attendre les années 1920 pour voir l'empire *NRF* s'imposer définitivement dans le champ littéraire français. Gallimard devient alors le directeur des Éditions, qui s'appellent désormais la Librairie Gallimard et qui sont administrativement séparées de la revue. Libéré de la tutelle des fondateurs de *La NRF*, Gallimard adopte la stratégie de faire quelques concessions pondérées et discrètes au marché, pour pouvoir se permettre de continuer à éditer des œuvres « désintéressées ». À la fin de sa carrière, il résumera ainsi sa vision du métier d'éditeur :

Il faut aussi bien entendu publier des œuvres commerciales pour financer les jeunes auteurs. C'est pourquoi, si j'avais eu alors plus d'expérience ou si une vie pouvait être recommencée, j'aurais plutôt choisi ou je choisirais la plomberie ou les produits pharmaceutiques pour pouvoir ensuite mieux publier ce qui me plairait et sous la forme qui me plairait sans souci commercial. Être épicier pour être mécène, car pour moi le seul plaisir du métier d'éditeur est dans la chasse, le dépistage, la révélation, bref, la découverte⁴⁵ !

Si la création d'un comptoir d'édition entre complètement dans la logique du champ, l'initiative suivante du groupe est plus exceptionnelle. En 1913, Jacques Copeau ouvre le Théâtre du Vieux-Colombier dans l'intention d'y monter les pièces des écrivains de *La NRF* et de contribuer à la rénovation de la scène française. Là encore, le désir d'offrir une tribune à Claudel est une motivation importante : indignés du fait que ses drames très admirés attendent toujours leur réalisation scénique, les hommes de *La NRF* décident de prendre les choses en main :

44 Catalogue des Éditions de *La nouvelle revue française*, encarté dans un exemplaire d'*Éloges* (juillet 1911). Archives Fondation Saint-John Perse. Reproduit sur www.gallimard.fr, 1996.

45 Entretien radiophonique avec Jacques Languirand, 1953. Cité sur www.gallimard.fr, 1996.

À mesure que l'équipe de la *N.R.F.* prenait conscience de ses forces, l'impatience grandissait en nous tous de nous affirmer au théâtre comme ailleurs. Avec de la ténacité, de la hardiesse et une vue claire de notre but, pourquoi ne réussissions-nous pas, là aussi, ce que les autres n'avaient pas l'idée de faire ou qu'ils faisaient mal⁴⁶ ?

Copeau, qui tient la chronique dramatique de *La NRF*, y a souvent dénoncé la médiocrité du théâtre contemporain et la complaisance des critiques⁴⁷. À travers ses articles, on voit naître une vocation de dramaturge. Alors que ses tentatives de coopération avec des institutions existantes (notamment le Théâtre des Arts) échouent, *La NRF* prend encore une fois le parti de créer sa propre tribune. Copeau trouve un précieux allié en Schlumberger, qui offre son soutien financier et pratique. Gide est plus réticent, car il s'inquiète de voir Copeau abandonner la revue dont il est en ce moment le directeur. Copeau le rassure en lui citant des réactions favorables à son projet : « Il nous est permis d'espérer un bon départ. [...] Je ne serais pas étonné que le lancement du théâtre fût très utile à la revue. Ne craignez pas, cher vieux, que nous la laissions à l'abandon⁴⁸ ».

Copeau rassemble une troupe composée de jeunes acteurs et s'installe dans une petite salle sur la rive gauche. Faute d'argent, la décoration reste très sobre : ainsi naît le style épuré qui fera la gloire du Vieux-Colombier. Comme il faut réunir 150 000 francs pour lancer l'entreprise, Schlumberger et Gallimard font la chasse aux souscripteurs. Ainsi, le groupe de *La NRF* entre en rapport avec des milieux mondains auxquels il était auparavant très hostile. Cette diversification sociologique du « circuit » ne sera que renforcée une fois que le théâtre ouvre ses portes. Il y règne un climat très différent de l'ascétisme de la revue : Copeau a très bien compris que le genre dramatique a sa propre logique économique et culturelle⁴⁹. Ceci dit, il inaugure son projet par un manifeste qui est pleinement en harmonie avec la poétique de *La NRF*, dans la mesure où il y dénonce la corruption du monde théâtral :

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise,

46 Jean Schlumberger, *Éveils*, op. cit., p. 397.

47 Voir, par exemple, Jacques Copeau, « Le métier au théâtre », 1909 ; « Sur la critique au théâtre et sur un critique », 1911.

48 Copeau à Gide, 8 septembre 1913. André Gide et Jacques Copeau, *Correspondance*, vol. II, 1913-1949, 1988, p. 39.

49 « Le succès mondain de la première [...] semble contredire la vocation initiale de la *NRF* mais les lois du marché s'appliquent aussi au théâtre et il fallait en accepter les contraintes », Jean-Yves Mollier, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, 1988, p. 469.

dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigné et nous soulève⁵⁰.

Pour remédier à ce mal, *La NRF* crée donc un lieu d'accueil pour un théâtre plus intègre. Fidèle au classicisme moderne de la revue, Copeau précise qu'il s'agit moins d'une révolution que d'un retour aux origines. À la fin de son manifeste, Copeau souligne la contiguïté entre la revue et le théâtre afin d'inciter les lecteurs de *La NRF* à soutenir son entreprise :

Si déjà les trois mille lecteurs de la *Nouvelle Revue Française*, qui depuis plus de quatre ans nous sont fidèles, avaient à cœur de soutenir notre cause et de lui gagner une dizaine d'adeptes, nous serions en droit de reposer, sur cette première couche de public, les plus hardies espérances⁵¹.

Jean Paulhan, le futur directeur de *La NRF*, est parmi les premiers à remarquer la parenté entre le théâtre et la revue : « De la valeur et de l'honnêteté d'une telle entreprise, l'œuvre diverse et forte de la *Nouvelle Revue Française*, dont le théâtre du Vieux-Colombier est une suite et un prolongement logique, nous est un sûr garant⁵² ».

Le choix du répertoire repose sur les mêmes critères que les sommaires de *La NRF* et le fonds de sa maison d'édition : alternance de pièces classiques et modernes, françaises et étrangères. Les pièces à succès permettent de monter des œuvres moins populaires, selon le principe de subvention interne que l'on pratique également aux Éditions. L'affinité avec la revue se manifeste surtout dans l'importance accordée à l'œuvre de Claudel. Copeau et Gide supplient celui-ci de ne pas se lier au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, en lui rappelant tout ce que les hommes de *La NRF* ont fait pour promouvoir son œuvre :

Ceux-là qui vous louent, aujourd'hui qu'il n'y a plus danger à vous louer, mais au contraire, et qui vous servent, fût-ce avec dévouement aujourd'hui, — ignorent sincèrement eux-mêmes qu'ils récoltent en profit et en gloire ce que, patiemment, péniblement parfois, vos admirateurs de la première heure [...] ont semé. Tel critique fort en vue, qui vous loue aujourd'hui, se souvient sans doute du déjeûner où Ghéon lui cria qu'il était honteux de proclamer d'Annunzio le plus grand lyrique d'Europe, lorsque la France avait un Claudel ! Il y a quelque dix ans de cela ; peut-être un peu davantage ; à ce moment c'était du *vrai* courage qu'il y fallait. [...] Il n'est pas un de nous, à la *N.R.F.*, dont l'admiration ne remonte loin en arrière. Que faisait donc Lugné pendant tout ce temps-là⁵³ ?

50 Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux-Colombier », 1913.

51 *Id.*

52 *Le spectateur*, 1913. Cité dans André Dalmas, « Treize prolégomènes à un discours sur la *NRF* », 1980, p. 37.

53 Gide à Claudel, vers le 20 mars 1913. Lettre reproduite dans Jacques Copeau, *Registres*, vol. III, *Les registres du Vieux-Colombier I*, 1979, p. 150-151.

Malgré l'accueil favorable réservé à son manifeste, les tentatives de Copeau ne gagnent pas immédiatement la faveur du public. Certains critiques trouvent son ascétisme déplacé :

Je ne sais quelle atmosphère puritaine, germanique, munichoise règne dans ce théâtre du Vieux-Colombier. Les organisateurs semblent apporter un peu d'indiscrétion à nous faire savoir que nous ne sommes pas là pour nous amuser⁵⁴.

Cette réaction prouve que la réputation protestante de *La NRF* déteint sur le Théâtre du Vieux-Colombier, que certains appellent les « Folies Calvin ». Cependant, la première saison se déroule assez positivement et elle s'achève sur le triomphe retentissant de *La nuit des rois* de Shakespeare. Séduits par un classicisme libéré de l'austérité qui caractérise *La NRF*, les spectateurs affluent et les recettes rassurent Copeau sur la rentabilité de son projet.

Après avoir fait beaucoup d'efforts pour aider au lancement du Vieux-Colombier, *La NRF* se fait plus discrète, fidèle à sa règle de conduite qui interdit les articles de complaisance. Naturellement, le public n'ignore pas qu'il y a un rapport entre la revue et le théâtre. Pendant la saison 1913-1914, le nombre des abonnés montre une augmentation que l'on peut attribuer au moins partiellement au succès du théâtre. Cette évolution ne reste pas sans répercussions sur l'esprit de la revue, ce qui inquiète Gide autant qu'il s'en réjouit : « Ce succès triomphal me gêne presque, tant je m'étais accoutumé à prédire le non-succès au mérite, à reculer jusqu'à par delà le trépas la reconnaissance de *nos vertus*⁵⁵ ». Copeau, plus pragmatique, dit à Gide « son intention, dans l'article qu'il prépare, de bien établir la parenté de la Revue et du Théâtre et de revendiquer pour celle-ci les mêmes éloges⁵⁶ ».

En fait, l'histoire du Vieux-Colombier est inséparable de celle de *La NRF*. Née d'une initiative personnelle de Jacques Copeau, l'entreprise théâtrale engage une grande partie de l'équipe de *La NRF*. En échange de leur soutien matériel et intellectuel, les collaborateurs de *La NRF* disposent désormais d'une scène où ils peuvent faire jouer leurs propres pièces et celles des auteurs qu'ils admirent. L'effort de renouvellement théâtral de Copeau porte la marque de *La NRF*, ce qui lui confère, dès le départ, un certain prestige. Inversement, la réussite du Vieux-Colombier est profitable pour la réputation de *La NRF*. De plus, la fondation du théâtre amène une atténuation du puritanisme anticommercial de la revue.

Entre 1910 et 1914, nous assistons donc à la mise en place d'une structure qui permet aux écrivains de *La NRF* d'agir dans tous les domaines de la vie culturelle. Bien que les résultats soient encore modestes, les trois entreprises annexes créent des échanges fructueux avec *La NRF*. Elles se greffent sur la revue en bénéficiant de sa réputation et de son infrastructure ; inversement, leur succès aide *La NRF* à augmenter son champ d'action, son audience et son équipe, ainsi que son prestige artistique.

54 Paul Souday, *Le temps*, 24 octobre 1913. Cité dans *ibid.*, p. 125-126.

55 André Gide, *Journal, op. cit.*, 18 juin 1914, p. 421.

56 *Id.*

Ainsi une étude systématique des textes publiés dans les premières années de la revue, combinée avec une analyse sociologique de son fonctionnement dans le champ littéraire français, permet-elle de mieux cerner les fondements à première vue insaisissables du prestige de *La NRF*, et de comprendre comment elle a pu fournir une contribution importante au renouvellement du genre romanesque. Même si la véritable percée de la revue n'a eu lieu qu'après la Grande Guerre, tous les éléments de son hégémonie ultérieure — et de ce qu'on a désigné, par une formule qui en fait ne saurait tenir lieu d'explication, l'« esprit *NRF* » — se sont mis en place dans les années 1909-1914. Un mythe était né.

Références

- ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, vol. I, *La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978 ; vol. II, *L'âge critique 1911-1912*, Paris Gallimard, 1986, et vol. III, *Une inquiète maturité 1913-1914*, Paris, Gallimard, 1986.
- , « NRF », dans *Circumnavigations : littérature, voyages, politique 1942-1983*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 260-263.
- ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.
- BOSCHETTI, Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. IV, *Le livre concurrencé, 1900-1930*, Paris, Promodis, 1986, p. 511-551.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (1991), p. 4-46.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.
- CAP, Jean-Pierre, « Les décades de Pontigny et *La Nouvelle Revue Française* : Paul Desjardins, André Gide, et Jean Schlumberger », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XIV, n° 69 (janvier 1986), p. 21-32.
- CHAUBET, François, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- COPEAU, Jacques, « Le métier au théâtre », *La NRF*, n° 4 (mai 1909), p. 319-326.
- , *Registres*, vol. III, *Les registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979 (éd. de M.-H. Dasté).
- , « Sur la critique au théâtre et sur un critique », *La NRF*, n° 25 (janvier 1911), p. 5-20.
- , « Un essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux-Colombier », *La NRF*, n° 57 (septembre 1913), p. 337-353.
- DALMAS, André, « Treize prolégomènes à un discours sur la NRF », *Le nouveau commerce*, n° 47-48 (automne 1980), p. 33-64.
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris — Genève, Slatkine, 1981 [1960].
- DUMONT-WILDEN, Louis, « *La Maîtresse Servante*, par Jérôme et Jean Tharaud (Émile Paul) », *La NRF*, n° 33 (septembre 1911), p. 363-366.
- GIDE, André, *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, 1996 (éd. d'E. Marty).
- et François-Paul ALIBERT, *Correspondance, 1907-1950*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982 (éd. de C. Martin).
- et Paul CLAUDEL, *Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949 (éd. de R. Mallet).

- et Jacques COPEAU, *Correspondance*, vol. II, 1913-1949, Paris, Gallimard, 1988 (éd. de J. Claude).
- et Harry KESSLER, *D'un monde à l'autre : la correspondance André Gide-Harry Kessler (1903-1933)*, Lyon, Centre d'études gidiennes, 1985 (éd. de C. Foucart).
- et Valéry LARBAUD, *Correspondance 1905-1938*, Paris, Gallimard, 1989 (éd. de F. Lioure).
- et Jacques RIVIÈRE, *Correspondance, 1909-1926*, Paris, Gallimard, 1998 (éd. d'A. Rivière et P. de Gaulmyn).
- et Jean SCHLUMBERGER, *Correspondance 1901-1950*, Paris, Gallimard, 1993 (éd. de P. Mercier et P. Fawcett).
- HENRIOT, Émile, « Au jour le jour. — À quoi rêvent les jeunes gens ? », *Le temps* (7 mai 1912), p. 4.
- KOFFEMAN, Maaïke, « André Gide et l'évolution de la première NRF, ou la stratégie des satellites », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XXIX, n° 131-132 (juillet-octobre 2001), p. 437-445.
- , *Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam — New York, Rodopi, 2003.
- MOLLIER, Jean-Yves, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.
- NOURRISSIER, François, *Un siècle NRF*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000.
- PROUST, Marcel, *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, vol. XIII, 1985 (éd. de P. Kolb).
- PUY, Michel, « Les revues », *L'île sonnante* (février 1911), p. 123-124.
- RIVIÈRE, Jacques, « Histoire abrégée de *La Nouvelle Revue Française* », *La revue des revues*, n° 21 (1996) [1918], p. 73-96.
- , « Le roman d'aventure », *La NRF*, n° 53 (mai 1913), p. 748-765 ; n° 54 (juin 1913), p. 914-932 ; et n° 55 (juillet 1913), p. 56-77.
- SAUVEBOIS, Gaston, « Un groupe littéraire », *La revue scandinave* (septembre 1912), p. 531-537.
- SCHLUMBERGER, Jean, « Considérations », *La NRF*, n° 1 (février 1909), p. 5-11.
- , *Éveils*, dans *Œuvres*, vol. VI, 1940-1944, Paris, Gallimard, 1960 [1950] (éd. de J. Schlumberger), p. 366-407.
- , « Le cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française* », dans *La nouvelle revue française, mostra documentale (1908-1925)*, Rome — Paris, Communale di Milano, 1960, p. 5-6.
- THIBAUDET, Albert, « De la critique gidienne », dans *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 231-237.
- THUMEREL, Fabrice, *Le champ littéraire français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2002.
- VIGNES, Henri, *Bibliographie des Éditions de la Nouvelle revue française, 1911-1919*, Paris, Henri Vignes livres anciens, 1997.



« ... penser et créer avec désintéressement »
— *La nouvelle revue française*
sous la direction de Jacques Rivière

MICHAEL EINFALT

Avant la Première Guerre mondiale, *La NRF* élargit continuellement son public, grâce à sa capacité de répondre à plusieurs exigences complémentaires : d'une part, la revue est dirigée par un cercle d'amis représentant un programme esthétique cohérent, d'autre part, elle fait preuve d'une certaine ouverture dépassant les limites étroites d'une chapelle littéraire¹. Bien qu'ils aient débuté comme poètes proches du symbolisme, André Gide et son groupe se tournent vers le roman², un domaine qui est en train de remettre en question la supériorité de la poésie dans la hiérarchie des genres, et qui leur permet d'atteindre un public plus large, sans pour autant renoncer à leur programme de rigueur esthétique, désigné par la notion de « littérature pure³ ». Son pluralisme prudent permet à la revue d'accueillir les orientations les plus diverses, à part les partis pris esthétiques et idéologiques très marqués⁴. Ainsi parvient-elle à occuper une position centrale qui fait d'elle le « lieu neutre de la littérature pure⁵ ».

Or, la Première Guerre mondiale interrompt brusquement la percée de *La NRF* : comme toutes les revues littéraires, elle doit suspendre sa parution. Mais plus graves encore sont les conséquences de la guerre sur le fait littéraire en tant que tel : la période de l'entre-deux-guerres est marquée par l'essor de mouvements idéologiques — du nationalisme littéraire à l'internationalisme révolutionnaire en passant par le renouveau catholique — qui semblent difficilement conciliables avec la « littérature pure », et *La*

1 *La NRF* serait donc « une chapelle sans sectarisme » ; Jean-Marie Domenach, « Entre le prophétique et le clérical », 1986, p. 24.

2 Pour la constitution du circuit de *La NRF*, on se reportera à Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, 3 vol., 1978-1986.

3 Voir Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, 2003.

4 Ce programme est esquissé dans le premier numéro de *La NRF* après le « faux départ » en 1908 ; voir Jean Schlumberger, « Considérations », 1909, p. 10.

5 Anna Boschetti, « Des revues et des hommes », 1994, p. 57.

NRF est souvent impliquée dans ces affrontements. Dans les années 1920, la revue doit reconquérir, voire réinventer son rôle de « lieu neutre de la littérature pure » ; et le plus grand mérite de cette fidélité au programme initial, dans le contexte difficile de l'après-guerre, revient à Jacques Rivière, directeur de *La NRF* à partir de la reprise de la revue, en 1919, jusqu'à sa mort prématurée, au mois de février 1925⁶.

Un débat sur le nationalisme

Au mois de juin 1919, le premier fascicule de *La NRF* après la guerre ouvre sur un article en guise de manifeste, signé Jacques Rivière. Dans ce texte, l'auteur déclare que « la guerre a pu changer bien des choses, mais pas celle-ci, que la littérature est la littérature, que l'art est l'art⁷ ». Prenant ses distances par rapport à toute pensée nationaliste, Jacques Rivière voit le prestige de la France dans « sa faculté de penser et de créer avec désintéressement⁸ ». Il rappelle à ses lecteurs l'essentiel du programme littéraire de *La NRF* pour en même temps se porter garant d'une fidélité à ces principes.

Si l'on préfère, écrit-il, ils [les sept écrivains fondateurs de *La NRF*] rêvaient d'établir, dans le royaume de la littérature et des arts, un climat rigoureusement pur, qui permit l'éclosion d'œuvres parfaitement ingénues. C'est le même programme que se propose aujourd'hui le groupe considérablement grossi, mais toujours pareillement inspiré, des collaborateurs de la *Nouvelle Revue Française*⁹.

Or, seulement quelques pages plus loin, le même auteur semble annoncer un programme tout à fait différent en affirmant : « Je tiens maintenant à nous désolidariser formellement de tous ceux qui considèrent que la guerre étant finie, il n'y a qu'à n'y plus penser, et qui croient qu'on peut limiter de nouveau le champ de ses préoccupations à la seule esthétique¹⁰. »

Selon Rivière, à la sortie de la Première Guerre mondiale, il n'y a donc pas moyen — même pas en littérature — de continuer comme si de rien n'était. En fait, Rivière ne voit pas de contradiction dans ses propos, il n'a pas l'intention de renier ses anciennes convictions. Ce qu'il propose, c'est d'élargir le champ d'investigation de *La NRF* en ajoutant au domaine réservé à la littérature pure des considérations générales d'ordre politique ou social. Selon sa propre formule, il s'agirait de « rester à la fois des écrivains sans politique et des citoyens sans littérature¹¹ », c'est-à-dire d'intervenir en tant qu'intellectuels tout en réservant au domaine de la littérature l'intégralité de son autonomie. Rivière a donc recours au concept de l'intellectuel issu de l'affaire Dreyfus, selon lequel il est légitime pour l'écrivain de prendre la parole pour défendre des causes

6 Les résultats de nos recherches sur *La NRF* sont développés plus amplement dans une monographie ; voir Michael Einfalt, *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919-1929*, 2001.

7 Jacques Rivière, « La Nouvelle Revue Française », 1919, p. 3.

8 *Ibid.*, p. 5.

9 *Ibid.*, p. 2.

10 *Ibid.*, p. 9 et suivantes.

11 *Ibid.*, p. 11.

d'intérêt général¹². Pour Rivière, cette double compétence — littéraire et intellectuelle — a sa raison profonde dans une homologie structurelle entre le métier de l'écrivain et son rôle en tant qu'intellectuel, le premier relevant exclusivement de l'art pur, le second, de la vérité. Tout comme l'art pur, la vérité aussi aurait besoin d'une liberté absolue et ne devrait être sous la contrainte d'aucun intérêt particulier, même pas de l'intérêt national. Bref, tout comme l'artiste-écrivain, l'intellectuel doit agir à tout prix de manière autonome et désintéressée¹³.

Ce programme provoque une grave crise au sein de *La NRF*. Loin d'être voté à l'unanimité, le texte exprime l'attitude personnelle de Jacques Rivière. Longtemps déjà avant la reprise de la revue, le comité directeur a engagé un débat sur l'orientation future de *La NRF*. L'expérience de la guerre provoque un changement d'idées dans beaucoup d'esprits, y compris parmi les pères fondateurs de *La NRF*. Henri Ghéon, à la suite d'une résolution prise sur le champ de bataille, se convertit au catholicisme, et devient fortement nationaliste. Jean Schlumberger, Alsacien ayant opté pour la France, est mobilisé comme volontaire et passe la plus grande partie de la guerre à Réchésy, près de la frontière suisse, à dépouiller la propagande allemande. Pendant la guerre déjà, il est le premier à soumettre à ses amis des propositions précises pour une nouvelle orientation de la revue. Dans une lettre à Jacques Rivière, il développe « un programme de nationalisme large et vigilant¹⁴ » pour *La NRF* transformée en une revue générale « qui serait la revue de la résistance au germanisme », et dans laquelle « la littérature ne peut tenir que peu de place¹⁵ ». Rivière lui-même, après trois ans de captivité en tant que prisonnier de guerre, dans son essai *L'Allemand*, manifeste un zèle nationaliste qui amène André Gide à écarter provisoirement le jeune directeur de la revue. Ce n'est que grâce à l'intervention de Paul Claudel, refusant sa collaboration à une *NRF* dirigée par André Gide, que Rivière retrouve son poste¹⁶. Gide était donc, semble-t-il, le plus décidé à rendre à la littérature pure sa place habituelle dans *La NRF*¹⁷. Ainsi, lorsque le conflit sur l'article de Rivière éclate publiquement, il garde sa neutralité, soucieux d'éviter une rupture définitive¹⁸.

12 À propos de l'intellectuel issu de l'affaire Dreyfus, voir Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, 1990 ; Joseph Jurt, « L'engagement de Zola pour Dreyfus et la logique du champ littéraire », 1996.

13 Pour plus de précisions, voir Michael Einfalt, « Der Richtungsstreit in der Nouvelle Revue française nach dem Ersten Weltkrieg », 1995.

14 Jacques Rivière et Jean Schlumberger, *Correspondance 1909-1925*, 1980, p. 148 (lettre de Schlumberger du 11 août 1917).

15 *Ibid.*, p. 147.

16 Voir Kevin O'Neill, « Jacques Rivière et André Gide : deux épisodes dans l'histoire de leurs relations (1920-1921) », 1975.

17 D'après le témoignage de Maria van Rysselberghe, lors des débats internes du comité directeur, Gide aurait bien entendu pris la défense du programme-manifeste de Rivière ; voir Maria van Rysselberghe, *Les cahiers de la Petite Dame, 1918-1929*, 1973, p. 25.

18 C'est au moins ce qu'il laissera lui-même vaguement entendre plus d'un an après, dans un article publié dans *La NRF* : « Pour ma part, ne les [*scil.* nombre des premiers et plus actifs collaborateurs] approuvant pas toujours, n'approuvant pas plus souvent Rivière, je me suis

Ce débat sur le rôle des écrivains n'est pas limité à la seule *NRF*, il divise au contraire les intellectuels en France dans leur ensemble. Le débat ne porte pas sur la possibilité d'une littérature pure, mais sur le devoir de soumettre sa conviction à l'intérêt national. La « Déclaration d'indépendance de l'esprit » publiée par Romain Rolland provoque une réaction immédiate de la droite nationaliste, rassemblée autour du manifeste *Pour un parti de l'intelligence*, rédigé par Henri Massis, critique littéraire proche de l'Action française, et qui revendique « l'intelligence nationale au service de l'intérêt national¹⁹ ». Ce courant nationaliste se prononce contre une « démobilisation de l'esprit » et exige des intellectuels qu'ils mettent en avant les valeurs traditionnelles qui ont assuré la grandeur de la France pendant des siècles. Le retentissement de ce manifeste dans les milieux conservateurs est tellement grand que l'Action française peut lancer une nouvelle revue intellectuelle, la *Revue universelle*, qui se range explicitement sous les mots d'ordre de ce manifeste et qui s'apprête à faire concurrence à *La NRF*.

Henri Ghéon et Jean Schlumberger sont très sensibles au manifeste de Massis. Ghéon se trouve même parmi les signataires et Schlumberger résiste à la tentation d'y apporter sa signature uniquement à cause du rôle assigné au catholicisme dans ce texte²⁰. Le débat sur l'orientation future de *La NRF* se poursuit donc sous la forme d'un débat sur le manifeste de Massis. Jacques Rivière, réaffirmant les idées de son programme-manifeste, prend nettement ses distances par rapport au « Parti de l'intelligence²¹ ». Jean Schlumberger, par contre, approuve la vigilance nationaliste proclamée par le Parti de l'intelligence, et il insiste sur le maintien de la mobilisation des intellectuels contre « l'ennemi » allemand²². Henri Ghéon va encore plus loin et se rallie complètement aux valeurs du nationalisme intégral, en proclamant :

Les principes généraux sont deux et pas un de plus, ce que le passé de la France et la logique de l'esprit nous offrent de plus ferme et de plus éprouvé : *unité-continuité*, les noms même de *la famille*, de *la paroisse*, de *la province*, de *la patrie*, du *classicisme* et de *l'Église*²³.

tu par grande crainte d'envenimer les débats auxquels la reprise de notre revue donnait lieu ; et soucieux, surtout, de ne point diminuer l'autorité de notre directeur, de la renforcer au contraire, je lui donnai du moins l'appui de mon silence » (André Gide, « Billets à Angèle », 1921, p. 462).

19 Les deux manifestes sont documentés dans Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, 1990 (citation p. 41).

20 Le 22 juillet 1919, Schlumberger note dans son journal : « *L'Action Française* publie le programme du « Parti de l'Intelligence ». J'ai refusé de donner ma signature. Je crois que je le regrette ». Et à la date du 25 août, on lit encore : « Cherché à rejoindre Massis pour lui parler du *Parti de l'Intelligence* » (Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire 1902-1968*, 1999, p. 76 et p. 77).

21 Voir Jacques Rivière, « Le parti de l'intelligence », 1919.

22 « Ne voyons-nous pas des esprits [...] s'oublier jusqu'à causer des intérêts de l'art avec ceux qui nous ont démolis Reims ? Ne fût-ce que pour empêcher de telles trahisons, le Parti de l'Intelligence a sa raison d'être » (Jean Schlumberger, « Sur le parti de l'intelligence », 1919, p. 790 et suivantes).

23 Henri Ghéon, « Réflexions sur le rôle actuel de l'intelligence française », 1919, p. 957.

Ghéon, un des « pères fondateurs », va donc rompre avec *La NRF* pour rejoindre les maurrassiens de l'Action française²⁴.

Finalement, la position de Rivière s'imposera dans la revue. En tant que directeur, il ne tarde pas, parallèlement au débat avec les pères fondateurs, à publier dans la revue d'autres textes qui vont dans le sens de son programme²⁵. Grâce à cette orientation, *La NRF* va pouvoir jouer un rôle central dans la vie littéraire du XX^e siècle. En prônant un nationalisme littéraire, *La NRF* n'aurait jamais pu se mesurer avec la *Revue universelle*, dirigée par Jacques Bainville et Henri Massis et proche de l'Action française. Elle aurait donc été vouée à un échec immédiat. Quant à la *Revue universelle*, étant très proche du maurrassisme, elle tombera dans l'oubli avec le déclin de ce mouvement. L'impact de *La NRF*, en revanche, repose sur le fait qu'elle a su élargir progressivement le domaine de la « littérature pure », en répondant à l'évolution du champ et aux exigences d'un public toujours plus vaste.

Critique littéraire et production romanesque

Dès ses débuts, *La NRF* est une revue littéraire dirigée par un groupe d'écrivains qui répondent par leur renommée et par leur goût artistique de la qualité des textes publiés dans la revue. Le nom d'André Gide, en particulier, compte beaucoup aux yeux du public. Or, au lieu de diriger vraiment la revue, Gide est ce qu'on appelle l'éminence grise de *La NRF*. Le travail rédactionnel est d'abord assuré par le groupe autour de Gide, notamment par Jean Schlumberger, André Ruyters et Jacques Copeau, qui sont tous des créateurs littéraires. Jacques Rivière est le premier responsable de la revue qui, tout en aspirant à une carrière littéraire, entre dans la revue par ses études critiques et non pas par une œuvre littéraire²⁶. Il prend le poste de secrétaire de la rédaction sous la direction de Jacques Copeau, juste au moment où ce dernier doit consacrer toutes ses forces à la fondation du Théâtre du Vieux-Colombier. À partir de 1913, c'est Rivière qui est responsable de *La NRF*, et ce travail va s'accroître avec l'élargissement de la

24 André Gide doit constater par la suite que cette rupture comprend aussi un changement des convictions esthétiques de son ancien ami : « Je me raidis de mon mieux ; mais la désertion de Ghéon me cause un chagrin presque intolérable et constamment renouvelé. Son article de l'*Action Française*, premier d'une série sur la littérature, est intelligent encore, mais déjà tout incliné. Il s'y élève contre le préjugé de la "gratuité" de l'œuvre d'art et soutient qu'aucune œuvre d'art digne de ce nom n'a jamais été créée que dans un but utilitaire et avec l'intention de servir. [...] dans tout cet article, je sens une protestation contre ma pensée, contre moi » (André Gide, *Journal 1887-1925*, 1996, p. 1142, notice du 2 décembre 1921). Voir Lionel Richard, « Jacques Rivière et l'orientation idéologique de la *Nouvelle Revue Française* au lendemain de la première guerre mondiale », 1975, p. 452.

25 Concernant le débat intellectuel, citons pour exemple Paul Valéry, « La crise de l'esprit », 1919 ; Raymond Lenoir, « La pensée française devant la guerre », 1919 ; Albert Thibaudet, « Sur la démobilisation de l'intelligence », 1920.

26 Il se présente en 1912 au public dans ses fonctions de secrétaire de la rédaction avec un essai important, « De la sincérité envers soi-même », 1912.

revue et le recrutement d'un plus grand nombre de collaborateurs, demandant une coordination de plus en plus professionnelle²⁷.

Après la guerre, le nombre de pages augmente de 110 à 160, tandis que la surface d'impression s'élargit. En même temps, la partie critique, imprimée en petit, devient de plus en plus importante. Par conséquent, la revue a besoin de plus de collaborateurs en ce domaine. On assiste donc à une évolution dans l'équilibre de la revue : avant la guerre, *La NRF* se définissait tout d'abord par l'œuvre littéraire de ses « pères fondateurs » et par les textes littéraires publiés dans la revue en prépublication, avant la mise en vente en volume. Après la guerre, la partie critique fait de la revue une sorte de guide dans la production croissante d'œuvres littéraires. Il s'agit donc de répondre aux attentes d'un plus grand public, désireux d'indications objectives sur l'actualité de la production littéraire. Ce faisant, *La NRF* peut promouvoir ses principes esthétiques et s'élève au rang d'une instance de consécration.

La critique professionnelle a donc de plus en plus d'importance dans la revue. Jacques Rivière lui-même représente le nouveau type d'un « homme de revue », et ce sera également le cas de son successeur Jean Paulhan²⁸. Certains des nouveaux collaborateurs de la jeune génération, Ramon Fernandez, Jean Prévost ou Marcel Arland, arrivent directement de l'université. Le nombre croissant d'essais critiques, il est vrai, a pour effet une accentuation des liens avec l'université. Rivière lui-même, qui a abandonné une agrégation en philosophie pour entrer à *La NRF*²⁹, témoigne de ces liens. Parmi les collaborateurs proches de l'université, on peut citer entre autres Charles Du Bos, un riche héritier érudit, le philosophe allemand Bernard Groethuysen, Albert Thibaudet, professeur à l'Université de Genève, et, à partir de 1927, le philosophe Alain ainsi que Julien Benda. Grâce à ces deux derniers auteurs, la présence de l'essai philosophique, sous la direction de Jean Paulhan, se fait plus soutenue, alors que diminuent les prises de position sur des questions politiques concrètes³⁰.

L'essor de la partie critique ne se fait pas au détriment de la partie littéraire. Bien au contraire, au cours des années 1920, *La NRF* réussit à attirer les auteurs les plus prestigieux de l'époque et atteint une position hégémonique. Dès son texte-manifeste de 1919, Rivière avait réaffirmé les principes du *classicisme moderne*, tout en ajoutant au programme esthétique de la revue une dimension psychologique, qui était déjà présente dans son essai sur « Le roman d'aventure » d'avant la guerre³¹. Après la publication de

27 Voir Auguste Anglès, *André Gide, op. cit.*, vol. III, p. 93.

28 Voir Martyn Cornick, « Les années Paulhan à *La Nouvelle Revue Française* », 1994.

29 Voir Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, 1994, p. 68 et suivantes.

30 Peu après la mort de Rivière, Jean Paulhan refuse un article de Pierre Viénot portant sur « La sécurité par la compréhension d'autrui ». Ce texte suit pourtant exactement la ligne politique adoptée par Rivière dans la question de la réconciliation avec l'Allemagne ; voir Martyn Cornick, « Les années Paulhan, *art. cit.* », p. 39.

31 Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », 1913. Dans son programme-manifeste, Rivière parle d'une « renaissance classique, non pas textuelle et de pure imitation [...], mais profonde et intérieure » (Jacques Rivière, « La nouvelle revue française, *art. cit.* », p. 8).

Du côté de chez Swann chez Grasset³², Rivière avait vu dans cette œuvre la réalisation de sa propre conception du roman. Il s'était donc employé à introduire Proust dans le milieu de *La NRF* et chez Gallimard. Après la guerre, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* paraît chez Gallimard, et Rivière se fait l'apôtre de l'œuvre proustienne dans *La NRF*³³. Après la mort du romancier, *La NRF* publie un volume d'hommage de 340 pages, soulignant par là l'appartenance de Proust à la revue.

La prédilection de *La NRF* pour le roman se confirme après la guerre. Le sommaire de la partie littéraire de la revue se lit comme un inventaire du roman français de l'époque. La stratégie éditoriale continue de répondre à la double exigence de promouvoir les convictions esthétiques du groupe et en même temps de garder une grande ouverture. Ainsi, aux noms qu'on retrouve souvent dans le sommaire depuis le début — notamment André Gide, Valéry Larbaud, Jules Romains — s'en ajoutent d'autres, tels que François Mauriac, Jean Giraudoux, Georges Duhamel, Roger Martin du Gard et Léon Bopp. Marcel Proust choisit lui-même quelques extraits de la *Recherche* et après sa mort, une grande partie du *Temps retrouvé* sera publiée dans la revue avant de paraître en volume. Aucun de ces auteurs ne saurait représenter à lui seul le programme esthétique de *La NRF* : c'est plutôt l'ensemble des contributions qui façonne l'image de la revue, du fait que la rédaction s'efforce d'assurer la plus grande diversité esthétique compatible avec sa conception de la littérature. Un grand nombre d'auteurs apparaissent dans la revue plus rarement, parfois une seule fois³⁴. Dans ce cas, la distance esthétique est souvent importante.

Suivant une stratégie adoptée dès les débuts, la rédaction prend soin d'assurer un équilibre des positions qui, par leur dimension idéologique, s'écarterent de la « littérature pure ». Parmi les écrivains catholiques, on accueille ceux qui, au-delà du message chrétien, présentent un intérêt littéraire, comme François Mauriac, Gabriel Marcel ainsi que, parmi les poètes, Paul Claudel et Pierre Jean Jouve. *La NRF* entretient également des relations, certes pas intenses mais continues, avec la gauche pacifiste et internationaliste qui gravite autour de la revue *Europe*. Presque tous les écrivains les plus connus de ce groupe — notamment Georges Duhamel, Luc Durtain, Jean-Richard Bloch, Charles Vildrac et Jean Guéhenno —, à l'exception de Romain Rolland, apparaissent au moins une fois dans *La NRF*.

Ainsi *La NRF* parvient-elle à conserver sa position centrale dans le champ littéraire, avec des oscillations dans différentes directions. Les divergences littéraires et idéologiques au sein de la rédaction alimentent nombre de débats, lors de la publication de certains textes. Gide prend position en s'engageant activement dans des initiatives de rapprochement franco-allemand. Avec l'industriel luxembourgeois Émile Mayrisch,

32 La publication de *Du côté de chez Swann* chez Gallimard, on le sait, avait été refusée par les « pères fondateurs » de *La NRF*, méfiants à l'égard d'une œuvre à l'apparence mondaine.

33 Voir, par exemple, Jacques Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », 1920.

34 Claude Martin, qui a répertorié les collaborateurs, en estime le nombre à plus d'un millier. Cela inclut bien sûr tous les auteurs de comptes rendus ; voir Claude Martin, *La Nouvelle Revue Française de 1908 à 1943. Index des collaborateurs*, 1981, p. 10.

il organise notamment le cercle de Colpach, un lieu de rencontre d'intellectuels et d'hommes politiques français et allemands³⁵. Cette activité de promotion d'une conscience européenne est poursuivie également à travers la participation active du circuit de *La NRF* aux décades de Pontigny³⁶, organisées depuis 1910 par Paul Desjardins³⁷.

Dada et le surréalisme

L'apparition de dada et du surréalisme dans *La NRF* nous intéresse à plusieurs égards. La stratégie adoptée par Rivière face à ces concurrents est de les affaiblir en essayant de les diviser. Mais Breton et ses proches suscitent une querelle à l'intérieur même de la revue, quelques mois seulement après la crise née du débat autour du « Parti de l'intelligence ». En fait, le conflit sur « dada » n'est qu'une prolongation de ce premier conflit interne : les clivages sont les mêmes. L'attitude de Ghéon, mais aussi de Schlumberger, n'est nullement limitée à une prise de position politique, elle concerne au contraire au même degré la littérature. La guerre, rappelons-le, avait renforcé le parti du « retour à l'ordre » esthétique, qui condamnait en bloc l'avant-garde, considérée comme une infiltration allemande³⁸. Les dada, de leur côté, ne se privaient pas d'afficher leur hostilité à toute forme de nationalisme, voire de patriotisme. C'est pourquoi Jean Schlumberger, à propos du texte de Breton « Pour Dada », dénonce le « scandale de cette manifestation nihiliste » et fait différer un compte rendu qui devait paraître au numéro suivant de *La NRF*³⁹. Mais, contrairement à Henri Ghéon et Marcel Drouin, Schlumberger ne se retire pas pour de bon de la revue. Il se contente de boudier *La NRF* pendant quelques mois pour ensuite y reprendre ses activités⁴⁰.

Comment se manifeste l'apparition de dada dans *La NRF* ? De mars à juillet 1920, André Breton a un petit boulot dans l'administration des abonnements de la revue, et, dans ces fonctions, il a bien sûr croisé Jacques Rivière. Dans *La NRF* du mois d'août 1920 figure Breton avec le texte « Pour Dada », une réplique implicite à un article de Gide paru quelques mois auparavant⁴¹. Selon Gide, les activités collectives

35 Voir Daniel Durosay, « Diplomatie gidienne : au service du Luxembourg en 1919 — et des Mayrisch », 1985.

36 Voir François Chaubet, « Les décades de Pontigny », 1995 ; une liste complète des thèmes traités dans les décades est documentée dans Anne Heurgon-Desjardins (dir.), *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, 1964.

37 Pour plus de détails, voir Michael Einfalt, « Autonomie littéraire et engagement politique. La Nouvelle Revue Française et l'Allemagne après la Première Guerre mondiale », 1999.

38 Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale. 1914-1925*, 1991.

39 André Gide et Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, 1993, p. 723 (lettres de Schlumberger, 9 et 11 août 1920).

40 Au cours de la première année après la reprise, il ne donne que quelques petites notes, et à partir du fascicule d'octobre 1920, il reprend sa collaboration régulière ; voir Claude Martin, *La Nouvelle Revue Française, op. cit.*, p. 134.

41 Voir le commentaire de Marguerite Bonnet au texte de Breton, dans André Breton, *Œuvres complètes*, 1988, t. 1, p. 1257.

du mouvement dada seraient vouées à la même insignifiance que le mot « dada », si des créateurs individuels ne parvenaient à émerger au sein du groupe⁴². Ce thème de la nécessité d'une création personnelle, pour tout artiste véritable, va être repris trois mois plus tard par Jacques Rivière dans son article « Reconnaissance à Dada » qui suit le texte « Pour Dada » d'André Breton⁴³. De même que Gide, Rivière tend à désamorcer l'offensive dadaïste en déniait le caractère collectif du mouvement, en ce qu'il ne prend en considération que les résultats individuels : il cite avec bienveillance Breton et Aragon, tandis qu'il juge illisibles les poèmes dada de Tristan Tzara et de Francis Picabia⁴⁴. Selon Rivière, le mouvement dada s'insère dans une tradition littéraire bien française, qui va du romantisme au cubisme en passant par le symbolisme et dans laquelle il inscrit des auteurs prestigieux comme Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire et Max Jacob⁴⁵. Seulement, dada aurait conduit cette tradition esthétique dans une impasse⁴⁶. Par ces réserves, Rivière réaffirme en même temps le classicisme moderne de *La NRF*, qui vise également un renouvellement des formes littéraires, mais de manière plus solidement ancrée dans la tradition.

Par conséquent, *La NRF* accepte des textes de quelques représentants choisis du mouvement dada, mais à titre individuel⁴⁷. Au cours de deux ans, *La NRF* publie notamment, à trois reprises, des extraits d'ouvrages de Louis Aragon (*Anicet ou le panorama*, *Les aventures de Télémaque*, *Le libertinage*). Mais il ne s'agit pas d'une intégration durable : la relation se dégrade de plus en plus, et Breton finit par rompre avec *La NRF* à la suite d'un compte rendu sur *Les aventures de Télémaque*, où Rivière exhorte Aragon à devenir finalement un écrivain sérieux et à se débarrasser des contraintes imposées par le mouvement dada⁴⁸. Il n'est donc pas surprenant que le lancement du groupe surréaliste en 1924 ne provoque pas beaucoup d'enthousiasme dans les colonnes de *La NRF*. La revue consacre à l'événement deux articles qui inscrivent le surréalisme dans le prolongement de la tradition retracée par Rivière à propos du dadaïsme⁴⁹. En outre, les tracts et les autres activités collectives sont condamnés en

42 « [...] il faut bien à présent, ou piétiner sur place, comme les médiocres continueront à faire, ou s'évader » (André Gide, « Dada », 1920, p. 480).

43 André Breton, « Pour Dada », 1920 ; Jacques Rivière, « Reconnaissance à Dada », 1920.

44 Selon Sanouillet, ce partage ne serait pas factice, le jugement positif étant réservé aux directeurs de la revue d'avant-garde *Littérature* ; voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, 1993, p. 213.

45 Voir Michel Décaudin, « Rivière et Dada », 1975.

46 « Chercher le passage, l'issue, travailler à son propre avènement, c'est fatalement abandonner de plus en plus le souci de l'art, la volonté de fondation esthétique » (Jacques Rivière, « Reconnaissance à Dada, *art. cit.* », p. 231).

47 Rivière, semble-t-il, estime à ce moment-là pouvoir diviser le mouvement dada en aliénant Breton du groupe. En fait, ce dernier lui confie dans une lettre du 20 septembre 1920 : « Je procède d'ailleurs à une révision complète de mes idées, qui pourra bien me conduire plus près de vous que je n'ai été encore » (lettre non publiée, citée dans Nicole Boulestreau, « Jacques Rivière et les avant-gardes : un entrecroisement d'expériences mystiques », 1987, p. 824).

48 Voir Jacques Rivière, « Les aventures de Télémaque, par Louis Aragon », 1923.

49 Jean Cassou, « Propos sur le surréalisme », 1925 ; Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature : du surréalisme », 1925.

bloc et les représentants du mouvement ne sont pris sérieusement en considération qu'en tant qu'auteurs d'œuvres individuelles remarquables⁵⁰.

La NRF poursuit sa stratégie de diviser et affaiblir le mouvement en donnant la parole à ceux qui rompent avec Breton ou sont exclus du groupe, à partir du mois de septembre 1925, lorsque Breton et Aragon donnent au surréalisme un tournant plus directement politique⁵¹. C'est d'abord le cas d'Antonin Artaud et de Roger Vitrac, puis de Georges Limbour et de Michel Leiris⁵². L'attitude adoptée à l'égard d'Antonin Artaud est particulièrement significative. Des poèmes proposés par ce dernier à *La NRF* avant d'entrer dans le groupe surréaliste avaient été refusés par Rivière, lequel avait toutefois entamé une correspondance avec le jeune poète qui lui confiait ses problèmes d'écriture. Rivière finit par publier cette correspondance dans le fascicule de septembre 1924, en y joignant les poèmes refusés à titre de documents annexes⁵³. Après son exclusion du groupe surréaliste, Artaud collabore de temps en temps à *La NRF* avec des notes critiques.

La NRF condamne donc — ou plutôt les tourne en dérision — toutes les revendications les plus radicales de l'avant-garde, entre autres la dissolution du sujet créateur et de l'œuvre individuelle. Si la revue n'hésite pas, par ailleurs, à reconnaître la qualité littéraire des ouvrages signés individuellement par Breton, Aragon ou Éluard, elle ne prend pas en considération le rapport entre ces écrits et le surréalisme. Et, en ouvrant ses colonnes aux dissidents du groupe, *La NRF* laisse entendre qu'elle considère la rupture avec le surréalisme comme le résultat d'une maturation.

Deux débats sur le catholicisme

Dès avant la guerre, les dirigeants de *La NRF* se soucient d'attirer une partie des lecteurs catholiques. À cet effet, la revue cherche à intégrer des écrivains catholiques qui, tout en affirmant leurs convictions religieuses, contribuent au renouvellement des formes littéraires. Une attention particulière est réservée à Paul Claudel, qui, depuis 1905, est

50 Voir, par exemple, Jean Cassou, « Propos sur le surréalisme, *art. cit.* », p. 34 : « Je crois voir dans la rumeur que, afin que nul n'en ignore, font M. Breton et les amis dont il cultive et vante l'amitié, l'étrange prolongation d'une crise d'adolescence. Ceci n'infirme en rien mon opinion de la puissance lyrique de M. Breton ni mon admiration pour M. Louis Aragon, par exemple, qui est tout simplement le meilleur prosateur français vivant. »

51 Voir Pascaline Mourier-Casile, « *La N.R.F.* et le surréalisme (1924-1940), ou la neutralisation d'une avant-garde », 1987.

52 Au sujet des auteurs exclus du surréalisme, voir Alain et Odette Virmaux, *La constellation surréaliste*, 1987 ; pour les auteurs cités, voir Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, 1996 ; Adam Biro et René Passeron (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, 1982.

53 Maurice Blanchot a souligné le paradoxe de refuser la publication de poèmes dans une revue littéraire, mais d'accepter la correspondance sur l'origine de ces poèmes (et de leurs insuffisances) et de joindre finalement les poèmes en tant que documentation à la correspondance ; voir Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 1986, p. 50-58 ; voir également Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, 1974, p. 50-56.

un des poètes français les plus reconnus dans le monde des lettres. Pour ce dernier, qui est la plupart du temps éloigné de la vie littéraire française à cause de sa carrière diplomatique, *La NRF* est un forum important, d'autant plus qu'il ne fait pas partie d'un cercle littéraire catholique précis. Il se plaint à plusieurs reprises de l'immoralité de certains textes publiés dans la revue, et le groupe de *La NRF* prend toujours soin d'apaiser sa mauvaise humeur.

Au contraire, un autre écrivain catholique de renom, François Mauriac, met douze ans pour se faire accepter par *La NRF*. Originaire de la bourgeoisie catholique bordelaise, il avance vite dans les cercles mondains. Par la suite, il aspire à la reconnaissance du circuit le plus légitime, incarné par *La NRF*, mais il a du mal à l'obtenir, car sa renommée mondaine le discrédite aux yeux des représentants de la littérature pure : ce sont deux logiques perçues comme incompatibles⁵⁴. Mauriac ne réussit à entrer dans la revue qu'en 1922, avec son roman *Le fleuve du feu*, et il accède ainsi à la consécration proprement littéraire, alors qu'il est fortement critiqué par la presse catholique de l'époque⁵⁵. Ressentant comme hautement conflictuel le rapport entre foi catholique et ambition littéraire, de 1926 jusqu'au début de 1929, le romancier traverse une crise grave⁵⁶, dont il ne sort qu'en optant finalement pour la fidélité à son image d'écrivain catholique. Dans son cas, comme dans celui d'autres écrivains de *La NRF*, le conflit religieux n'est pas considéré comme une question purement individuelle, mais entraîne un débat public, car le mouvement de renouveau catholique est en plein essor.

Le premier grand affrontement sur le catholicisme éclate après la mort inattendue de Jacques Rivière. Le 14 février 1925, ce dernier, âgé de 38 ans, meurt à la suite d'une fièvre typhoïde. Le débat qui s'ensuit immédiatement porte sur l'attitude de Rivière face au catholicisme, et l'épouse du directeur de *La NRF* y joue un rôle-clé. Isabelle Rivière est une catholique fervente. Elle essaie tenacement de convertir au catholicisme tous ses proches, y compris André Gide⁵⁷. Après la mort de son époux, c'est elle qui gère la succession. Elle a donc tous les droits sur les manuscrits et décide de leur publication. Le conflit avec *La NRF* éclate en raison des choix qu'elle opère dans ce domaine.

Paul Claudel joue un rôle de premier plan dans cette affaire, ayant été la première grande idole littéraire de Jacques Rivière, avant l'entrée de ce dernier dans *La NRF*⁵⁸.

54 Voir Gisèle Sapiro, « Salut littéraire et littérature du salut. Deux trajectoires de romanciers catholiques : François Mauriac et Henry Bordeaux », 1996, p. 36.

55 Voir Jean Touzot, « Quand Mauriac était scandaleux... », 1977.

56 Dans *Dieu et Mammon*, Mauriac témoigne de ce conflit : « Très vite éclata, pour moi, le conflit entre le désintéressement de l'artiste et ce que j'appelais le sens de l'utilité des apôtres : antagonisme que j'imaginais invincible [...]. Il est vrai que le défenseur d'une cause sacrée, le soldat de Dieu, exige que chacun serve ; et il entend souvent par servir : ne rien écrire qui ne soit d'une utilité immédiate » (François Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, 1979, p. 790).

57 Le catholicisme d'Isabelle Rivière et ses conflits avec *La NRF* sont très bien documentés dans José Cabanis, *Dieu et la N.R.F. (1909-1949)*, 1994, p. 71-125.

58 La relation entre Claudel et Rivière avant la guerre est bien décrite dans Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle*, op. cit., p. 105-126.

Rivière a maintenu ses relations épistolaires avec Claudel, et cette correspondance est la première des publications posthumes organisées par Isabelle Rivière, laquelle donne un choix de lettres à *La NRF* pour les numéros d'août à octobre 1925. Quelques mois plus tard, la correspondance paraît en volume, précédée par une introduction d'Isabelle. En octobre 1925, celle-ci publie également en volume un choix de textes de son mari, sous le titre *À la trace de Dieu*, avec une préface de Paul Claudel. Ce recueil regroupe des notes prises par Rivière pour préparer quelques petites conférences sur des questions de foi, données du temps de sa captivité dans le camp de Königsbrück, où il était interné. Isabelle y ajoute quelques passages des *Carnets de captivité* concernant la religion. Ces choix de textes et les préfaces donnent l'impression que toutes les pensées de Rivière portaient sur la foi : tout ce qui n'a pas de rapport avec la religion est omis, même dans la correspondance avec Claudel, qui s'arrête avant la guerre. En fait, la publication complète de ces textes restera plus d'un demi-siècle en suspens : les *Carnets* paraissent pour la première fois en 1974 et les correspondances avec Claudel et avec Alain-Fournier, frère d'Isabelle et ami de jeunesse de Rivière, doivent attendre respectivement jusqu'à 1984 et 1991⁵⁹.

Ces publications posthumes et la métamorphose du directeur de *La NRF* en un écrivain catholique finissent par dépasser de loin la sphère personnelle de l'auteur concerné. Certes, Isabelle ne veut que léguer à la postérité ce qu'elle estime le mieux pour son époux, à savoir l'image d'un homme pieux, et elle fait tout dans les préfaces et les autres témoignages accompagnant les publications posthumes pour arriver à cette fin. Elle ne se rend pas compte que ses tentatives de démarquer la position de son mari de celle de *La NRF* sont susceptibles de discréditer l'œuvre qu'il a édifiée en tant que directeur de *La NRF* et tout ce qui fait sa renommée littéraire. À *La NRF*, en revanche, après la première série des publications posthumes, on comprend les conséquences fâcheuses pour son ancien directeur. Schlumberger fait part à Isabelle de ses inquiétudes dans plusieurs lettres, Gide s'en prend au rôle de Claudel, et Martin du Gard songe déjà, en octobre 1925, à une machination méthodique de la part des catholiques qu'on aurait dû empêcher⁶⁰. La première mise en garde publique se trouve dans *La NRF* un an après la mort de Rivière, dans une note de Jean Paulhan et dans le compte rendu de la correspondance avec Claudel par Jean Schlumberger où l'auteur dénonce vivement la partialité du choix effectué dans cette correspondance⁶¹.

Par la suite, le débat sur le catholicisme de Jacques Rivière dépasse le milieu de *La NRF* et mobilise le secteur catholique du champ littéraire. François Mauriac en profite pour tenter de renforcer la position catholique à l'intérieur de *La NRF*, en publiant

59 Jacques Rivière, *Carnets (1914-1917)*, 1974 ; Jacques Rivière et Paul Claudel, *Correspondance 1908-1924*, 1984 ; Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance 1904-1914*, 2 vol., 1991.

60 Ces témoignages sont documentés dans José Cabanis, *Dieu et la N.R.F., op. cit.*, p. 111 et suivantes.

61 Jean Paulhan, « L'anniversaire de la mort de Jacques Rivière », 1926, p. 344 ; Jean Schlumberger, « Correspondance de Jacques Rivière et Paul Claudel », 1926, p. 483.

dans *La revue hebdomadaire* un compte rendu qui reprend l'image d'un Jacques Rivière écrivain catholique proposée par Isabelle Rivière et par Claudel⁶². De même, la *Revue universelle*, adversaire acharné de *La NRF*, fait l'éloge du catholicisme de Jacques Rivière, sous la plume du néothomiste Jacques Maritain⁶³. Le débat sur Jacques Rivière devient donc très vite un prétexte pour tenter d'affaiblir la position dominante de *La NRF* dans le champ littéraire. Que vaut, après tout, le programme d'une littérature pure si son prophète est le premier à s'en détourner ? D'autres revues catholiques ou d'orientation conservatrice entrent en lice, notamment *Candide*, *Les lettres*, *Les cahiers d'Occident* ; et les milieux littéraires catholiques encouragent et soutiennent Isabelle Rivière dans sa croisade contre *La NRF*⁶⁴.

Le débat sur Jacques Rivière se poursuit jusqu'en 1928. Finalement, *La NRF* parvient à défendre avec succès sa conception de la littérature. Mais cet affrontement a permis au secteur catholique du champ littéraire de se renforcer. De plus, une alliance s'est formée entre plusieurs groupes catholiques, Isabelle n'hésitant pas à chercher un appui justement auprès des pires adversaires de son époux, à savoir Henri Massis et Jacques Maritain. Ce dernier surtout fera preuve par la suite de sa détermination à détourner les écrivains catholiques de *La NRF*. Deux facteurs s'avéreront favorables à ce dessein : l'attrait du renouveau catholique sur un certain nombre d'écrivains de *La NRF*, et les écrits autobiographiques d'André Gide, vigoureusement attaqués par le courant catholique de *La NRF*.

Le deuxième conflit catholique au sein de *La NRF* est incarné par les mêmes acteurs, avec pourtant deux nouveaux protagonistes. La cible, cette fois, est André Gide lui-même, et le rôle du renégat revient à Charles Du Bos, depuis longtemps ami et admirateur de Gide. Au cours des années, Du Bos a consacré à l'œuvre gidienne un certain nombre d'essais qu'il veut rassembler et compléter d'une étude d'ensemble. Or, Du Bos en vient progressivement à déplorer l'emprise de l'esthétique sur la morale chez Gide, notamment pour ce qui concerne *Corydon* et la deuxième partie de *Si le grain ne meurt*⁶⁵. En 1927 il se convertit au catholicisme, soutenu par Isabelle Rivière et par l'abbé Altermann, qui, lui-même converti, est le « directeur spirituel » d'un certain nombre d'artistes et d'écrivains⁶⁶.

Au moment de sa conversion, Du Bos est en train de rédiger l'étude critique qui sera insérée dans son *Dialogue avec André Gide*. Cet essai se transforme en une condamnation sans appel, qu'il se sent incapable d'atténuer, malgré la crise dans

62 Voir François Mauriac, « Un livre posthume de Jacques Rivière : "À la trace de Dieu" », 1926, p. 397.

63 Voir Jacques Maritain, « L'apologétique de Jacques Rivière », 1926, p. 101.

64 Nous avons retracé toutes ces prises de position en détail dans l'ouvrage déjà mentionné *Nation, Gott und Modernität*, op. cit., ch. 6, p. 205-258.

65 Voir la notice du 20 janvier 1925 dans son *Journal* dans laquelle Du Bos note ses sentiments mitigés face à l'autobiographie de Gide ; Charles Du Bos, *Journal 1920-1925*, 2003, p. 805-808.

66 Voir le *Journal* à la date du 27 juillet 1927 ; Charles Du Bos, *Journal 1926-1929*, 2004, p. 362-366.

laquelle le plonge cette décision. Il trouve cependant une consolation auprès de Jacques Maritain, selon lequel ce jugement sévère sur Gide est inévitable. En même temps, Maritain rassemble tous les écrivains catholiques de *La NRF* autour d'un nouveau projet de revue, *Vigile*⁶⁷. Pour un moment, *La NRF* est donc privée des écrivains catholiques qu'elle a réussi à attirer, parmi lesquels Claudel, Mauriac, Gabriel Marcel et Du Bos. *Vigile* échoue finalement à cause du dogmatisme de l'abbé Altermann, qui prétendait censurer les textes littéraires des collaborateurs de la revue. Le *Dialogue avec André Gide* paraît au mois de juin 1929, salué par les adversaires catholiques de *La NRF*⁶⁸.

Une conversion catholique suivie d'une rupture ; la condamnation de Gide par un de ses proches ; puis le regroupement des écrivains catholiques de *La NRF* autour d'une nouvelle revue catholique : tous ces épisodes mettent sérieusement à l'épreuve *La NRF*. Si la revue parvient à repousser toutes les atteintes portées à son autonomie littéraire et intellectuelle vers la fin des années 1920 par la pression des catholiques, puis, au cours des années 1930, par les affrontements entre l'extrême droite fasciste et l'antifascisme communiste, c'est en restant fondamentalement fidèle au principe du « désintéressement », bien que l'entre-deux-guerres, il faut l'admettre, ne soit vraiment pas propice à la création désintéressée. Cela confère à son parcours un caractère exemplaire.

67 Sur *Vigile*, voir Hervé Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique*, 2004, p. 328-343.

68 Pour plus de détails, voir Michael Einfalt, *Nation, Gott und Modernität*, op. cit., ch. 7, p. 259-314.

Références

- ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, vol. I, *La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978 ; vol. II, *L'âge critique 1911-1912*, Paris, Gallimard, 1986 ; et vol. III, *Une inquiète maturité 1913-1914*, Paris, Gallimard, 1986.
- BIRO, Adam et René PASSERON (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1986.
- BOSCHETTI, Anna, « Des revues et des hommes », *La revue des revues*, n° 18 (1994), p. 51-65.
- BOULESTREAU, Nicole, « Jacques Rivière et les avant-gardes : un entrecroisement d'expériences mystiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXVII, n° 4 (1987), p. 816-825.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, 1988 (éd. de M. Bonnet).
- , « Pour Dada », *La NRF*, t. 15 (1920), p. 208-215.
- CABANIS, José, *Dieu et la N.R.F. (1909-1949)*, Paris, Gallimard, 1994.
- CASSOU, Jean, « Propos sur le surréalisme », *La NRF*, t. 24 (1925), p. 30-34.
- CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- CHAUBET, François, « Les décades de Pontigny », *Lendemain* 20, n° 78-79 (1995), p. 157-166.
- CLAUDEL, Paul et Jacques RIVIÈRE, *Correspondance 1908-1924*, Paris, Gallimard, Cahiers Paul Claudel, vol. XII, 1984 (éd. d'A. Anglès).
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- CORNICK, Martyn, « Les années Paulhan à *La Nouvelle Revue Française* », *La revue des revues*, n° 18 (1994), p. 33-42.
- DÉCAUDIN, Michel, « Rivière et Dada », dans *Cinq rencontres de Jacques Rivière*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 79-88.
- DOMENACH, Jean-Marie, « Entre le prophétique et le clérical », *La revue des revues*, n° 1 (1986), p. 21-30.
- DU BOS, Charles, *Journal 1920-1925*, Paris, Buchet Chastel, 2003.
- , *Journal 1926-1929*, Paris, Buchet Chastel, 2004.
- DUROSAY, Daniel, « Diplomatie gidienne : au service du Luxembourg en 1919 — et des Mayrisch », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 66 (1985), p. 235-252.
- EINFALT, Michael, « Autonomie littéraire et engagement politique. *La Nouvelle revue française* et l'Allemagne après la Première Guerre mondiale », *Recherches & travaux*, n° 56 (1999), p. 81-93.
- , *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919-1929*, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- , « Der Richtungsstreit in der *Nouvelle revue française* nach dem Ersten Weltkrieg », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. CXLVII, t. 232 (1995), p. 350-363.

- GHÉON, Henri, « Réflexions sur le rôle actuel de l'intelligence française », *La NRF*, t. 13 (1919), p. 953-964.
- GIDE, André, « Billets à Angèle », *La NRF*, t. 16 (1921), p. 462-466.
- , « Dada », *La NRF*, t. 14 (1920), p. 477-481.
- , *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, 1996 (éd. de C. Martin).
- et Jean SCHLUMBERGER, *Correspondance 1901-1950*, Paris, Gallimard, 1993 (éd. de P. Mercier et P. Fawcett).
- HEURGON-DESJARDINS, Anne (dir.), *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- JURT, Joseph, « L'engagement de Zola pour Dreyfus et la logique du champ littéraire », dans Auguste DEZALAY (dir.), *Zola sans frontières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p. 33-45.
- KOFFEMAN, Maaïke, *Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam — New York, Rodopi, 2003.
- LACOUTURE, Jean, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- LENOIR, Raymond, « La pensée française devant la guerre », *La NRF*, t. 13 (1919), p. 641-669.
- LÉONARD, Albert, *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1974.
- MARITAIN, Jacques, « L'apologétique de Jacques Rivière », *Revue universelle*, t. 26 (1926), p. 101-108.
- MARTIN, Claude, *La Nouvelle Revue Française de 1908 à 1943. Index des collaborateurs*, Lyon, Centre d'études gidiennes, 1981.
- MAURIAC, François, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. 2, 1979 (éd. de J. Petit).
- , « Un livre posthume de Jacques Rivière : "À la trace de Dieu" », *La revue hebdomadaire*, t. 35, 2 (20 février 1926), p. 396-402.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, « La NRF et le surréalisme (1924-1940), ou la neutralisation d'une avant-garde », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXVII, n° 4 (1987), p. 916-933.
- O'NEILL, Kevin, « Jacques Rivière et André Gide : deux épisodes dans l'histoire de leurs relations (1920-1921) », dans *Cinq rencontres de Jacques Rivière*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 23-47.
- PAULHAN, Jean, « L'anniversaire de la mort de Jacques Rivière », *La NRF*, t. 26 (1926), p. 344.
- RICHARD, Lionel, « Jacques Rivière et l'orientation idéologique de la *Nouvelle Revue Française* au lendemain de la première guerre mondiale », *Ethnopsychologie*, t. 30, vol. III / IV (1975), p. 431-454.
- RIVIÈRE, Jacques, *Carnets (1914-1917)*, Paris, Fayard, 1974.
- , « De la sincérité envers soi-même », *La NRF*, t. 7 (1912), p. 5-18.
- , « La nouvelle revue française », *La NRF*, t. 13 (1919), p. 1-12.
- , « Le parti de l'intelligence », *La NRF*, t. 13 (1919), p. 612-618.

- , « Le roman d'aventure », *La NRF*, n° 53 (mai 1913), p. 748-765, n° 54 (juin 1913), p. 914-932 et n° 55 (juillet 1913), p. 56-77.
- , « Les Aventures de Télémaque, par Louis Aragon », *La NRF*, t. 20 (1923), p. 700-703.
- , « Marcel Proust et la tradition classique », *La NRF*, t. 14 (1920), p. 192-200.
- , « Reconnaissance à Dada », *La NRF*, n° 83 (août 1920), p. 216-237.
- et ALAIN-FOURNIER, *Correspondance 1904-1914*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1991 (éd. d'A. Rivière et P. de Gaulmyn).
- et Jean SCHLUMBERGER, *Correspondance 1909-1925*, Lyon, Centre d'études gidiennes, 1980 (éd. de J.-P. Cap).
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.
- SAPIRO, Gisèle, « Salut littéraire et littérature du salut. Deux trajectoires de romanciers catholiques : François Mauriac et Henry Bordeaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112 (1996), p. 36-58.
- SCHLUMBERGER, Jean, « Considérations », *La NRF*, t. 1 (1909), p. 5-11.
- , « Correspondance de Jacques Rivière et Paul Claudel », *La NRF*, t. 26 (juin 1926), p. 481-483.
- , *Notes sur la vie littéraire 1902-1968*, Paris, Gallimard, 1999 (éd. de P. Mercier).
- , « Sur le parti de l'intelligence », *La NRF*, t. 13 (1919), p. 788-791.
- SERRY, Hervé, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2004.
- SILVER, Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale. 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991.
- SIRINELLI, Jean-François, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- THIBAUDET, Albert, « Réflexions sur la littérature : du surréalisme », *La NRF*, t. 24 (1925), p. 333-341.
- , « Sur la démobilisation de l'intelligence », *La NRF*, t. 14 (1920), p. 129-140.
- TOUZOT, Jean, « Quand Mauriac était scandaleux... », *Œuvres et critiques*, n° 2 (1977), p. 133-144.
- VALÉRY, Paul, « La crise de l'esprit », *La NRF*, t. 13 (1919), p. 321-337.
- VAN RYSELBERGHE, Maria, *Les cahiers de la Petite Dame, 1918-1929*, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide n° 4, 1973.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987.



Jean Paulhan, rédacteur en chef de *La nouvelle revue française* de 1925 à 1930

SOPHIE LEVIE

Dans l'hebdomadaire néerlandais *De Amsterdammer* de février 1922, on peut lire le récit d'une rencontre entre Gide et W.G. Byvanck, un spécialiste des lettres classiques de Leyde. Byvanck évoque l'entretien sur les nouvelles tendances de la littérature française qu'il a eu l'immense honneur d'avoir avec Gide. Voici ce qu'il dit sur le ton de qui rêve en feuilletant un album de photos de parents vivant à l'étranger :

Aucune parole déplacée ne passera jamais mes lèvres sur une revue parisienne quelle qu'elle soit. J'honore la *Revue des deux mondes* comme j'honore mes père et mère et la *Revue de Paris* comme la digne fille de la Revue qui l'a précédée. J'ai assisté à la naissance du *Mercure de France* et je l'admire maintenant qu'il a pris du poids comme je l'ai aimé au temps de sa minceur intéressante. Pour la *Revue universelle*, je n'hésiterais pas à me battre et à donner ma vie. À toutes, je déclare mon affection et je fais pour elles des vœux de bonheur éternel. Mais il en est une en particulier à laquelle j'ai donné mon cœur ; c'est la *Nouvelle revue française*, à l'aspect si distingué dans sa robe de couleur discrète — inutile de demander d'où elle vient — si raisonnable et empreinte d'une digne gaieté quand elle prend la parole.

La *Revue* est faite de conduite et de mesure. Jamais un ton plus haut que l'autre. Elle vit une période harmonieuse de son existence. Elle rayonne une force qu'elle doit à l'excellente coopération de différents éléments¹.

On remarque que Byvanck mentionne harmonie et équilibre comme deux éléments propres à la revue. Ce sont exactement les caractéristiques que, pendant des décennies, amis et ennemis, de France et d'ailleurs, ont attribuées à la revue. Mais ce panégyrique de *La NRF* n'est que l'amorce de son discours qu'il consacre plutôt à Gide. Il est naturel que le nom de Gide soit associé à la revue : en 1908, il en fut l'un des fondateurs et

1 W.G. Byvanck, « *Tijdgenooten. De nieuwe school* », 1922.

il l'a rédigée avec un groupe d'amis de 1909 jusqu'à la Première Guerre mondiale. Cependant, Gide n'y a rempli que très peu de temps une fonction officielle et, en 1922, à l'époque où eut lieu sa rencontre avec Byvanck, son rôle se jouait dans les coulisses plutôt que sur l'avant-scène. Deux noms sont indissolublement liés à la rédaction de *La NRF* des années 1920 : Jacques Rivière (jusqu'à sa mort prématurée, survenue en 1925) et, après lui, Jean Paulhan. Sous leur direction, la revue a pris, pendant l'entre-deux-guerres, l'envergure d'une institution qui a servi d'exemple, en France et à l'étranger, à de nombreuses générations de responsables de revues².

Un comité pour *La NRF*

Dans une lettre datée de 1927, Jean Paulhan, rédacteur en chef de la revue depuis deux ans, demande à Marcel Arland, lui aussi attaché à *La NRF*, de réfléchir sur la possibilité de se réunir tous les mois, tous les deux avec un ou deux autres spécialistes, pour discuter des affaires courantes concernant « leur » revue. Il lui avait écrit auparavant qu'il avait beaucoup réfléchi à la question et qu'il voulait lui soumettre les résultats de sa réflexion :

Voici ce dont il s'agissait : j'imaginai avec assez de plaisir une sorte de société des quatre, dont Fernandez, vous et moi, se réunissant au moins une fois par mois à déjeuner, après quoi (ou avant quoi) l'un des trois (ou quatre) lirait un récit, ou une étude de lui, sur quoi l'on discuterait. J'imaginai encore cette société prenant à charge la *nrf*, constituant une sorte de comité de la *nrf*, et particulièrement de la partie critique de la *nrf* (soit notes, ou articles critiques) dont elle prendrait *entièrement* la direction soit par les notes (ou articles) qu'elle déciderait de demander à celui-ci ou à celui-là, soit par celles que l'un de ses membres rédigerait : et particulièrement par les notules et la r. des revues, qui paraîtraient sous deux pseudonymes et seraient entièrement rédigées par les membres de la société.

Mais ceci est encore tout à fait entre nous : songez-y sérieusement. Il y faut de la confiance, de l'amitié, et l'une de ces décisions qui portent l'amitié sur un terrain légèrement nouveau. Il y faut aussi que chacun se charge des deux, ou trois autres. Songez-y sérieusement et dites-moi à quoi vous avez songé. Jean P.³

-
- 2 Entre-temps, un certain nombre d'études sur la *NRF* ont vu le jour. La source secondaire à laquelle réfère, en tout premier lieu et à juste titre, toute recherche sur la revue est un vaste recueil de documents en trois volumes sur la période qui va jusqu'à la Première Guerre mondiale, sans aucune interprétation d'ordre historico-littéraire est celle d'Auguste Anglès, donnée en références.
 - 3 Jean Paulhan, *Choix de lettres*, vol. I, 1917-1936. *La littérature est une fête*, 1986, p. 155. Une note qui accompagne cette missive (*ibid.*, p. 458) cite une lettre du 29 janvier 1983 d'Arland à Jacqueline Paulhan, la belle-fille de Paulhan : « Après la mort de Rivière, Jean eut l'idée d'un petit comité. L'idée se réalisa vers 1928-1930. Ce comité se réunissait une fois par mois chez l'un de ses membres [...]. Le matin, on discutait sur le n° précédent de la revue, on faisait des projets, etc. ; après le déjeuner, l'un de nous lisait un texte inédit de lui-même ; enfin lectures d'articles ou de notes proposées à Jean pour la revue. [...] Tout cela se faisait très sérieusement. Beaucoup de discussions ; il se trouve que j'étais presque toujours du côté de Jean. » Une étude récente sur la revue renvoie à cette même lettre : Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, 2003, p. 53.

Le petit comité rédactionnel auquel fait allusion cette lettre a, en effet, été formé. Les noms de ceux qui le composent apparaîtront tout au long de cet article. La citation ci-dessus montre clairement que Paulhan, dans la manière dont il présente son désir de créer une caisse de résonance pour la revue, se montre déjà le grand stratège qu'il restera pendant les cinquante années de sa collaboration à la *NRF*. En outre, il s'inscrit ainsi dans la tradition de groupements et de regroupements qui a caractérisé la rédaction de la revue depuis sa fondation par André Gide et ses amis, jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, en 1940.

Cet article décrit comment Paulhan, en cultivant soigneusement le cercle de ses correspondants, crée un grand réseau d'écrivains et d'intellectuels qui lui permet, dans un laps de temps qui va de 1925 à la Seconde Guerre mondiale, de faire de *La NRF* la revue littéraire la plus autorisée de France. Un paragraphe spécial sera consacré à la question de savoir dans quelle mesure le comité dont on vient de parler en a été l'instrument. Compte tenu du volume et de la complexité du matériel, cet historique devra se limiter à quelques lignes tracées par Paulhan dans la période où il était rédacteur en chef. C'est pourquoi il prend comme point de départ 1925, l'année où Paulhan a succédé à Rivière, et il évalue un certain nombre de résultats de la stratégie qu'il a menée jusqu'en 1939.

***La NRF* sous Jacques Rivière**

Après un temps d'arrêt dû à la Première Guerre mondiale, le premier numéro de *La NRF* de l'entre-deux-guerres paraît en juin 1919. Et comme pour souligner la continuité avec la période d'avant-guerre, il ne paraît pas sous le n° 1 d'une nouvelle série, mais sous le numéro 69. La revue sortira régulièrement tous les premiers du mois et sans discontinuité jusqu'en 1940, où elle sera de nouveau obligée de disparaître pour un temps⁴. En 1919, le directeur en est Jacques Rivière, un écrivain et critique littéraire qui publie dans la revue depuis 1910 et qui, dans les premiers temps, a aussi rempli la fonction de secrétaire. Rivière est l'un des nombreux auteurs de *La NRF* mobilisés au début de la guerre. Il tombe entre les mains des Allemands et, pendant sa détention qu'il passe en partie dans une clinique suisse, il pense à l'orientation qu'il faudra donner à *La NRF* lorsqu'elle reparaitra. Avant même la fin de la guerre, il donne à entendre qu'il désire en devenir le directeur⁵. Il est pour une *littérature pure* et il veut que la revue défende cette attitude plus ouvertement qu'avant la guerre. Rivière représente ainsi l'une des deux positions face à la littérature et à son rôle dans la société qui ont alimenté, dès sa fondation, de violents débats au sein de la revue⁶. Le groupe, qui s'est formé autour

4 Sur la *NRF* durant l'Occupation, voir Pierre Hebey, *La Nouvelle Revue Française des années sombres. Juin 1940 — Juin 1941. Des intellectuels à la dérive*, 1992.

5 Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, 1994, p. 382.

6 La discussion entre les défenseurs d'une littérature pure et ceux qui voudraient que la revue présente aussi des positions politiques, traverse toute l'histoire de la revue. Les représentants des deux camps sont aussi connus comme les non-engagés face aux nationalistes, voir, par exemple, *ibid.*, p. 383.

de Gide, appelé aussi *les pères fondateurs*, trouve que Rivière est trop jeune pour remplir la fonction de directeur (à cette époque, il a trente-trois ans) ; en outre, il n'a pas assez d'influence et d'autorité dans la vie littéraire et, qui plus est, il ne jouit d'aucune fortune personnelle⁷. S'il est cependant nommé à cette fonction, c'est pour détourner sur un autre plan la rivalité entre Gide et l'éditeur Gaston Gallimard⁸. À partir de 1919, Gallimard est directeur de la maison d'édition et Rivière, directeur de la revue. Il est décidé que Gide devra se concentrer sur son propre travail littéraire. Cette mesure ne résout pourtant pas les problèmes internes et laisse dans le vague la question de savoir comment se départagent les responsabilités entre la maison d'édition et la revue.

Rivière et Paulhan échangent des lettres depuis 1918 et leur première rencontre a lieu avant la parution du premier numéro de *La NRF* d'après-guerre. Rivière voit en Paulhan un collaborateur possible ; il a déjà publié un certain nombre de ses textes dans les premiers numéros de 1920 et, peu après, il lui propose de l'assister dans le classement des manuscrits d'Alain-Fournier, son beau-frère et l'auteur du *Grand Meaulnes* (1913), mort au début de la guerre. D'autres travaux lui sont confiés après celui-ci et, à partir d'avril 1920, Paulhan est chargé de la rubrique « La revue des revues ». Rivière est ravi du travail soigné livré par Paulhan et, à partir du 1^{er} juillet, celui-ci est nommé secrétaire général de la revue comme de la maison d'édition, la Librairie Gallimard⁹. À ce titre, il est chargé de la publicité et sa première tâche consiste donc à accroître le nombre des abonnements¹⁰.

Rivière et Paulhan sont tous deux d'avis qu'un texte littéraire n'est pas un lieu de débat sur des questions de morale ou de politique, et quant à leurs préférences littéraires, ils ont des goûts assez complémentaires. Rivière garde une attitude réservée face à des expériences telles que celles des surréalistes, intervient avec succès pour la publication dans *La NRF* de l'œuvre de Proust et s'intéresse aux questions spirituelles. Paulhan est ouvert à toutes les innovations. Ils ont aussi des caractères complémentaires : tandis que Paulhan reste consciemment à l'arrière-plan, qu'il est un bon médiateur et qu'il ne laisse échapper aucun détail, Rivière est ambitieux, souvent impatient et plutôt chaotique.

7 Un certain nombre de fondateurs de la revue, en premier lieu Gide, disposent d'un très grand capital personnel. La littérature secondaire parle parfois de ces riches fondateurs comme des *millionnaires intellectuels* ou autres expressions ironiques du même genre ; voir, par exemple, Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan, op. cit.*, p. 47.

8 Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, 1984, p. 102. Dans son étude, Brisset remarque, elle aussi, que toute l'entreprise — édition et revue ainsi que tous les projets qui y sont lancés — est marquée par la compétition et la rivalité entre Gide et Gaston Gallimard.

9 La maison d'édition Gallimard est fondée après la revue. On peut suivre l'évolution de la revue à travers les Éditions de la NRF jusqu'à la fondation de la Librairie Gallimard dans l'étude de Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 41-42. Ce qui est sûr, c'est que Gaston Gallimard a joué un rôle dans tous les projets, même s'il n'a fait son apparition officielle qu'après la fondation de *La NRF*.

10 *La NRF* compte, en 1920, environ 7 000 abonnés mais se donne pour objectif d'en acquérir 10 000, voir Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan, op. cit.*, p. 28.

Rivière meurt subitement au début de 1925 et, après un court interrègne, Paulhan lui succède, non en tant que directeur, mais en tant que rédacteur en chef de *La NRF*¹¹.

Jean Paulhan : le début de sa carrière

Paulhan (1884-1968) est né à Nîmes, d'une famille protestante. Il monte à Paris pour ses études secondaires, puis étudie les lettres et la philosophie à la Sorbonne. De 1908 à 1910, il séjourne à Madagascar où il est à la fois professeur de latin, colon et chercheur d'or. Mais il lui reste du temps pour d'autres activités, en particulier l'étude des *haintenys*, un genre littéraire propre à cette île, qui, par sa forme et son contenu, fait penser à l'aphorisme. Passionné de langues, il entreprend une recherche qu'il poursuivra plus tard, lorsqu'il enseignera le malgache à Paris, sous la direction de l'ethnologue Lucien Lévy-Bruhl et du linguiste Antoine Meillet. Sa fascination pour les langues est manifeste dans toutes ses œuvres critiques¹².

Dès son retour à Paris, il se sent attiré par le milieu de *La NRF* comme le prouvent les deux tentatives qu'il a entreprises pour placer ses textes dans la revue. Les deux fois, il a été refusé. Au moment où il finit par entrer dans le milieu de *La NRF*, il a déjà collaboré à l'organisation et à l'administration de deux autres revues, *Le spectateur* et *La vie contemporaine*, mais ce ne sont pas des revues littéraires comme *La NRF* ou le *Mercur* de France. Paulhan est mobilisé au début de la guerre, mais il est blessé peu après et, entre 1915 et 1916, il raconte ses expériences de guerre dans un récit autobiographique, *Le guerrier appliqué*, qu'il publie à ses frais¹³. La presse accueille son livre avec enthousiasme et Paulhan décide d'en envoyer un exemplaire aux auteurs qu'il admire : Valéry, Apollinaire et Max Jacob, Rivière, Schlumberger et Gide¹⁴. Une excellente manière de promouvoir son entrée dans les cercles littéraires de Paris.

Les nombreuses correspondances et ébauches autobiographiques qui nous sont restées et ont été publiées rendent compte de la pétillante vitalité de la vie littéraire de Paris. Ces documents, auxquels s'ajoute l'administration des différentes librairies, en particulier celle d'Adrienne Monnier, « La maison du livre », et, de l'autre côté de la rue de l'Odéon, celle de Sylvia Beach, « Shakespeare and Company », constituent un matériel qui nous permet de suivre la vie littéraire pour ainsi dire jour par jour. André Breton, à qui Paulhan n'a pas envoyé son livre, a lu, lui aussi, *Le guerrier appliqué*, et il communique son enthousiasme à Louis Aragon. À la fin de 1917, ou au tout début de 1918, Breton et Paulhan se rencontrent pour la première fois dans la librairie d'Adrienne Monnier. Cette boutique, qui fait aussi fonction de bibliothèque, est un important

11 Gide ne connaît pas encore assez les talents de Paulhan, c'est probablement la raison pour laquelle celui-ci n'est pas nommé immédiatement directeur. Preuve supplémentaire de l'importance du rôle de Gide, quoiqu'il reste généralement dans les coulisses.

12 Voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 117.

13 L'œuvre complète de Paulhan comprend cinq volumes et elle a été publiée entre 1966 et 1970 par le « Cercle du livre précieux » : Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, 1966-1970.

14 Voir Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan, op. cit.*, p. 21-22.

lieu de rencontres des écrivains et des intellectuels¹⁵. Paulhan y emprunte en 1917 les premiers numéros de la revue *Dada*. Le fichier de l'entreprise de Monnier, d'où provient cette information, permet de contrôler les emprunts et achats de Paulhan et de constater qu'il s'informait de tous les courants littéraires existants. Avec les (futurs) surréalistes, il partage l'intérêt pour les langues et il publiera pendant quelques années dans leurs revues *Nord-Sud* et *Littérature*.

Aragon ménage une rencontre entre Paulhan et Gide qui les emmène tous deux à « une séance de gymnastique rythmique¹⁶ » dans le quartier du Trocadéro et un peu plus tard suit la première visite de Paulhan, accompagné par Rivière, à la maison d'édition Gallimard¹⁷. Au moment où il prend ses fonctions de collaborateur de *La NRF* et de membre du *comité de lecture* de la maison d'édition¹⁸, Paulhan a donc déjà fait la connaissance de tous les personnages-clés sur son terrain de travail. Le sort lui concédera quatre ans pour élargir le champ de ses contacts et perfectionner ses talents de responsable de revue : en 1925, on lui confie le poste qui, grâce surtout à ses efforts, deviendra une des situations les plus importantes de la vie littéraire française pendant l'entre-deux-guerres.

La NRF à partir de 1925

Textes nouveaux issus de tous les courants de la littérature française, ouverture à la littérature étrangère, critique littéraire sous toutes ses formes, essais de poétique littéraire pour ou contre les positions actuelles de la littérature et pages consacrées à la vie musicale et théâtrale et aux expositions, tels sont les éléments dont sera composé chaque numéro de *La NRF*. À partir du 1^{er} avril 1925, Paulhan sera officiellement responsable des textes publiés dans la revue. Son premier souci, comme le montre une comparaison des sommaires de 1925 et des années suivantes avec ceux des années Rivière, est de changer le moins possible pour ne pas perdre la confiance des lecteurs. Mais à l'intérieur de cette continuité se dessinent déjà ses choix personnels.

En 1925, la revue publie les derniers épisodes du roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902) dans une traduction d'André Ruyters¹⁹, ainsi que trois parties du roman *Les faux-monnayeurs* d'André Gide et des textes prosaïques de Proust, Antonin Artaud et bien d'autres. La mention de ces noms permet de deviner

15 Ces informations se trouvent, par exemple, dans Frédéric Badré, *Paulhan le juste*, 1996, p. 69-70 ; Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 22 ; Laure Murat, *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, 2003, p. 37-40.

16 Cet intérêt sportif, plutôt étonnant de la part de Gide, est mentionné dans une lettre de Paulhan à Valéry Larbaud datée de 1934 : « Gide est venu à la Vigie, très joyeux et qui s'est révélé de première force au ping-pong », voir Jean Paulhan, *Choix de lettres*, op. cit., p. 325.

17 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 25-26.

18 Pour une description du *comité de lecture* de la maison d'édition qui, en 1927, était composé de onze membres, voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard*, op. cit., p. 116-132.

19 *Cœur de ténèbres* est le titre français que lui a donné André Ruyters, « ce Belge passionné de littérature anglaise » ; *ibid.*, p. 39.

l'orientation que Paulhan va donner à la revue. Gide et Ruyters sont liés à la revue depuis le début du siècle, Proust était un des écrivains chers à Rivière et Artaud est un nouveau, un écrivain d'avant-garde que Paulhan a recruté par l'intermédiaire de ses connaissances surréalistes. Le réseau existant est mis en œuvre et de nouveaux contacts s'établissent.

Depuis les premières années de *La NRF* jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la revue se concentre sur le roman. En 1913, elle publie, étalé sur plusieurs numéros, un traité de Rivière sur le roman d'aventures, un des genres qui est censé, en tout cas aux yeux du groupe de Gide, mettre fin à la crise du roman²⁰. Dans un commentaire polémique de l'essai de Julien Benda, *Belphegor*, publié en 1919, Rivière lui-même annonce que le groupe de *La NRF* a privilégié avec succès les genres « qui exigent du raisonnement, de la composition et de l'artifice²¹ », de sorte que la crise peut se considérer comme plus ou moins conjurée. Ce genre de déclarations soutenues par la publication de romans et de nouvelles, souvent édités sous forme de feuilleton, confère à *La NRF* le qualificatif d'« académie du roman²² ». Paulhan reprend à son compte le souci du renouveau du roman et lui donne, entre 1925 et 1930, une nouvelle orientation en publiant notamment Henri Pourrat (à partir de 1926), André Chamson (à partir de 1927), André Malraux (1928), Jean Prévost (1928) et Jean Giono (1929). En donnant, en même temps, des textes de prosateurs, tels qu'André Suarès, François Mauriac et, évidemment, Gide, il préserve le rapport entre les générations, sans cesse à la recherche de cet équilibre auquel il tient tant.

Les sommaires de la revue montrent que Paulhan donne aussi aux surréalistes une voix dans les pages de *La NRF* : René Crevel, Antonin Artaud (poésies) et Roger Vitrac y publient leurs textes et ils y commentent réciproquement leurs travaux et ceux de leurs amis. Crevel fait connaître l'œuvre de Blaise Cendrars et de Pierre Sichel et donne un commentaire d'une *Anthologie de la poésie française*. Artaud y parle de Vitrac et Vitrac, d'Artaud.

Le souci de Paulhan d'associer l'« ancien » et le « moderne » se manifeste aussi dans le choix des poésies qu'il publie. Le numéro de novembre 1926 consiste, pour la moitié, en un hommage à Stéphane Mallarmé. Paulhan a mis la main sur un de ses textes inédits, *Ouverture ancienne de Hérodiade*, qu'il publie dans *La NRF*. Il invite des jeunes et de moins jeunes admirateurs de Mallarmé à commenter ce texte. T.S. Eliot et Giuseppe Ungaretti, Claudel et Ponge donnent leur contribution, ainsi que

20 La crise et le remède que l'on cherche sont décrits dans Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, 2003, p. 171-208.

21 Jacques Rivière, cité dans Pierre Hebey, *L'esprit NRF. 1908-1940*, 1990, p. 258. Ce jugement positif est confirmé par Laurence Brisset qui écrit : « l'entre-deux-guerres a représenté sans conteste le renouveau du roman » (*La NRF de Paulhan, op. cit.*, p. 150).

22 Dans sa rubrique « Réflexions », le critique littéraire Albert Thibaudet fait, en 1929, un retour sur vingt ans de *NRF*. C'est dans cet article qu'il propose ce titre d'honneur, voir Pierre Hebey, *L'esprit NRF, op. cit.*, p. 687.

la fille de Mallarmé et Henry Charpentier, un auteur tombé de nos jours dans l'oubli. Les quatre premiers sont des écrivains dont on peut facilement retracer l'origine dans le réseau de Paulhan. T.S. Eliot séjourne régulièrement à Paris à partir des années 1910 et fréquente le milieu littéraire de *La NRF* depuis 1911²³. Mallarmé est un des écrivains français pour lesquels T.S. Eliot a manifesté un grand intérêt et que, dans sa contribution, il compare à Edgar Allan Poe. Les rapports avec Ungaretti s'annoncent, en 1921, comme un simple contact littéraire, mais se transforment rapidement en une véritable amitié, malgré la divergence de leurs opinions, aussi bien sur le plan idéologique que dans le domaine littéraire. Le nom de Mallarmé est si souvent répété dans la correspondance Paulhan-Ungaretti²⁴ que l'on est en droit de conclure qu'il fait partie de leur canon respectif. Claudel est un auteur *NRF* de la première heure. Paulhan, qui n'était sûrement pas un grand admirateur de Claudel²⁵, le considérerait cependant comme une des *éminences grises* dont il publiait volontiers les textes. Francis Ponge est un jeune auteur qui s'est fait connaître grâce à Paulhan et à *La NRF*, comme on le verra plus tard. Pour mettre en valeur la primeur que constitue le texte de Mallarmé, Paulhan l'entoure de textes qui remplissent une partie de ce fameux numéro. Il inaugure ici une tactique nouvelle pour *La NRF* mais qu'il a, sans aucun doute, copiée à partir d'autres revues²⁶.

Un secrétaire auprès de Paulhan ?

En juillet 1925, Paulhan écrit une lettre à Francis Ponge pour le mettre au courant du contenu du numéro 143 de *La NRF* qui sortira le 1^{er} août. Ponge, avec lequel il entretient des contacts fréquents depuis 1923, prendra place dans la revue grâce à son entremise. Paulhan ne se contente pas de lui communiquer le contenu de la revue, il lui fait aussi connaître l'ordre dans lequel les différents textes seront publiés :

-
- 23 À ce propos, voir Sophie Levie, « T.S. Eliot en het continent. De rol van de Franse tijdschriften in de jaren twintig », 1988, et Sophie Levie, *Commerce 1924-1932, une revue internationale moderniste*, 1989, p. 166-178 et *passim*.
 - 24 De la correspondance entre Paulhan et Ungaretti ont été conservées 488 lettres. Jusqu'aux années 1940, Ungaretti gardait rarement les lettres qu'il recevait, c'est pourquoi cette publication contient si peu de lettres de Paulhan datant des années avant 1944. La correspondance totale est beaucoup plus volumineuse, voir Jean Paulhan et Giuseppe Ungaretti, *Correspondances 1921-1968*, 1989.
 - 25 Voir, par exemple, son jugement sur l'*Art poétique* de Claudel dans une lettre à Marcel Jouhandeau de 1940 dans Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan, op. cit.*, p. 163.
 - 26 La revue belge *Le disque vert*, à laquelle collaboraient régulièrement Paulhan et d'autres auteurs de *La NRF*, insérait dans les années 1923-1925 des cahiers thématiques : le symbolisme, Freud, Charlie Chaplin (Charlot), Max Jacob, rêves et suicide ; sur cette revue, voir Sophie Levie, « "Ouvert à tous, difficile cependant à ouvrir" — la revue belge *Le disque vert*, 1921-1941 », 1994.

1^{er} août 1925

La NRFR.

=

Francis Ponge : *A la gloire d'une ami*.

Jacques Rivière et Paul Claudel : *Correspondance*.

Jean Schlumberger : *Dialogues avec le corps endormi*.

Pierre Camo : *Sirène*.

André Gide : *Les Faux-monnayeurs (fin)*.

Albert Thibaudet : *Critique française et critique allemande*.

Notes

Décidément, il me semble qu'il vaut mieux donner *À la gloire d'un ami* seul²⁷.

N'est-ce pas ?

[...]

Ce numéro me plaît bien. À toi,

Jean

Un vrai service que tu pourrais nous rendre, ce serait ceci : me faire une liste de tous les abonnés possibles à la *nrf*, que tu connaîtrais, à qui envoyer, de ta part, un no spécimen²⁸.

Dans les lettres qui suivent, on s'aperçoit que Paulhan ne se contente pas de discuter avec Ponge de son texte et des autres contributions, il laisse clairement paraître qu'il aimerait bien aussi l'avoir à son côté comme secrétaire, la fonction que lui-même a remplie auprès de Rivière. L'idée ne déplaît pas à Ponge, mais l'affaire n'aboutit pas, à cause probablement du *veto* de Gaston Gallimard. La suite de cette histoire de secrétariat illustre à merveille quels trésors de diplomatie Paulhan doit déployer pour contenter toutes les parties et, cependant, donner à la revue sa propre empreinte. Mais les lettres ne révèlent pas comment les choses se sont exactement passées. Paulhan ne renonce pas pour autant à son projet de confronter sa vision des choses à venir à celle d'un auteur plus jeune qu'il admire.

Entre-temps, il est question d'un comité et, dans les premières années qui ont suivi sa nomination au poste de rédacteur en chef, Paulhan fait savoir à maintes reprises à ses correspondants qu'il ne déteste pas l'idée d'une « direction collégiale ». Dans une lettre inédite à Jean Schlumberger, un des fondateurs de la revue, il déclare ouvertement qu'il envisage de donner une place centrale à un comité²⁹. Une fois de plus, le tout nouveau rédacteur en chef donne ici une preuve de son talent de stratège. Il évite ainsi le risque de se trouver seul devant Gide et Gallimard, et se donne la possibilité de discuter,

27 Ponge a envoyé un certain nombre de textes, mais Paulhan n'en veut publier qu'un, « À la gloire d'un ami », dans ce numéro.

28 Jean Paulhan et Francis Ponge, *Correspondance 1923-1968*, 1986, t. 1, p. 54.

29 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 52-53.

régulièrement et avec un groupe fixe de personnes, des affaires de la revue. Ce procédé lui convient à merveille vu le nombre de fois qu'il consulte ses correspondants.

Il invite Ponge à prendre part aux délibérations. Il lui écrit, dans une lettre du 1^{er} février 1926 :

La première réunion du Comité de la N.R.F. aura lieu le jeudi 4 février, à trois heures et demie, au café Lutétia, galerie du premier étage.

Je compte sur toi.

J.P.

Le lendemain, il lui envoie un petit mot pour lui proposer de faire ensemble le chemin jusqu'au Lutétia. Au dos de cette lettre sont inscrits, de la main de Ponge, les noms de ceux qui seront présents à la réunion :

Gallimard
Paulhan
Romain
Schlumberger
Mauriac
Maurois
Groethuysen
Gabriel Marcel
Charles du Bos
Félix Bertaux
Marcel Arland
Henri Rimbaud
Francis Ponge

Annoncés

Ramon Fernandez

Benjamin Crémieux³⁰

Une lettre, datée de mars 1926, dans laquelle Paulhan adresse de sévères reproches à Ponge, jette une lumière étonnante sur cette réunion du 4 février 1926. Paulhan constate que Ponge s'est conduit pour la énième fois en diva en exprimant des exigences pour la publication de ses textes, tandis qu'il devrait comprendre que Paulhan doit mobiliser tout son tact pour obtenir l'accord de Gallimard. Et le plus fort, c'est que Ponge a refusé de prendre des notes pendant la réunion du comité, pensant probablement que cette

30 Jean Paulhan et Francis Ponge, *Correspondance 1923-1968*, op. cit., p. 62-63. Chose curieuse : le comité s'avère donc, en 1926, comprendre quinze membres et se réunir au Café Lutétia, tandis que Paulhan prie Arland, dans la lettre de 1927, citée plus haut, de penser sérieusement à un comité.

activité était au-dessous de sa dignité. Incompréhensible, alors que lui-même avait dit à Paulhan de le considérer comme son secrétaire³¹. La lettre de Paulhan est un chef-d'œuvre de politique : elle remet Ponge à sa place, mais en même temps, elle fait appel à son sens de l'honneur, en tant qu'écrivain et ami. Le contact est interrompu pendant un mois ou deux, après que Paulhan a signifié à Ponge qu'il préférerait ne pas le voir pendant un certain temps. Au mois de mai, l'échange de lettres reprend et c'est comme si rien ne s'était passé. La correspondance, qui se poursuivra jusqu'à la mort de Paulhan, constitue une discussion littéraire très vive en 697 lettres, éditées sous le titre de *L'amitié et ses orages*. Par ce comportement, Paulhan garde Ponge au sein de *La NRF* et ménage, à cet écrivain qu'il admire toujours autant, un moyen de faire connaître son œuvre. En outre, l'amitié reste intacte ; leurs lettres parlent sans cesse de rencontres, de dîners et de sorties en commun. L'histoire d'un éventuel secrétariat de Ponge revient encore quelquefois dans la correspondance, mais on n'apprend rien sur la question de savoir si c'est Ponge qui a demandé ce poste ou Paulhan qui le lui a offert. Ce qui est sûr, c'est que Ponge n'a jamais rempli cette fonction. Et n'a jamais, non plus, fait partie du *comité de direction*.

Le comité de direction

Dans sa lettre à Arland de 1927, Paulhan parle d'un comité de trois ou quatre membres dont il désire s'entourer en sa qualité de rédacteur en chef. Les critiques littéraires qui écrivent, dès 1920, dans *La NRF* sont finalement : Marcel Arland, Ramon Fernandez et Benjamin Crémieux, qui lui servent de caisse de résonance. Jean Schlumberger fait partie du groupe comme représentant des *fondateurs* de *La NRF*. Tous ces noms figurent déjà sur la liste dressée par Ponge après ou durant la réunion, au Café Lutétia, de février 1926. Après la première réunion, Paulhan adresse cette lettre à Schlumberger, chez qui auront lieu les réunions :

Je crois que cette fois nous tenons notre comité — mais je voudrais bien que longtemps on ne songeât à lui donner d'autres membres que Gide, Gaston, vous et nous quatre³².

De par leur position, Gide et Gallimard ont toujours été membres du comité. En fait, ils n'ont jamais assisté aux réunions qui se déroulaient comme suit : le matin, lecture du texte d'un des membres présents et l'après-midi, composition du numéro suivant. Schlumberger jouait le rôle de conseiller, bien plus que Gide, à qui on a toujours attribué cette fonction. Il représentait le lien avec la revue, dans sa première version³³. C'est Rivière qui avait associé Arland et Fernandez à *La NRF*. Les deux critiques y publiaient

31 « Tu as complètement refusé, peut-être parce que cela te semblait humiliant, de prendre quelques notes pendant la discussion du "comité". Ceci après m'avoir demandé de te considérer comme secrétaire de la revue. Or, c'était à peu près, le premier service de secrétaire que je te demandais, et sur lequel je comptais. » Jean Paulhan, *Choix de lettres*, op. cit., p. 65.

32 Lettre inédite du Fonds Paulhan, citée par Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 54.

33 *Ibid.*, p. 55.

très régulièrement leurs textes et essais, ainsi que des notes sur la littérature française et étrangère. Crémieux, lui, a été attiré dans le cercle de *La NRF* par Paulhan. Crémieux est un grand connaisseur de la littérature italienne ; il a introduit en France Luigi Pirandello, Italo Svevo et Alberto Moravia. Les textes qu'il a écrits pour *La NRF* entre 1925 et 1930 prouvent que ses connaissances dépassaient le champ de la littérature italienne, c'était un critique accompli, doué d'un esprit critique incisif et d'un regard objectif, et il écrivait avec la même perspicacité aussi bien sur Erich Maria Remarque, Georges Meredith ou Proust que sur les écrivains de la littérature italienne. En outre, il est, en 1926 et 1927, responsable de la rubrique théâtrale « Chronique dramatique ».

Arland, Crémieux et Fernandez ont été qualifiés, le premier de « critique moraliste », le second de « critique érudit » et le troisième de « critique philosophe³⁴ ». En effet, ils ont un style et une personnalité absolument différents. Et c'est justement la raison pour laquelle Paulhan les a choisis comme interlocuteurs : il cherche des opinions divergentes entre elles auxquelles il puisse confronter les siennes. Il désire avant tout entendre le jugement de membres du comité sur la section critique de *La NRF* et fait appel à leur aide pour développer son étendue et sa rédaction³⁵. S'il a besoin de ces trois critiques, ce n'est pas pour élargir son propre réseau, c'est parce qu'il voit le développement de la section critique comme une tâche intéressante de la revue qui lui est impossible de réaliser tout seul. Dès le numéro de mars, il publie une lettre ouverte aux abonnés pour leur annoncer que *La NRF* va prendre au sérieux le jugement négatif exprimé depuis quelque temps sur la section des critiques littéraires de la revue³⁶.

Arland, Crémieux et Fernandez se chargent d'une grande partie du travail de rédaction qu'exige l'opération de renouvellement. Le comité, dirigé par Paulhan, rédige les *notes et comptes rendus* de chaque numéro, mais délègue aussi des critiques à d'autres personnes³⁷. Paulhan est inspiré par une autre motivation : les comptes rendus des réunions du *comité de lecture* de la maison d'édition montrent clairement que cette responsabilité partagée permet de gérer une politique littéraire grâce à laquelle aucun membre particulier ne peut être interpellé pour le refus d'un manuscrit ou autre décision impopulaire. Paulhan, qui fait partie du *comité de lecture* depuis 1920, a besoin d'un tel collectif pour la revue. Pour en gérer correctement la rédaction, il veut pouvoir se cacher derrière l'autorité anonyme d'un groupe et ce groupe est le *comité de direction*. On a cependant quelques raisons de penser qu'il a recours à cette structure pour avoir les mains libres dans sa fonction de rédacteur en chef. Le *comité de direction* lui sert alors d'alibi. Crémieux lui en fait le reproche :

34 Alvin A. Eustis, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez. Trois critiques de la Nouvelle Revue Française*, 1961.

35 La constitution du *comité* a permis à la section critique de se développer non seulement sur le plan du contenu, mais aussi sur le plan purement matériel : à partir d'août 1927, le supplément critique augmente de 16 pages ; il passe de 128 à 144 pages.

36 Jean Paulhan, *Chroniques de Jean Guérin, 1927-1940*, 1991, p. 11.

37 La liste donnée par Segonds dans son édition de l'œuvre de Jean Guérin montre l'importance du groupe auquel Paulhan pouvait faire appel. Voir *ibid.*, p. 12.

Tu t'abrites constamment derrière le Comité, tu lui fais partager tes responsabilités aux yeux des étrangers. En réalité le Comité n'exerce aucun contrôle effectif, et les directives qu'il donne ne sont pas suivies. Alors à quoi bon³⁸ ?

Mais l'histoire ne s'arrête pas là : le numéro de juillet 1927, annonce, dans la rubrique « Revues » un nouveau collaborateur : Jean Guérin. C'est le pseudonyme sous lequel se cache tout le *comité de direction*. Paulhan a imaginé cette stratégie pour pouvoir parler ouvertement sur des questions de poétique et de politique littéraires sans engager la responsabilité d'un auteur en particulier. Cette structure permet aussi de donner un jugement négatif sur un écrivain et son œuvre tout en préservant les rapports personnels³⁹. Il est assez aisé de constater que la plupart des contributions ont été écrites par Paulhan lui-même (son style est facilement identifiable), mais pas toutes⁴⁰.

La querelle avec les surréalistes est célèbre, car elle a été commentée dans la correspondance de Paulhan avec différents représentants du groupe. Les rapports entre Paulhan et Breton sont tendus depuis un certain temps⁴¹ et éclatent à propos d'une remarque de Jean Guérin dans *La NRF* d'octobre 1927. Dans son commentaire sur un travail collectif de cinq surréalistes, parmi lesquels André Breton, et en ce qui concerne la réaction à ce texte d'Artaud⁴², Jean Guérin constate que les surréalistes expriment leur haine de la littérature par le truchement de la littérature. Il leur conseille de traiter la littérature comme leur propre respiration : acceptez-la, oubliez-la et passez à l'ordre du jour. Les surréalistes prennent ce conseil ironique comme une tentative d'exclusion et les injures pleuvent sur Paulhan (reconnu comme l'auteur véritable de l'article). L'agression épistolaire et les menaces de Breton prennent même une telle envergure que Paulhan le défie en duel et lui envoie ses témoins Arland et Crémieux. Mais Breton ne relève pas le défi. Paulhan voit dans ce refus d'accepter la confrontation une telle preuve de lâcheté qu'il le cloue au pilori dans le numéro suivant de la revue.

Dans une évaluation de la fonction du *comité de direction*, il serait injuste de juger l'institution du comité comme un prolongement du réseau de Paulhan : Arland, Crémieux et Fernandez faisaient partie du groupe et collaboraient avec Paulhan à la réalisation de *La NRF*. Ils opéraient plutôt en qualité de cogérants du réseau. La section critique de la revue a profité de leur travail sous toutes sortes de formes et dans toutes sortes de circonstances. Les termes employés dans sa lettre à Arland de 1927 montrent que Paulhan savait exactement ce qu'il voulait en créant le comité.

38 Lettre inédite, citée par Laurence Brisset dans *La NRF de Paulhan*, *op. cit.*, p. 56.

39 Jean Paulhan, *Chroniques de Jean Guérin*, *op. cit.*, p. 13.

40 *Ibid.*, p. 15.

41 Dans une lettre de février 1926, Paulhan raconte avec un malin plaisir ses prises de bec épistolaires avec Breton. Breton écrit à Paulhan : « Monsieur, je vous tiens pour un con et un lâche. » À quoi Paulhan répond : « Il y a longtemps que vous m'emmerdez. Vous auriez pu comprendre plus tôt que je vous tiens pour aussi fourbe que lâche ». Jean Paulhan et Francis Ponge, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 63-64.

42 On a souvent parlé de ce qui, dans l'histoire littéraire, est connu sous le nom de « l'affaire des surréalistes ». Voir, par exemple, Jean Paulhan, *Chroniques de Jean Guérin*, *op. cit.*, p. 15, et Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, *op. cit.*, p. 56-57.

La correspondance de Paulhan

L'enthousiasme avec lequel Paulhan entretient sa correspondance est légendaire. On a même défini sa passion épistolaire comme « une véritable manie de la correspondance⁴³ ». Tous les matins, Paulhan s'installait à son bureau pour faire sa correspondance. Il commençait par établir une liste de ceux à qui il avait l'intention d'écrire ce jour-là, rédigeait dans l'ordre de la liste, puis portait personnellement ses lettres à la poste ; après quoi, il s'attaquait à ses autres activités. *La NRF* était sa revue, il trônait derrière son bureau, recevait de jeunes auteurs qui venaient lui montrer leur manuscrit et s'informait des projets de ceux qui lui donnaient régulièrement des textes. Mais les conversations avec tel ou tel auteur étaient moins importantes que les contacts épistolaires. S'il consacrait le plus clair de son temps à *La NRF*, celle-ci n'était pas la seule revue à laquelle il collaborât. Dans les années 1920, il jouait un rôle significatif dans les coulisses de la revue *Commerce* et dans les années 1930, un rôle aussi grand dans *Mesures*. Sa fonction de conseiller dans la revue le *Navire d'argent* d'Adrienne Monnier et dans la revue belge *Le disque vert* est moins importante, mais son nom saute aux yeux dans toutes les études publiées sur ces revues. Pour mener à bien son travail de rédacteur en chef de *La NRF* et celui, officiel ou non, de membre de la rédaction d'autres revues, Paulhan recourait à son prodigieux réseau épistolaire. Ce réseau était constitué, bien sûr, d'auteurs qu'il contactait pour leur demander des textes, mais aussi d'éditeurs, de libraires, d'imprimeurs, de mécènes américains⁴⁴ et de nombreux autres personnages, liés à la vie culturelle de Paris et d'ailleurs. « Il était au cœur d'un véritable réseau », a-t-on dit, et cette remarque n'est pas exagérée⁴⁵.

La publication des lettres de Paulhan commence vers le milieu des années 1970. La collection totale est si volumineuse, si diverse et si éparpillée, qu'elle n'a toujours pas été publiée dans son entier⁴⁶. De nombreuses correspondances commencent dans les années 1920 et 1925, la période où Paulhan a été d'abord secrétaire de Rivière, puis s'apprête à devenir rédacteur en chef ; nombreuses sont aussi celles qui se poursuivent jusqu'en 1968, l'année de sa mort. Paulhan soignait toujours la présentation de ses lettres, le fragment de la lettre à Ponge du 1^{er} août 1925 cité plus haut en est témoin. Il les agrémentait souvent de dessins, soulignait ce qui lui semblait important et s'adressait à ses correspondants dans un style qui variait, selon la nature du contact, du professionnel et réservé au confidentiel et amical.

43 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 215.

44 *Commerce* et *Mesures* furent fondées par des mécènes américains. Paulhan a entretenu une correspondance intense avec Marguerite Caetani (*Commerce*) comme avec Henry Church (*Mesures*). J'en parle dans *Commerce 1924-1932*, op. cit., et dans « Marguerite Caetani et *Commerce* : un cas de mécénat revuiste », 1994, p. 43-49. Sur la collaboration de Paulhan à *Mesures*, voir Sophie Levie, « Het tijdschrift *Mesures*, een literaire netwerk van de jaren '30 », 2004.

45 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 176.

46 L'étude de Laurence Brisset donne un aperçu incomplet de la correspondance publiée et inédite (*ibid.*, p. 429-432). Plus de 30 volumes de correspondance ont déjà été publiés, mais il reste du matériel pour au moins 15 volumes.

Pour illustrer la manière dont Paulhan remplissait sur le mode épistolaire sa fonction de rédacteur en chef, on s'attardera plus longuement sur deux correspondances déjà publiées : celle avec André Suarès (1868-1948), qui comprend 348 lettres écrites entre 1925 et 1940, et celle avec Catherine Pozzi (1882-1934) qui comprend 96 lettres écrites de 1926 à la mort de Pozzi⁴⁷. Le choix plus ou moins arbitraire de Suarès et Pozzi a pour but de faire ressortir la manière d'opérer de Paulhan, d'une part envers un auteur lié à *La NRF* dès le début de sa fondation et de l'autre envers un auteur qu'il a attiré lui-même dans la revue. En prenant pour source la correspondance avec ces deux auteurs, on espère mettre en lumière une petite partie du réseau de Paulhan et analyser le style du rédacteur en chef dans les négociations avec ses auteurs.

Paulhan et Suarès

Paulhan nourrit une grande admiration pour Suarès : dans ses premières lettres, il lui donne le titre de « Cher Maître⁴⁸ » :

Maître,

Mélot du Dy me demande de vous remettre le manuscrit, qui vous parviendra en même temps que cette lettre. *La Nouvelle Revue Française*, vous le savez, serait fière de donner un essai, une pièce, un poème de vous.

Je suis très respectueusement vôtre

Jean Paulhan⁴⁹

Suarès n'apprécie pas beaucoup cet hommage. Trois fois, il fait mine d'ignorer cette marque de déférence, mais la quatrième fois, il lui écrit :

Ne me donnez pas du « Maître », je vous prie ; cette couronne du ténor ne convient qu'aux grands premiers rôles de Paris⁵⁰.

Il est frappant que, dans la lettre à Suarès, Paulhan écrit *La Nouvelle Revue Française* en toutes lettres, et non avec le simple sigle *nrf*. La correspondance ne mentionne pas de quel manuscrit il s'agit. Mélot du Dy déployait une grande activité pour la revue *Le disque vert* et Paulhan correspondait aussi avec lui. On a l'impression que son nom est mentionné ici pour gagner la confiance de Suarès, ce qui n'était pas chose facile.

Suarès, qui appartenait à la génération des fondateurs de *La NRF*, avait déjà contribué au numéro d'avril 1912 avec la « Chronique de Caërdal » Rivière et les autres nourrissaient une grande admiration pour le caractère entier, les opinions tranchées et le style classique de ce critique littéraire. Jacques Copeau, un des fondateurs de *La NRF* qui n'a pas encore

47 Jean Paulhan et André Suarès, *Correspondance 1925-1940*, 1987 ; Catherine Pozzi et Jean Paulhan, *Correspondance 1926-1934*, 1999.

48 Paulhan donne aussi ce titre à Gide, Claudel et Valéry dans les premières lettres qu'il leur a adressées.

49 Jean Paulhan et André Suarès, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 15.

50 *Ibid.*, p. 18.

été mentionné, invite Suarès à contribuer à la revue dans un style et sur un ton conformes à ceux de son destinataire. Il insiste sur l'esprit libre qui règne dans la revue :

La *NRF* n'a point de patrons à ménager. Elle fait profession de liberté. Sa tâche est de dire ce qu'elle croit juste, ou ce qu'il est hardi de penser sur le temps, et contre lui. De chez nous je n'entends bannir que la médiocrité, la sécheresse et la mauvaise foi politique, ou la politique tout court. Que la colère de Caërdal descende donc parmi nous, puisqu'elle est grande et saine⁵¹.

Mais si Suarès exprime sans miséricorde ses jugements sur les autres et ne cache ni son admiration, ni son aversion pour ses semblables, il supporte mal les critiques qui lui sont adressées. Or, Rivière lui annonce en 1914 que sa *Chronique* ne sera pas continuée. Et en 1919, à la parution du premier numéro de la nouvelle série de *La NRF*, on ne fait pas appel à lui. Il est très vexé et s'en prend à Gide et à Rivière. Paulhan désire ardemment regagner ce tempérament bouillonnant pour *La NRF* et a trouvé le ton flatteur qu'il fallait. Suarès se laisse convaincre et, douze ans après sa dernière contribution, le numéro du 1^{er} avril 1926 place de nouveau un de ses textes⁵². La publication des onze extraits de *Saint-Juin de la Primevère* que Suarès donne à la revue fait l'objet de négociations serrées. Tout est discuté en détail : les épreuves, le nombre d'exemplaires que Suarès veut recevoir, les italiques, les capitales, la taille des lettres et la publication à la première place si enviée (Paulhan l'a promise). Suarès veut entendre explicitement de la bouche de Paulhan que toutes ses directives ont été transmises et suivies : « A-t-on bien suivi vos indications ? » Il est ravi de l'attention et des soins que lui réserve Paulhan et il le montre. À son tour, il le flatte en déclarant que c'est uniquement le mérite de Paulhan, s'il retourne parmi les auteurs de *La NRF*. Il lui fait savoir qu'il a lu une de ses œuvres récentes et montre, en quelques lignes, qu'il a pénétré non seulement son style, mais aussi sa personnalité :

Votre *Guérison sévère* répond entièrement à ce que j'attends de votre esprit. Vous allez, d'un trait patient et sage, dans l'analyse des caractères. Une discrétion peu commune enveloppe même les aveux : ce que vous ne dites pas se fait entendre sous ce que vous dites : à mi-voix, c'est une confession aiguë⁵³.

Puis, c'est de nouveau le tour de Paulhan. En novembre 1926, il juge que le temps est venu de présenter le prochain texte de Suarès aux lecteurs de *La NRF*. Paulhan formule sa requête comme si Suarès lui faisait une faveur personnelle en donnant un texte à la revue. Pour le décider, il lui annonce, à court terme, la publication d'un commentaire de son œuvre par Gabriel Bounoure et son intention de le consulter si, à la lecture de la copie, il avait des doutes sur un passage. Il s'excuse de ne pas lui avoir communiqué plus tôt les excellentes réactions recueillies sur *Saint-Juin* et la joie que son retour à *La NRF* a provoquée dans la revue. Suarès répond par une invitation :

51 Cité par Pierre Assouline dans *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 40.

52 *Saint-Juin de la Primevère* sera publié la même année, mais chez un éditeur de Nîmes et non chez Gallimard.

53 Jean Paulhan et André Suarès, *Correspondance, op. cit.*, p. 15-16.

Êtes-vous libre mardi prochain, de deux à trois, cher Monsieur ? C'est l'heure, je crois, où vous passez par ici. Venez, en voisin, causer un instant avec moi de ce qui nous intéresse l'un et l'autre. Vous faites beaucoup pour me rendre à la *NRF*⁵⁴.

Paulhan doit négocier avec Suarès non seulement sur ses publications à *La NRF*, mais aussi sur les textes que celui-ci donne à *Commerce*⁵⁵. Paulhan a besoin de tout son tact et de ses talents de gestionnaire pour louvoyer entre les désirs de Marguerite Caetani, la mécène et rédactrice en chef (tacite) de *Commerce*, et les lourdes exigences de Suarès⁵⁶.

Dans des circonstances comme celles-ci, on mesure avec quel discernement Paulhan distribue les textes dont il dispose dans les différentes revues. Sa discrétion, sa patience, son infatigable énergie, sa connaissance de l'homme et sa plume excellente, toutes ces qualités l'aident à gérer avec maestria son réseau d'auteurs, de textes et de revues.

Les rapports Paulhan-Suarès restent bons contrairement à ceux entre Suarès et *La NRF*. Par exemple, Suarès écrit en post-scriptum d'une lettre de trois lignes, datée du 9 octobre 1929, dans laquelle il tente de prendre rendez-vous avec Paulhan :

Voici la troisième fois qu'on m'adresse *La NRF* au nom d'André Suarez : ce n'est pas le mien ; et il ne m'est pas agréable qu'on m'en donne un, assurément beaucoup plus illustre et bien plus digne de l'être. Vous n'y êtes pour rien, cher Monsieur. Faites-moi rendre pourtant mon *es* qui convient à mon obscurité comme à ma modestie.

Vallérie ? Gyddes ? P.T.Q. Farges ?

L'éclat de si grands noms n'a rien à craindre d'une mauvaise orthographe. Mais la bonne est nécessaire à ceux qui ne font point partie des constellations⁵⁷.

Suarès publie sporadiquement dans *La NRF*, mais il ne reprend sa « Chronique de Caërdal » que dans le numéro de janvier 1939.

Paulhan et Pozzi

La NRF publie des textes de Catherine Pozzi en 1927 et 1929. L'auteur de la nouvelle autobiographique *Agnès*, qui paraît dans le numéro de février 1927, prie formellement Paulhan de ne pas mentionner sur la couverture son nom en toutes lettres, mais seulement par les initiales C.K. Le poème « Ave », qui paraît dans le numéro de décembre 1929, est signé par Karin Pozzi. À en juger d'après la correspondance entre Paulhan et Pozzi, Paulhan ne s'est jamais donné autant de mal pour encourager un auteur à publier ses textes comme il l'a fait avec elle. De même que pour Suarès, il veut ses textes non seulement pour *La NRF*, mais aussi pour *Commerce*, puis, dans les années 1930, aussi pour *Mesures*. Il est sûrement motivé, en premier lieu, par la qualité

54 *Ibid.*, p. 17-18.

55 Les fragments de *Saint-Juin de la Primevère* paraissent dans *La NRF* en 1926, mais Suarès en avait donné, en 1925, d'autres extraits à la revue *Commerce*.

56 Dans ses lettres de 1926, Suarès menace régulièrement d'interrompre sa collaboration.

57 Jean Paulhan et André Suarès, *Correspondance*, op. cit., p. 29.

littéraire de ses manuscrits, mais, en second lieu, il est incontestablement fasciné par cette femme intelligente mais d'un caractère extrêmement complexe, qui, dans ses lettres, donne l'image d'une personne tour à tour irritante, fascinante, mystérieuse, exigeante et fragile.

Leur premier contact épistolaire (la première lettre est signée C.K.) date du 4 novembre 1926 ; elle est exemplaire pour le reste de la correspondance. Le texte *Agnès* était, apparemment, destiné à *Commerce*, mais Marguerite Caetani refuse de publier un texte anonyme. L'auteur C.K. accepte une publication dans *La NRF* et communique à Monsieur Paulhan qu'il (ou elle) a appris par l'intermédiaire de Valéry que Paulhan devait demander à Caetani de céder son texte à *La NRF*. Les épreuves pourront être transmises à Henri Fougassié⁵⁸. Paulhan ignore totalement à qui il a affaire et remercie Valéry de lui avoir procuré « cette fraîche merveille⁵⁹ ». Au début de 1927, Paulhan tâtonne toujours. Il demande à Valéry de transmettre à qui de droit une réaction épistolaire à *Agnès* et lui confie que, selon l'opinion générale, les initiales cachent le nom d'un homme, quoiqu'on entende aussi dire que le texte ressemble à un tableau de Marie Laurencin⁶⁰. Valéry lui dévoile alors la vraie identité de l'auteur et peu après commence la correspondance entre Paulhan et Pozzi. Dans les semaines qui suivent la publication de son texte, Paulhan envoie à Pozzi les réactions positives, et parfois aussi moins positives, qu'il reçoit de Crémieux, Henri Hertz, Henry Poulaille, Adrienne Monnier et de nombreux autres intellectuels liés aux revues de Paris. Pozzi supporte mal cette publicité soudaine et les lettres suivantes prennent la forme d'une sorte de jeu du chat et de la souris dans lequel les rôles changent sans cesse et dont l'enjeu n'est sûrement ni plus ni moins que la littérature : le désir de l'un de publier des textes, la réserve de l'autre.

L'intérêt porté à l'œuvre restreinte de Catherine Pozzi, que l'histoire de la littérature française ne connaissait jusque-là que comme *l'âme sœur* et la maîtresse de Valéry, grandit sans cesse depuis la publication de son journal et de sa correspondance avec Rilke⁶¹, si on en juge d'après les nombreuses citations de son nom que l'on rencontre dans les livres et les articles. C'est grâce à Paulhan que les lecteurs de *La NRF* ont pu prendre connaissance de deux de ses textes dans les années 1930.

58 Henri Fougassié est un banquier parisien, ami de Pozzi, qui, à la demande de cette dernière, se charge des contacts entre auteur et rédacteur, de sorte qu'elle puisse garder son anonymat. Voir Catherine Pozzi et Jean Paulhan, *Correspondance, op. cit.*, p. 37-38.

59 *Ibid.*, p. 37.

60 *Ibid.*, p. 38.

61 Peu après la parution de son *Journal*, on a publié sa correspondance avec Rilke. Voir Catherine Pozzi, *Journal 1913-1934*, 1987, et Catherine Pozzi et Rainer Maria Rilke, *Correspondance 1924-1925*, 1990. Pozzi s'intéressait particulièrement à la littérature germanophone. Il serait intéressant de lire aussi sa correspondance avec Ernst Robert Curtius, mais ces lettres ne sont pas encore publiées.

Conclusion

Depuis son retour de la guerre jusqu'à la mort de Rivière, en 1925, Paulhan a cherché à établir des contacts avec tous ceux qui représentaient la vie littéraire et il les a entretenus avec soin. C'est ainsi qu'il s'est préparé inconsciemment (?) à la fonction de rédacteur en chef de *La NRF*. Au moment où il a pris ses fonctions, en 1925, il a élargi son réseau épistolaire et l'a sans cesse utilisé dans le but de fournir des textes à *La NRF* et d'autres revues qui lui tenaient à cœur. Les auteurs et les revues en ont profité en égale mesure. « C'est la qualité du texte et non la valeur des idées qui prime⁶² » : telle est la devise qu'il s'est imposée jusqu'aux années 1930.

Traduit du néerlandais par Anita Concas

62 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, op. cit., p. 58.

Références

- ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, vol. I, *La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978 ; vol. II, *L'âge critique 1911-1912*, Paris, Gallimard, 1986 ; et vol. III, *Une inquiète maturité 1913-1914*, Paris, Gallimard, 1986.
- ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.
- BADRÉ, Frédéric, *Paulhan le juste*, Paris, Grasset, 1996.
- BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.
- BYVANCK, W.G., « *Tijdgenooten. De nieuwe school* », *De Amsterdammer*, n° 2330 (18 février 1922).
- EUSTIS, Alvin A., *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez. Trois critiques de la Nouvelle Revue Française*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1961.
- HEBEY, Pierre, *La Nouvelle Revue Française des années sombres (juin 1940—juin 1941). Des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *L'esprit NRF. 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990.
- KOFFEMAN, Maaïke, *Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam — New York, Rodopi, 2003.
- LACOUTURE, Jean, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- LEVIE, Sophie, *Commerce 1924-1932, une revue internationale moderniste*, Rome, Fondazione Camillo Caetani, 1989.
- , « Het tijdschrift *Mesures*, een literaire netwerk van de jaren '30 », *Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, n° 15 (2004), p. 4-32.
- , « Marguerite Caetani et *Commerce* : un cas de mécénat revuiste », *La revue des revues*, n° 18 (1994), p. 43-49.
- , « “Ouvert à tous, difficile cependant à ouvrir” — la revue belge *Le disque vert*, 1921-1941 », dans Sophie LEVIE (dir.), *Reviews, Zeitschriften, Revues, Avant-Garde Critical Studies*, Amsterdam — Atlanta, Rodopi, 1994, p. 97-137.
- , « T.S. Eliot en het continent. De rol van de Franse tijdschriften in de jaren twintig », dans W. BRONZWAER et al. (dir.), *T.S. Eliot. Een Amerikaan in Europa*, Baarn, Ambo, 1988, p. 70-87.
- MURAT, Laure, *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 2003.
- PAULHAN, Jean, *Choix de lettres*, vol. I, 1917-1936. *La littérature est une fête*, Paris, Gallimard, 1986 (éd. de D. Aury et J.-C. Zylberstein).
- , *Chroniques de Jean Guérin, 1927-1940*, Paris, Éditions des Cendres, 1991 (éd. de J.-P. Segonds).
- , *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970 (éd. de C. Tchou).

- et Francis PONGE, *Correspondance 1923-1968*, Paris, Gallimard, t. 1, 1986 (éd. de C. Boaretto).
- et André SUARÈS, *Correspondance 1925-1940*, Paris, Gallimard, 1987 (éd. d'Y.-A. Favre).
- et Giuseppe UNGARETTI, *Correspondances 1921-1968*, *Cahiers Jean Paulhan*, n° 5, Paris, Gallimard, 1989 (éd. de J. Paulhan et al.).
- Pozzi, Catherine, *Journal 1913-1934*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1987 (éd. de C. Paulhan).
- et Jean PAULHAN, *Correspondance 1926-1934*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1999 (éd. de F. Simonet-Tenant).
- et Rainer Maria RILKE, *Correspondance 1924-1925*, Paris, La Différence, 1990 (éd. de L. Joseph).



Une institution française : *La nouvelle revue française* de Jean Paulhan

MARTYN CORNICK

Pour Régis Debray, le milieu de *La nouvelle revue française* (*La NRF*) de l'entre-deux-guerres constitue un important élément de l'histoire culturelle en France. À partir de 1920, « l'apogée du magistère éditorial, qui relaye et prolonge, sans cassure, celle de l'Université, *marque l'âge d'or de la pensée française*¹ ». Or, le « cycle universitaire » de Debray ne se fait pas supplanter entièrement par le « cycle éditorial » en 1920, il se produit un « glissement » entre les deux :

Les magistratures intellectuelles et morales sont plus diffuses et subtiles que les politiques. Mais quand l'« aura » du maître-à-vivre, culmination française du maître à penser, passe de Renan à Gide, après avoir nimbé Barrès et effleuré Bergson, il n'y pas seulement changement de style, d'époque ou d'idiome, mais un autre régime de production symbolique qui déplace les autres. Dont le centre de gravité est l'*éditeur*².

Recensant en 1940 le livre de Lina Morino sur *La NRF dans l'histoire des lettres françaises*, le professeur américain Justin O'Brien porte témoignage sur l'influence de *La NRF*, estimant déjà qu'aucun autre périodique ne fournira aux futurs historiens « un aussi vaste panorama » de l'activité littéraire en France entre 1909 et 1939³. Curieusement, ce jugement fait écho à celui porté sur *La NRF* par l'une de ses rivales en 1920 : un chroniqueur de la nationaliste *Revue critique des idées et des livres* affirme que

vers 1950, l'historien des lettres, s'il cherche à se faire une idée des mouvements profonds qui orientaient celles-ci aux alentours de la guerre, n'aura pris connaissance des collections de *La NRF*. [...] Nulle part il ne trouvera aussi concentré cet appétit d'invention et d'originalité qui est un des plus remarquables mérites de *La NRF*⁴.

1 Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, 1979, p. 79 ; nos italiques.

2 *Ibid.*, p. 72.

3 Justin O'Brien, « Lina Morino, *La NRF dans l'histoire des lettres françaises*, Paris, Gallimard, 1939 », 1940, p. 194.

4 *La revue critique des idées et des livres*, t. 27, 25 janvier 1920, p. 117.

Entre 1918 et 1940, *La NRF* acquerra le statut d'une véritable institution politico-culturelle, si bien que, après la rencontre le 24 octobre 1940 d'Adolf Hitler et de Philippe Pétain à Montoire, et pour servir de base à la politique culturelle de la Collaboration franco-allemande, la seule revue à se voir autorisée par les Allemands sera *La NRF*, sous la direction de Pierre Drieu la Rochelle⁵. Or, bien qu'André Gide ait incarné l'esprit de *La NRF*, entre 1919 et 1940, elle n'a que deux directeurs, Jacques Rivière et Jean Paulhan.

Pour évaluer le rôle et la direction de Jean Paulhan à la tête de *La NRF*, il convient d'examiner sa contribution en trois temps principaux. D'abord, nous verrons par quels chemins Paulhan arrive à la revue pour y apporter l'influence d'une nouvelle génération d'écrivains d'avant-garde ; ensuite, nous offrons un survol de la façon dont Paulhan travaille à la consolidation du succès de la revue ; et, dans un dernier temps, nous découvrons comment le directeur de *La NRF* affronte les défis idéologiques des années qui précèdent l'éclatement de la guerre en 1939.

Lorsque Jean Paulhan entre dans le circuit de *La NRF*, en 1919, la revue est déjà en voie d'assumer les caractéristiques d'une institution. Comme l'a souligné Jean-François Sirinelli, « une partie du XX^e siècle culturel français est en gestation avant 1914 ». Dans une certaine mesure, la position de *La NRF* s'était déjà établie au vu de la réputation de l'œuvre de ses figures les plus marquantes, c'est-à-dire André Gide, Paul Claudel et Paul Valéry. Malgré le premier refus (en 1912) de l'œuvre de Proust, la maison Gallimard s'en rachètera par après, car, à partir de 1919, *La NRF* « défend et veut comprendre son œuvre⁶ ». Au sortir de la guerre donc, les « révolutions esthétiques [d'avant 1914] donnent leurs fruits », encouragées par une « ouverture intellectuelle de la France sur le monde » ; ainsi, « toute une tradition de cosmopolitisme européen, bien enracinée entre Moyen Âge et Lumières, est sortie apparemment préservée du chaudron de la guerre⁷ ». Dans la sphère publique française, *La NRF* se retrouve à l'entrecroisement de réseaux influents, comme nous l'avons proposé au début. Or, bien que sa réputation soit en partie déjà acquise dans le domaine littéraire, dans l'après-guerre, la sociabilité-*NRF* s'étendra également, et plus largement, au domaine sociopolitique. « L'imprimatur *NRF*, c'était l'adoption par une famille, sinon l'incorporation à un ordre⁸ ». Elle se compose d'éléments d'une nébuleuse intellectuelle et culturelle recouvrant le parti radical-socialiste (mais pas exclusivement ce parti), ainsi que le monde de l'enseignement, lequel se caractérise par ses propres intersections, comprenant non seulement le ministère d'Instruction publique, où Jean Paulhan avait un poste de rédacteur, mais

5 Jean Grenier commente ainsi l'entrevue Hitler-Pétain : « À la fin, Pétain lui demande si la *Revue des deux mondes* ne pourra pas reparaître en zone occupée. Hitler refuse. *La NRF* sera la seule revue autorisée » ; *Sous l'Occupation*, 1997, p. 159.

6 Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire 1902-1968*, 1999, p. 45, et Stéphane Chaudier, « Un écrivain apolitique à l'âge des engagements : Proust à *La NRF* 1919-1941 », dans *La NRF de Jean Paulhan 1925-1940 et 1953-1968*, 2006, p. 145-164.

7 Jean-François Sirinelli, « Le temps retrouvé ? », 1998, p. 166 et 168.

8 Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, op. cit., p. 79.

aussi les enseignants, l'École normale supérieure, les professeurs d'université et les étudiants, éléments qui, pris tous ensemble, composent ce qu'Albert Thibaudet appelle la *République des professeurs*. La sociabilité-NRF s'étend finalement au monde de l'édition et de la presse, où la part de la maison d'édition de Gaston Gallimard va croissant dans les années 1920. Dès 1920 donc, *La NRF* peut attirer l'approbation d'un Fortunat Strowski, professeur universitaire conservateur :

Ce serait donc *La NRF* qui exercerait la plus grosse influence sur les jeunes gens. Il n'y a pas à s'en plaindre : l'esprit de *La NRF* est purement universitaire, j'entends dans le sens noble du mot. Son humanisme lui fait concevoir tout sous l'angle du lettré. C'est un véritable mouvement de Renaissance⁹.

Cette généreuse approbation de la part d'un pilier de l'*establishment* universitaire contribuera sans doute à faire accélérer le processus d'institutionnalisation de *La NRF*, et un peu plus tard Jean Grenier, l'un des amis et conseillers les plus sûrs de Paulhan, ne se privera pas d'ironiser sur « une lettre de propagande » :

L'activité de *La NRF* se multiplie. J'ai reçu de ton secrétaire [...] une lettre de propagande. J'ai beaucoup aimé l'opinion de MM. Fortunat Strowski et Gustave Lanson. Mais crois-tu que la clientèle universitaire — pet de loup — Lanson-Strowski soit celle de *La NRF* ? J'aime trop *La NRF* pour le croire¹⁰.

En fin de compte, la position de la revue dans la sphère publique sera mitigée plus tard dans l'entre-deux-guerres, lors de la création d'autres organismes menés par les intellectuels, par exemple l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, ou le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. Pourtant, malgré une tendance vers la bipolarisation idéologique chez les intellectuels, y compris la dérive prosoviétique d'un André Gide, l'engagement antifasciste d'un André Malraux, voire la fascisation d'un Pierre Drieu la Rochelle, Jean Paulhan s'efforcera d'équilibrer *La NRF* pour qu'elle ne chavire pas dans l'un ou l'autre sens.

L'on peut tracer les chemins par lesquels Paulhan entre à la revue¹¹. Entre son aventure malgache (1907 à 1910) et l'éclatement de la Grande Guerre, Paulhan aura déjà fait un apprentissage revuiste au périodique *Le Spectateur*, pour contribuer ensuite à des petites revues d'avant-garde, telles que les *Soirées de Paris*. Il suffit de rappeler ici que

9 Fortunat Strowski, dans *L'opinion*, 21 août 1920. Sur le statut de Strowski à la Sorbonne, voir Christophe Charle, *La république des universitaires 1870-1940*, 1994, p. 209-210.

10 Jean Grenier à Paulhan, lettre datée du 11 janvier 1931, *Correspondance 1925-1968*, 1984, p. 35.

11 L'on consultera à ce propos la *Chronologie bio-bibliographique de Jean Paulhan 1884-1968* établie par Claire Paulhan et Bernard Baillaud, Fonds Paulhan, I.M.E.C., Abbaye d'Ardenne, accessible sur le site Internet de la Société des lecteurs de Jean Paulhan. S'ajoutent à cela deux textes de Louis Aragon, *Lautréamont et nous*, 1992 (articles des *Lettres françaises* du 1^{er} et 8 juin 1967), et « Le temps traversé » (article nécrologique des *Lettres françaises* du 16 octobre 1968), reproduit dans Louis Aragon, Jean Paulhan et Elsa Triolet, *Correspondance*, 1994, p. 207-228 ; André Breton, *Entretiens 1913-1952*, dans *Œuvres complètes*, 1999, t. 3 ; Paul Éluard et Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1944*, 2003.

c'est pendant sa convalescence, à la suite d'une blessure reçue en décembre 1914, que Paulhan rédige *Le guerrier appliqué*¹². Il entreprend de se lancer sur la scène littéraire en publiant ce récit à compte d'auteur chez Sansot, en 1917. Vers la fin de la même année, Paulhan fait expédier des exemplaires à quelques écrivains. Par l'intermédiaire d'André Breton, avec lequel il est déjà entré en correspondance, il fait parvenir un exemplaire à Paul Valéry. Celui-ci ne répond à l'intéressé que le 12 juillet 1918 : « la simplicité de votre style, où l'on sent la main de l'homme, me révèle un genre de volonté que je fais profession d'aimer¹³ ». Ce contact servira à faire retenir son nom par Valéry. Quant à Gide, Frédéric Grover raconte les péripéties de l'exemplaire que lui adresse Paulhan. Par malchance, le paquet prendra près de six mois à rejoindre son destinataire, et finalement, c'est Louis Aragon, déjà en contact avec Gide, qui lui présentera la nouvelle recrue vers le 30 mars 1919¹⁴.

Au début de 1919, Paulhan s'associe étroitement à la revue dadaïste *Littérature*, en y publiant un extrait de *La guérison sévère* dans le premier numéro. Entre-temps, par l'intermédiaire d'un ami commun, Roger Allard, Paulhan est déjà entré en correspondance avec Jacques Rivière, qu'il rencontre enfin le 28 novembre 1919. À partir de février 1920, Rivière, dont la santé va s'affaiblissant, se trouve prêt à engager Paulhan comme secrétaire « au moment des couches de [s]a femme¹⁵ ». Dès son entrée, il assume de plus en plus de responsabilités. Il ne s'occupe pas seulement de questions touchant la « propagande » : pendant toute l'année 1920, il observera de près les échanges au sein de *La NRF* autour de la publication d'articles de Gide, Rivière et Breton concernant Dada. Ce sont des débats que Paulhan — surnommé « le Souterrain » par Éluard — aurait aidé à provoquer¹⁶. Au vu de ces liens plus proches entre Paulhan et *La NRF*, Éluard réagit avec colère :

Comprenez-vous donc que je hais *La NRF* et la littérature, et toutes les subtilités et toutes les franchises et que si je vous aime, si nous vous aimons, ce n'est pas parce que vous vous placez parmi tout cela, mais parce que nous vous voyons tellement à part...¹⁷ !

12 Sur la genèse du *Guerrier appliqué*, voir Bernard Baillaud, « Note sur le texte », dans Jean Paulhan, *Œuvres complètes. Récits*, 2006, t. 1, p. 494 et suivantes.

13 Michel Jarrety, *Paul Valéry*, 2008, p. 426.

14 Voir le témoignage d'Aragon dans l'article des *Lettres françaises* du 16 octobre 1968, cité par Frédéric Grover, dans André Gide et Jean Paulhan, *Correspondance 1918-1951*, 1998, p. 12-13.

15 Lettre inédite datée du 2 février 1920 de Jacques Rivière à Paulhan. Je remercie M. Alain Rivière d'avoir autorisé la consultation de cette correspondance.

16 Voir André Gide, « Dada », 1920 ; André Breton, « Pour Dada », 1920 ; et Jacques Rivière, « Reconnaissance à Dada », 1920. Ces textes provoquent un débat au sein de *La NRF* d'une telle envergure que Jean Schlumberger, l'un des fondateurs de la revue en 1908, considère démissionner de la revue. Pour un survol de ces remous, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, 1993, ch. 10.

17 Paul Éluard à Paulhan, lettre datée du 20 février 1920, *Correspondance 1919-1944*, op. cit., p. 80.

Une fois que Paulhan est arrivé à la revue, lui et Rivière prennent désormais leur distance à l'égard de l'« avant-garde » ; Rivière, par exemple, après avoir permis à son secrétaire d'entrer en négociations avec les dadaïstes, finit par retirer *La NRF* du Congrès de Paris de 1922¹⁸. Il existe des travaux pour montrer à quel point *La NRF* se méfie de l'avant-garde, particulièrement des surréalistes ; une fois rédacteur en chef, Paulhan continue dans le même chemin pour rompre avec Breton en 1927 de façon spectaculaire¹⁹. Par la suite, Paulhan réservera, dans la revue, une place aux *dissidents* dadaïstes et surréalistes tels que Georges Ribemont-Dessaignes, comme nous le verrons plus loin. Antoine Compagnon a sûrement raison lorsqu'il affirme que « le surréalisme se présenta dès [la publication de son *Manifeste* en 1924] comme un dirigisme ; il crut détenir la vérité esthétique et entendit la promouvoir avec des méthodes politiques ». Rien n'est plus éloigné de la conception paulhanienne de la raison d'être de *La NRF*, car « le surréalisme est une idéologie *a priori*, un programme qui masque les problèmes esthétiques plutôt qu'il ne permet de les poser²⁰ ». Valéry enfin, dont la réputation « s'impose désormais avec une évidence croissante²¹ », accueille avec chaleur l'accession de Paulhan au secrétariat de *La NRF*. L'on n'oubliera pas enfin que Valéry sera élu à l'Académie française en 1925, ce qui donne un nouveau coup d'accélérateur à l'institutionnalisation de la revue.

Dès son entrée, « Paulhan devient très vite indispensable à Rivière », selon Laurence Brisset²². Il y multiplie ses fonctions : il s'occupe de l'envoi des épreuves, demande des notes pour la partie critique de la revue, écrit à d'éventuels collaborateurs, et commence même à composer les numéros. Des extraits d'une longue lettre de mai 1920 montrent déjà combien les efforts du « secrétaire » sont appréciés :

Vous êtes pour moi ce Messie que dans mes moments de plus grande fatigue je souhaitais sans espoir. Pour bien évaluer le service que vous me rendez, comprenez ceci : je ne suis pas un homme de détails ; les détails m'oppriment à la lettre ; le moindre vient se placer dans mon esprit sur le même plan que les choses les plus importantes [...]. Vous, au contraire, vous avez la faculté à la fois de ne rien négliger et de maintenir les petits soucis à distance des grands. [...] Il faut absolument, pour que chacun de nos numéros donne vraiment la sensation de l'*exquis*, que nous arrivions à avoir toujours un nombre de notes suffisant pour que nous puissions *choisir* entre elles, comme nous choisissons entre les articles. Je vous suis donc infiniment reconnaissant de l'effort que vous faites pour augmenter l'afflux des notes. [...] ²³.

18 Pour des détails, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 331-359.

19 Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, « Les risques du dialogue : Jacques Rivière et les surréalistes », 1987, et Pascaline Mourier-Casile, « *La NRF* et le surréalisme (1924-1940), ou la neutralisation d'une avant-garde », 1987. Sur la rupture avec Breton, voir Jean Paulhan, *Choix de lettres*, vol. I, 1917-1936. *La littérature est une fête*, 1986, p. 131 et suivantes.

20 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, 1990, p. 100-101.

21 Michel Jarrety, *Paul Valéry*, *op. cit.*, p. 491.

22 Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, 2003, p. 27.

23 Lettre inédite de Jacques Rivière à Paulhan datée du 5 mai 1920 ; Archives Rivière.

De cette lettre, il est possible de juger comment et dans quelle mesure Paulhan bénéficiait de son apprentissage au secrétariat de Jacques Rivière.

Rivière mourra prématurément en février 1925. Pour éviter des choix difficiles autour de la succession, c'est Gaston Gallimard qui se nomme directeur de la revue, avec Jean Paulhan retenu en tant que rédacteur en chef²⁴. Paulhan hérite d'une revue qui non seulement est en voie d'institutionnalisation, mais qui se trouve au seuil d'une percée phénoménale. Dès son entrée en fonctions, Paulhan reste en contact avec Jean Schlumberger, qui, dans la première revue d'avant 1914, avait accumulé le plus d'expérience dans la composition de *La NRF*. Cette correspondance inédite permet de mesurer le succès de la revue sous la gestion de Paulhan. Bien entendu, comme Pierre Assouline le montre, la réussite de *La NRF* ne saurait pas non plus être séparée de l'expansion commerciale de la maison d'édition de Gaston Gallimard²⁵. Mais la revue bénéficiera également des choix éditoriaux de Paulhan et de son comité. Déjà le 20 juin 1925, Paulhan informe son mentor, Schlumberger, que depuis trois mois *La NRF* a gagné « 200 abonnés nouveaux ». Paulhan s'annonce ambitieux : il déclare vouloir atteindre les 8000 abonnés, et met tout en œuvre pour y arriver : « j'ai ici quelques projets, dont je vous parlerai²⁶ ». À l'automne, la revue gagne encore cent nouveaux abonnés, et malgré un tirage plus fort, les numéros d'octobre et novembre 1925 sont « tout à fait épuisés²⁷ ». Or, ces deux numéros de la revue contiennent les deux premières parties de *Bella*, roman controversé de Jean Giraudoux.

La prépublication de cet ouvrage dans *La NRF* montre à quel point le culturel commençait déjà à se jumeler au politique, et ceci, dès le milieu des années 1920. Le personnage de Jean Giraudoux lui-même, diplomate et fonctionnaire au Quai d'Orsay, est souvent à la une de la presse. Il avait déjà attiré les attaques d'Henri Béraud lors de la campagne anti-*NRF* orchestrée par celui-ci, attaques recueillies dans son pamphlet, *La croisade des longues figures*, où il est question de critiquer le rapport trop intime — selon Béraud — entre la maison Gallimard et les services de Giraudoux au Quai d'Orsay. Au fond Béraud, et les écrivains nationalistes qu'il cite, s'en prennent à la « tendance politique » de *La NRF* : « Cette tendance est pro-allemande²⁸ ». Dans ce contexte culturel et politique coloré par l'évolution des rapports franco-allemands, selon Brett Dawson, « dès sa parution dans *La NRF* *Bella* fit parler. Chef-d'œuvre pour les partisans de Giraudoux, livre scandaleux pour d'autres, il devient rapidement “le livre du jour”²⁹ ».

24 Sur les derniers jours de Rivière, voir Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et La NRF*, 1994, p. 548 et suivantes ; sur la succession, Claude Martin, *La Nouvelle Revue française de 1925 à 1934, études et travaux [...] Index*, 1976.

25 Pierre Assouline, *Gaston Gallimard*, 1984.

26 Lettre inédite datée du 20 juin 1925, Correspondance Jean Paulhan-Jean Schlumberger, Fonds Schlumberger, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris (ci-après BLJD).

27 Lettre inédite de novembre 1925, Fonds Schlumberger, BLJD.

28 Henri Béraud, *La croisade des longues figures*, 1924, p. 82.

29 Brett Dawson, « Notice » de *Bella*, dans Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, 1990, p. 1804.

Giraudoux s'est déjà penché sur le « problème européen, plus vaste que le simple "problème franco-allemand" ». Et c'est ainsi que les préoccupations internationales du jour sont exposées dans *Bella*, roman remarquablement « politique » :

En fait, de 1920 à 1922, Giraudoux ne s'écarte guère de la ligne officielle, qui accepte le principe de la réintégration économique et politique de l'Allemagne vaincue dans une Europe nouvelle, mais exige qu'elle s'en rende d'abord digne en s'acquittant des obligations imposées par le traité de la paix. Cette politique, nationaliste à court terme, « européenne » à long terme, est celle que préconisent, dans l'ensemble, les principaux conseillers du gouvernement. [...] Pour tous les responsables de la politique étrangère de la France, le problème s'énonce en ces termes : refaire l'Europe, mais sans sacrifier la France. *Bella n'est que la traduction allégorique de ce dilemme*³⁰.

Cette prépublication va de pair avec un vrai dilemme, encore une fois politique : publier ou non un texte de Pierre Viénot sur les rapports franco-allemands. Ami de Schlumberger, très proche des Mayrisch, amis eux aussi de Gide et de son entourage, Pierre Viénot est étroitement associé à cette époque aux efforts diplomatiques français en faveur du rapprochement franco-allemand. Dans plusieurs lettres à Schlumberger, Paulhan déconseille vigoureusement la publication de ce texte recommandé en fait par Gallimard : « Je le trouve comme vous extrêmement intéressant, juste presque toujours, aussi mal écrit que possible³¹ ». Or, s'agissant de sa direction de *La NRF*, souvent Paulhan va reprendre cet argumentaire : ne pas accepter de texte « mal écrit ». Il revient à la charge dans une nouvelle lettre : « Vraiment, un tel article est-il à sa place dans une revue littéraire ? [...] Je serais bien désolé qu'il vous parût mériter d'être retenu³² ». Et de renchérir :

Mais ignorez-vous donc quelles menaces nous ont values, et même de la part des abonnés les plus fidèles, l'article de Jacques [Rivière] sur les relations franco-allemandes, la campagne de [Camille] Mauclair nous accusant, dans les journaux de province, de toucher l'argent allemand ? Combien de désabonnements nous sont parvenus, combien « d'amis » de province, qui s'occupaient à ce moment d'organiser des conférences de la *NRF*, nous ont écrit qu'ils ne pouvaient plus s'intéresser à nous ? [...] Est-ce Viénot que nous opposerons à [Jacques] Bainville³³ ?

Malgré les insistance de Gallimard et Schlumberger, Paulhan finit par l'emporter, et l'article passe à *La revue européenne*³⁴. Paulhan voulait sans doute protéger la revue, car il savait qu'elle était sur le point de publier le roman de Giraudoux. Vraisemblablement, il a peur de voir se renouveler les attaques des nationalistes. Ainsi Paulhan s'emploie-t-il à établir sa propre autorité au sein de la revue.

30 *Ibid.*, p. 1797-1798 ; nos italiques.

31 Lettre inédite d'avant juillet 1925, Fonds Schlumberger, BLJD.

32 Lettre inédite d'avant juillet 1925, Fonds Schlumberger, BLJD.

33 Lettre inédite [de juin 1925], Fonds Schlumberger, BLJD. Jacques Bainville, écrivain et journaliste nationaliste, est bien connu pour ses commentaires sur les affaires allemandes dans *L'action française*.

34 « Enquête sur l'Allemagne : la sécurité par la compréhension d'autrui », 1925.

Deux ans plus tard, en mars 1927, un encart publicitaire, intitulé « Lettre à nos Abonnés », s'insère dans *La NRF*, se félicitant, ainsi que ses abonnés, du « succès rapide, inattendu, qui a fait en treize années de *La NRF* la première revue littéraire de France³⁵ ». Ici Paulhan promet d'augmenter les pages critiques de la revue, tout en faisant appel à l'effort et la fidélité des abonnés :

Voulez-vous, en faisant mieux connaître autour de vous *La NRF*, nous gagner de nouveaux abonnés, de nouveaux amis, poursuivre enfin la même propagande, que plusieurs d'entre vous ont entreprise ? Il suffirait d'un léger effort de chacun de vous pour que *La NRF*, sans avoir à modifier son prix, pût paraître régulièrement sur seize pages de plus, qu'elle consacrerait à la critique³⁶.

Et comme pour rendre plus concrètes les dimensions de son succès, Paulhan dresse pour Schlumberger un tableau des gains :

Il y a, dans les progrès de *La NRF*, un côté régulier et presque mécanique, qui est assez étonnant ; ainsi, *La NRF* a gagné :

en 1920	100 abonnés
en 1921	150 abonnés
en 1922	140 abonnés
en 1923	750 abonnés
en 1924	450 abonnés
en 1925	875 abonnés
en 1926	1100 abonnés
en 1927	900 abonnés

Or, les « bonds » sont régulièrement dus à une œuvre particulière : c'est ainsi que le numéro Proust [de janvier 1923] nous a valu en quatre mois 450 abonnés nouveaux³⁷.

Bella, au cours des mois de sa parution (octobre 1925-janvier 1926), apporte 460 nouveaux abonnés, et le tirage est augmenté. Entre février et mai 1927, la prépublication du journal de Gide, *Le voyage au Congo*, prise avec celle du *Temps retrouvé* de Proust, apportent rien moins que 800 abonnés nouveaux. En 1928 encore, Paulhan raconte une autre bonne nouvelle : « Raymond [Gallimard] m'a dit hier que la revue rapporterait cette année à la maison 50.000 francs au moins³⁸ ». La composition des sommaires, le statut littéraire et intellectuel des écrivains établis, enfin la qualité littéraire des nouveaux auteurs, tous ces facteurs sont à prendre en considération pour expliquer le dynamisme croissant de *La NRF* de Paulhan à partir de 1925. À côté de textes de Valéry, Gide et Proust, et de romanciers déjà bien établis auprès du public, tels que Georges Duhamel (*Journal de Salavin*, à partir de septembre 1926), *La NRF* lancera les ouvrages d'un

35 Reproduit dans Claude Martin, *La Nouvelle Revue Française de 1925 à 1934*, op. cit., p. xv.

36 *Ibid.*, p. xvii.

37 Lettre inédite d'août 1927, Fonds Schlumberger, BLJD.

38 Lettre inédite de 1927-1928, Fonds Schlumberger, BLJD.

André Chamson (*Les hommes de la route*, à partir de septembre 1927, « une très grande œuvre », selon Paulhan), d'un André Malraux (*Les conquérants*, à partir de mars 1928) et d'un Jean Prévest (*Dix-huitième année*, à partir d'octobre 1928).

S'ajoutent à cela les textes d'auteurs d'avant-garde, anciens surréalistes ou surréalisants tels qu'Antonin Artaud (*Héloïse et Abélard*, en décembre 1925) ou Roger Vitrac (*Danger de mort*, en septembre de la même année). La NRF découvrira et traduira également les œuvres d'écrivains étrangers, choix éditorial qui la rendra l'un des arbitres de la modernité culturelle internationale³⁹. La nouvelle de Franz Kafka, *La métamorphose*, sera publiée dans la traduction d'Alexandre Vialatte à partir de janvier 1928⁴⁰. Paraîtront aussi de courts récits d'Ernest Hemingway (par exemple, *Cinquante mille dollars*, en août 1927). Et Giuseppe Ungaretti, autre proche ami de Paulhan, présentera sa traduction des « Notes et pensées » de Giacomo Leopardi, en avril 1930⁴¹. Enfin, Paulhan a le génie de commanditer ou d'insérer les textes portant sur les grandes questions du jour, par exemple une série de textes traitant les rapports intellectuels avec l'Orient, à commencer par un essai de Paul Masson-Oursel, « Orient-Occident », en mars 1926, suivi des « Lettres d'un Chinois », extrait de *La tentation d'Occident* d'André Malraux. Jean Grenier polémiquera « Sur l'Inde », à partir de juillet 1930⁴².

Il est également question d'explorer les enjeux, les menaces ou les espoirs que suscite la Russie soviétique (« Arrivée en Russie », de Luc Durtain, en octobre 1927 et « L'affaire Roussakov, ou l'URSS d'aujourd'hui », de Panaït Istrati en octobre 1929). Enfin, tout cela est nourri par les débats provoqués par la prépublication du célèbre essai de Julien Benda, *La trahison des clercs*, à partir d'août 1927. Comme nous le savons aujourd'hui, ce livre polémique provoque un débat parmi les intellectuels qui se prolonge jusque dans les années 1930, débat qui mesure le rôle des écrivains dans un contexte qui sera de plus en plus marqué par la bipolarisation idéologique. Chez les intellectuels, il s'avérera de plus en plus difficile d'éviter « l'engagement ».

Or, autour de 1930, les intellectuels français ont le sentiment d'un tournant historique : ces années sont définies comme les « années tournantes », marquant la fin de l'après-guerre⁴³. À La NRF, l'on est très sensible à cette évolution, et, au cours des années 1930-1931, la revue ne peut s'empêcher de participer à cette réévaluation de la culture.

39 Justin O'Brien, *The Most Significant Writings from the NRF 1919-1940*, 1958, « Introduction ».

40 Pour des détails sur les négociations avec l'éditeur de Kafka, voir Alexandre Vialatte et Jean Paulhan, *Correspondance 1921-1968*, 1997, surtout p. 36 et suivantes.

41 Voir Jean Paulhan et Giuseppe Ungaretti, *Correspondance, 1921-1968*, 1989, surtout p. 215.

42 Sur la question « Orient-Occident » et La NRF, voir mon article « In Search of the Absolute : the *Nouvelle Revue française*, and Uses and Meanings of the Orient (1920-1930) », 2006.

43 L'hebdomadaire *Candida* lancera une enquête intitulée « La fin de l'après-guerre » dont les réponses paraissent à partir du 27 août 1931 ; *Les années tournantes* est le titre d'un essai du catholique Henri Daniel-Rops publié en 1932. Pour le contexte, voir Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30*, 1969.

Au mois de juillet 1930, Paulhan insère dans *La NRF* un essai de Marcel Arland, « Épisodes », exprimant ces nouvelles préoccupations culturelles et politiques. Arland commence par réfléchir sur ses premiers jours à la revue de Rivière, qu'il caractérise comme « l'un des centres de la France intellectuelle⁴⁴ ». Le résultat de cette réflexion antérieure avait été son essai-manifeste paru dans *La NRF* de février 1924, « Sur un nouveau mal du siècle ». Ce qui fait la différence en 1930 est que la production culturelle n'est plus seulement dominée par des réponses à « l'inquiétude », ou à ce « nouveau mal du siècle », mais aussi par la politique. Se référant à la série de débats provoqués par *La trahison des clercs* de Julien Benda, Arland écrit :

Les attaques de M. Julien Benda n'y ont rien changé. *Un écrivain, qu'il le veuille ou non, est contraint de compter aujourd'hui avec les partis politiques.* Il ne peut écrire un livre qui ne soit aussitôt jugé de droite ou de gauche. Ce sont les partis de gauche qui ont assuré le succès de *La Trahison des clercs* ; ces mêmes partis, comme M. Benda répondait insuffisamment à leurs avances, se tiennent aujourd'hui sur la réserve⁴⁵.

Un intense intérêt pour la politique chez des jeunes gens paraît tout à fait compréhensible pour Arland, car « ils y trouvent ou croient y trouver un moyen d'action immédiate⁴⁶ ». Il semble qu'Arland ne s'écarte guère ici de la ligne adoptée six années auparavant. Son idéal, c'est encore l'écrivain capable de concilier littérature et éthique : « c'est de lui que j'attends les œuvres les plus précieuses. Un écrivain qui n'est pas un artiste me touche peu ; n'est-il qu'artiste, il me touche moins encore⁴⁷ ». Arland se réclame d'une « perpétuelle justice de la pensée, entre le cœur et l'esprit la balance la plus sensible et la volonté de ne rien avancer où l'on ne s'engage tout entier » : et il trouve une formule qui, de par la rétrospection, retentit aujourd'hui : « c'est l'heure où ceux qui ne croient pas s'être trahis prennent envers eux-mêmes un nouvel engagement⁴⁸ ». Quelques semaines plus tard, Ramon Fernandez, autre critique philosophique à *La NRF*, réévalue le rôle de l'intellectuel dans « La pensée et la Révolution ». Là encore, face aux incertitudes de l'avenir, Fernandez souligne l'historicité inéluctable de ce rôle : « Est-il besoin d'ajouter que la défense de l'individu [...] est pour l'intellectuel non seulement un devoir, mais une nécessité inéluctable⁴⁹ ? » Le poids de toutes ces questions est encore alourdi par la montée des périls en Allemagne à cette époque ; les échanges entre Gide, Schlumberger et Roger Martin du Gard reflètent ces préoccupations⁵⁰. Finalement, cette atmosphère de tension et de mutation se fait commenter dans la presse littéraire populaire : Louis Martin-Chauffier note que « depuis un peu de temps, on constate une grande nouveauté : la descente des clercs sur le pré⁵¹ ».

44 Marcel Arland, « Épisodes », 1930.

45 *Ibid.*, p. 106 ; nos italiques.

46 *Ibid.*, p. 107.

47 *Ibid.*, p. 110.

48 *Ibid.*, p. 111.

49 Ramon Fernandez, « La pensée et la Révolution », 1930.

50 Pour des détails, voir Martyn Cornick, *Intellectuals in History. The NRF under Jean Paulhan, 1925-1940*, 1995, ch. 4.

51 Louis Martin-Chauffier, 1930 ; nos italiques.

En parallèle avec ces réflexions sur le rôle de l'écrivain, Paulhan invite Benjamin Crémieux à dresser une évaluation culturelle de la période depuis la guerre. Dans cet important article de mai 1931, Crémieux passe en revue — pour les analyser — de nombreux symptômes de « l'inquiétude » ainsi que leurs réponses. Parmi les principales formes revêtues par l'esprit de reconstruction, se retrouvent « le renouveau catholique à base thomiste », l'influence de Valéry, Alain, Gide et Proust, la « connaissance du corps », « l'appel à la science », le recours au physique pour expliquer le spirituel, enfin l'« exploration plus minutieuse de l'inconscient »⁵². Pour les jeunes de la nouvelle génération pensante, « nés à partir de 1900 », le monde « se présentait à ces adolescents comme une table rase purifiée ». Se référant aux ouvrages tels que *La trahison des clercs* de Benda, aux premières synthèses de Malraux, de Guéhenno, de Chamson, Crémieux tente cette conclusion provisoire :

Toutes ces synthèses provisoires, comme les analyses qui les ont précédées [...] ont un commun dénominateur, qui est l'utilisation de la connaissance. L'humanisme que manifestent ces synthèses et ces analyses est un humanisme d'action. [...] Connaître pour agir, pour trouver des raisons de vivre [...]. Et réciproquement, conviction qu'on ne se connaît qu'en agissant, qu'il faut agir pour se connaître, [...] que l'homme vaut surtout par ce qu'il peut devenir⁵³.

Comme pour mettre en relief la liquidation d'un de ces mouvements de l'immédiat après-guerre, Paulhan publie en deux parties les « fragments » d'une « Histoire de Dada », de Georges Ribemont-Dessaignes. Reconnu comme l'un des vrais « dadas » de Paris, Ribemont-Dessaignes n'a pas pourtant suivi le chemin du surréalisme, et, s'étant approché du groupe « Grand Jeu » en 1928, moment où il se trouve condamné par Breton, il contribue (avec Georges Bataille, Michel Leiris et d'autres) à « Un cadavre », pamphlet violent dirigé contre le « pape » du surréalisme. Son « Histoire » raconte les diverses manifestations dada et énumère certaines scissions, surtout la rupture entre Picabia et Breton, en 1922. Selon Ribemont-Dessaignes, ce sont les « tendances individuelles » qui avaient miné le mouvement dadaïste : « Cette attitude orgueilleuse [de Picabia] décida Breton à affirmer son propre orgueil avec autant d'éclat. Il se sépara de Dada⁵⁴. » En 1931, la conclusion de ce dadaïste dissident souligne l'ironie tragique du mouvement :

Dada était terminé. Né d'un élan vers la libération et la vie, conscient de la force et de la faiblesse de l'esprit humain, il avait compris lui-même qu'il ne pouvait travailler qu'à sa propre ruine. Il eut conscience de sa faillite et ne s'en défendit pas. La faillite était son signe. Il n'en a pas moins constitué une libération – fût-elle provisoire – pour quelques individus. Tant pis pour ceux qui sont retournés à la servitude, comme la chienne de l'Écriture à son vomissement⁵⁵.

52 Benjamin Crémieux, « Inquiétude et reconstruction », 1931. La même année paraît chez Corrèa un livre au même titre.

53 *Ibid.*, p. 689-690.

54 Georges Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », 1931.

55 *Ibid.*, 2^e partie, p. 52.

Les écrivains mis en cause par ces « fragments » réagissent par des répliques, dont Paulhan publie une sélection en août 1931, incluant notamment les interventions d'Aragon, Ungaretti et Éluard : la hargne parmi les protagonistes n'était pas près de s'apaiser. Tristan Tzara écrit aussi pour déclarer « qu'une grande partie des faits exposés sont faux, incomplets, interprétés arbitrairement », etc. Paulhan laissera le dernier mot à Ribemont-Dessaignes, qui commente ces lettres, en disant qu'elles « n'émanent pas de dadaïstes, *il n'y en a plus*. Elles ne rectifient rien, sauf celle de Paul Éluard qui demande l'insertion d'un mensonge ». Et il ne résiste pas à la tentation de signaler — véritable flèche du Parthe — l'hypocrisie de ses anciens camarades dada :

Je m'en voudrais de ne pas mentionner cet extrait de presse :

Hier 3 juillet a été dispersée à l'Hôtel des Ventes la collection de statuettes nègres des marchands de tableaux bien connus, A. B. [André Breton] et P. E. [Paul Éluard]. La vente a produit, malgré les circonstances défavorables, la somme de 285.195 frs.

L'histoire de dada est bien finie⁵⁶.

À la fin de sa lettre de « rectification », Louis Aragon avait mis « salutations communistes ». Ces salutations symbolisent comment l'Histoire pénétrait de plus en plus dans la vie culturelle. À la fin de 1931, l'atmosphère politique en France devenait très tendue, et lorsqu'une réunion de pacifistes, présidée par Édouard Herriot, est envahie le 27 novembre par les Camelots du Roi (jeunes militants d'Action française), Gide réagit, lui aussi. Le 1^{er} décembre il rencontre André Chamson, jeune écrivain proche des principales figures du Parti radical. Maria van Rysselberghe prend note de ce développement :

J'apprends que la veille [Gide] a rencontré Chamson, qui s'est ému de l'attitude du groupe de l'Action française et d'autres à la séance du Trocadéro et qui, pour atténuer le déplorable effet que cela peut avoir en Allemagne, trouve qu'il faudrait protester, tout un groupe d'intellectuels, pas dans *Europe*, qui est une revue trop colorée, mais dans *La NRF* par exemple⁵⁷.

Cependant, Jean Schlumberger fait ses objections, s'opposant à ce qu'il voit trop comme une « protestation de principe » ; et Paulhan raconte l'épisode à Jean Grenier : « Gide voudrait que nous protestions dans *La NRF* contre les incidents du Trocadéro [...] Il y aurait beaucoup à dire sur ce besoin d'être ridicule, qui est commun à tant d'intellectuels⁵⁸. » Nous avons choisi ces exemples parce que *La NRF* et Jean Paulhan se retrouvent tous deux face à un grand tournant historique. Désormais, Gide et Martin du Gard commencent à croire que *La NRF* doit se prêter davantage comme tribune aux préoccupations des intellectuels. Au début de 1932, Paulhan déploiera de nouveau ses arguments afin de dissuader Gide de vouloir signer un autre manifeste. Peu après, Gide

56 « Notes et discussions », 1931.

57 Maria Van Rysselberghe, *Les cahiers de la Petite Dame, 1929-1937*, 1974, p. 207.

58 Paulhan à Grenier, lettre datée du 10 décembre 1931, *Correspondance 1925-1968*, op. cit., p. 39.

avoue à Martin du Gard : « Je suis comme vous, j'ai envie de signer quelque chose⁵⁹. » Bref, la volonté de Gide de prendre position face à la montée du national-socialisme en Allemagne, et d'exprimer son admiration pour l'expérience soviétique, tend à faire de *La NRF* une revue engagée, malgré les efforts de Jean Paulhan⁶⁰.

Le 1^{er} janvier 1935, Jean Paulhan devient officiellement « directeur » de *La NRF*. À partir de ce moment, Paulhan est au zénith de son autorité. Culturellement, la revue reste très écoutée, malgré les pressions politiques continues. Les émeutes du 6 février 1934 donnent un nouveau coup d'accélérateur aux clivages et aux engagements chez les écrivains et les intellectuels. Cette fois, il s'agit d'unir une diversité d'acteurs politiques et culturels en un « rassemblement populaire » qui inspirera le gouvernement du Front populaire lors des élections de mai-juin 1936⁶¹. Pendant l'été 1935, la visibilité de Gide est également à son comble : Gide, ainsi que d'autres écrivains de *La NRF*, sont les vedettes du « Congrès pour la défense de la culture ». Les intellectuels engagés, représentés par Gide, font la une de la presse nationale et internationale :

L'impression générale que laisse ce Congrès, tant au point de vue de son importance qu'au point de vue de sa signification, est celle d'un triomphe, d'un triomphe inespéré, d'une influence en marche, grandissante. [...] Le public était des plus sympathiques, on sentait qu'il était là par intérêt réel : jeunesse, étudiants, littérateurs, ouvriers déjà débrouillés ; public sensible, enthousiaste, manifestant. Les trois grosses vagues qui le soulevèrent d'un accueil spontané, chaleureux, furent les Russes, en bloc, le discours et la personne de Gide, et l'Allemagne en exil – toute la salle debout, ovation ardente, prolongée⁶².

Dans ce contexte, *La NRF* de Paulhan est souvent perçue comme une revue de gauche. Au cours des semaines menant aux élections de 1936, et à la suite de l'attaque contre la personne de Léon Blum par les militants de l'Action française, l'atmosphère politique reste très agitée.

Paulhan se résout à agir : il a peur que Gaston Gallimard et Malraux ne veuillent politiser davantage la revue : « je me sens assez seul, dans cette maison⁶³ ». Or, pour rétablir l'équilibre, Paulhan met au point la publication de l'essai de Jean Grenier,

59 André Gide et Roger Martin du Gard, *Correspondance*, vol. I, 1913-1934, 1968, p. 77.

60 À ce propos, nous nous permettons de signaler les chapitres sur ces questions de notre livre, *Intellectuals in History*, déjà cité, ainsi que notre article « Jacques Chardonne et *La Nouvelle Revue française* 1920-1940 », 2008, où nous analysons la façon dont Paulhan se sert de la présence de Chardonne pour contrebalancer les propos prosoviétiques de Gide. La présence du chroniqueur Chardonne prêle une certaine saveur antimoderne à la revue.

61 Pour les détails, on consultera toujours avec profit le livre de Georges Lefranc, *Histoire du Front populaire 1934-1938*, 1965.

62 Maria Van Rysselberghe, *Les cahiers de la Petite Dame*, op. cit., p. 464 (du 21 au 25 juin 1935). Voir *Pour la défense de la culture, les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, réunis et présentés par Sandra Teroni et Wolfgang Klein, 2005.

63 Paulhan à Jouhandeau, lettre inédite non datée (février-mars 1936), Fonds Jouhandeau, BLJD.

« L'âge des orthodoxies⁶⁴ ». Paulhan fait paraître ce texte, en cherchant à en maximiser l'impact. Accusant réception des épreuves de Grenier le 15 février, il promet de donner « L'âge des O[rthodoxies] en tête de *La NRF* du 1^{er} avril. Il ne sera pas trop tard, et Blum, aux dernières nouvelles, n'est pas tout à fait mort⁶⁵ ». Au vu de l'échéance du premier tour des élections législatives, la parution de cet article au bon moment est d'une importance évidente. (Paulhan est d'ailleurs scandalisé par l'éviction de Jean Guéhenno de la revue *Europe*, par un comité de compagnons de route et de marxistes orthodoxes.)

L'article de Grenier ouvre directement sur une critique adressée aux intellectuels de gauche : « C'est un trait frappant des dix dernières années que le brusque passage d'un doute absolu à une foi totale et parallèlement du désespoir sans limites à un espoir sans limites également⁶⁶. » Ayant rallié l'antifascisme et le communisme, selon Grenier, les intellectuels se sont forcés à adopter une doctrine marxiste, doctrine qui ne relève pas seulement de la théorie économique, il s'agit également d'une « théologie ». En outre, le marxisme manque de logique : « [...] cet illogisme qui est érigé en méthode suprême pour juger de tout est compensé par un optimisme outrancier⁶⁷. » Grenier est d'autant plus scandalisé que ce « messianisme » peut sembler justifier la mort de millions de gens sur le chemin du paradis terrestre.

Cet article, paraissant à la veille du premier tour des élections et à un moment où la gauche s'est finalement réunie en faveur du Front populaire, jette un pavé dans la mare. Paulhan dit à Grenier qu'il est cité même par *Le journal des débats* ; Malraux est particulièrement offensé par ce qu'il considère comme une démolition trop frivole du marxisme. Quelques lecteurs se désabonnent⁶⁸. Dans *Europe*, Georges Friedmann réplique longuement, notant la position de l'article dans la revue pour le caractériser comme « manifeste⁶⁹. » La manœuvre de Paulhan aura réussi, semble-t-il : même si de nombreuses sensibilités « orthodoxes » sont froissées, désormais *La NRF* ne sera pas forcément vue comme proche du Front populaire.

Finalement, vers la fin des années 1930, et à l'approche de la guerre, *La NRF* devra encore prendre parti : comment réagir devant le dilemme de la guerre ou la paix ? Pour Paulhan, le choix est assez simple, puisque la ligne se trace au moment-clé de l'Anschluss en mars 1938. Dans *La NRF* d'avril 1938, il fait paraître un court essai d'Armand Petitjean, jeune chroniqueur qui l'a déjà impressionné. Au cours des mois suivants, cet essai deviendra une référence-clé⁷⁰. « Dictature de la France » est

64 1936 (repris dans *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, 1938).

65 Paulhan à Grenier, lettre inédite datée du 15 février 1936, Fonds Paulhan, I.M.E.C. Blum venait de survivre à une attaque montée le 13 février par les ligues d'extrême-droite.

66 Jean Grenier, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, 1938, p. 27.

67 *Ibid.*, p. 487.

68 Paulhan à Grenier, lettres inédites datées des 18 avril et 13 mai 1936, Fonds Paulhan, I.M.E.C.

69 Georges Friedmann, « Autour d'un manifeste », 1936.

70 Voir Paulhan à Drieu la Rochelle, lettre du 22 mai 1940, dans Jean Paulhan, *Choix de lettres*, vol. II, 1937-1945. *Traité des jours sombres*, 1992, p. 169.

une déclaration de principe, un raffermissement de la ligne de la revue, presque un manifeste ; comme le montre la correspondance entre Paulhan et Petitjean (dont nous avons préparé l'édition), cet article attire des critiques. Petitjean est sévère : « aucun peuple n'est aussi mal représenté par sa politique, par sa littérature, comme par sa capitale, que le peuple de France. [...] Maintenant, apprenons à regarder en face la réalité de 1938. » Suit un catalogue de désastres : la France se trouve menacée « sur trois frontières » ; les gouvernants fuient leurs responsabilités ; on ne prépare pas suffisamment la guerre. « Eh bien, nous en avons assez », martèle-t-il. « Je suis l'un des quelques millions de jeunes hommes de France qui sont mobilisables⁷¹. »

Or, appeler à la préparation guerrière dans un pays si profondément marqué par le souvenir du sacrifice de la Grande Guerre paraît provocateur, et explique comment *La NRF* se verra accusée de bellicisme par la suite. C'est par *patriotisme*, pourtant, et non pas par *bellicisme*, que Petitjean fustige les gouvernants. Ses écrits rappellent le discours patriotique de Charles Péguy. La critique de Petitjean est révélatrice précisément parce que son auteur ne veut pas « d'une mort inutile, d'une mort non préparée ». Le paragraphe suivant cristallise le sens de l'engagement de *La NRF* sous Paulhan, lors de ce moment fatidique :

Nous nous tournons alors vers la face d'ombre, vers la face énergique et guerrière de notre pays ; vers la grande tradition jacobine qui fait la guerre pour la Nation, par elle et avec elle tout entière. Nous ne connaissons plus d'ennemis en France que ceux qui cessent de croire en elle⁷².

Suit une liste de revendications adressées aux gouvernants, et Petitjean de conclure :

Nous voulons qu'on mobilise non point seulement les hommes, mais les capitaux. Nous voulons des capitaux pour la France, des avions pour la France : et un gouvernement national. Nous voulons la dictature de la France sur les Français.

Leur correspondance reflète à quel point Paulhan partage ces sentiments. Commentant le texte de « Dictature », il écrit : « Ce qui manque aux Français est très simple : c'est d'aimer la France, d'abord. C'est aussi, l'aimant, de la vouloir améliorer. C'est enfin, voulant l'améliorer, d'être prêt à se sacrifier à cette volonté ». Plus tard, se défendant contre les critiques de Schlumberger à propos du soi-disant bellicisme de la revue, Paulhan réplique : « n'avons-nous attendu la guerre – et Petitjean depuis deux ans a très bien fixé (cf. « Dictature de la France ») notre attitude, il me semble.⁷³ » Même avant la crise de Munich donc, Paulhan, appuyé de ses chroniqueurs préférés, Petitjean et Benda⁷⁴, adopte une position patriotique qui prépare un esprit de résistance antifasciste.

71 Armand Petitjean, « Dictature de la France », 1938.

72 *Ibid.*, p. 665.

73 Paulhan à Petitjean (avril 1938), *Choix de lettres*, op. cit., vol. II, p. 52, et Paulhan à Schlumberger, lettre inédite de décembre 1939-janvier 1940, Fonds Schlumberger, BLJD.

74 Le patriotisme néo-jacobin est développé et renforcé dans les textes suivants de Julien Benda, « Air du mois », 1938 ; « Anticommunisme et patriotisme », 1938.

En novembre 1938 paraît le numéro notoire de *La NRF* qui la fera basculer dans le camp anti-munichois⁷⁵. Cette prise de position a un effet considérable, et l'impact se fait sentir de façon non négligeable. Selon Paulhan lui-même, malgré les critiques qui lui seront adressées, le numéro contribue à une hausse d'abonnements à *La NRF*, ce qui suggère que la revue reflète les inquiétudes, face à la guerre, d'un lectorat qui augmente et y répond également⁷⁶. Ainsi se fixe la position de *La NRF* devant la menace de la guerre. Lorsque celle-ci arrive, Paulhan prépare, pour le numéro de février 1940, un ensemble de textes sur les combats, et sur le sens de la guerre. Comme avant, il se produit une réponse positive chez les abonnés. Le numéro de février à lui seul apporte quelque 500 abonnements nouveaux ; ainsi, « malgré les défections » de l'Allemagne (750) et de l'Italie (238), « *La NRF* se porte assez bien⁷⁷. »

Face à l'Occupation enfin, la position de Paulhan se résume dans son dernier texte de *La NRF*, « L'espoir et le silence » : « Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il est question, dans ces pages, de la dictature de la France sur les Français. » Maintenant, le plus grand espoir est politique, et patriotique, comme toujours : « nous nous battons pour quelque chose qui ressemble à la République : pour la liberté des personnes, contre la servitude volontaire ». Et comme pour anticiper son engagement dans la Résistance, il encourage ceux qui ne veulent pas se soumettre au joug allemand :

En vérité, le problème a des termes si clairs qu'il serait fou de ne point espérer une réconciliation française, si chacun de nous, dès aujourd'hui, le pose et s'essaie à le résoudre, dans son secret. Dans son silence⁷⁸.

Après la défaite de juin 1940, dans les milieux défaitistes et vichystes, l'on s'oppose au statut institutionnel acquis par *La NRF* de l'entre-deux-guerres : « il se développe contre la *NRF* une offensive qui tend à la confondre avec le bellicisme de 1936-1939⁷⁹ ». Face à cette offensive, Paulhan fait appel à son ami Henri Pourrat, qui fera insérer dans *Le Figaro* un article défendant le patriote Paulhan et ses écrits de *La NRF*⁸⁰. Finalement, dès l'été 1940, ayant écarté *La revue des deux mondes*, les autorités nazies s'approprient *La NRF* pour en faire un véhicule prestigieux de leur politique culturelle européenne.

Jean Paulhan, étant entré dans *La NRF* au lendemain de la Première Guerre mondiale, s'établit rapidement au sein d'une revue dont le capital culturel ne cesse d'accumuler au cours des années 1920 et 1930. *La NRF* devient une véritable institution dont l'importance politique et internationale n'est pas négligeable. La conjoncture

75 Sur *La NRF* lors de la crise de Munich, voir Martyn Cornick, *Intellectuals in History*, op. cit., ch. 7.

76 « La montée continue : 100 abonnés de plus en déc-janv [1939]. 260 en janv.-fév [1939]. 140 en fév/mars. Je crois que le numéro de novembre [1938] est à l'origine de tout » ; Paulhan à Schlumberger, lettre inédite (de mars 1939), Fonds Schlumberger, BLJD.

77 Paulhan à Schlumberger, lettre inédite du 30 mars 1940, Fonds Schlumberger, BLJD.

78 Jean Paulhan, « L'espoir et le silence », 1940, p. 722.

79 Paulhan à Henri Pourrat, lettre inédite du 19 août 1940, Fonds Paulhan, I.M.E.C.

80 Henri Pourrat, « Anniversaire de Péguy », *Le Figaro*, 5 septembre 1940.

historique est telle, à partir du milieu des années 1920, que le politique déborde de plus en plus dans le culturel, y compris dans le domaine du roman : l'on a vu le cas de *Bella*, dont le récit reflète si bien les préoccupations françaises envers l'avenir de l'Europe. Confronté aux inquiétudes et aux prises de position des intellectuels dans la période critique de l'entre-deux-guerres, Jean Paulhan ne pourra, malgré lui, épargner à *La NRF* une réflexion sur les grands débats du jour, voire l'engagement de ses principaux représentants. À partir de 1938, il suit une ligne de résistance qui fléchira à peine devant les menaces de la guerre, et il réussira à lui rester fidèle, même si *La NRF* finira en fin de compte par se rendre à l'envahisseur.

Références

- « Enquête sur l'Allemagne : la sécurité par la compréhension d'autrui », *La revue européenne*, n° 29 (1^{er} juillet 1925), p. 1-14.
- La revue critique des idées et des livres*, t. 27 (25 janvier 1920).
- ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous*, Sables, Pin-Balma, 1992.
- , Jean PAULHAN et Elsa TRIOLET, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1994 (éd. de B. Leuilliot).
- ARLAND, Marcel, « Épisodes », *La NRF*, n° 202 (juillet 1930), p. 104-111.
- ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.
- BAILLAUD, Bernard, « Note sur le texte », dans Jean PAULHAN, *Œuvres complètes. Récits*, Paris, Gallimard, t. 1, 2006, p. 494-497.
- BENDA, Julien, « Air du mois », *La NRF*, n° 298 (juillet 1938), p. 158-172.
- , « Anticommunisme et patriotisme », *La NRF*, n° 299 (août 1938), p. 307-309.
- BÉRAUD, Henri, *La croisade des longues figures*, Paris, Éditions du Siècle, 1924.
- BRETON, André, *Entretiens 1913-1952*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. III, 1999 (éd. de M. Bonnet).
- , « Pour Dada », *La NRF*, n° 83 (août 1920), p. 208-215.
- BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.
- CHARLE, Christophe, *La république des universitaires 1870-1940*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- CHAUDIER, Stéphane, « Un écrivain apolitique à l'âge des engagements : Proust à *La NRF* 1919-1941 », dans Jean-Yves GUÉRIN (dir.), *La NRF de Jean Paulhan 1925-1940 et 1953-1968*, Paris, Le Manuscrit (L'Esprit des Lettres), 2006, p. 145-164.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « Les risques du dialogue : Jacques Rivière et les surréalistes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXVII, n° 4 (1987), p. 884-900.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- CORNICK, Martyn, "In Search of the Absolute : the *Nouvelle Revue française*, and Uses and Meanings of the Orient (1920-1930)", *Modern & Contemporary France*, vol. XIV (février 2006), p. 15-32.
- , *Intellectuals in History. The NRF under Jean Paulhan, 1925-1940*, Amsterdam — New York, Rodopi, 1995.
- , « Jacques Chardonne et *La Nouvelle Revue française* 1920-1940 », *Roman 20-50*, n° 45 (juin 2008), p. 9-23.
- CRÉMIEUX, Benjamin, « Inquiétude et reconstruction », *La NRF*, n° 212 (mai 1931), p. 671-690.
- DANIEL-ROPS, Henri, *Les années tournantes*, Paris, Éditions du Siècle, 1932.
- DAWSON, Brett, « Notice » de *Bella*, dans Jean GIRAUDOUX, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990 (éd. de J. Body).
- DEBRAY, Régis, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Éditions Ramsay, 1979.

- ÉLUARD, Paul et Jean PAULHAN, *Correspondance 1919-1944*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003 (éd. d'O. Felgine et C.-P. Pérez).
- FERNANDEZ, Ramon, « La pensée et la Révolution », *La NRF*, n° 204 (septembre 1930), p. 307-328.
- FRIEDMANN, Georges, « Autour d'un manifeste », *Europe*, n° 162 (juin 1936), p. 228-240.
- GIDE, André, « Dada », *La NRF*, n° 79 (avril 1920), p. 477-481.
- et Jean PAULHAN, *Correspondance 1918-1951*, Paris, Gallimard, 1998 (éd. de F. Grover et P. Schartenburg-Winter).
- et Roger MARTIN DU GARD, *Correspondance*, vol. I, 1913-1934, Paris, Gallimard, 1968 (éd. de J. Delay).
- GRENIER, Jean, *Correspondance 1925-1968*, Quimper, Calligrammes, 1984.
- , *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Paris, Gallimard, 1938.
- , *Sous l'Occupation*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1997.
- JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.
- LACOUTURE, Jean, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et La NRF*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- LEFRANC, Georges, *Histoire du Front populaire 1934-1938*, Paris, Payot, 1965.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- MARTIN, Claude, *La Nouvelle Revue française de 1925 à 1934, études et travaux [...] Index*, Lyon, Centre d'études gidienne, 1976.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, « La NRF et le surréalisme (1924-1940), ou la neutralisation d'une avant-garde », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXVII, n° 4 (1987), p. 916-933.
- O'BRIEN, Justin, « Lina Morino, *La NRF dans l'histoire des lettres françaises*, Paris, Gallimard, 1939 », *Romanic Review*, n° 31 (1940), p. 190-194.
- , *The Most Significant Writings from the NRF 1919-1940*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1958.
- PAULHAN, Jean, *Choix de lettres*, vol. I, 1917-1936. *La littérature est une fête*, Paris, Gallimard, 1986 (éd. de D. Aury et J.-C. Zylberstein).
- , *Choix de lettres*, vol. II, 1937-1945. *Traité des jours sombres*, Paris, Gallimard, 1992.
- , « L'espoir et le silence », *La NRF*, n° 321 (juin 1940), p. 721-722.
- et Giuseppe UNGARETTI, *Correspondance 1921-1968, Cahiers Jean Paulhan*, n° 5, Paris, Gallimard, 1989 (éd. de J. Paulhan et al.).
- PETITJEAN, Armand, « Dictature de la France », *La NRF*, n° 295 (avril 1938), p. 663-665.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, « Histoire de Dada », *La NRF*, n° 213 (juin 1931), p. 867-879 et n° 214 (juillet 1931), p. 39-52.
- RIVIÈRE, Jacques, « Reconnaissance à Dada », *La NRF*, n° 83 (août 1920), p. 216-237.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.

SCHLUMBERGER, Jean, *Notes sur la vie littéraire 1902-1968*, Paris, Gallimard, 1999 (éd. de P. Mercier).

SIRINELLI, Jean-François, « Le temps retrouvé ? », dans Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Histoire culturelle de la France*, t. 4, *Le temps des masses*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 166-168.

TERONI, Sandra et Wolfgang KLEIN (dir.), *Pour la défense de la culture, les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Sources), 2005.

VAN RYSSELBERGHE, Maria, *Les cahiers de la Petite Dame, 1929-1937*, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide, n° 5, 1974.

VIALATTE, Alexandre et Jean PAULHAN, *Correspondance 1921-1968*, Paris, Julliard, 1997



Un héritage symbolique détourné ? *La nouvelle revue française* des années noires¹

GISÈLE SAPIRO

Lieu de la littérature « pure » et de l'indépendance de l'esprit avant la guerre, *La NRF* fut la seule revue autorisée à reparaitre en zone occupée pendant la Seconde Guerre mondiale. Comment expliquer ce paradoxe ? Certes, elle avait été un des lieux de promotion du dialogue franco-allemand dans les années 1920, mais à partir de 1933, nombre de ses collaborateurs les plus réguliers s'étaient engagés dans l'antifascisme. Cette position de monopole qui semble ratifier l'extraordinaire concentration de capital symbolique réalisée par la revue avant la guerre conduit, deuxième paradoxe, à la dissolution de ce capital. Comme si le seul fait de cette grâce accordée par un pouvoir autoritaire dans une situation de perte d'autonomie du champ littéraire lui faisait perdre le crédit accumulé comme emblème de cette autonomie, en dépit des prétentions – un peu trop réitérées pour être crédibles — de ceux qui ont accepté de participer à l'entreprise à se placer « au-dessus » des circonstances. Mais cette perte de crédit n'a rien de mécanique. La situation de crise entraîne une rupture de la représentation ordinaire du monde et des habitudes, qui nécessite un réajustement des schèmes de perception qui orientent les logiques d'action. Elle change la signification même des pratiques professionnelles : publier ou ne pas publier devient un enjeu politique. Or, les réajustements et leur temporalité varient fortement selon les dispositions sociales des agents et leur position dans le champ littéraire². Du fait de la position symboliquement dominante qu'occupait la revue avant la guerre, la question de la collaboration à *La NRF* va concentrer pendant plusieurs mois les enjeux de la recomposition du champ littéraire dans les nouvelles conditions de

1 Cet article reprend, sous une forme synthétique et remaniée, les analyses développées dans mon livre *La guerre des écrivains, 1940-1953*, 1999, notamment au chapitre 6. On s'y reportera pour nombre de citations et de références à l'appui de l'argumentation, qu'il n'était pas possible de toutes mentionner ici faute de place. Les principales sources, outre le dépouillement de la revue et l'analyse prosopographique, sont mentionnées dans la liste des références.

2 Sur le concept de champ, voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992.

production hétéronomes et, après des hésitations et des revirements qui circonscrivent le nouvel espace des possibles, contribuer à la cristallisation des choix. C'est dans ce dilemme que se joue aussi le sort de la nouvelle formule. La reparution de *La NRF* divise l'équipe de la revue entre ceux qui se proclament, tantôt au nom de « l'art pour l'art », tantôt au nom du maintien de « l'esprit français », favorables à la poursuite de l'activité littéraire sous la botte, et les partisans de l'abstention, les écrivains du « refus », qui y voient la légitimation de la situation d'occupation. Mais ces principes de division, qui traversent tout le champ littéraire à la faveur de la politisation des enjeux, sont réfractés par les enjeux internes et les logiques propres à la revue.

Continuité ou rupture ?

« Il est un moment où la littérature elle-même exige le silence et le combat », écrivait Jean-Paul Sartre dans un article intitulé « La littérature, cette liberté ! », publié en avril 1944 dans *Les lettres françaises* clandestines, organe du Comité national des écrivains. Cette phrase fait directement écho à l'éditorial que Jean Paulhan a rédigé sous le titre « L'espoir et le silence » en mai 1940, au moment où la défaite militaire de la France paraît inéluctable. Il y annonçait l'interruption de la revue. On prête à l'ambassadeur allemand Otto Abetz, à son arrivée à Paris pendant l'été 1940, ce mot démarqué d'une phrase de Paul Bourget : « Je ne connais en France que trois puissances : la banque, les communistes et *La NRF*³ ». Bon connaisseur de la culture française, ami de Pierre Drieu La Rochelle, il l'autorise dès le mois d'août à faire reparaître la revue à Paris. C'est la solution que choisit Gaston Gallimard, contre l'avis de Paulhan qui suggérerait de la faire reparaître en zone libre. Le 1^{er} octobre, Jean Giono avait informé André Gide d'une lettre de Drieu La Rochelle lui annonçant, à sa grande surprise, que *La NRF* reparaîtrait sous sa direction, avec un comité de rédaction composé d'Éluard, Céline, Gide et Giono⁴. Lors de sa visite chez Gide, Gaston Gallimard lui soumet le projet d'un comité de rédaction composé de Drieu, Éluard, Giono, Malraux, Saint-Exupéry. Mais Gide se refuse, et le projet est abandonné, sans doute faute de volontaires, puisque *La NRF* reparaît le 1^{er} décembre 1940 sans comité de rédaction. La reparution de la revue participe en fait des conditions de réouverture de la maison d'édition, mise sous scellés le 9 novembre sur un ordre de la *Propaganda-Staffel* émis le 9 octobre⁵. Gallimard, ayant refusé une prise de participation allemande, obtient la reprise d'activité fin novembre, sous la condition de « réserver pour une durée de 5 ans à M. Drieu La Rochelle [...] des pouvoirs étendus pour la totalité de l'exécution de la production spirituelle et politique de [la] maison⁶ ».

3 Citation extraite des *Cahiers de Libération*, n° 1, septembre 1943, reproduite dans Anne Simonin, « Les Éditions de Minuit : littérature et politique dans la France des années sombres », 1994, p. 63.

4 Maria van Rysselberghe, *Les cahiers de la Petite Dame 1937-1945*, 1976, p. 197.

5 Il s'agissait d'une bavure, selon Pascal Fouché, *L'édition française sous l'Occupation 1940-1944*, vol. I, 1987, p. 70-71.

6 Lettre de la *Propaganda-Staffel* (signée par Kaiser) à Gaston Gallimard, le 28 novembre 1940, faisant état de l'accord passé avec le conseiller Rahn de l'Ambassade, reproduite d'après une copie de la traduction figurant au dossier de la Commission interprofessionnelle, dans *ibid.*, p. 73.

Cette prise de pouvoir à la faveur des conditions de production hétéronome plaide pour la thèse de l'usurpation, vers laquelle penche la réaction première des écrivains informés du projet, et que contribue à accréditer l'éviction de son ancien directeur, qui a refusé d'en prendre la codirection tant que les écrivains juifs et les antinazis ne seraient pas autorisés à y publier. On cite en exemple *Paris-Soir*, contrefaçon du quotidien réfugié en zone sud que les Allemands lancent en zone occupée. Cependant, à la différence de *Paris-Soir*, *La NRF* de Drieu est tout à fait « authentique ». Les négociations ont été engagées avec la bénédiction de Gaston Gallimard, Drieu n'est pas un prétendant illégitime à la direction de la revue, et si imposture il y a, c'est une imposture bien fondée puisqu'elle recueille l'assentiment de toute une fraction de l'ancienne équipe de la revue. Qui plus est, c'est un pur produit « maison », où aucun texte n'est imposé par les pouvoirs, où les règles du jeu sont en apparence respectées — les textes sont publiés avec l'accord de leurs auteurs —, et qui s'offre en outre le luxe, sans équivalent à l'époque, de jouir d'une grande liberté sous la condition de ne pas dire de mal des Allemands, la censure n'intervenant que très incidemment, selon la promesse faite à Drieu par Abetz. Drieu s'autorise du reste de cet argument pour convaincre les écrivains qu'il pressent. Drieu La Rochelle peut aussi se prévaloir du fait que la maison Gallimard a refusé l'entrée de capitaux allemands, et que les collaborateurs de la revue sont payés par son éditeur. C'est ce qu'il explique à Léautaud pour le rassurer quand celui-ci apprend, à son grand mécontentement — il ne s'embarrassera plus de tant de scrupules par la suite —, que la revue est soumise à la censure allemande⁷.

Dans la mesure où toute une fraction d'anciens collaborateurs de la revue s'y reconnaissent et où, pour nombre de nouveaux venus, son identité n'est pas remise en cause, Drieu peut à bon droit plaider la thèse de la continuité de la revue. De même lorsqu'à l'heure du bilan, il inscrira dans la tradition de *La NRF* depuis la Grande Guerre la place faite à l'actualité et à la politique :

Certains m'ont beaucoup reproché de faire *de la* politique dans la revue. J'aime mieux ceux qui me haïssent pour y avoir fait *une* certaine politique. Dieu merci, dans les anciennes N.R.F. on n'a jamais abusé de l'agnosticisme à l'égard de ce souci humain qu'est la politique et qu'un véritable humaniste doit considérer aussi bien que les autres. Si la revue d'avant 1914 montrait son ignorance et son dédain, celle de Jacques Rivière et celle de Jean Paulhan, celle-ci du moins dans ces dernières années, se mêlaient de ce qui, en somme, les regardait. J'ai donc continué cette tradition⁸.

S'il rompt avec le pluralisme qui a caractérisé dans ce domaine la ligne éditoriale de *La NRF* au moins jusqu'en 1938, certains ont imputé la responsabilité de cette rupture à Jean Paulhan lui-même : en faisant adopter à *La NRF* un parti pris antimunichois, celui-ci lui aurait donné, avant Drieu, une orientation politique, dont l'adhésion à la politique de collaboration ne serait que la contrepartie, et donc la conséquence. Mais c'est là qu'achoppe la thèse de la continuité. La prise de position antimunichoise de la

7 Paul Léautaud, *Journal littéraire*, t. 3, 1986, 5 et 6 décembre 1940, p. 234-237.

8 Pierre Drieu La Rochelle, « Bilan », 1943, p. 104 (c'est Drieu qui souligne).

revue, au moment où les accords de Munich sont accueillis par l'opinion avec ce « lâche soulagement » dont a parlé Léon Blum, s'ancre dans la tradition critique de *La NRF*. Peut-on lui comparer une ligne qui se veut l'incarnation de la politique des pouvoirs en place, un « moyen de propagande » comme le dit Drieu ? La question ne se pose pas exactement en ces termes, du reste. Les conditions de production ont changé : la liberté d'expression est supprimée, empêchant l'expression de points de vue critiques sur le régime. Faire de la revue un organe du point de vue officiel dans ces conditions contribue à ratifier cette situation hétéronome. C'est ainsi que le voient, en tout cas, les écrivains de l'opposition.

En faveur de la thèse de l'imposture, les écrivains du « refus » invoquent à juste titre l'utilisation de l'argument de « l'art pour l'art » à des fins extrinsèques, même si le fait que d'autres se contentent de cet argument n'est pas étranger à cette tradition d'élévation de l'artiste au-dessus des « vulgaires » conditions sociales qu'a cultivée *La NRF*. L'imposture tient aussi à l'écart entre la revendication affichée de la continuité avec l'ancienne revue et les ruptures manifestes qu'opère Drieu avec les politiques éditoriales successives de Jacques Rivière et de Jean Paulhan en transgressant certains des principes qu'elles avaient en commun : la prééminence de la valeur littéraire sur tout autre type de critère, la tradition critique, le principe de l'unité dans la diversité, peut-être aussi le principe gidien de la sincérité. Non pas que Drieu ne soit pas sincère. Paulhan proclame d'ailleurs sa sincérité à qui veut l'entendre. En cela, Drieu est un fidèle émule d'André Gide, comme il est aussi un produit typique de ce culte de l'originalité à tout prix que *La NRF* a porté à son paroxysme jusque dans le domaine politique. Mais la manipulation sur laquelle se fonde le projet de la revue fait qu'elle déroge dans son principe même à cette règle.

Peut-on défendre « l'art pour l'art » sous l'oppression ?

À l'origine, l'entreprise se présente sous le faux jour de la continuité. Drieu et Abetz tiennent à conserver le titre. Drieu a, par ailleurs, renoncé — sur les instances de Gaston Gallimard ? — à publier dans son intégralité le texte d'ouverture qu'il avait initialement rédigé pour le premier numéro de la revue, supprimant les passages les plus engagés⁹. Sur la soixantaine d'écrivains qui participent à l'entreprise de Drieu, plus de la moitié ont déjà écrit dans *La NRF* d'avant-guerre selon notre calcul. Mais ce sont surtout les signatures dans les premiers numéros de Gide et de Valéry, représentants de la génération des fondateurs et les mieux dotés en capital symbolique, qui apparaissent comme garantes de cette continuité sur le plan littéraire. Sur le plan idéologique, la nouvelle formule paraît renouer, après l'intermède anti-munichois, avec sa ligne pacifiste des années 1920, favorable au rapprochement franco-allemand. Outre la présence d'Alain au sommaire, les « feuillets » qu'y publie Gide s'ancrent directement dans cette

9 Texte conservé dans les archives des Éditions Gallimard, cité par Pierre Hebey, *La Nouvelle Revue Française des années sombres (juin 1940-juin 1941). Des intellectuels à la dérive*, 1992, p. 145.

tradition : « Le risque est beaucoup plus grand, pour la pensée, de se laisser dominer par la haine¹⁰ ». Ces considérations très générales confèrent une aura humaniste à des prises de position beaucoup plus politiques : de la figure du « bon Allemand » poli et correct, qui ne tue et ne pille personne, mise en scène par Chardonne¹¹, aux discours de Fabre-Luce et Drieu sur l'Europe¹².

La distance qu'elle prend à l'égard du moralisme de la « Révolution nationale » inscrit également la nouvelle formule dans la continuité de « l'esprit NRF ». La tradition individualiste et égotiste gidienne abhorrée par le régime de Vichy y est maintenue par Marcel Jouhandeau et Henry de Montherlant, dont l'article sur « Paternité et patrie » oppose à l'amour familial bourgeois, maternel et donc féminin dans son essence — auquel il impute en partie la défaite militaire — l'*éthos* viril de la tradition aristocratique guerrière¹³.

La NRF entend également, contre les injonctions vichystes à la moralisation de l'art et à la prise de conscience, par l'artiste, de ses responsabilités sociales, préserver la création des contraintes externes qui pèsent sur elle, selon la tradition bien établie à *La NRF*. C'est un véritable plaidoyer en faveur de « l'art pour l'art » que l'on trouve dans les pages de *La NRF* de Drieu, qui est lui-même pourtant si hostile à cette posture. Montherlant, dans le texte d'une conférence prononcée à Lyon et à Limoges en décembre 1940, prend le contrepied du moralisme que le régime de Vichy tente d'imposer en matière artistique : « L'artiste ne produit *pour* rien. Il produit son œuvre comme le pommier produit sa pomme, sans but et sans responsabilité, sans se soucier d'une recette pour qu'on s'en serve ni de l'usage qu'on en fera¹⁴ ». Se félicitant des nouvelles conditions de production qui sont, selon lui, propices à la création — « En un mot, plus de ce commerce impur et sordide entre l'artiste et le public [...] »¹⁵ —, il appelle, au nom de la « liberté de l'esprit », les artistes à poursuivre leur œuvre plus que jamais. Dans la continuité de la politique éditoriale de Rivière et de Paulhan, *La NRF* de Drieu prétend tenir la littérature à l'écart de la politique. Ses principaux critiques, Ramon Fernandez, André Thérive, André Rolland de Renéville, s'abstiennent d'y livrer leurs réflexions politiques. Non pas que la politique soit entièrement écartée de la revue — Drieu, Fabre-Luce, Petitjean et d'autres s'en chargent —, mais elle ne l'avait jamais été depuis la fin de l'autre guerre.

Cependant, cette défense de « l'art pour l'art » sonne faux. Non seulement parce qu'elle passe sous silence l'éviction d'une partie des collaborateurs de l'ancienne *NRF*, juifs et antifascistes, pour des raisons politiques et racistes, mais aussi parce que, pour la justifier, Montherlant croit nécessaire de s'adosser aux propos d'un véritable

10 André Gide, « Feuillet », 1940, p. 85.

11 Jacques Chardonne, « L'été à la Maurie », 1940, p. 11 et 16.

12 Voir, par exemple, les articles d'Alfred Fabre-Luce, « Lettre à un Américain », 1940, p. 67, et Drieu La Rochelle, « Le fait », 1941.

13 Henry de Montherlant, « Paternité et patrie », 1941, p. 610.

14 Henry de Montherlant, « La paix dans la guerre », 1941, p. 260.

15 *Ibid.*, p. 259.

« homme d'action » — Hitler : « On ne peut suspendre l'activité de l'esprit pour une certaine période sans une régression de la culture générale et une décadence définitive [...] », aurait affirmé le Führer dans un discours au Congrès national-socialiste de 1935¹⁶. Procédé qui trahit les véritables raisons de ce plaider en faveur de « l'art pour l'art ».

En démarquant *La NRF* du moralisme de Vichy, ce plaider vise en fait une autre cible, ce qui le rend tout circonstanciel : c'est une sommation adressée aux « écrivains du refus » pour qu'ils sortent du silence dans lequel ils se sont enfermés. Ceux-ci ne s'y trompent pas : ce plaider en faveur de « l'art pour l'art » masque l'acceptation du joug nazi et fait le jeu de la politique culturelle allemande qui aspire à la normalisation de la situation d'Occupation. À propos de la parution de « La cantate du Narcisse » de Paul Valéry dans la livraison de janvier 1941, Jean Guéhenno note dans son journal : « On ne peut s'empêcher de regretter qu'il [Valéry] se prête à cette manœuvre de l'occupation qui voudrait faire croire au monde que tout en France continue comme auparavant¹⁷ ».

C'est aussi une couverture pour l'entreprise personnelle de Drieu : « J'espère avoir compromis autour de *La N.R.F.* un certain nombre de personnes qui seront fort mal vues et fort étrillées par les Aragon et les Benda, revenant en maîtres », écrira-t-il dans son journal le 9 novembre 1942, au lendemain du débarquement allié en Afrique du Nord, qui annonce le tournant de la guerre¹⁸. « Compromettre » le plus d'écrivains possible, c'est donc, à partir du moment où il prend conscience de son double échec littéraire et politique, en des termes tout à fait cyniques que Drieu pose désormais l'enjeu. Et il ira jusqu'à tenter de « compromettre » celui-là même dont il a usurpé la place et qui s'est délibérément écarté — au moins publiquement — de son entreprise : « Est-ce besoin de dire [...] que sans Jean Paulhan mon travail eût été beaucoup plus difficile, sinon impossible », glisse-t-il dans le « bilan » qu'il publie en janvier 1943¹⁹.

La scission de l'équipe de *La NRF*

La crainte de l'usurpation a inspiré la méfiance initiale de nombre de collaborateurs de *La NRF*, à tel point que Drieu a failli renoncer à son projet, en raison du trop grand nombre de refus. Au mois de novembre, Ramon Fernandez « cherche partout la copie²⁰ ». Certes, Gaston Gallimard a arraché à Gide et à Brice Parain, secrétaire des éditions, leur collaboration au premier numéro. Après avoir été un moment séduit, Gide rend sa rupture publique en avril 1941²¹. Drieu ne cessera de solliciter l'aide de Jean Paulhan.

16 Cité par Henry de Montherlant, *ibid.*, p. 262.

17 10 janvier 1941, Jean Guéhenno, *Journal des années noires*, 1947, p. 73.

18 Pierre Drieu La Rochelle, *Journal 1939-1945*, 1992, p. 305.

19 Pierre Drieu La Rochelle, « Bilan, art. cit », p. 104.

20 Selon les propos tenus par Fernandez lui-même à Jean Grenier, *Sous l'Occupation*, 1997, p. 189.

21 André Gide, « Chardonne 40 », dans *Le Figaro*, 12 avril 1941.

C'est d'abord par loyauté à l'égard de Gallimard que ce dernier se résigne, à contrecœur, à pressentir les anciens collaborateurs de la revue et à assurer la transition auprès de Drieu, sans toutefois lui faciliter la tâche outre mesure. Son refus de prendre la codirection de *La NRF* n'était pas symbolique : il y perdait sa place. Il dut même envisager de chercher un emploi — il fit notamment des démarches auprès de son ancien ministère de rattachement, l'Instruction publique — avant que Gallimard lui confie la direction de la collection de La Pléiade, occupée auparavant par Jacques Schiffrin, licencié avec le directeur commercial Louis Daniel Hirsch, en raison de ses origines juives²².

Paulhan s'engage parallèlement dans l'activité clandestine : il collabore à la quatrième livraison du journal du réseau du Musée de l'Homme, *Résistance* (mars 1941), où un article dénonce la manipulation qui consiste, sous le couvert de « l'apparence de la liberté », à faire de *La NRF* et de ses grands auteurs la caution intellectuelle du collaborationnisme. Arrêté le 6 mai 1941, alors que le réseau est démantelé, Paulhan est relâché une semaine plus tard sur l'intervention de Drieu La Rochelle, qui aurait menacé l'ambassade allemande de quitter *La NRF*²³. Ce dernier tirera profit de la dette que Paulhan a contractée envers lui. L'ancien directeur de la revue ne peut désormais plus refuser à son sauveur — le mot n'est pas trop fort au regard du sort réservé aux membres du réseau, tous fusillés ou déportés — l'aide qu'il réclame. Il lui adresse alors des textes, lui prodigue des conseils, tout en reprenant ses activités clandestines dès l'été 1941, en élaborant avec Jacques Decour le projet d'un nouveau journal, *Les lettres françaises*, et d'un regroupement qui deviendra la principale instance de la Résistance littéraire : le Comité national des écrivains²⁴. En retour, Drieu fait paraître dans *La NRF* deux études sur *Les fleurs de Tarbes* de Paulhan, l'une de Ramon Fernandez en novembre 1941, l'autre de Rolland de Renéville en janvier 1942. Sans être dupe, et mal à l'aise du malentendu que cela risque de créer²⁵, Paulhan n'est pas insensible à cet hommage. À cette époque, la sollicitation de Drieu, qui commence à prendre acte de son échec, se fait de plus en plus pressante. Paulhan se dit prêt à relire les épreuves, et lui recommande Maurice Blanchot pour organiser la partie des notes, lui suggérant aussi de demander à ce dernier un chapitre de son second roman, *Aminadab*, qui va paraître chez Gallimard cette année-là (*La NRF* n'en publiera aucun extrait).

La conjoncture politique a occasionné une véritable scission au sein de l'équipe de *La NRF*. Ce principe de division déborde les clivages politiques : si les plus engagés

22 André Schiffrin, *Aller-retour. Paris-New York. Un itinéraire politique*, 2007, p. 69.

23 Voir Jean Paulhan, « Une semaine de secret », *Le Figaro*, 9 septembre 1941, repris dans *Écrivains en prison*, 1945, p. 200-208, et les deux lettres de Paulhan à Drieu La Rochelle du 20 et 22 mai 1941, dans Jean Paulhan, *Choix de lettres*, vol. II, 1937-1945. *Traité des jours sombres*, 1992, n° 174 et n° 175, p. 214-215.

24 Voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*, op. cit., ch. 7.

25 Voir les lettres de Jean Paulhan à Pierre Drieu La Rochelle (janvier 1942), dans Jean Paulhan, *Choix de lettres*, op. cit., n° 218, p. 262 ; et à Joë Bousquet (29 octobre 1941), citée par Alain Paire, « 1941 : le journal de bord des *Cahiers du sud* », 1993, p. 90.

parmi les écrivains qui participent à l'entreprise de Drieu sont procollaborationnistes, nombre de ceux qui figureront au sommaire se veulent apolitiques. Il doit être rapporté aux positions occupées dans le champ littéraire, aux intérêts spécifiques qui s'associent à chacune des options, aux liens d'interdépendance entre les auteurs et leur éditeur, et aux logiques institutionnelles propres selon lesquelles s'opère la scission de *La NRF*. Les choix ne sont pas non plus arrêtés une fois pour toutes lors de la réapparition de la revue : les hésitations — celles de Jean Grenier, de François Mauriac, d'André Gide —, les revirements précoces — ceux de Gide, de Valéry et d'Éluard —, les départs plus tardifs et plus discrets — celui d'Arland ou de Rolland de Renéville —, les recrues nouvelles — les jeunes poètes de l'École de Rochefort —, témoignent d'une évolution qui n'est ni linéaire, ni unidimensionnelle.

La scission s'opère dans un premier temps selon des principes d'oppositions internes et une logique institutionnelle propre que l'événement ne fait que cristalliser. Un simple constat générationnel l'indique. Alors que la génération des fondateurs se retire de *La NRF* de Drieu — Schlumberger s'est d'emblée récusé, Gide et Valéry, après s'être laissé attirer, se rétractent, Claudel, d'abord tenu à l'écart, lui est hostile —, une fraction des représentants de la génération intermédiaire prend la place : ce sont ceux qui ont entre 40 et 60 ans en 1940, et qui, entrés à *La NRF* avant que Paulhan en prenne la direction, ne lui doivent pas cette consécration. Plus, ils peuvent considérer à bon droit *La NRF* comme leur « maison », indépendamment de son directeur. En revanche, la jeune garde de *La NRF*, Sartre, Leiris, Queneau, Tardieu, Blanzat, Vaudal, tous âgés de moins de 40 ans, s'abstient. Ils suivront Paulhan au Comité national des écrivains.

Globalement, *La NRF* connaît pourtant un sensible rajeunissement. Les trois quarts de ses collaborateurs ont moins de 52 ans en 1940, et pas loin de la moitié ont moins de 40 ans²⁶. Mais la tranche d'âge la mieux représentée est 41-52 ans, qui totalise un tiers des collaborateurs de *La NRF* de Drieu. Les auteurs de moins de 40 ans sont le plus souvent de nouveaux venus dans la revue. Ceux qui ont la quarantaine représentent la génération intermédiaire : ce sont des critiques établis comme Ramon Fernandez, prétendant, dès la mort de Rivière en 1925, à la direction de *La NRF*, et André Thérive, chroniqueur littéraire du *Temps* qui, à la différence de Fernandez, ne faisait pas partie de l'équipe rédactionnelle et dont la collaboration à *La NRF* fut plus occasionnelle. Ce sont surtout les romanciers de l'après-guerre : Drieu La Rochelle, Montherlant, Morand, Giono, Cocteau, Arland, Jouhandeau, qui ont en commun d'avoir — inégalement — accédé à une certaine notoriété sans être assurés de passer à la postérité. Entrés à *La NRF* dans les années 1920, ils s'y trouvent écrasés, à la fin des années 1930, entre d'un côté la présence encore prépondérante du groupe des fondateurs et, de l'autre, la jeune garde promue par Paulhan qui est sur le point de les éclipser. L'observation vaut

26 Contre respectivement un peu plus de la moitié et un quart avant la guerre, pour un échantillon de 77 collaborateurs réguliers et occasionnels. Les écrivains ayant plus de 53 ans ne représentent plus que 22 % de l'ensemble des 40 collaborateurs de la revue de Drieu — recensés à partir d'un dépouillement de *La NRF* de 1940 à 1943 —, soit deux fois moins que dans l'ancienne *NRF*.

surtout pour ceux qui constituent des piliers de la revue, et pour qui elle est, en retour, la garantie, sinon la condition, du maintien de leur position dans le champ littéraire : Fernandez, Arland et Jouhandeau, dans une moindre mesure Drieu La Rochelle — dont on a vu cependant les démêlés avec Paulhan en 1939.

Privée de ses auteurs d'origine juive (Julien Benda, André Suarès, Jean Wahl, Benjamin Crémieux) et d'une partie de ses piliers d'origine protestante (Jean Paulhan, Jean Schlumberger, André Gide après la rupture), *La NRF* sous la direction de Drieu perd également, avec le retrait de la mouvance antifasciste, le pluralisme politique qui faisait son originalité parmi les revues des années 1930. Certes, les collaborateurs de la revue proviennent des horizons politiques les plus divers, qui vont de la gauche pacifiste à l'Action française. Mais, à part Alain et Giono qui n'ont pas revisité leur pacifisme, les auteurs les plus en vue de la nouvelle formule se situent nettement à l'extrême droite de l'éventail politique. Henry de Montherlant et Paul Morand sont des hommes de droite. Ramon Fernandez a rompu avec la gauche en 1935 pour rejoindre les rangs du Parti populaire français (PPF) à la suite de Drieu La Rochelle. Marcel Jouhandeau a proclamé son antisémitisme quelques années plus tôt : l'auteur du *Péril juif* (1937), dont la première profession de foi, refusée à *La NRF* par Paulhan, avait paru dans les colonnes de *L'action française*, menait depuis 1936 un combat pour la défense de la « culture française » contre les Juifs et les « métèques » qui avaient pris « toutes nos premières places²⁷ ». Parmi les plus jeunes, Claude Roy et Kléber Haedens sont d'Action française et Lucien Combelle est passé de l'Action française au fascisme.

Au moins un quart des collaborateurs de *La NRF* de Drieu a témoigné publiquement, dans la revue ou ailleurs, son adhésion à la politique de collaboration. Se distinguant parmi la plupart des publications collaborationnistes par un ton plus mesuré, moins hargneux, *La NRF* est non seulement un des lieux d'élaboration et de légitimation de l'idéal « européen » sur la base d'une entente franco-allemande²⁸, mais aussi un lieu de normalisation et de banalisation de la situation d'occupation.

Les articles de Chardonne, « L'été à la Maurie » et de Fabre-Luce, « Lettre à un Américain » dans le premier numéro, qui justifient la collaboration, celui de Drieu La Rochelle, « Le corps », dans le troisième, qui impute à « l'oubli du corps » la « décadence » de la civilisation occidentale depuis le Moyen Âge, ont contribué à fixer les orientations idéologiques de la revue. Ils soulèvent des vagues de protestations indignées. « “On” n'a guère goûté l'idylle charentaise de Chardonne ni certaine frivolité de Fabre-Luce », écrit, non sans euphémisme, Drieu à Mauriac²⁹. Face aux

27 Marcel Jouhandeau, « Comment je suis devenu antisémite », *L'action française*, 8 octobre 1936, repris dans *Le péril juif*, Sorlot, s.d. [1937], p. 10. Cité par Pierre Hebey, *La Nouvelle Revue Française des années sombres*, op. cit., p. 351.

28 Sur la justification idéologique que *La NRF* a apportée à la politique de Collaboration à travers la défense du fascisme et de la construction « européenne », voir Lionel Richard, « Drieu La Rochelle et *La Nouvelle revue française* des années noires », 1975.

29 Lettre de Pierre Drieu La Rochelle à François Mauriac, 23 décembre 1940, dans Pierre Drieu La Rochelle, *Textes retrouvés*, 1992, p. 106.

vives réactions qu'il a rencontrées, Chardonne devra faire une mise au point (« Voir la figure », *La NRF*, n° 328 (1^{er} juin 1941), p. 852-854). La tonalité anti-intellectualiste — illustrée entre autres par l'article d'Abel Bonnard, « Changement d'époque » (mars 1941), qui dénonce la coupure du « réel » qu'a entraînée la culture livresque — nourrit l'antidémocratie et l'antilibéralisme qui fondent l'option fasciste prise par *La NRF* sous l'impulsion de Drieu La Rochelle.

Dans son « bilan », Drieu a prétendu que « si une seule opinion s'est manifestée [dans la revue], il n'a pas tenu à [lui] qu'il en fût autrement » :

Je crois qu'il aurait été possible à certains, s'ils l'avaient le moins du monde voulu, d'exposer dans une mesure discrète mais substantielle, sinon leur refus, du moins une bonne partie des raisons qui les amenaient à ces refus³⁰.

Affirmation que contredit le *veto* qu'il a opposé à la parution d'une nouvelle trop « tendancieuse » de Noël Devaulx qui avait été proposée par Paulhan³¹. Dans une lettre à Paulhan, Drieu lui reprochera de manquer de « tact » en lui adressant des textes qu'il ne peut accepter³². Faute d'inviter les points de vue divergents à s'exprimer en son sein, selon la tradition de la revue, *La NRF* de Drieu est condamnée à polémiquer avec ceux qui s'expriment hors d'elle, dans les petites revues qui paraissent de l'autre côté de la ligne de démarcation notamment. Elle verse ainsi dans le « dogmatisme » auquel l'ancienne *NRF* avait échappé, perdant, du même coup, sa faculté d'ajustement aux transformations du champ littéraire et son double rôle d'arbitre et de phare.

Une revue en perte de légitimité

Le rajeunissement de la revue s'accompagne d'un déclin relatif du recrutement social, qui, contrairement à la période d'avant-guerre, non seulement ne se distingue plus du recrutement moyen du champ littéraire, mais accuse même un léger désavantage sous le rapport des atouts sociaux et culturels³³. La proportion d'écrivains issus de la haute et moyenne bourgeoisie est deux fois moins élevée dans *La NRF* de Drieu que dans l'ancienne revue, tandis qu'un collaborateur de la nouvelle *NRF* sur trois (contre un sur cinq auparavant) provient de la petite bourgeoisie et des classes populaires. Plus souvent originaires de la province (60% contre 50%), donc plus souvent scolarisés dans un collège ou un lycée de province (un sur trois contre un sur quatre), les collaborateurs de *La NRF* de Drieu sont moins nombreux à avoir fréquenté les grands lycées parisiens (32% contre 39%). Enfin, plus d'un tiers d'entre eux n'a pas fait d'études supérieures — contre un quart des collaborateurs de l'ancienne *NRF* —, et près d'un collaborateur de la revue sur cinq a un niveau d'études inférieur au baccalauréat (contre un sur dix avant la guerre).

30 Pierre Drieu La Rochelle, « Bilan, *art. cit.* », p. 105.

31 Pierre Seghers, « De *P.C.* 39 à *Poésie* 44 », 1944.

32 Lettre de Pierre Drieu La Rochelle à Jean Paulhan (1943), Fonds Jean Paulhan, Archives I.M.E.C.

33 Voir l'analyse prosopographique dans Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*, *op. cit.*, p. 416 et suivantes, et tableaux 1-5 en annexe.

Ce phénomène est moins dû au retrait ou à l'éviction d'anciens collaborateurs qu'au recrutement de nouveaux venus. Les exemples de Montherlant, Fernandez ou Drieu lui-même montrent que ce ne sont pas les moins bien dotés socialement qui restent, au contraire, au capital scolaire près, qui semble globalement moins élevé par comparaison avec les « abstentionnistes ». Confronté au mot d'ordre d'abstention qui se propage dans les cercles littéraires, le recrutement est devenu, on l'a vu, difficile. Albert Camus, qui vient d'entrer chez Gallimard, refuse par exemple de donner des extraits de *L'étranger* dans *La NRF*³⁴. C'est auprès d'écrivains moins bien intégrés dans les cercles littéraires les plus cotés, ceux qui n'ont pas encore accédé à la maison Gallimard par exemple, que la séduction de Drieu opère. Parmi les nouveaux entrants, on trouve ainsi un groupe de jeunes poètes que Drieu a attirés dans la revue pour qu'elle ne reste pas à la marge du mouvement de renouveau poétique porté par les petites revues qui paraissent de l'autre côté de la ligne de démarcation. Bien que ponctuelle le plus souvent, leur collaboration à *La NRF* de Drieu est significative à un moment où beaucoup lui tournent le dos.

Pendant les premiers mois, la poésie est représentée dans la revue par Jacques Audiberti, Armand Robin et Rolland de Renéville, qui y tient la critique poétique. Un poème de Paul Éluard — qui avait été pressenti à l'automne 1940 pour entrer dans le comité de rédaction et qui avait, semble-t-il, accepté — paraît dans la deuxième livraison. Cet « incident » ne se reproduira pas. Tous ont collaboré à *La NRF* d'avant-guerre.

L'évolution du sommaire de *La NRF* montre que la revue ne dicte plus les transformations du champ littéraire mais doit, au contraire, s'ajuster aux nouvelles tendances qui se font jour dans les petites revues de la zone sud — le renouveau poétique — pour maintenir sa position. Le nom d'Eugène Guillevic y figure pour la première fois en juillet 1941. Celui de Jean Follain y réapparaît en septembre et reviendra assez régulièrement. À partir de l'automne 1941 s'y joignent ceux de Fernand Marc, Luc Bérinmont, Jean Bouhier, Michel Manoll, Yanette Delétang-Tardif, puis, en 1942, Maurice Fombeure, Pierre Guégen, Marcel Béalu, tandis que des aînés comme Paul Fort, Léon-Paul Fargue, Jean de Boschère et André Salmon font leur retour dans la revue. Ces jeunes poètes, qui gravitent autour du groupe « Sagesse » animé par Fernand Marc ou autour de l'École de Rochefort naissante, n'ont pas été formés à l'école du surréalisme. Ils ont en commun, à l'exception de Fernand Marc (né à Paris en 1900), des origines provinciales (souvent l'Ouest) plutôt modestes et une éducation laïque³⁵. Venus s'installer à Paris à la fin de leurs études supérieures ou restés en province, ils n'auraient peut-être pas accédé au cercle parisien très fermé de *La NRF* sans les conditions particulières de l'Occupation qui ont provoqué la désaffection de la scène parisienne par nombre de ses acteurs.

34 Voir la lettre de Pierre Drieu La Rochelle à Jean Paulhan (1942) (Fonds Jean Paulhan, Archives I.M.E.C.), et celle d'Albert Camus à Jean Grenier, 6 septembre 1942, dans Albert Camus et Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, 1981, p. 75.

35 Voir l'introduction de Jean Bouhier à l'anthologie *Les poètes de l'École de Rochefort*, 1983, p. 13-14.

Sans qu'on puisse toujours les exempter d'ambiguïtés idéologiques, nombre de ceux qui se laissent entraîner dans l'entreprise de Drieu ne sont pas animés par des convictions politiques. À la différence des anciens collaborateurs de *La NRF*, la participation de ces nouveaux venus à l'entreprise de Drieu procède plus d'une méconnaissance des enjeux tels qu'ils se posent alors dans le monde des lettres que d'une adhésion idéologique. Parmi les aînés qui réapparaissent dans le sommaire de la revue en 1942, André Salmon, journaliste, a pris des positions en faveur de la Collaboration dans *Le petit Parisien* et a proclamé son soutien à la Légions des volontaires français (LVF) Paul Fort s'accommode fort bien de la présence de l'occupant. Il est vrai aussi que, s'ils n'ont pas pris parti publiquement, on décèle des ambiguïtés idéologiques chez Audiberti, Rolland de Renéville et Armand Robin. Mais tel n'est pas le cas de Guillevic, qui s'affiche volontiers communiste. La collaboration de Guillevic à *La NRF* de Drieu — des poèmes de lui y paraissent en juillet 1941 et en août 1942 — alors qu'il s'apprête à rejoindre le parti communiste clandestin (adhésion qui, certes, le dédouane), révèle l'inertie des schèmes de perception qui, chez un *outsider*, dictent l'orientation dans le champ littéraire en fonction des repères antérieurs : alors que pour nombre de collaborateurs de la revue, on l'a vu, *La NRF* de Drieu est une entreprise d'usurpation, et n'est donc pas la « vraie » *NRF*, elle conserve tout son prestige aux yeux des *outsiders* — ceux qui sont les moins informés parce que les moins introduits, et qui n'ont donc pas réajusté leurs schèmes de perception. Cependant, ces jeunes recrues ne suffisent pas à redorer le prestige de *La NRF*.

L'échec de *La NRF* de Drieu doit être rapporté aux modes de recomposition du champ littéraire éclaté autour des petites revues de la zone sud qui contestent le monopole pourtant bien établi de *La NRF*. Fondées peu avant la défaite ou nées de la crise à l'instigation de jeunes prétendants, souvent doublées d'un support éditorial, les revues *Fontaine* à Alger, *Poésie* 40,41... à Villeneuve-lès-Avignon, *Confluences* à Lyon, *Messages* à Paris, puis en Belgique et en Suisse, *Traits* à Lausanne, *Les cahiers du Rhône* à Neuchâtel, promeuvent toute une génération de jeunes poètes, et offrent, dans un même temps, à certains de leurs aînés un substitut aux instances de diffusion noyautées par la Collaboration, *La NRF* en particulier³⁶. Cette alliance intergénérationnelle rend possible la remise en cause du monopole de *La NRF* que la situation d'occupation a comme matérialisé. C'est dans leur opposition commune à *La NRF* de Drieu La Rochelle que les projets à l'origine très différents de ces petites revues convergent dans un premier temps. Signe que malgré l'éclatement géographique, *La NRF* — qui est diffusée en zone sud — demeure un repère, fût-il répulsif. Leurs attaques engagent une véritable bataille des revues, qui a pour enjeu la double légitimité littéraire et nationale. Leur combat pour la reconquête de l'autonomie passe par une lutte pour la réappropriation de « l'esprit français ».

36 On trouvera une étude détaillée de ces petites revues dans mon livre *La guerre des écrivains*, *op. cit.*, p. 423 et suivantes.

Le coup de force symbolique réalisé par ces petites revues consiste dans la réunification du champ littéraire éclaté, par delà la ligne de démarcation et les frontières. La part croissante qu'occupe la poésie dans *La NRF* illustre à elle seule son alignement sur l'orientation des revues semi-légales. À partir de l'été 1941, ce sont ces revues qui font l'actualité poétique, orchestrées par Aragon devenu le chantre de la poésie nationale. Les flèches qu'elles décochent à *La NRF* nouvelle manière contraignent bientôt celle-ci, malgré le respect qu'elle leur témoigne, à la défensive, puis à l'offensive. D'autant que réduites à ne rester qu'allusives sur le plan politique, elles concentrent leurs critiques sur le plan littéraire et contribuent ainsi à la disqualification de la revue de Drieu. Rien n'atteste aussi clairement le succès de ce coup de force que le besoin croissant qu'éprouve *La NRF* de Drieu de se définir par rapport à elles. Dans la livraison d'octobre 1941, il riposte, réagissant notamment à la parution de « La leçon de Ribérac ou l'Europe française » d'Aragon, en un article qui marque le passage de la contre-attaque à la dénonciation de ces jeunes revues littéraires de l'autre zone « où se sont réfugiés l'opposition politique au Maréchal Pétain et l'esprit de guerre à tout prix ». Désignant, derrière le « laudateur échauffé du moyen âge français et de la poésie française », le communiste, il conclut :

[...] tous ces appels à demi-mot qu'Aragon répand dans les revues littéraires et poétiques cousues de fil rouge, pour la résistance et le durcissement, ne sont pas au service de la France [...]. On la verrait de Moscou, bien sûr, cette aube qui ne connaît pas les frontières. Et ce chevalier Vermeil me paraît plutôt un chevalier rouge³⁷.

Ces revues « cousues de fil rouge » étaient recensées dans une note du même numéro de *La NRF*. Quand Drieu La Rochelle dressera le bilan de son entreprise à la fin 1942, c'est à elles qu'il comparera son entreprise :

Je suis loin de croire que *Fontaine* et *Poésie* 41,42 aient présenté des sommaires plus importants que les nôtres. [...] Toute une nouvelle génération de poètes s'est levée dans la *Nouvelle Revue française* comme dans *Poésie* 41,42 et dans *Fontaine*. À Paris, il y a eu Audiberti, Guillevic, Rolland de Renéville, Follain, Fombeure, Henri Thomas, Armand Robin, Fieschi, qui sont venus appuyer Paul Fort, André Salmon [...] ³⁸.

Les tentatives de remaniement

Malgré l'aide indirecte de Paulhan, l'entreprise est vouée à l'échec. Les désabonnements se multiplient. Dès mars 1942, Drieu a menacé de quitter la revue. Invité par Gaston Gallimard à la reprendre, Paulhan s'est récusé. La menace de Drieu semble avoir pour but d'obtenir l'implication officielle de Paulhan dans la revue, dont la collaboration à l'hebdomadaire *Comoedia* — alors qu'il persiste dans son refus de faire figurer son nom dans *La NRF* — fait apparaître celui-ci comme un relais de *La NRF* désaffectée et contribue à la perte du monopole que l'interdiction des autres revues en zone occupée aurait dû lui garantir. De son côté, Gaston Gallimard redoutait le départ de Drieu, qui était le garant de la maison d'édition auprès des autorités d'occupation. D'autant qu'il

37 *Ibid.*, p. 483, 486 et 488.

38 Pierre Drieu La Rochelle, « Bilan, art. cit. », p. 103-104.

lui fallait compter avec les nouvelles conditions faites à l'édition en cette année 1942 : un durcissement des mesures de censure et du contingentement du papier, annoncé en mars, entre en vigueur en avril 1942 ; en outre, la mise en place de la Commission de contrôle du papier d'édition nommée par le gouvernement de Vichy ne laisse rien présager de bon à ceux qui, comme Gallimard, avaient pris l'habitude de contourner la censure vichyssoise en s'adressant directement à la censure allemande. Ces inquiétudes se matérialisent dès la mi-mars : *La NRF* ne se voit accorder que 34 pages au lieu de 128 par mois dans la nouvelle distribution, et Drieu La Rochelle, qui fait en avril une démarche auprès de la commission, se heurte à un refus. *La NRF* ne souffrira que provisoirement — dans son numéro de juin, qui compte 63 pages au lieu de 128 — de cette restriction. Une fois de plus, Gaston Gallimard présente le maintien de la revue comme une entreprise de sauvetage de la maison, qu'il dit menacée d'être mise sous scellés si la revue disparaissait. Et de fait, sans qu'il y ait lieu d'accréditer cette menace, les Allemands ne souhaitent pas le sabordement de *La NRF* qui symboliserait l'échec de la politique de Collaboration.

La constitution d'un comité de rédaction est envisagée, qui comprendrait Arland, Giono, Jouhandeau, Montherlant, Paulhan, Drieu restant le directeur en titre de la revue. Tirailé entre ses résolutions — ne pas figurer nommément dans la revue tant que ses collaborateurs juifs en sont proscrits — et son attachement à *La NRF*, Paulhan pose des conditions. Pour marquer la rupture avec les orientations que lui a données Drieu, la revue doit devenir purement littéraire. Ce qui suppose un changement de forme — l'abandon des notes, notules et airs du mois, de manière à la réduire à sa partie anthologique et aux chroniques — et un changement de direction. Paulhan accepterait d'entrer dans le comité de rédaction si un conseil de direction formé des grands aînés était constitué parallèlement, ce que Drieu souhaite, de son côté. Paulhan sollicite en premier lieu Paul Valéry, André Gide, Jean Schlumberger. Ce dernier s'étant récusé, de crainte que les écrivains du « refus » y perdent « tout le bénéfice de l'abstention qu'ils ont pratiquée jusqu'ici³⁹ », Paulhan lui substitue Paul Claudel et Léon-Paul Fargue. Parallèlement, il sonde les éventuels collaborateurs de la revue nouvelle formule : Groethuysen, Blanzat, Mauriac, Guéhenno, Duhamel. Il s'est par ailleurs enquis de l'acceptabilité du projet auprès du *Sonderführer* Gerhard Heller, que ses amis Marcel Jouhandeau et Marcel Arland lui ont présenté à la fin de l'année 1941 et avec qui il a noué des relations cordiales⁴⁰ : Claudel, Gide, Valéry seraient les bienvenus, Mauriac et Duhamel seraient tolérés, seul Aragon est « indésirable », par égards pour Vichy, prétend Heller. Guéhenno, puis Duhamel se refusent. Gide, d'abord hésitant — à la suite d'une conversation avec Malraux, notamment —, finit par donner son accord de principe si Paulhan obtient celui d'« Eupalinos » (Valéry) et celui de « Desqueyroux » (Mauriac), mais il ne souhaite pas la participation de « Contadour »

39 Brouillon de la réponse de Jean Schlumberger (19 mars 1942) à la lettre de Jean Paulhan du 11 mars 1942, Fonds Jean Schlumberger, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

40 Voir Gerhard Heller, *Un Allemand à Paris. 1940-1944*, 1981, p. 96 et suivantes.

(Giono) et de « Pincengrain » (Jouhandeau) au projet⁴¹. Valéry s'oppose à la présence de Drieu, Montherlant et Jouhandeau dans le comité de rédaction. Claudel a accepté « à la condition que les traces de cet immonde putois de Mont[herlant] soient d'abord désinfectées⁴² ». Au fil des négociations, habilement orchestrées par Paulhan, le projet se modifie. Paulhan souffle ainsi à Valéry de céder sur l'attribution officielle de la gérance de la revue à Drieu La Rochelle, mais de demeurer « inflexible pour ce qui a trait à la présence de Mauriac dans le Comité⁴³ ». Présence que Drieu La Rochelle refuse, de même qu'il n'est pas disposé à renoncer à Montherlant et à Jouhandeau, qui représentent la tendance collaborationniste de la revue, et dont la mise à l'écart le mettrait lui-même en minorité. Valéry écrit à Gide :

Quant à la N.R.F., je me suis mis d'accord par téléphone avec Claudel. *Nous tenons bon*. Ou *nous* et nous seuls ou rien. Nous, c'est toi, moi, lui, Mauriac et quelque Fargue. Enfin des gens possibles. J'ai expliqué dix fois que mêler ceux-ci et ceux-là c'est noyer tout le monde⁴⁴.

Les conditions de production ne sont pas encore propices à un renversement du rapport de force interne. Fort de la caution qu'il constitue pour la maison auprès des autorités d'Occupation, Drieu La Rochelle peut opposer son *veto* quand il constate que la manœuvre tourne en sa défaveur. Le projet échoue. Au mois de juin, Drieu envisage à nouveau de démissionner, puis décide, sur les instances de Gallimard, de reprendre la revue, tandis que son secrétaire de rédaction, Maurice Blanchot, la quitte. Les négociations du printemps 1942 font cependant apparaître les nouvelles alliances qui se sont nouées à cette date, en particulier le rapprochement entre l'équipe de l'ancienne NRF et le pôle réfractaire de l'Académie française, Duhamel, Mauriac et Valéry⁴⁵. Elles se manifestent par les prix que l'Académie décerne cette année-là — pour lesquels Mauriac et Duhamel consultent notamment Jean Paulhan —, et par la caution qu'ils apportent aux tribunes de l'opposition au régime de Vichy de l'autre côté de la ligne de démarcation, la page littéraire du *Figaro* et les petites revues. Le Grand Prix de littérature, décerné sur l'initiative de François Mauriac à Jean Schlumberger, est une récompense donnée à l'intransigeance et au « refus ». Seul de l'équipe des fondateurs de *La NRF* à s'être montré intransigeant sur toute la ligne, y compris lors du remaniement du comité de rédaction de la revue, Schlumberger avait exposé ses craintes à François Mauriac dans une longue lettre où il lui demandait, en tant que benjamin du futur

41 Lettres d'André Gide à Jean Paulhan des 16, 17 et 19 mars 1942, dans Jean Paulhan et André Gide, *Correspondance 1918-1951*, 1998, n° 255, n° 256 et n° 257, p. 260-262. Voir aussi les lettres suivantes, dans lesquelles Gide manifeste à nouveau ses inquiétudes, notamment celle du 13 avril (n° 259, p. 264).

42 Lettre de Jean Paulhan à Pierre Drieu La Rochelle (17 avril 1942), dans Jean Paulhan, *Choix de lettres*, op. cit., n° 235, p. 276.

43 Lettre de Jean Paulhan à Paul Valéry (16 avril 1942), dans *ibid.*, n° 234, p. 276.

44 Lettre de Paul Valéry à André Gide (28 avril 1942), dans André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, 1955, p. 527 (c'est Valéry qui souligne).

45 Voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*, op. cit., ch. 4.

conseil, d'empêcher les dérives : pour préserver le bénéfice moral de l'abstention des quatre ou cinq principaux écrivains, la distinction devait être clairement maintenue entre ces derniers et les confrères qui « nous ont causé des déceptions pénibles ». « Il faut que le fossé reste clairement tracé, et que ceux qui ont passé de l'autre côté ne puissent s'autoriser de quoi que ce soit pour prétendre qu'il ne s'agit que d'une question de plus ou de moins », expliquait-il⁴⁶.

Ce n'est qu'un an plus tard que Drieu abandonnera *La NRF* à Paulhan. Il accepte d'abord en mai 1943 que Paulhan fasse la revue sous son nom, avec pour rédacteur en chef Jacques Lemarchand. Âgé de 34 ans, secrétaire de l'hebdomadaire ultra-collaborationniste *La gerbe*, qu'il quitte pour cette nouvelle fonction, Lemarchand vient de faire paraître un roman chez Gallimard. À Henri Pourrat, dont il publie « De la confiance » dans le numéro de juin, Paulhan garantit que Drieu n'y donnera plus de chroniques politiques et que la revue n'abordera plus l'actualité⁴⁷. À cette date, cependant, les règles de conduite des écrivains de l'opposition sont déjà largement codifiées : Leiris et Queneau refusent cette fois de suivre Paulhan. Au mois de juin, Drieu saisira comme prétexte un « mauvais article » que Paulhan lui a soumis, dit-il — il a en fait refusé plusieurs textes, dont la nouvelle de Noël Devaulx qui paraîtra dans *Poésie* 43 —, et donnera cette fois sa démission définitive. Elle entraîne le sabordement de la revue, Paulhan et Gallimard n'étant pas parvenus à s'entendre avec Gerhard Heller.

Le désinvestissement de Drieu, qui va croissant à mesure que se confirme l'échec de *La NRF*, l'aura précipité. En septembre 1941, Drieu se réjouissait encore de la position conquise pour ne plus en éprouver que de l'ennui en décembre 1942 :

Je me suis mis dans une situation qui m'ennuie affreusement : la revue, la collaboration, tout cela m'embête depuis le début presque tout le temps et depuis que tout cela tourne décidément mal, je suis excédé par le rôle qu'il me faut tenir jusqu'au bout⁴⁸.

Le sacrifice de *La NRF*

Après l'échec de ses manœuvres, Jean Paulhan envisage, sur la demande de Gaston Gallimard, de relancer *La NRF*. Peu après, tandis qu'Aragon échafaude des projets avec Gallimard en vue de la reparution de la revue, Paulhan lui fait savoir que s'il souhaite être membre de son comité de rédaction, il ne tient pas à en être le directeur, préférant se consacrer à son travail personnel, et craignant par ailleurs — ce en quoi il voyait juste — qu'une revue du type de celle qu'il avait conçue avant la guerre ne soit désormais plus possible :

46 Lettre de Jean Schlumberger à François Mauriac (25 mai 1942), Fonds François Mauriac, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

47 Lettre de Jean Paulhan à Henri Pourrat (27 mai 1943), Jean Paulhan, *Choix de lettres*, op. cit., n° 266, p. 306.

48 Pierre Drieu La Rochelle, *Journal*, op. cit., p. 269 et 316-317.

Puis, j'ai fait, je ne voudrais refaire, je ne serais capable de refaire qu'une revue : celle où Benda peut voisiner avec Jouhandeau, Aragon avec Audiberti. Cette revue-là ne sera pas plus possible demain (pour les raisons opposées) qu'elle ne l'était depuis trois ans⁴⁹.

À l'approche de la Libération, Paulhan se plie cependant à la volonté de Gallimard, mais pose ses conditions. Il réclame une autorité « absolue » sur la partie « annonces » de la revue⁵⁰, le droit de publier Jouhandeau, et veut pouvoir compter sur la collaboration régulière de Sartre, Blanchot, Monique Saint-Hélier pour les chroniques et les airs du mois⁵¹. C'est donc avec amertume qu'il apprend en octobre 1944 sa nomination comme liquidateur de la revue⁵². Que s'est-il passé ?

La suppression de *La NRF*, dont de Gaulle souhaitait pourtant la réputation, en raison de son prestige à l'étranger, est le résultat d'un compromis entre les membres de la Commission d'épuration de la librairie et de l'édition mise en place à la Libération, Vercors, un des fondateurs des Éditions de Minuit clandestines, Pierre Seghers, le directeur de *Poésie 40,41...*, et Sartre. Vercors se souvient être allé trouver Sartre avec Seghers et d'avoir obtenu ce compromis « de ne pas punir la maison, mais de punir *La NRF*⁵³ ». *La NRF*, qui avait été donnée en gage à l'occupant pour assurer le bon fonctionnement de la maison d'édition, est donc à nouveau sacrifiée pour la « sauvegarde » de la maison. Symbolique, cette interdiction l'est d'autant plus que, comme le fait remarquer Pascal Fouché, la Commission d'épuration de la librairie et de l'édition n'a aucune existence légale⁵⁴.

Le sacrifice de *La NRF*, emblème de la « trahison littéraire », n'a pas suscité beaucoup d'émotion parmi les écrivains de la nouvelle génération. Tout en défendant son éditeur et les intérêts de la maison, Sartre pourra bientôt tirer profit du compromis obtenu, puisque l'année suivante, en octobre 1945, paraît sous sa direction chez Gallimard une nouvelle revue, *Les temps modernes*, qui va prétendre occuper la place laissée vacante par *La NRF*⁵⁵.

49 Lettre de Jean Paulhan à Louis Aragon (1943), dans Jean Paulhan, Louis Aragon et Elsa Triolet, « *Le Temps traversé* ». *Correspondance 1920-1964*, 1994, n° 107, p. 166.

50 Lettre de Jean Paulhan à Jean Schlumberger (30 juillet 1944), Fonds Jean Schlumberger, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

51 Lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 9 août 1944, dans Jean Paulhan et Monique Saint-Hélier, *Correspondance, Correspondance, 1941-1955*, 1995, n° 115, p. 250.

52 Lettre de Jean Paulhan à Jean Schlumberger, 12 octobre 1944, Fonds Jean Schlumberger, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

53 Entretien avec Vercors, 30 avril 1991.

54 Pascal Fouché, *L'édition française sous l'Occupation*, vol. II, 1987, p. 228. La Commission a démissionné avant d'obtenir sa reconnaissance légale. Elle sera remplacée par la Commission consultative de l'édition (*ibid.*, p. 167 et 187 et suivantes).

55 Voir, sur ce dernier point, Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, 1994, p. 235. Sur la position symboliquement dominante des *Temps modernes* dans le champ littéraire et sur ses rapports avec les autres revues à la Libération, voir Anne Boschetti, *Sartre et les « Temps Modernes »*. *Une entreprise intellectuelle*, 1985, p. 185 et suivantes.

Cette succession témoigne du renversement des valeurs littéraires que *La NRF* avait contribué à imposer dans l'entre-deux-guerres, à la faveur de l'accession d'une nouvelle génération d'écrivains dans le champ intellectuel, marqués par l'expérience de l'Occupation et de leur engagement dans la Résistance, qui fonde aussi bien leur vision du monde que leur autorité à parler en son nom. L'assimilation de cette expérience dans leur vision intellectuelle du monde et la valorisation de cette expérience ou de ce « capital moral » pour s'imposer sur la scène intellectuelle contre leurs aînés s'effectuent à travers la notion de « responsabilité de l'écrivain ». La recomposition du champ littéraire à la Libération est scandée par cette lutte intergénérationnelle, qui se joue notamment autour du débat que suscitent les condamnations à mort des écrivains collaborateurs dans le cadre de l'épuration⁵⁶. Il oppose les « indulgents » aux « intransigeants » qui plaident la pleine responsabilité de l'écrivain. C'est en prônant, contre la « littérature pure », la conception d'une « littérature engagée » sur laquelle il fonde son projet de revue que Sartre va devenir l'un des principaux porte-parole de cette génération.

Au sein de la maison Gallimard, la rupture s'opère cependant dans la continuité : Sartre accapare le capital symbolique accumulé par *La NRF* pour annuler l'ordre littéraire que la revue avait institué dans l'entre-deux-guerres, mais, faisant fructifier ce capital en l'ajustant à la nouvelle demande dans le champ intellectuel, il assure en même temps la reproduction de la position dominante de la maison alors même que celle-ci semblait menacée. Le projet prend forme dès la décision de la liquidation de la revue à la fin d'octobre 1944, sous le titre *La condition humaine*, avant d'être rebaptisé, dès décembre 1944, *Les temps modernes*. Il est nettement perçu par la vieille garde de *La NRF* comme un défi lancé par la jeune génération qui s'impose progressivement dans la maison. En novembre 1944, Jean Schlumberger écrit ainsi à André Gide : « La revue de Sartre, toute philosophique en principe, paraît vouloir empiéter sur le terrain réservé. Nous en serons quittes pour inventer du neuf et pour écraser cette marmaille par notre qualité⁵⁷ ».

Tiraillé entre la génération des fondateurs de *La NRF* et celle des prétendants, Paulhan accepte d'être membre du comité de rédaction des *Temps modernes*, qu'il fera bénéficier de sa longue expérience de fabrication d'une revue, réalisant ainsi concrètement le travail de transmission de l'héritage. Cependant, cette position dans l'ombre de l'écrivain qu'il avait largement contribué à promouvoir avant la guerre ne lui convient guère. D'autant moins que le projet des *Temps modernes*, par la place qu'il accorde à l'actualité et par la conception de la « littérature engagée » qu'y fait valoir son directeur, est à l'opposé de celui de Paulhan. Dès mars 1945, il envisage, dans la continuité du projet d'une *NRF* « intemporelle » qu'il concevait depuis 1942, un nouveau projet, les *Cahiers de la pléiade*, qui prend corps en avril 1946. Paulhan a

56 Voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*, op. cit., ch. 8.

57 Lettre de Jean Schlumberger à André Gide (21 novembre 1944), dans André Gide et Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, 1993, n° 790, p. 962-963. Voir aussi la lettre de Julien Benda à Jean Paulhan (25 novembre 1944), Fonds Jean Paulhan, Archives I.M.E.C.

entre-temps quitté le comité de rédaction des *Temps modernes*. Il lui faudra attendre jusqu'en 1953, date de la grande loi d'amnistie, pour réaliser son véritable projet et relancer avec Marcel Arland la *Nouvelle nouvelle revue française*.

La NRF de Drieu a connu un double échec : elle n'est pas parvenue à se réapproprier l'héritage de la revue, ni à se doter d'un projet et d'une identité littéraires. Son histoire pose le problème de la continuité des institutions littéraires, entre transmission, réappropriation et détournement d'un héritage symbolique. La réappropriation du nom propre, qui enferme le capital symbolique, ne suffit pas à garantir la légitimité d'une instance. La tentative de détourner ce capital symbolique accumulé en respectant les règles de l'autonomie du champ littéraire dans de nouvelles conditions de production hétéronomes se heurte à la résistance d'une partie des anciens collaborateurs, dont le départ entraîne le discrédit de l'entreprise. Peut-être que, si l'Occupation avait duré plus longtemps et si la victoire des alliés ne s'était profilée dès 1942, il en serait allé autrement. Mais l'écart entre la rhétorique de « l'art pour l'art » et les pratiques d'exclusion de la revue sur la base de critères qui n'avaient rien à voir avec l'esthétique fait apparaître au grand jour son instrumentalisation pour la ratification de cet état hétéronome du champ littéraire. Non seulement elle a contribué à discréditer l'entreprise, mais elle a aussi délégitimé pour longtemps l'option de « l'art pour l'art » dans le champ littéraire, comme en témoigne le succès de la conception sartrienne de la « littérature engagée » à la Libération.

Références

- BOSCHETTI, Anne, *Sartre et les « Temps Modernes »*. Une entreprise intellectuelle, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- BOUHIER, Jean (dir.), *Les poètes de l'École de Rochefort*, Paris, Seghers, 1983.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- CAMUS, Albert et Jean GRENIER, *Correspondance 1932-1960*, Paris, Gallimard, 1981 (éd. de M. Dobrenn).
- CHARDONNE, Jacques, « L'été à la Maurie », *La NRF*, n° 322 (1^{er} décembre 1940), p. 7-16.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, « Bilan », *La NRF*, n° 347 (1^{er} janvier 1943), p. 103-111.
- , *Journal 1939-1945*, Paris, Gallimard, 1992 (éd. de J. Hervier).
- , « Le fait », *La NRF*, n° 328 (1^{er} juin 1941), p. 855-859.
- , *Textes retrouvés*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992 (éd. de J.-P. Bertrand).
- FABRE-LUCE, Alfred, « Lettre à un Américain », *La NRF*, n° 322 (1^{er} décembre 1940), p. 64-72.
- FOUCHÉ, Pascal, *L'édition française sous l'Occupation 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris VII, vol. I, 1987.
- , *L'édition française sous l'Occupation 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'université Paris VII, vol. II, 1987.
- GIDE, André, « Feuillet », *La NRF*, n° 322 (1^{er} décembre 1940), p. 76-86.
- et Jean PAULHAN, *Correspondance 1918-1951*, Paris, Gallimard, 1998 (éd. de F. Grover et P. Schartenburg-Winter).
- et Jean SCHLUMBERGER, *Correspondance 1901-1950*, Paris, Gallimard, 1993 (éd. de P. Mercier et P. Fawcett).
- et Paul VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955 (éd. de R. Mallet).
- GRENIER, Jean, *Sous l'Occupation*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1997.
- GUÉHENNO, Jean, *Journal des années noires*, Paris, Gallimard, 1947.
- HEBEY, Pierre, *La Nouvelle Revue Française des années sombres (juin 1940-juin 1941). Des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992.
- HELLER, Gerhard, *Un Allemand à Paris. 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- LÉAUTAUD, Paul, *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, t. 3, 1986 [1964].
- MONTHERLANT, Henry de, « La paix dans la guerre », *La NRF*, n° 331 (1^{er} septembre 1941), p. 257-268.
- , « Paternité et patrie », *La NRF*, n° 326 (1^{er} avril 1941), p. 604-611.
- PAIRE, Alain, « 1941 : le journal de bord des Cahiers du sud », *La revue des revues*, n° 16 (1993), p. 71-98.
- PAULHAN, Jean, *Choix de lettres*, vol. II, 1937-1945. *Traité des jours sombres*, Paris, Gallimard, 1992.

- , « Une semaine de secret », dans *Écrivains en prison*, Paris, Seghers, 1945, p. 200-208.
- , Louis ARAGON et Elsa TRIOLET, « *Le temps traversé* ». *Correspondance 1920-1964*, Paris, Gallimard, 1994 (éd. de B. Leuilliot).
- et Monique SAINT-HÉLIER, *Correspondance, 1941-1955*, Paris, Gallimard, 1995 (éd. de J.-F. Tappy).
- RICHARD, Lionel, « Drieu La Rochelle et *La Nouvelle revue française* des années noires », *Revue d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, n° 97, 1975, p. 67-84.
- SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- SCHIFFRIN, André, *Aller-retour. Paris-New York. Un itinéraire politique*, Paris, Liana Levi, 2007 (trad. de F. Gonzalez-Batlle).
- SEGHERS, Pierre, « De *P.C.* 39 à *Poésie* 44 », *Poésie* 44, n° 20 (juillet-octobre 1944), p. 5-6.
- SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, I.M.E.C., 1994.
- , « Les Éditions de Minuit : littérature et politique dans la France des années sombres », *Bulletin de la S.H.M.C.*, n° 3-4 (1994), p. 63-68.
- VAN RYSELBERGHE, Maria, *Les cahiers de la Petite Dame 1937-1945*, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide, n° 6, 1976.

ANALYSES



Une source du verset moderne : le cinéma muet

CHRISTOPHE WALL-ROMANA

L'écrivain Ricciotto Canudo, ami d'Apollinaire, fut le premier en France à prôner l'idée que le cinéma est un art, dès 1911. Or, en 1921, il intitula l'un de ses manifestes en faveur du cinéma : « Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau¹ ». Pourquoi ce recours au verset au moment d'élargir la notion même de lyrisme ? Certes, derrière « l'esprit nouveau » se cache une certaine liturgie du changement radical, voire un catéchisme moderniste pouvant expliquer cette invocation au verset comme texte sacré. On pourrait également arguer que le verset fonctionne comme tierce alternative au trébuchet entre *Vers et prose*, pour reprendre le titre de l'une des revues les plus marquantes du mouvement symboliste. Pourtant, n'est-ce pas le cinéma lui-même comme *nouveau dispositif textuel* qui participe au retour d'un verset renouvelé chez bon nombre de poètes d'avant-garde ? Voilà la thèse que nous soutiendrons ici.

Le cinéma dans le poétique

Affirmons-le sur la base de notre travail en cours : le cinéma se présente au cours du siècle dernier comme une puissante force d'attraction agissant sur le poétique, dans ses formes autant que dans ses rapports avec les pratiques et objets culturels. Mallarmé le premier, puis d'Annunzio, Jarry, Saint-Pol Roux, Cendrars, Albert-Birot, Cocteau, Hillel-Erlanger, les dadaïstes et surréalistes ensuite, vont rêver à un ordre poétique réfractant le cinéma en tant qu'univers de projection imaginaire et — apanage du muet — suturant étroitement l'écrit à l'écran. À partir de 1910, des genres de textes annexes font leur apparition autour du cinéma : critique ou chronique de films, « scénarios » ou plutôt argumentaires d'une page, chronique des stars, adaptations de films en livres (avec le succès des feuilletons après 1913), voire articles techniques². Autour de la Première Guerre mondiale sont publiés en tant que littérature de véritables découpages filmiques, signés des plus grands poètes du moment : Romains, Apollinaire, Cendrars. Or, ces découpages suivent les pratiques scénaristiques de l'industrie du film de l'époque

1 Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, 1995, p. 63.

2 Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, 2002.

et prennent la forme de petits paragraphes numérotés, écrits sur un mode prosaïque et visuel dont le caractère fragmentaire tourne à l'ellipse. Bref, des versets. En voici un échantillon :

J'AI UN 46 Il se frappe

SUJET : le front

LA BRÉHATINE

SURIMPRESSION dans le fond

Aline, le phare et le gouffre. Cela
s'efface presque aussitôt et on le
voit qui se met à sa table de travail

(Guillaume Apollinaire et André Billy, transcription d'un autographe³)

* * *

On ne voyait qu'une canne qui montait et descendait et soudain la tête a rebondi
jusqu'au kiosque où flottait un drapeau

(Pierre Reverdy⁴)

* * *

8.

La foule des Martiens se presse au-devant de la cavalcade. On les voit dans des bulles de
savon qui leur servent d'habitable comme des fœtus impondérables dans des bocaux. À
l'instar des caméléons ils s'irisent, se colorent selon les sentiments qui les agitent.

(Blaise Cendrars⁵)

* * *

1.

Bénin et Lamendin se rencontrent fortuitement sur le pont de la Moselle

À Paris, dans le port de la Villette, le sommet du pont de la Moselle, en plein ciel, avec
son horloge.

[...]

Qu'ils auraient de choses à se dire ! Lamendin ne se félicite pas de sa santé, tant morale
que physique. Il a maigri. Il désigne sa redingote trop large, le devant de son gilet comme
un raisin vidé, la ceinture de son pantalon.

Bénin constate et s'apitoie.

(Jules Romains⁶)

3 Guillaume Apollinaire, « La Bréhatine, ciné-drame en quatre parties », 1977, p. 1048.

4 Pierre Reverdy, *Le voleur de Talan*, 1971, p. 115.

5 Blaise Cendrars, « La fin du monde filmée par l'ange N.-D. », 1969, p. 14.

6 Jules Romains, « Donogoo-Tonka ou les miracles de la science, conte cinématographique », 1919, p. 821.

Ces textes de la fin de la Grande Guerre ont en commun, outre leur disposition en paragraphes succincts et descriptifs, un label générique hybride (respectivement « ciné-drame », « le film », « roman poétique », « conte cinématographique »). Seul le troisième n'est pas numéroté et ne fait pas directement référence au cinéma. Néanmoins, on peut le considérer comme un texte filmique à la fois par son contenu et l'intérêt que Reverdy portait cette année-là au cinéma⁷. Qui plus est, la forme principale récurrente du *Voleur de Talan* ressemble à ce qu'on pourrait appeler un « verset carré », un très court paragraphe en lignes justifiées qui nous semble directement influencé par la disposition à l'écran des intertitres du cinéma muet.

En effet, le rapport entre page écrite et carton-intertitre sous-tend toute la discussion de la source cinépoétique du verset moderne. Ainsi le suggère finement Gérard Macé :

Le carton doit tenir sur l'écran comme le sonnet dans la page, et la brièveté contribue à sauver la poésie, involontaire et désuète, d'une prose comme celle-ci qu'aucune image ne peut vraiment illustrer : « Les paupières de la princesse Daoulah tombèrent sur ses yeux comme la nuit sur la mer ; et elle eut un rêve »⁸.

En montrant comment le dispositif textuel du cinéma muet — la plage de l'écran — représente en quelque sorte une contrainte littéraire qui force la prose sentimentale du roman populaire à se réarticuler visuellement pour tendre en fait vers le poétique, Macé suggère une contribution vraisemblable du cinéma au renouvellement du verset. L'encadré du passage de Romains, comme le passage en capitales figurant en marge du scénario d'Apollinaire et Billy, tentent de reproduire directement sur la page l'apparence même de ces cartons-intertitres projetés à l'écran.

On constate d'emblée, dans ces quatre paragraphes, un aplatissement stylistique qui n'est guère surprenant puisqu'il va de pair avec la langue plutôt étriquée des intertitres d'un cinéma alors très populaire. Comment expliquer ce goût des poètes — généralement avides de toutes les richesses du langage — pour une poésie pauvre ? Certes, l'industrie de la culture centrée autour du cinéma séduisit les poètes convaincus (ou voulant bien croire) que film et poésie, pour opposés qu'ils soient — peut-être comme union des contraires —, portaient la promesse d'une nouvelle utopie sociale. Griffith et son admirateur Abel Gance, tous deux poètes, abandonnèrent la poésie pour le cinéma dans cette optique. On aurait tort, pourtant, de ne voir dans les écrits cinépoétiques qu'une tentative utopique, populiste, voire arriviste de capitaliser sur

7 Le héros du livre est clairement présenté par l'entremise de l'écran : « À présent il n'y a que des silhouettes sans épaisseur qui bougent sur un fond noir dans lequel parfois on voit briller des trous. » Pierre Reverdy, *Le voleur de Talan*, op. cit., p. 74. La canne semble être l'accessoire (parfois l'arme) de Charlot (Chaplin), et le trucage de la tête volante rappelle Méliès et les dessins animés de Cohl. Reverdy a écrit, dans sa revue, une courte chronique sur le cinéma, fort bien informée puisqu'elle y définit l'importance du « raccord du regard » pour le langage propre du cinéma (« Le cinématographe », 1918, p. 8).

8 Gérard Macé, *Cinéma muet*, 1995, p. 23.

les succès d'un nouveau véhicule culturel. Si le cinéma a tant fasciné les poètes, c'est surtout parce qu'il change la donne des rapports entre le langage et le monde des images, instaurant un nouvel imaginaire à la fois textuel, performatif et visuel⁹. De même qu'on a insisté sur l'influence des images de la photographie sur l'avènement du poème en prose¹⁰, on peut affirmer que le verset moderne reflète en partie une nouvelle économie visuelle du texte poétique provenant des intertitres du cinéma.

Précisons ce dernier point en revenant aux passages cités. Descriptifs et actifs, ils sont en effet stylistiquement directs, peu travaillés, presque hâtifs. On dirait que le texte lui-même importe peu ou prou, puisqu'il se donne comme un état provisoire du film à venir. Mieux, on pourrait dire que le texte est conçu de sorte que sa lecture soit en attente ou en souffrance du film dont il est le prolégomène ou l'annonce, mi-prophétie et mi-publicité. À l'exception des didascalies du théâtre, jamais la littérature ne s'était, au mépris de ses propres valeurs textuelles, mise au service d'un mode de présentation dont elle ne peut au mieux que donner une ébauche approximative. Mais c'est justement là l'intérêt et toute la force de ces textes. Car tout en se pliant au *telos* implicite du « film qui en sera tiré », ces textes semblent, à mon sens, reprendre à leur compte l'expérience filmique du spectateur pour en jouer d'avance sur le mode virtuel, et paradoxalement, dans leur textualité même. Sur le plan littéraire, l'écriture passe par son supplément de mise en image filmique afin de pouvoir signifier pleinement — une modalité, soit dit en passant, qui se rapproche de l'accent symboliste mis sur la « suggestion » et « l'esprit du lecteur » dans la nouvelle poétique autour de Mallarmé. Ainsi, le passage d'Apollinaire et Billy produit en quelques lignes, dans l'esprit du lecteur, une représentation complexe, mais exacte, d'une séquence qui comprendrait : 1) un plan rapproché assez long (Raymond se frappe le front) ; 2) un montage en surimpression (gros plan du visage d'Aline ; plan général du phare dans le mauvais temps ; plongée subjective de la caméra du haut du phare) ; 3) l'intertitre ; 4) retour à 1) avec Aline en surimpression ; 5) plan éloigné de Raymond en train d'écrire. Les lecteurs des années 1920, formés aux exigences et aux contingences de la narration au cinéma depuis le tournant du siècle, seraient à même de se projeter mentalement une séquence semblable en lisant ce passage. On pourrait proposer que la « cinématisation » (le pendant de l'alphabétisation) du lectorat permet à la séquence de plans cinématographiques ponctuée par du texte-écran de refondre le verset en une nouvelle forme dense, poétique et « intermédiaire¹¹ ».

9 Et oral : pour le rôle des « bonimenteurs » et « conférenciers » lors des séances du muet, voir André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », 1989.

10 Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, 2002, p. 141-167.

11 Pour la théorie de l'intermédialité, voir Éric Méchoulan, « Intermédialité : le temps des illusions perdues », 2003.

Ciné-verset, quasi-verset ou verset ?

Le verset moderne¹² peut être caractérisé de façon minimale comme étant distinct du vers, rythmiquement irrégulier, et « long », en mesure relative. Il s'agit donc d'une pratique flexible qui occupe un continuum entre le vers libre et le poème en prose ou la prose poétique en courts paragraphes. Dans son ouvrage sur le poème en prose, Yves Vadé définit celui-ci en le comparant notamment au verset, pour indiquer que le poème en prose n'implique aucune musicalité, ou plus généralement, aucune organisation sonore particulière¹³. De manière implicite, on peut se demander si Vadé fait du verset une forme rythmique ou acoustique, comme le suggère Michèle Aquien dans sa définition du verset dans *Le dictionnaire de la poésie* puisqu'elle intègre « l'idée de voix » au verset moderne, sans doute en songeant à Perse et Claudel¹⁴. Nous insistons sur ce caractère rythmique vocal / acoustique pour deux raisons. Tout d'abord, le cinéma dit « muet » va produire des effets de voix paradoxaux. Car, si l'image reste « sans voix », et que le spectacle repose en partie sur la lecture silencieuse, les bonimenteurs y apportèrent très tôt le complément de la vive voix¹⁵. Il y a donc une présence-absence de la voix dans le cinéma muet qui correspond à un déplacement ou remplacement de la voix lyrique dans le verset moderne après le poème « tu » de Mallarmé. En second lieu, le verset moderne peut tout aussi bien être rythmé par la voix que par la vue. Aquien et d'autres insistent sur le caractère visuel du critère « verset » qui exige une délimitation typographique. Comme le rythme devient un concept central dans les débats strictement simultanés, mais sans rapport direct, sur la « poésie pure » et le « cinéma pur » autour des années 1925-1926, on peut conjecturer que la source cinépoétique du verset accompagne la diversification de la notion de rythme — fondamentalement musical chez les symbolistes — pour les « poéticiens » de l'« esprit nouveau ».

Mais posons-nous la question difficile : s'agit-il encore de verset dans ces scénarios-poèmes, ou bien la brièveté des paragraphes d'un scénario type des années 1915 à 1930 doit-elle être considérée comme fortuite ? La réponse n'est pas aisée. On pourra citer un certain nombre de scénarios-poèmes qui ressemblent plutôt à des vers. Ainsi de *La Chaplinade, poème cinématographique* d'Ivan Goll (1923), qui comprend des dialogues en vers libres et des paragraphes didascaliques en prose ; *Drames sur celluloid* (1929) de Pierre Chenal, qui divise ses scénarios en vers libres et strophes de même longueur ; ou *Un suicide* (1925) d'André Beucler, l'un des livres de la collection « Cinario » lancée par Gallimard, qui est en vers libres non strophiques et ponctués d'intertitres en encadrés¹⁶.

12 Voir sur le sujet le numéro spécial d'*Études littéraires* (automne 2007), sous la direction de Nelson Charest.

13 Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, 1996, p. 14.

14 Michèle Aquien, « Verset », 2001, p. 865.

15 André Gaudreault et Germain Lacasse, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », 1993.

16 Ivan Goll, *La Chaplinade, poème cinématographique*, 1923 ; Pierre Chenal, *Drames sur celluloid*, 1929 ; André Beucler, *Un suicide*, 1925.

Il y aurait pourtant méprise à qualifier ces textes disposés en lignes brisées de « vers », car ils échappent à tout canon prosodique et ne montrent qu'un très faible intérêt pour la rhétorique, le figural ou la prosodie. Nous touchons là justement au délicat critère de longueur qui s'attache en principe au verset et qui devient caduque dans ces scénarios-poèmes. On peut fournir comme illustration deux textes de Robert Desnos et Benjamin Fondane qui présentent une alternance entièrement aléatoire entre ligne brève unique — et donc « vers » en apparence — et ligne repliée — et donc « verset » en apparence :

36. La buraliste commence un nouveau poème.

37. Sur le quai, le poinçonneur dort. Il a un bras en écharpe, l'œil bandé, un pied dans un énorme pansement. Une infirmière veille sur lui.

(Robert Desnos¹⁷)

* * *

168. de grosses billes blanches entourent le cadavre

169. un passant vu de dos regarde la victime sans étonnement l'agace de sa canne se penche sur le mort emporte le portefeuille de celui-ci

(Benjamin Fondane¹⁸)

De telles unités de texte, dont la concision n'a rien de simplement « prosaïque », effacent la division vers / verset en poussant l'économie prosodique vers le rythme des images mouvantes. Mallarmé lui-même, dans *Un coup de dés*¹⁹, mais aussi Romains, dans *La vie unanime*²⁰, ont poussé la modernité poétique en direction d'un vers altéré, aplati, peu prosodique, et qui maintient le vers comme schéma général plus que comme paradigme exact. C'est plus ou moins sciemment que, dans son aphoristique, la publicité des affiches relève le vers, et tout aussi sciemment que les artistes des avant-gardes ont à leur tour récupéré l'ellipse publicitaire. La silhouette en queue-de-pie et haut-de-forme d'un Fantômas masqué, flottant démesurément sur Paris, fut reprise dans une affiche publicitaire à l'argument gnomique — « Pillule Pink pour personnes pâles » : il a suffi de gommer la pillule et de supprimer le vers pour rendre l'image elle-même gnomique et poétique²¹. Picasso, Jacob et Apollinaire ne s'y sont pas trompés, créant en 1913 « La Société des amis de Fantômas », chambre d'échos avant-gardiste du cinéma populaire²². Pour les nouveaux « poéticiens » de l'après-guerre, il est néanmoins certain que le

17 Robert Desnos, « Les mystères du métropolitain », 1966, p. 42.

18 Benjamin Fondane, « Paupières mûres », 1984, p. 29.

19 Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, 2003.

20 Jules Romain, *La vie unanime*, 1983.

21 Pour la genèse de Fantômas, voir Francis Lacassin, *À la recherche de l'empire caché. Mythologie du roman populaire*, 1991.

22 Voir Francis Ramirez et Christian Rolot, « Guillaume Apollinaire et le désir de cinéma », 1995.

cinéma oriente les expérimentations formelles autour du verset. Ainsi, Paul Dermée, l'un des principaux animateurs de la revue *L'esprit nouveau*, dans son recueil *Films, duodrames, soliloques, contes* :

Nuit dense avec les lampes de poches des placeuses — Grosses abeilles velues des clartés rôdent

Séance de radioscopie — ronflent des appareils dans la zone obscure du spectre — quelle chaleur fait fleurir les mirages²³

Si écrivains et poètes se penchèrent sur les problèmes théoriques que de tels écrits pouvaient poser, c'est principalement en s'interrogeant sur le cinéma, dans des revues de cinéma, ce qui explique pourquoi la cinépoétique échappe encore à la critique littéraire. Ainsi, deux numéros spéciaux d'une revue de courte durée animée par les frères Berge, *Les cahiers du mois*, se fixèrent pour but en 1925 de répondre à « la question du cinéma », et c'est là qu'on trouve d'importantes réflexions sur ses rapports étroits avec la poésie. Dans le premier numéro, six auteurs, dont Desnos et les deux directeurs, se proposèrent d'écrire des « scénarios littéraires ». Ceux-ci présentent une large variété de formes, de styles et de finitions. Dans « Le liseur d'âmes », André Berge raconte l'hallucination d'une femme qui la mène à un meurtre. Le scénario se divise en deux parties de dix et quinze scènes respectivement, chaque scène étant composée d'un long paragraphe entrecoupé de tirets, chaque tiret correspondant approximativement à un plan (une scène compte un seul tiret, une autre, quarante-et-un). La dernière scène abandonne les tirets techniques pour revenir à ce qu'on pourrait appeler peut-être le plan-verset, un verset basé sur le plan cinématographique, soit une prise continue de la caméra (nous gardons la mise en pages originale) :

— Quoi ? Quoi ? qu'a-t-elle donc fait ? Que s'est-il donc passé ?

Sorte de réveil horrible ; mais le cadavre est là.

Elle se penche sur lui.

Elle lève les yeux vers le ciel avec détresse.

Puis, c'est la fin de tout.

Les maisons s'abattent comme des châteaux de carte, sans laisser de décombres.

Le ciel lui-même tombe, comme une pièce de toile bleue que l'on aurait détachée.

(André Berge²⁴)

S'agit-il d'un seul plan ? D'une série de plans courts en montage rythmique ou en superposition ? Ou bien d'un plan-séquence pendant lequel la caméra ferait un travelling arrière pour laisser voir le cataclysme ? Ou bien au contraire est-ce le moment où la

23 Paul Dermée, *Films, duodrames, soliloques, contes*, 1919, p. 43 ; nous avons gardé la mise en page.

24 André Berge, « Le liseur d'âmes », 1925, p. 26.

poésie même reprend ses droits sur la servitude mimétique que lui impose le scénario ? On peut reposer la question pour le scénario de François Berge, qui prépare sa scène finale (où un héros mystique est terrassé par le souvenir de la femme aimée) au moyen d'indications bien peu aptes à guider la mise en scène :

... Et cette forme revient sur lui, enrichie de la vie de tous les fantômes inférieurs qui meurent, là-bas, coquilles, pour elle.

Il y a une image qu'il ne peut chasser.

Lambeaux épars...

... Coordination !

(François Berge²⁵)

La répartition en 26 scènes numérotées inégales (l'une d'une ligne, une autre de quatre pages) divise les mouvements d'une manière imprécise qui reste très proche d'un poème avec ses divisions en unités hybrides, mi-strophes mi-versets. Le troisième scénario, de Jacques Bonjean, établit plus scrupuleusement une équivalence plan = paragraphe :

Anne rit.

On voit le pont d'un bateau de pêche.

Des hommes sans visages

péniblement

hissent à bord

un lourd filet.

(Jacques Bonjean²⁶)

Le découpage ici est plus précis, car il décrit l'avant-plan (Anne en gros plan) et l'arrière-plan (plan général d'un chalutier) ainsi que le contraste entre le rire léger et aérien et la lourdeur du chalut repêché. Il semble bien s'agir d'un plan constitué. On notera l'absence de ponctuation et de majuscules dans les trois dernières lignes, qui forment une seule continuité d'action, de temps et de rythme. On peut donc aussi parler de plan-verset ici puisque ces trois lignes sont de simples articulations à l'intérieur d'une seule et même scansion. Toutefois, Bonjean ne se tient pas à ce système et dans un passage qui met en scène précisément la visualisation de l'écriture, il repasse du plan-verset au quasi-vers :

Il commence de lire

en épelant

comme à l'école.

Le paysage autour de lui se brouille.

Seul demeure visible son visage :

ses yeux qui s'appliquent à suivre les lignes,

ses lèvres qui dessinent le bruit des syllabes.

25 François Berge, « L'initiation (roman d'aventure) », 1925, p. 42.

26 Jacques Bonjean, « Les belles noces dans la rue, scénario nouveau sur un thème banal », 1925, p. 54.

L'esprit de la lettre se superpose
à celui du lecteur²⁷.

Tandis que le premier paragraphe, sans ponctuation à l'enjambement, donne des indications de jeu de scène, le deuxième paragraphe retrouve la virgule poétique de fin de vers (mais sans majuscule) en deux quasi-alexandrins, anaphoriques, parallèles et assonants (en /i/). Étrangement, le paragraphe suivant évoque la transe, voire la possession de la lecture : or, il semble que le lecteur ne soit plus seulement le personnage du film (virtuel) mais aussi le lecteur de ce scénario-ci, reconduit au mystère de la poésie lue par le truchement du découpage filmique.

Il y aurait beaucoup à dire du scénario de Desnos, « Minuit à quatorze heures, essai de merveilleux moderne », en 161 plans numérotés²⁸, tous en courts plans-versets. Il raconte l'histoire de deux amants après la noyade accidentelle d'un autre homme que la femme n'aimait plus, mais dont le fantôme, sous forme de cercles et de boules, vient hanter les amants, qui s'en sentent de plus en plus coupables. En transformant un affect psychologique en leitmotiv visuel qui ne connote pas seulement l'action mais la dirige, Desnos tente de mettre en scène la mutation même d'une forme abstraite et conventionnelle — comme la lettre, ou le texte — en une suite d'images animées. Ses plans-versets, pourrait-on dire, mettent en abyme le devenir cinématographique du scénario-poème.

Intermédialité du plan-verset

Ce même numéro des *Cahiers du mois* contient une rubrique finale faisant la critique des écrits cinépoétiques publiés depuis plusieurs années par Louis Delluc (qui lance le mouvement de l'impressionnisme français au cinéma), ainsi que Romains et Cendrars, qui tentent eux aussi de pratiquer ce nouveau genre hybride. C'est à propos des *Drames de cinéma* de Delluc que le critique Maurice Betz précise l'entreprise :

Le scénario littéraire est un moyen encore trop nouveau pour que nous en apercevions les dangers et les défauts. Il nous semble entre tous souple et séduisant parce que, d'une façon moins unilatérale et moins subjective que le monologue intérieur, il permet de traduire le premier jet de certaines idées et de certains thèmes poétiques²⁹.

C'est là une différence notable avec le verset claudélien ou persien basés sur la respiration et les schèmes métriques, puisque Betz insiste sur l'objectivité qui suspend le monologue intérieur — la voix intérieure n'étant presque jamais donnée comme telle dans le plan-verset. Un autre chroniqueur, Camille Dausse, écrivant à propos de *Donogoo-Tonka*, confirme ces qualités du scénario littéraire : « l'émotion suscitée, d'intérieure tend à devenir surtout visuelle, imaginative — relativement extérieure » d'où « le lecteur est amené à réfléchir cette émotion [...] car l'habitude du cinéma est trop acquise³⁰ ».

27 *Ibid.*, p. 77.

28 Robert Desnos, « Minuit à quatorze heures, essai de merveilleux moderne », 1925.

29 Maurice Betz, « *Drames de cinéma* », 1925, p. 136.

30 Camille Dausse, « En relisant *Donogoo-Tonka* », 1925, p. 137.

Cette opération de « merveilleux moderne » que permet le cinéma consiste ainsi en une sorte d'extériorisation de l'imagination poétique qui est désormais moins un repli lyrique du for intérieur qu'une « faculté de représentation visuelle³¹ », ajoute Dausse, et dont personne *a priori* n'est incapable. François Berge, commentant les scénarios de Cendrars, s'approche au plus près de l'affleurement du verset dans l'écriture du scénario littéraire : « Il faut commencer par lire la table des matières qui est elle-même une œuvre visuelle, un film abrégé³² », enjoint-il au lecteur comme entraînement à ce texte fragmenté en courts paragraphes typographiques, avant de louer le

balancement entre les longs paragraphes et les autres courts, — quelquefois très courts —, un mot. Avec son seul instinct des alinéas, Cendrars parvient à hypnotiser ses spectateurs. Car il n'a mis ici aucune recherche poétique, aucun art littéraire³³.

Voilà une caractérisation assez serrée du plan-verset, découlant d'un nouvel « instinct des alinéas » visuel plutôt que d'une prosodie de la voix et du souffle.

Dans le deuxième numéro du *Cahiers du mois* qui entreprend de théoriser ces nouvelles possibilités artistiques, on trouve d'amples réflexions sur cette littérature qui déborde du cinéma. André Desson indique expressément la nature intermédiaire du projet : « Ce ne sont pas des scénarios prêts à être réalisés, [...] on n'eût même pas en les écrivant le dessein qu'ils le fussent », et il condamne en bloc ces œuvres « conçues en dehors de toute destination cinématique [...] form[ant] un art adjacent — adjacent au *cinéma*, et non à la littérature — une sorte de cinéma écrit³⁴ ». Alexandre Arnoux ramène l'écriture des scénarios-poèmes vers le rythme :

Elle se manifeste par une certaine négligence de la liaison des images, l'œil de l'écrivain et du lecteur étant mieux entraîné, par une analyse plus poussée des sensations rapides, une faculté, chez les meilleurs esprits, de décomposer et de scruter sans briser le rythme, en gardant leur valeur relative aux diverses phases du mouvement³⁵.

Voilà exactement décrit ce processus de traduction des images en mouvement d'un film (réel ou imaginé) en plans-versets qui rythment ce nouveau « cinéma écrit ».

Comme ces commentateurs le montrent, le plan-verset signale une cinématisation générale de la sensibilité littéraire, voire de la perception du texte et de l'acte d'écrire. Ainsi le suggère le poète Supervielle :

C'est parce qu'il remet constamment en question l'essence même des choses que le cinéma me semble devoir exercer une utile influence sur les arts « déjà arrivés ». [...] Au cinéma chaque spectateur devient un grand œil, aussi grand que sa personne, un œil qui ne se contente pas de ses fonctions habituelles mais y ajoute celle de la pensée, de l'odorat, de l'ouïe, du goût, du toucher. Tous nos sens s'ocularisent³⁶.

31 *Id.*

32 François Berge, « Connaissance de Cendrars », 1925, p. 139.

33 *Id.*

34 André Desson, « Qualité du cinéma », 1925, p. 151.

35 Alexandre Arnoux, [s.t.], 1925, p. 132.

36 Jules Supervielle, [s.t.], 1925, p. 183-184.

Il semble que ce soit cette « ocularisation » de notre sensibilité et de notre culture moderne qui favorise une forme brève, notationnelle et visuelle comme le verset, et le rend apte à se prêter aux rêves d'intermédialité qui accompagnent l'avant-garde. Antonin Artaud s'accorde en ceci à l'analyse phénoménologique de Supervielle, et c'est de l'intérieur même d'un scénario inédit qu'il théorise cette mutation de la poésie :

Idée donc du poème personnage ;
jusqu'ici tous les poèmes étaient des mots ;
la peinture visait à créer une émotion non durable,
verbale presque ;
les personnages qu'un acteur créait ne restaient
pas dans l'air ;
il faut des poèmes qui croissent et se multiplient,
contre-balancent les forces de la Chine³⁷.

La convergence entre la notation rapide, le caractère hybride du scénario et la constante référence au visuel ouvrant sur d'autres sensations (émotion, flottement, force), suggère que la poétique qui est le sujet du scénario-poème se trouve dans ses propres plans-versets, à la fois « mots » et prises de vue putatives. Dans ses réflexions théoriques sur le cinéma en 1927, Artaud invoque une « cinématocité » interne du langage lui-même : « Il ne s'agit pas de trouver dans le langage visuel un équivalent du langage écrit [...] mais bien de faire publier l'essence même du langage³⁸ ».

Il existe un théoricien (que cite d'ailleurs Artaud) de l'intermédialité du cinéma dans la poésie, aujourd'hui étrangement oublié³⁹ : Jean Epstein. Son œuvre écrite nous semble tout aussi importante que son œuvre cinématographique reconnue, en particulier ses deux premiers livres, *La poésie d'aujourd'hui un nouvel état d'intelligence* (1922) et *Bonjour cinéma* (1922). Ce dernier ouvrage est l'une des meilleures tentatives de donner à lire et voir l'écriture cinépoétique comme amalgame de poésie critique, quasi-vers et quasi-verset avec des images d'affiches, des photomontages et du lettrage de réclame. Le style est tout aussi concis que celui des poèmes-scénarios : « Images sans métaphore. L'écran généralise et détermine. Il ne s'agit pas d'un soir, mais du soir, et le vôtre en fait partie⁴⁰. » Il s'agit d'une esthétique et d'une éthique de la présentation plutôt que de la représentation (refus de la métaphore), rejetant le particulier (le fictif) au profit de l'universel révélé dans le singulier sensible (« le vôtre »). Rythme, rapidité et présentation sont pour Epstein les conditions de cette « photogénie » qu'il ne tarira pas de réaliser à l'écran (d'ailleurs avec un succès mitigé), mais on n'a pas assez compris que ce sont ses écrits mêmes qui sont photogéniques, par leur rythme,

37 Antonin Artaud, « Deux nations sur les confins de la Mongolie... », dans *Œuvres complètes*, 1961, vol. III, p. 18.

38 Antonin Artaud, « Cinéma et réalité », dans *ibid.*, p. 19.

39 Les raisons de cet oubli ne sont pas très mystérieuses. Cinéaste « commercial » et ami de Gance, Cocteau et Cendrars, Epstein fut mis au ban du panthéon surréaliste, donc de ses critiques officiels. Il était en outre Juif, d'origine polonaise, et homosexuel.

40 Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, 1922, p. 34-35.

leur rapidité de regard, leur passion, et la quête d'une « transmédiation » du cinéma dans le verbal :

CINÉ MYSTIQUE

Je veux, intransigeant, l'être.

Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches. Ailleurs l'imbroglio, la phrase pirouette, ici le pur plaisir de voir la vie agile. Feuillotez l'homme. [...] ⁴¹.

Rapidité, « ocularisation », rythme, liaisons — les éléments-clés du plan-verset sont là, de pair avec une vue du cinéma comme livre métaphysique : « Feuillotez l'homme ». Les échos rimbaldiens de ce passage en faux vers ne sont guère surprenants puisque, dans son premier ouvrage, *La poésie d'aujourd'hui*, Epstein théorise la nouvelle littérature de Proust, Cocteau et Cendrars à partir non seulement du cinéma mais de Rimbaud. Ce dernier, pour Epstein, annonce l'émergence de la photogénie littéraire par ses images sans métaphore (« pensée-association » par contiguïté ou métonymie visuelle⁴²), mais aussi par son « esthétique de rapidité mentale » amenée par le rythme quasi cinématographique des images des *Illuminations*, « en moyenne une image par seconde⁴³ ». Explicitement, le rythme est devenu affaire de vision mais aussi de mouvement des images.

Développant sa thèse selon laquelle « le cinéma sature la littérature moderne⁴⁴ », Epstein en arrive à renverser ce constat en manifeste : « Pour, ainsi, se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques⁴⁵ » (on appréciera le terme technique de « superposer » palliant toute métaphore fusionnelle). Cette proposition, Epstein la réalise dans son texte même :

Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe.
On ne regarde pas la vie, on la pénètre.
Cette pénétration permet toutes les intimités.
Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente.
Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m'arrive recuit
aux 3000 degrés de l'arc.
C'est le miracle de la présence réelle,
la vie manifeste
ouverte comme une belle grenade,
pelée de son écorce,
assimilable,
barbare.
Théâtre de la peau.

41 *Ibid.*, p. 111.

42 Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui un nouvel état d'intelligence*, 1922, p. 101.

43 *Ibid.*, p. 175.

44 *Ibid.*, p. 169.

45 *Ibid.*, p. 170.

Aucun tressaillement ne m'échappe.
Un déplacement de plans désole mon équilibre.
Projeté sur l'écran j'atterris dans l'interligne des lèvres,
Quelle vallée de larmes, et muette !
Sa double aile s'énervé et tremble, chancelle, décolle, se dérobe et fuit :
Splendide alerte d'une bouche qui s'ouvre.
Après d'un drame ainsi suivi à la jumelle de muscle en muscle, quel
théâtre de parole n'est point misérable⁴⁶ !

Ce passage quasiment en versets — si l'on se fie moins à la longueur qu'au rythme irrégulier et à la typographie des unités en retrait — exemplifie le plan-verset puisque chaque unité saisit l'émotion et le sens d'un gros plan imaginaire, organisant le tout en une séquence cohérente. On notera que le texte, « cinématisé » ou « remédialisé » par le cinéma, réinvente l'*energeia* — la description d'une scène par l'entremise de sa vivacité — à l'aide d'une perception rythmée par le défilement irrégulier des plans filmiques.

Conclusion : le plan-verset dans la cinépoétique contemporaine

Autant les poètes virent dans le cinéma muet la promesse d'un nouveau merveilleux intercalaire entre l'imaginaire du poème comme texte et la réalité donnée du monde visible, autant ils se détournèrent du parlant vite pollué par ses dialogues dramatiques. Deux titres d'articles d'Artaud en disent long sur les déconvenues du parlant : « La vieillesse précoce du cinéma » et « Les souffrances du "dubbing"⁴⁷ ».

Si les poètes contemporains réinventent de nouvelles variantes expérimentales du plan-verset dans la lignée des théories d'Epstein, ils le font (à quelques exceptions près) sans grande connaissance de telles origines. Deux œuvres de Véronique Pittolo nous serviront d'illustration pour conclure. Dans *Montage* (1992), Pittolo s'interroge sur la « cinématisation » de sa vie :

— Le travelling étant la seule forme de piété
ma vie ressemble à un film corporel
où personne ne rencontre personne⁴⁸.

Pour donner corps à ce film corporel, à cette extranéité objective, la majeure partie du livre prend la forme d'une interview imaginaire entre deux voix :

— Aimeriez-vous être remplacé par un magnétophone ?
— ?
— Comment voyez-vous l'avenir ?
— Un emploi d'accessoiriste, ou le rôle d'un balayeur qui voulait faire du cinéma.
(Je viendrai avec mon projet d'émission pour les enfants)⁴⁹.

46 *Ibid.*, p. 171-172.

47 Antonin Artaud, « La vieillesse précoce du cinéma », « Les souffrances du "dubbing" », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 95-99, p. 100-103.

48 Véronique Pittolo, *Montage*, 1992, p. 14.

49 *Ibid.*, p. 9.

Ce plan-verset agglomère en une séquence continue des possibilités disparates (emploi, rôle, projet possibles) et des médiations de l'audiovisuel (magnétophone, régie, cinéma, télévision). On est dans une esthétique du montage devenant un mode d'être et de sentir :

— Si certains sortent du cadre
s'ils se brisent ou pleurent,
c'est le début de la vérité... très précieux⁵⁰.

Dans ces lignes sans contexte clair et qui occupent une page entière, nous retrouvons en quelque sorte le carton-intertitre d'un film muet dont nous aurions à imaginer la scène par nous-mêmes. En outre, le « cadre » désigne expressément le plan filmique autant que les limites de la page. La nouveauté poétique ne semble pouvoir se passer de cette sensation du hors-cadre, extension virtuelle du champ, et c'est là une constante dans les œuvres contemporaines de poètes comme Albiach, Hocquard, Gleize, Cadiot, Alféri.

Dans son ouvrage plus récent, *Gary Cooper ne lisait pas de livres* (2004), Pittolo se penche à la fois sur le cinéma comme dispositif et comme agrégat historique d'œuvres. Là encore, on retrouve non pas l'équivalence de principe, mais ce qu'Epstein qualifie de superposition du cinéma et de la littérature. À propos du visionnage du film adapté et traduit du roman *Le docteur Jivago* de Boris Pasternak, Pittolo écrit :

(Le moment où la page remplit l'écran est magnifique, la jeune spectatrice l'évoque souvent, mentalement et physiquement)⁵¹.

Pittolo, qui dans ce livre cite Epstein⁵², signe là une spirale cinépoétique, donnant à voir-lire un plan-verset traitant de l'émotion physique et mentale d'un écran envahi par une page, dans une œuvre qui elle-même, avant d'être un film, fut écrite. On déchiffre dans ce texte comme une tentative de régénérer la poésie par de telles superpositions avec le cinéma :

Les personnages réfléchissent et parlent à l'intérieur du papier. Dans un film, ils pensent à travers leur voix, ça me fascine, le fait qu'on les montre en train de penser.

Les espaces vides de la salle, entre chaque siège, correspondent aux blancs de certaines phrases (les marges arbitraires, la patience du lecteur)⁵³.

En reployant le cinéma dans et comme l'espace de la page, en s'appuyant sur l'espace imaginaire hors cadre pour réfléchir à l'épistémologie de la poésie comme genre, le plan-verset participe de la mutation profonde des formes poétiques au contact des nouveaux dispositifs de présentation et de représentation issus de la modernité.

50 *Ibid.*, p. 26.

51 Véronique Pittolo, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, 2004, p. 12.

52 *Ibid.*, p. 71.

53 *Ibid.*, p. 14.

Références

- APOLLINAIRE, Guillaume, « La Bréhatine, ciné-drame en quatre parties », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, 1977, p. 1047-1058 (éd. de M. Décaudin).
- AQUIEN, Michèle, « Verset », dans Michel JARRETY (dir.), *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 865-866.
- ARNOUX, Alexandre, [s.t.], *Cinéma, Les cahiers du mois*, n^{os} 16-17 (1925), p. 131-132.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. III, 1961.
- BERGE, André, « Le lecteur d'âmes », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 7-26.
- BERGE, François, « Connaissance de Cendrars », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 138-140.
- , « L'initiation (roman d'aventure) », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 27-43.
- BETZ, Maurice, « Drames de cinéma », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 135-136.
- BEUCLER, André, *Un suicide*, Paris, Gallimard (Cinario), 1925.
- BONJEAN, Jacques, « Les belles noces dans la rue, scénario nouveau sur un thème banal », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 53-105.
- CANUDO, Ricciotto, *L'usine aux images*, Paris, Séguier, 1995 [1927].
- CAROU, Alain, *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, A.F.R.H.C., 2002.
- CENDRARS, Blaise, « La fin du monde filmée par l'ange N.-D. », dans *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, vol. II, 1969 (éd. de R. Dumay et N. Frank).
- CHAREST, Nelson (dir.), « Le verset moderne », *Études littéraires*, vol. XXXIX, n^o 1 (automne 2007).
- CHENAL, Pierre, *Drames sur celluloïd*, Paris, Les Perspectives, 1929.
- DAUSSE, Camille, « **En relisant** Donogoo-Tonka », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 136-137.
- DERMÉE, Paul, *Films, duodrames, soliloques, contes*, Paris, Collection de l'Esprit nouveau, 1919.
- DESNOS, Robert, « Les mystères du métropolitain », dans *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966.
- , « Minuit à quatorze heures, essai de merveilleux moderne », *Scénarios, Les cahiers du mois*, n^o 12 (1925), p. 106-113.
- DESSON, André, « Qualité du cinéma », *Cinéma, Les cahiers du mois*, n^{os} 16-17 (1925), p. 149-154.
- EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922.
- , *La poésie d'aujourd'hui un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922.
- FONDANE, Benjamin, « Paupières mûres », dans *Écrits pour le cinéma*, Paris, Plasma, 1984, p. 21-30.
- GAUDREAU, André et Tom GUNNING, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques AUMONT et al. (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

- GAUDREAU, André et Germain LACASSE, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinéma*, vol. III, n° 3 (1993), p. 133-147.
- GOLL, Ivan, *La Chaplinade, poème cinématographique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1923.
- LACASSIN, Francis, *À la recherche de l'empire caché. Mythologie du roman populaire*, Paris, Julliard, 1991.
- MACÉ, Gérard, *Cinéma muet*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard (Poésie), 2003 (éd. de B. Marchal).
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : le temps des illusions perdues », *Intermédialité*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-27.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nice, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- PITTOLO, Véronique, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Romainville, Al Dante / Niok, 2004.
- , *Montage*, Châtillon, Fourbis, 1992.
- RAMIREZ, Francis et Christian ROLOT, « Guillaume Apollinaire et le désir de cinéma », *Cinémathèque*, vol. VII (1995), p. 50-60.
- REVERDY, Pierre, « **Le cinématographe** », *Nord-Sud*, n° 16 (octobre 1918), p. 8.
- , *Le voleur de Talan*, Paris, Denoël, 1971.
- ROMAINS, Jules, « Donogoo-Tonka ou les miracles de la science, conte cinématographique », *La NRF*, vol. XIII, n° 74 (1919), p. 821-869.
- , *La vie unanime*, Paris, Gallimard (Poésie), 1983 [1908].
- SUPERVIELLE, Jules, [s.t.], *Cinéma, Les cahiers du mois*, n°s 16-17 (1925), p. 183-184.
- VADÉ, Yves, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.



Sujet précaire et quête de liberté : analyse de sept chansons de *Quatre saisons dans le désordre* de Daniel Bélanger

NOÉMI DOYON

La chanson constitue aujourd'hui un objet culturel de plus en plus étudié dans les secteurs universitaires, impliquant à la fois critiques littéraires, musicologues, sociologues, linguistes ou encore théoriciens de la communication. Genre pluridimensionnel s'il en est, la chanson pose quantité d'obstacles à qui veut l'appréhender et décrypter les signes qui la composent, en l'occurrence paroles, musiques et interprétation, mais également performance scénique et vidéographie¹. Mais c'est bien parce qu'elle fait appel à différents champs de compétence que la chanson peut être envisagée et étudiée selon plusieurs angles, et qu'elle constitue un univers aussi fertile pour le chercheur qui s'y intéresse.

Depuis les travaux qu'ont menés Robert Giroux et ses collaborateurs dans les années 1980, quelques ouvrages critiques ont été consacrés à l'étude de la chanson, questionnant différents aspects du genre, allant de la sociologie du champ de production aux liens que la chanson entretient avec la poésie², en passant par les cas de censure, les traités d'historiographie et les anthologies (celle de Roger Chamberland et d'André Gaulin, par exemple). Les musicologues, au fil des ans, se sont eux aussi intéressés à la culture populaire, assurant une légitimité au genre dans les milieux universitaires où on enseignait plus volontiers la musique classique. Les réalisations de Serge Lacasse

1 Dans sa thèse de doctorat intitulée *Les mécanismes de l'interprétation de la chanson populaire : proposition d'une méthode d'analyse* (sous la direction de Roger Chamberland, Sherbrooke, 1999), Johanne Melançon livre une analyse exhaustive de l'album *D'instinct* de Richard Séguin, où elle discute tant de la forme et du contenu de l'œuvre que de l'épitéxte entourant sa parution (discours de presse, communiqués, lancement médiatique, etc.), montrant de façon efficace que l'œuvre d'un auteur-compositeur-interprète s'insère dans un réseau de production et de performance complexe où s'entrecroisent divers discours auxquels le chercheur se retrouve confronté.

2 Robert Giroux et al., *En avant la chanson*, 1993.

et de Philip Tagg, respectivement chercheurs à l'Université Laval et à l'Université de Montréal, ont contribué au développement des études en musique populaire au Québec. Il en va de même en France, où l'intérêt pour la recherche sur la chanson en tant que genre se fait grandissant. Mentionnons, à cet égard, les travaux de Louis-Jean Calvet, pionnier des analyses pluridisciplinaires en musique populaire, ceux de Paul Zumthor sur la poésie orale, de Stéphane Hirschi sur la cantologie³, de Cécile Prévost-Thomas sur les modes de diffusion de la chanson ou encore ceux de Colette Beaumont-James sur le français chanté.

Aussi poursuivons-nous dans cette voie, en proposant ici une étude interne du deuxième album de Daniel Bélanger, *Quatre saisons dans le désordre*⁴, paru en 1996. Mais comment étudier la chanson aujourd'hui, sans tomber dans les pièges de l'illusion biographique ? Y a-t-il moyen de discuter de l'œuvre d'un auteur-compositeur-interprète en tenant compte à la fois de son texte versifié et des composantes musicales qui s'y trouvent modulées ? C'est dans le prolongement des travaux récents sur la chanson reçue — c'est-à-dire écoutée, par opposition à la chanson lue, où seul le texte constitue le matériau d'analyse — et des recherches sur le sujet lyrique moderne qu'il nous paraît intéressant d'étudier la poétique d'un chansonnier tel que Daniel Bélanger. Explorant tantôt l'univers du songe, tantôt celui d'un quotidien urbain plus cauchemardesque, cet auteur-compositeur-interprète s'éloigne des discours dominants ou contre-discours revendicateurs pour mieux rendre la vulnérabilité de sujets marginalisés, dans des chansons intimistes où la quête d'équilibre est privilégiée, mais où les rapports à l'autre se font constamment instables et problématiques. C'est spécifiquement cette présence d'êtres qui tombent, qui luttent contre les intempéries ou qui se retranchent du monde extérieur pour se replier dans le rêve — trajectoires qui se disent aussi par l'introduction de bris sémantiques dans le discours, ce qui caractérise l'énoncé lyrique moderne selon Karlheinz Stierle (1977) — qui a motivé la présente étude. Bien que ce lyrisme particulier anime toute la production de Daniel Bélanger, les prochaines lignes porteront exclusivement sur *Quatre saisons dans le désordre*, album où les tensions entre réclusion du sujet et désir d'ouverture sur le monde extérieur nous apparaissent les plus probantes.

Aussi ne désignerons-nous pas le sujet énonciateur par les termes de « locuteur » ou de « narrateur », tel qu'on les utilise pour l'analyse des poèmes et des récits, mais plutôt par la notion plus dynamique de « chanteur », néologisme introduit par Stéphane Hirschi en 1995⁵ pour désigner le sujet chantant d'une chanson. Et c'est précisément parce que l'œuvre de Daniel Bélanger trouve sa spécificité ailleurs que dans un discours univoque (politique, environnemental, etc.) que la notion de « chanteur » gagne ici à être précisée. Plutôt que de contester un ordre dominant, ou de prescrire un engagement

3 Discipline récente qui pose la chanson comme objet d'étude complexe, pour autant qu'elle soit appréhendée sous sa forme aboutie, c'est-à-dire sonore.

4 Daniel Bélanger, *Quatre saisons dans le désordre* ; disque compact (Audiogram ADCD10090, 1996).

5 Voir Stéphane Hirschi, *Jacques Brel : chant contre silence*, 1995.

social, les chansons de *Quatre saisons dans le désordre* énoncent la quête problématique d'un sujet marginal et isolé.

En ce sens, la notion de sujet lyrique⁶, telle que définie par Karlheinz Stierle dans « Identité du discours et transgression lyrique⁷ », s'accorde à toutes les chansons étudiées. Portant à la fois la marque biographique du sujet empirique (celle de l'énonciateur) et celle construite par un sujet fictif au moyen de récits qui le problématisent, ce sujet est, comme l'énonce dans lequel il tient un rôle, « à la fois complexe et précaire⁸ ». Son identité, qu'il tente de ressaisir, se fait tout aussi instable que son énonciation, dans la mesure où celle-ci constitue « une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif⁹ ». L'énonciation lyrique prend ainsi l'allure d'un « anti-discours », parce que rendue par un sujet qui cherche à dire « autre chose » que ce que véhiculent les discours ambiants, par l'introduction de distorsions de sens, de lignes brisées et de tensions spécifiques à son discours. En interférant dans le récit par une énonciation qui va du particulier au général, comme l'a montré Dominique Combe en 1989¹⁰, le sujet lyrique déstabilise par l'imprévisibilité de son discours et les tensions qu'il introduit entre celui-ci et l'histoire racontée. Les énoncés métaphoriques, l'adresse lyrique et les jeux spatio-temporels constituent autant de procédés de déliaison pour rendre sur le plan discursif cette transgression.

Dans la foulée des travaux menés en Allemagne sur le sujet lyrique, les dernières années ont vu s'actualiser en France et au Québec des études sur le lyrisme et l'énonciation lyrique. Les recherches conduites par des spécialistes de la poésie moderne ont récemment donné lieu à la publication de trois ouvrages phares¹¹. C'est donc à partir du modèle proposé par Stierle sur le schème lyrique, relevant de l'expérience privée du sujet isolé (l'amour, la mélancolie, le paysage, l'expérience de l'autre et la mort), ainsi qu'à partir des plus récentes études proposées par les spécialistes du lyrisme ou de l'énonciation lyrique, tels Dominique Rabaté, Michel Collot, Joëlle de Sermet, Laurent Jenny et Jean-Michel Maulpoix, que nous souhaitons étudier la trajectoire du sujet isolé dans sept chansons¹² tirées de *Quatre saisons dans le désordre*, de même que le caractère transgressif du discours de Bélanger. Nous tâcherons également de montrer, à travers l'analyse des rapports textes-musiques, en quoi les êtres présents dans les récits qu'il fait adoptent une position marginale tout en aspirant à une liberté,

6 La notion de sujet lyrique a été introduite en Allemagne en 1910 par la critique Margerete Susman, précisément pour marquer une différence entre le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé. C'est l'idée de vérité en poésie qui s'est dès lors trouvée mise à mal, de même que celle d'une transparence à soi du poète qui livrerait ses émotions et sentiments personnels.

7 Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », 1977.

8 *Ibid.*, p. 439.

9 *Ibid.*, p. 431.

10 Voir Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, 1989.

11 Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, 1996 ; Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, 2000 et Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, 2006

12 Soit « Sortez-moi de moi », « Respirer dans l'eau », « Les deux printemps », « Les temps fous », « Imparfait », « Projection dans le bleu » et « Primate électrique ».

plus précisément à un état d'équilibre qui serait rendu possible entre repli sur soi et ouverture à l'autre.

Dans un premier temps, nous traiterons de la précarité du sujet en nous intéressant au rapport conflictuel que les êtres entretiennent avec leur corps, puis nous insisterons sur la quête amoureuse problématique qui parfois accentue la position marginale des sujets. Au plan textuel, un relevé d'indices syntaxiques et grammaticaux, comme la déliaison et la pluralité dans l'adresse lyrique, permettra d'illustrer l'aspect transgressif du discours, alors qu'au plan musical, nous soulignerons les textures de la voix, le choix de l'instrumentation de même que les progressions harmoniques afin de rendre l'effet lyrique que procure la réception auditive des chansons de Bélanger.

« Libre dans un corps »

Les chansons de *Quatre saisons dans le désordre* de Daniel Bélanger présentent des êtres rêveurs¹³ désincarnés, pour qui le corps apparaît comme un obstacle à une possible fusion avec l'environnement extérieur. Comme l'observe Jean-Michel Maulpoix¹⁴, « le sujet lyrique s'effectue, mais il n'existe pas. Si désireux soit-il, son propre corps lui manque¹⁵ ». Cette frontière physique a pour première conséquence de miner les relations avec les autres et le dehors. Elle se pose aussi comme une impossibilité de s'atteindre soi-même et place le sujet dans une position instable. Très sollicité dans cette quête identitaire caractéristique du discours lyrique, le sujet n'appartient pas au monde réel qui l'entoure, pas plus qu'il n'habite confortablement son corps, situation allant parfois jusqu'à lui procurer un sentiment d'imposture lorsqu'il se retrouve parmi les siens. De cette position de déséquilibre se dégage la fragilité d'un être qui se sent étranger à lui-même, tel qu'on le perçoit dans les textes par les manifestations d'un inconfort physique, d'une sensation d'étouffement provoquée par une enveloppe charnelle rendant difficile l'ouverture à l'autre. À ce sujet, Michel Collot suggère, dans « Le sujet hors de soi¹⁶ », que la seule possibilité d'observation ou d'objectivation du sujet lyrique se situe à l'extérieur de soi :

le sujet incarné ne saurait complètement s'appartenir. La tache aveugle du corps et de l'horizon l'empêche d'accéder à une pleine et entière conscience de lui-même. [...] Sa vérité la plus intime, il ne peut donc la ressaisir par les voies de la réflexion et de l'introspection. C'est hors de soi qu'il peut la trouver¹⁷.

Le sujet doit se déporter à l'extérieur de son enveloppe corporelle pour être en mesure de s'observer, d'aller « à la rencontre de ce qui le déborde au dedans comme au-dehors¹⁸ », et ultimement d'atteindre une autre vérité.

13 Notons, dans le même sens, le graphisme nettement plus dépouillé de la pochette de *Quatre saisons dans le désordre* : on y voit une représentation fantasmagorique de l'artiste, incarnant un « Pierrot lunaire » seul dans son espace, à l'image des êtres mis en scène dans les chansons.

14 Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », 1996.

15 *Ibid.*, p. 153.

16 Michel Collot, « Le sujet hors de soi », 1996.

17 *Ibid.*, p. 115.

18 *Ibid.*, p. 114.

Certaines chansons de *Quatre saisons dans le désordre* mettent en scène un chanteur captif, incapable de communiquer avec l'autre, isolé du reste du monde. Dans « Sortez-moi de moi », par exemple, le dédoublement du corps est illustré par le regard posé seulement sur le sujet, de l'intérieur comme de l'extérieur, et qui s'exprime à l'imparfait :

Et moi j'étais sur moi alors
J'écoutais couler dans mes veines
Mes vaisseaux et mes anticorps
Depuis des mois, des années même
J'observais battre mes paupières
Mon corps prendre et rendre l'air¹⁹.

Absorbé qu'il est par les mouvements de son corps, le chanteur égocentrique n'a pas eu conscience de « La vie des autres, la vie surtout / De ceux qui meurent faute de nous ». Ce statisme est d'autant plus ressenti par l'auditeur qu'il est rendu, dans les couplets, par une ligne vocale monotone, soutenue par les valeurs longues de la basse sur une note de pédale et par les accords de *fa* dièse majeur répétés en boucle. Ceux-ci se font d'ailleurs légèrement dissonants quand, toutes les deux mesures, le cinquième degré est augmenté (on entend un *ré* dans l'accord, plutôt que le *do* dièse auquel on s'attend).

L'état léthargique du sujet ne saurait toutefois prendre fin qu'à la rencontre d'un inconnu lui rappelant « que tout autour / De [s]on nombril se trouve la vie ». Dès lors conscient de son apathie, il affirme au présent un désir de s'ouvrir au monde, mais accuse son corps de se détacher de lui, d'entraver ses gestes, comme un obstacle à la rencontre possible : « Mais moi j'ai des yeux qui refusent de voir / Des mains qui frôlent sans toucher ». L'emploi métonymique des « yeux » et des « mains », organes sensoriels privilégiés pour entrer en contact avec l'environnement, donne à voir un sujet enrhumé²⁰, d'autant plus aliéné qu'il se dit habité par quelque intrus et fait de zones

19 Toutes les paroles citées sont tirées du livret accompagnant l'album.

20 Il y aurait un parallèle à tracer ici entre l'œuvre de Bélanger et celles de poètes comme Anne Hébert ou Saint-Denys Garneau, où la claustration et les déséquilibres du corps sont récurrents. Une sensation d'inconfort, semblable à celle exprimée dans la chanson étudiée, se dit en effet dès les premiers vers du liminaire de *Regards et jeux dans l'espace* :

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.
(Saint-Denys Garneau, 1993, p. 19)

Cette idée du geste entravé et de la lutte constante pour briser l'état statique est ainsi commune aux poèmes de Saint-Denys Garneau et aux chansons de Bélanger. Par ailleurs, dans son *Journal*, le poète fait état de son « besoin pour [s]a guérison de sortir de [lui]-même » (Saint-Denys Garneau, 1996 [1954], p. 22), ce qui ne va pas sans rappeler le titre de la chanson de Bélanger.

d'ombre : « Chacun ses envahisseurs / Chacun ses zones sinistrées ». L'affirmation d'une telle vulnérabilité, conjuguée à un appel à l'aide itératif, dynamise la situation auparavant statique. À cet égard, soulignons la scission entre le rythme et la mélodie du refrain par rapport à ceux des couplets.

L'éveil du « je » cantologique à son égocentrisme est ainsi chanté (contrairement au couplets qui étaient davantage parlés) sur une succession d'accords purs dans la tonalité de *si* majeur (*la, mi, si et ré*). Les cymbales et le *hi-hat*, plus brillants dans le mixage, se joignent aux mouvements amples de la basse pour modifier l'atmosphère musicale, maintenant moins synthétique et mécanique, appuyant ainsi la prise de parole et de conscience du sujet. Dans le refrain, la voix réverbérée de Bélanger se déploie non seulement en puissance, mais encore elle se superpose à elle-même. L'interprétation vocale laisse poindre l'impasse du chanteur qui exprime, captif, le détachement du corps et l'incapacité à être « un », tout autant que la volonté de se sortir de ce carcan. On pourrait ainsi comparer le sujet de « Sortez-moi de moi » à celui que décrit plus globalement Laurent Jenny²¹ : « [L]e sujet lyrique ne domine pas sa parole, il est clivé entre désir d'élévation [...] et constat d'impuissance²² ».

Cette lucidité restera toutefois vaine, puisque, à défaut d'un « incendie » ou de « l'amour le plus fol », le sujet ne parvient à quitter « l'alvéole / Où [il] veille et où [il] dort ». De ce rapport problématique au corps se dégage une incapacité du sujet à se projeter dans le monde tangible, confinant le « je » lyrique à son isolement, posture dont il ne parvient à s'extraire qu'en accédant à un univers irréel, alternatif.

Confronté au réel, le sujet se montre en effet en conflit avec son propre corps alors que, dans un monde onirique, il sent enfin la possibilité de l'accepter pleinement et de s'y sentir bien. Selon Isabelle Boisclair et Carolyne Tellier²³,

[c]ette inertie du corps dans l'ici et maintenant valorise la quête spirituelle ou onirique au détriment des initiatives charnelles. Le *je* du poète préfère anticiper des gestes en se projetant dans un univers atemporel et idéalisé, où l'absolu est encore possible plutôt que de risquer des échanges avec les humains peuplant le monde qui l'entoure²⁴.

C'est ce que l'on constate dans « Respirer dans l'eau », alors que le sujet s'évade dans un rêve (introduit par le passage du mode mineur au mode majeur) où il peut explorer et exploiter les multiples capacités offertes par son corps, cette fois en parfaite symbiose avec les éléments naturels :

Le temps est blanc
Le jour fléchit
Belle et douce nuit
La lune est bleue
Je m'assoupis

21 Laurent Jenny, « La vulgarisation du sujet lyrique », 2006.

22 *Ibid.*, p. 62

23 Isabelle Boisclair et Carolyne Tellier, « Modèles identitaires sexués et rapports amoureux chez Daniel Bélanger », à paraître.

24 *Id.*

Je pars le cœur dans l'étui
Voilà que je respire dans l'eau
Je vole même sans plumeau
Je suis enfin moi,
Enfin moi.

Les fonctions vitales, telle la respiration, se voient renforcées, comme le marque le titre, dans un environnement où le sujet n'est plus restreint par ses limites physiologiques. Il ne ressent plus la sensation d'étouffement caractéristique de son quotidien, mais semble plutôt trouver, à l'issue de son expérience singulière du rêve, un confort qui n'est pas sans rappeler l'état fœtal, le retour à la matrice originaire. Notons aussi que l'introduction musicale renforce la signification²⁵ des paroles, plongeant l'auditeur dans un univers sonore dominé par des guitares et des claviers aux textures organiques, voire aquatiques, tandis que la descente diatonique jouée par la basse donne l'impression d'atteindre les profondeurs marines.

L'exploration du dehors est ici exploitée comme la seule possibilité d'échapper au repli sur soi, faisant du paysage — grand thème lyrique s'il en est — un élément de catharsis²⁶. Le sujet de « Respirer dans l'eau » peut désormais s'affirmer et sortir de sa « prison intérieure », comme le montre à l'évidence le lexique du refrain :

Moi qui jaillis
Des souterrains
De cent siècles de taule
Libre à mourir de rire.

Loin d'une réalité biographique, cette métaphore évoque dix mille ans d'emprisonnement, ce qui a pour effet non seulement de surmarker l'isolement du sujet, mais encore d'accentuer son sentiment de libération, suggéré déjà par l'emploi du verbe « jaillir ». Le *sostenuto* sur la première occurrence du déictique « moi » (« Je suis enfin moi / Enfin moi ») annonce ainsi une prise de parole actualisée. Celle-ci se prolonge par le mouvement dans l'espace, autant suggéré par l'emploi de

Moi qui souris
Qui marche enfin
La tête hors des épaules

que par la modulation de tonalité de *mi* bémol mineur à *mi* bémol majeur et par la rythmique plus saccadée des phrases. Le déictique « enfin » ancre quant à lui l'énonciation dans le présent, et crée une assise au désir d'émancipation exprimé par le sujet.

25 Les notions de *renfort* et d'*apport* de signification en lien avec l'introduction musicale d'une chanson sont empruntées à Jean-Louis Dufays, François Grégoire et Alain Maingain, auteurs de *La chanson : vade-mecum du professeur de français*, 1994.

26 Ce qui apparaît également dans les autres albums de Daniel Bélanger, notamment *Les insomniacques s'amuse* (1992) et *Rêver mieux* (2002).

Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les mots en début de mesure sont volontairement, selon l'interprétation vocale, plus « sonores », plus « claquants », d'autant qu'ils sont accentués par la hauteur du *sol*, ici 3^e degré de la tonalité. Selon Stéphane Venne, dans son récent ouvrage intitulé *Le frissons des chansons*²⁷, cette note donne « facilement l'impression d'ouverture, d'éclat²⁸ ». Dès le verset suivant, toutefois, la distorsion dans les temps de verbes, caractéristique de la transgression lyrique, vient briser la linéarité du discours et déconstruire la symbiose entre le corps et l'environnement : « Il reste moi qui volais / Qui respirais dans l'eau ». L'état de plénitude, rendu au passé, n'était donc qu'éphémère, chassé par le retour du jour qui « défait le dormeur satisfait ». Le sujet use du rêve comme d'un exutoire quotidien ; détaché du monde réel, il peut enfin s'appartenir, être « lui, enfin lui », pour le paraphraser. Libre, certes, mais à quel prix ? À cet effet, n'entendons-nous pas, dans le *vibrato* subitement resserré de Bélanger, toute l'ironie du chanteur lucide lorsqu'il soutient qu'il est « libre à mourir... de rire », juste avant le retour au mode mineur, celui qui évoque l'environnement réel ? Ainsi, bien qu'il ait assouvi, dans un espace onirique, le désir qu'il a de s'incarner, le sujet de « Respirer dans l'eau » demeure inévitablement, dans l'univers tangible et quotidien, un être contraint au repli sur soi dans le rêve pour atteindre un état de bien-être.

« Toujours tout seul, pas à demi »

Aux côtés des rêveurs isolés et désincarnés, *Quatre saisons dans le désordre* présente également des sujets souhaitant interagir avec les êtres qui composent leur environnement immédiat. Cette ouverture à l'autre, particulièrement à travers la quête amoureuse, demeure foncièrement problématique. Le sujet qui se révèle dans le monde pour conquérir l'autre se retrouve parfois projeté dans un environnement sclérosé et menaçant qui, loin de le conforter, risque de le replonger dans un grand isolement. Selon l'expérience qu'il fait de l'amour, il peut se refermer sur l'univers restreint et fusionnel du couple ou, à l'opposé, regretter sa solitude d'amant déchu.

L'amour ne se dit jamais sur un ton mièvre ou complaisant sur cet album, mais traduit plutôt un intimisme particulier. « Les deux printemps », sorte d'ode à l'être aimé, demeure la seule chanson où le récit amoureux est positif, où la fusion du couple est rendue possible dans l'espace et dans le temps. Dès l'*incipit*, on note un rapprochement physique entre le sujet et la femme aimée, dans une étreinte où les corps se fondent l'un dans l'autre, et où l'on sent, selon le vocabulaire employé, une heureuse complicité :

Ses yeux sont deux printemps
 Qui me font sourire et ça me fait rire
 Ses joues sont des torrents

27 Stéphane Venne, *Le frisson des chansons : essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, 2006.

28 *Ibid.*, p. 155.

Les miennes s'y baignent mais encore pire
Son cœur est une fête
Le mien ne veut plus en sortir.

Le rythme ternaire entraîné par une division des mesures en 6/8²⁹, que l'on entend particulièrement dans le motif de la guitare acoustique, suggère, au même titre que le lexique du premier couplet, la valse des amants qui se courtisent. La mélodie complexe de cette chanson contribue de même à l'effet de mouvement et de balancement en ce qu'elle constitue « un beau collier bien rond de 60 notes joliment enfilées le long de 20 mesures³⁰ », comportant de fréquents écarts de notes dans les phrasés (surtout en début de vers). C'est dans une ambiance musicale chaude, installée par les congas et les accents gitans de la guitare électrique, que les « deux corps amphibies » des amants nagent dans le « liquide clair » de l'amour, alors qu'à l'extérieur pèse une potentielle menace sur leur bonheur : « La terre est un brasier / Mais pour un moment l'oublier ».

Même si le sujet prétend que l'objet de son amour ne plaît à personne « ni du visage ni de l'esprit », cela n'empêche toutefois pas la « bande de jaloux » de vouloir miner son bien-être :

Y a toujours des noirceurs
Pour assombrir quelques beautés
Des êtres qui ont peur
Qui veulent vous en contaminer.

Proie naïve et vulnérable pour les prédateurs qui rôdent autour, le sujet choisit de se replier sur la « plus belle saison de [s]a vie », la femme aimée, laissant à ses détracteurs leur univers gris et triste : « Restez en votre automne / L'été tout l'an me fait plus envie ». Le chanteur semble ici s'adresser, par le biais d'un « vous » implicite du fait de l'impératif, à ceux qui l'entourent, comme pour savourer la chance inouïe qu'il a de pouvoir s'éloigner de leur quotidien morose.

La deuxième personne du pluriel n'étant pas le seul allocutaire du sujet, il est intéressant, afin de rendre compte de l'évolution de la relation amoureuse, de se pencher sur le rôle de l'adresse lyrique³¹ et des jeux de pronoms personnels dans « Les deux printemps ». L'absence d'introduction musicale à cette chanson a pour effet d'abord de propulser l'auditeur, au même titre que le chanteur, en plein cœur du récit, comme s'il ne fallait rien perdre du précieux temps alloué aux amants. Le sujet fait une description de la femme qu'il aime, désignée à la troisième personne du singulier, ce qui révèle par le fait même qu'elle ne se trouve pas à ses côtés. Cette solitude initiale est représentée, au plan musical, par un accompagnement simple à la guitare acoustique. L'instrumentation se complexifie momentanément pendant le

29 Dont la figure de temps de base est la croche, contrairement, par exemple, à une mesure en 4/4, où la figure de temps de base est la noire.

30 *Ibid.*, p. 366.

31 Nous renvoyons ici à Joëlle De Sermet, « L'adresse lyrique » ainsi qu'à Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », 1996.

pont musical entre le deuxième et le troisième couplets, dans une séquence de huit mesures en *mi* majeur, dont se dégage une atmosphère arabisante, chaude et suave. Sitôt cette variation sur un même accord terminée, les guitares électriques et les congas s'éteignent, pour de nouveau laisser seule la guitare acoustique. Presque seule, à dire vrai, car une basse *fretless*³² fait son entrée en début de troisième couplet, au moment même où le sujet emploie le déterminant possessif « nos », comme si l'instrument à la sensualité caractéristique représentait l'être féminin. Ce « nous » pour la première fois verbalisé vient « amalgamer[r] le *je* du locuteur et le *tu* de la femme aimée³³ », comme pour cristalliser l'union des amants enfin réunis dans l'espace.

Le sujet a ensuite de nouveau recours au « vous » pour indiquer aux jaloux qu'il les prend à témoin quand vient le temps d'assurer son amour aveugle au « tu » féminin, qu'il interpelle directement pour la première fois :

Persuadez-**vous** de mes deux yeux fermés
J'affirme en toute cécité
T'es la plus belle saison de ma vie.

Est-ce par hasard si, dans ces quatrième et cinquième couplets, on entend s'ajouter une nouvelle guitare et des percussions à l'instrumentation de base ? Ou serait-ce pour illustrer l'arrivée d'une menace potentielle à la relation fragile des amants ? C'est ce que tend à confirmer le tout dernier couplet, où l'on retourne à la solitude des amants et au simple accompagnement de la guitare et de la basse. Si la deuxième personne du pluriel ne constitue plus un allocutaire présent dans le dernier couplet, les jeux de pronoms restent encore une fois très suggestifs. Comme l'ont remarqué Isabelle Boisclair et Carolyne Tellier, le sujet a en effet « de nouveau recours au *nous*, cette fois pour anticiper un futur où la relation devient incertaine³⁴ », effritée par les années. Le contraste entre le temps présent employé tout au long du texte et le temps futur du dernier couplet confirme ce doute posé sur la durée ou l'aboutissement de l'amour dont il est question :

Nous serons vieux et frères
Peut-être même séparés
Nos têtes pêle-mêle
Incapables et usées.

32 La basse *fretless* ne comprend pas les petites barres métalliques (frettes) que l'on retrouve sur le manche des basses classiques. Cet instrument émet un son plus chaud, plus rond et plus riche, puisque les cordes sont en contact direct avec le bois. L'absence de frettes permet également d'atteindre une infinité de notes difficilement accessibles sur une basse frettée, en plus de favoriser la continuité et la vibration du son. Par sa nature même qui offre la possibilité de glisser les doigts sur le manche (*glissando*), la basse *fretless* rend les sons plus « coulants » et suggère, comme le dénote son usage extensif dans les ballades, la langueur et la sensualité.

33 Isabelle Boisclair et Carolyne Tellier, « Modèles identitaires et sexuels et rapports amoureux chez Daniel Bélanger », *art. cit.*, p. 12.

34 *Id.*

Comme pour prolonger l'incertitude des amants, la basse *fretless* émet maintenant un contre-chant aussi voluptueux que larmoyant, rendu par une montée arpégée, qui est jouée plus haut sur le manche de l'instrument.

Dès le cinquième vers toutefois, le retour au temps présent ainsi qu'à l'énonciation au « je », destinée au « tu » de la femme, vient déconstruire la menace éventuelle et décupler la passion qui anime le sujet au moment où la fusion amoureuse est possible :

Mais aujourd'hui je t'aime
Aujourd'hui pour l'éternité
T'es la plus belle saison de ma vie.

L'emploi curieux du déictique « aujourd'hui pour l'éternité », alors que l'on a dit craindre l'avenir, est caractéristique de cette dualité entre fragilité et puissance intrinsèque à la relation amoureuse, et va dans le sens des propos de Dominique Rabaté³⁵, lorsqu'il soutient que « [l]a parole lyrique, adressée à l'être aimé, se déploie dans cet espace temporel menacé et euphorique³⁶ ». Cette frénésie est d'autant plus évidente qu'elle est soutenue par le retour en puissance des tambours et par l'explosion du sentiment amoureux ressenti dans la voix propulsée de Bélanger sur les plus hautes et les plus fortes notes de la chanson. Invincible, le chanteur s'élance dans la valse des amants et se laisse emporter dans son tourbillon, tel que le suggèrent les nombreuses mesures d'improvisation vocale pendant la reprise du motif en *mi* majeur, où tous les instruments (congas, guitares électriques et acoustiques, basse) se déploient.

Si l'espace-temps est propice aux amoureux dans « Les deux printemps », il en va tout autrement dans « Les temps fous », où règne, comme l'indique le titre, un climat apocalyptique empêchant la fusion des amants, ceux-ci étant à la merci d'un environnement qui se déchaîne³⁷. L'introduction musicale participe d'emblée à la mise en scène de cette atmosphère déstabilisante et étourdissante, avec ses tambours répétés en boucle et sa succession d'accords de septième majeure³⁸ (*sol* et *mi*). Dans cet univers où le sujet paraît dépourvu de repères spatio-temporels et où le temps fuit comme « des années liquides », l'étreinte physique avec l'être aimé, souvent partielle, est sans cesse compromise. Un frôlement, un souffle, un regard, comme uniques possibilités de contacts entre les amants, illustrent à eux seuls les gestes constamment entravés du

35 Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », 1996.

36 *Ibid.*, p. 72.

37 Parmi les influences qu'il livre en entrevue (voir Georges-Hébert Germain, « Le poète du palmarès », 1994, p. 61), Bélanger mentionne celle de Réjean Ducharme. Sans doute y aurait-il ici un lien à tracer entre le destin des amoureux des « Temps fous » et ceux de *L'hiver de force*, personnages en marge de leur société, qui se cloîtent pour échapper à « la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors [...] » (Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, 1973, p. 274).

38 Un accord de septième majeure est un accord de base (tonique, médiate et dominante) auquel on a ajouté la septième note de la gamme, haussée d'un demi-ton. La seconde mineure ainsi créée et insérée dans l'accord rend ce dernier instable et légèrement dissonant.

sujet. Luttant contre ce tourbillon, métaphore d'une société démente, celui-ci lance un ultime appel à la femme, craignant d'être séparé d'elle par une rafale de vent :

Sentir ta main sur ma joue
Ne pas la perdre comme on perd tout
Les temps sont fous
Aide-moi
Pour que demain s'empare de nous [...].

Que vents emportent les temps fous ». La voix de Bélanger, plus crispée, plus nerveuse dans les couplets, devient puissante et dramatique dans le refrain, formulant de telle sorte l'imminence de la menace climatique. Le *crescendo* vocal et instrumental ainsi que la projection du mot « fou » sur le *si*, plus haute note de la partition, insistent sur la détresse du personnage qui tente de rejoindre sa bien-aimée en dépit de la tempête. Le rapprochement des amants illustré dans le refrain ne durera qu'un temps puisque, comme le montrent les vers 11 et 12, l'être désiré, en mouvement, devient hors d'atteinte du sujet, statique dans l'espace : « Tu habites un projectile / Qui s'éloigne et moi je suis immobile ». La fusion amoureuse n'aura été que brève, entravée par la distance entre les corps, conséquence d'un climat apocalyptique.

La solitude découlant de cette impossibilité à entrer en contact avec l'être aimé est encore plus soutenue dans la chanson intitulée « Imparfait », où le sujet est complètement désillusionné. **L'isolement se ressent dès l'introduction musicale, construite sur un lent *fade in* instrumental**, où les percussions et la basse rappellent les battements réguliers du cœur, alors que les guitares *steel*, froides et métalliques, suggèrent une douleur lancinante, celle de la distance entre les amants. Comme une lointaine plainte, **l'interprète fredonne un « ooh » continu, mais difficilement perceptible au travers des instruments**, comme si le sujet ne parvenait pas à se faire entendre. Se comparant à « du bois d'allumette / Qui se consume », celui-ci semble anticiper une fatalité et subir son quotidien, en appréhendant la mort. La voix chuchotée³⁹ de Bélanger, tout au long ajoutée à la ligne vocale dominante, insiste non seulement sur **l'atonie du sujet, mais également sur l'impression de dédoublement, de morcellement des corps**. Éloigné au quotidien de la femme qu'il aime, le sujet prend en effet des allures d'automate :

Or que tout est bête
Tout est vain et inutile
Lorsqu'épuisé, fatigué
Le corps n'est plus qu'un autre projectile
Propulsé depuis matin

39 Ce chuchotement caractéristique à « Imparfait » nous rappelle le commentaire de Jean-Michel Maulpoix, lorsqu'il observe que « [l]e sujet lyrique est un sujet plein de voix tuées qui sont comme les dépouilles de ses chimères et de ses potentialités. Car le lyrisme est une affaire qui tourne mal. Ce sujet en puissance, mobile et déplacé, devient vers après vers, poème après poème, un sujet crypté, un sujet crypté, un rêve de sujet, un reposoir du sujet [...] » (*Du lyrisme*, op. cit., p. 159).

Jusqu'au soir en bus, en train
Je sais qu'un cœur peut s'arrêter pour moins.

Un léger apaisement se dit néanmoins dans le deuxième couplet, alors qu'il s'adresse au présent à la femme aimée :

Le vent est si tendre sur midi
Tu es septembre sur Paris
Je pense à toi, ça fait du bien.

Son désir amoureux n'est toutefois pas fécond, étant donnée la distance géographique le séparant d'elle :

Toi dans ta ville et moi transsibérien
Qui t'aime et qui t'adore
Puis qui se hait d'aimer si fort
L'amour est comme je le redoutais
Imparfait.

La colère permet de ressaisir, chez le sujet, une négation de ses sentiments envers la femme aimée, comme si l'aveu révélait une faiblesse, une trop grande vulnérabilité. Alors que la femme est imaginée comme un vent chaud, le chanteur se dit « transsibérien »⁴⁰, habitant un univers silencieux et glacé. Dans une telle perspective, ressentir la passion amoureuse n'est guère souhaitable. Dès lors, le sujet se ferme à l'autre et, ne parvenant pas à exprimer son désir, se retranche dans un isolement à l'image des autres amoureux déçus de *Quatre saisons dans le désordre*.

La solitude atteint son comble dans la chanson « Projection dans le bleu », où le froid est d'emblée suggéré par le titre. Selon Jean Désy, dans son ouvrage intitulé *La rêverie du froid*⁴¹, rêver le bleu surpasse le rêve de la beauté des mers ou du ciel sans nuage : « Cette profondeur bleue, rêvée au-delà de l'image plane, sous le songe d'un ciel bleu, n'est-elle pas ce froid mortel qui prépare à un au-delà pur, sans en-deçà ?⁴² ». Le chanteur s'adresse dès l'incipit à son interlocuteur ; l'auditeur, ainsi sollicité par l'emploi de l'impératif à la deuxième personne du singulier, semble alors correspondre à l'ultime ressource du sujet au désespoir :

Sois mon ami je t'en supplie
Plus rien ni personne pour moi ne sonne
Toujours tout seul, pas à demi
Trois jours sans que mots ne soit sortis.

40 Dans l'entrevue précédemment citée, Bélanger exprime sa fascination pour *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars. Cet emploi inusité du mot « transsibérien » constitue un intertexte explicite du poème de cet écrivain marginal.

41 Jean Désy, *La rêverie du froid*, 1991 [1988].

42 *Ibid.*, p. 137.

On peut dès lors affirmer que le refrain de la chanson, résolution en majeur de la tension oppressante des couplets en mode mineur, propose une alternative à la solitude, à l'angoisse de l'enfermement, celle de se « projeter dans le bleu », d'aller soi-même vers la mort. L'ouverture dans le ciel constitue l'instant ultime de libération, que l'instrumentation rend à l'auditeur grâce aux synthétiseurs, aux guitares planantes et à une pulsation rythmique plus retenue :

Le ciel ouvert fait de lui un repère
 Mes yeux font d'eux un reflet
 Qui projettent moi défait
 Si le ciel fait une éclaircie
 Je te jure à faire des envieux
 Je me lance dans le bleu.

Enfin, cette impression de vide et de solitude immense culmine dans la toute dernière pièce de l'album, « Primate électrique ». Au sommet d'un édifice dont la hauteur est « inquiétante pour qui ne sait voler », le sujet, « fatigué » et « esseulé » après un « seul et cuisant chagrin d'amour » se prépare à se « projeter dans le bleu ». Les accords simples de guitare suggèrent le dénuement, sensation qui sera d'autant amplifiée par l'interprétation *a capella* du premier couplet. Le passage de la voix à l'octave supérieure dans le quatrième couplet insiste non seulement sur la position du sujet dans l'espace, mais ajoute également à la sensation étouffante d'une mort imminente :

Les joues en rivière, les deux mains glacées
 Tout le quartier au parterre pariant sur ma chute
 « Tombera-t-il au sol ou sur le cabriolet ? »
 Qu'importe mais quitter ce monde laid⁴³.

Le dernier couplet marque le retour à l'interprétation *a capella*. Dans le vide, la voix se répercute, tel l'écho dans une église. Cette analogie n'est pas gratuite : elle illustre la quête spirituelle d'un désespéré qui, avant de commettre le geste ultime, ressent un peu d'espoir, et attend l'arrivée du printemps comme signe de recommencement,

43 Un tel refus du monde qui, par hasard objectif, met en perspective du suicide d'Anna Karénine, sous un train au départ dans le roman de Tolstoï, se dit aussi dans « Le voyage » de Baudelaire, dernier poème des *Fleurs du mal* :

Le monde, monotone et petit, aujourd'hui
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !
 Faut-il partir ? Rester ?

Ou encore : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! [...] ». Au même titre que « Primate électrique », ce poème est le dernier du recueil. Si le désespoir, le spleen baudelairien teinte bon nombre de chansons de Bélanger, une lumière ne se révèle pas moins dans celles-ci, notamment dans « Primate électrique », qui vient ouvrir la voie à une renaissance prochaine, rappelant alors le désir d'élévation, qui est spécifique de la poésie de Saint-Denys Garneau.

de résurrection naturelle mystique. Le passage à l'accord de la bémol majeur dans la tonalité mineure souligne d'ailleurs cette possibilité de rédemption et de salut :

Je ne dois à personne mon cœur encore qui bat
Qu'à une flamme bonne qui scintilla
Cet instant fatidique avant le saut mortel
Depuis Dieu m'intrigue et j'attends le printemps.

*
* *

Ces fragments d'analyse, qui couvrent sept chansons de l'album *Quatre saisons dans le désordre*, visaient ainsi à proposer une réflexion cantologique sur la précarité dans l'œuvre de Daniel Bélanger. Insistons donc, pour conclure, sur ces êtres solitaires qui parcourent les chansons et dont la trajectoire n'est certes pas sans embûches. Dans les espaces fantasmagoriques révélés par les textes et les musiques s'enracinent des identités troubles et fragilisées, que nous croyons lyriques dans la mesure où elles s'isolent, se situent en marge d'un monde jugé imparfait, où « il fait froid, où on gèle⁴⁴ » préférant un univers où l'on peut « respirer dans l'eau⁴⁵ », se projeter « dans le bleu⁴⁶ » et où l'été dure « tout l'an⁴⁷ ».

Les sujets de « Sortez-moi de moi » et de « Respirer dans l'eau » rapportent au monde tangible leur difficulté à s'incarner dans un corps, qui apparaît ainsi comme une frontière, un obstacle au désir d'entrer en contact avec l'extérieur. Captifs au quotidien, ils ne parviennent pas à l'état de liberté auquel ils aspirent pourtant, celle-ci n'étant rendue possible que par un équilibre fragile entre le repli sur soi et l'ouverture à l'autre. De cette impossibilité à s'atteindre, et du coup à habiter leur environnement, les sujets choisissent de se retrancher dans un monde alternatif, en l'occurrence onirique, où tout est possible.

À son tour, si la fusion du couple semble possible dans « Les deux printemps », elle suppose néanmoins le retranchement du sujet et de l'être aimé pour éviter les « jaloux » qui menacent leur bonheur. Aussi pure et belle semble-t-elle, la félicité amoureuse est précarisée par le temps qui passe et qui risque de séparer les amants, ainsi que le révèle l'étude des temps des verbes et des indicateurs spatio-temporels. Le récit amoureux présenté dans « Les temps fous » et « Imparfait » actualise la séparation des amants dans le temps et l'espace, sorte de dépossession qui contribue au maintien de l'isolement des sujets. « Projection dans le bleu » et « Primate électrique », à leur tour, donnent à entendre le cri d'urgence d'un sujet au bord du gouffre, pour qui l'attente du printemps se révèle signe d'une renaissance ou d'une rédemption prochaine.

44 Tiré de la chanson « Cruel (il fait froid, on gèle) ».

45 Tiré de la chanson du même nom.

46 Tiré de la chanson « Projection dans le bleu ».

47 Tiré de la chanson « Les deux printemps ».

Références

- BÉLANGER, Daniel, *Quatre saisons dans le désordre* ; disque compact (Audiogram ADCD10090, 1996).
- Isabelle BOISCLAIR et Carolyne TELLIER, « Modèles identitaires sexués et rapports amoureux chez Daniel Bélanger », dans Lucie JOUBERT (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, Ottawa, C.R.C.C.F., 26 feuillets. [à paraître]
- COLLOT, Michel, « Le sujet hors de soi », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 113-125.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- DE SERMET, Joëlle, « L'adresse lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 81-97.
- DÉSY, Jean. *La rêverie du froid*, Paris, Le Palindrome, 1991 [1988].
- DUCHARME, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard (Folio), 1973.
- DUFAYS, Jean-Louis, François GRÉGOIRE et Alain MAINGAIN, *La chanson : vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier Hatier (Séquences), 1994.
- GERMAIN, Georges-Hébert, « Le poète du palmarès », dans *L'actualité*, vol. XIX, n° 1 (1994), p. 61.
- HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel : chant contre silence*, Paris, A.-G. Nizet (Chanteurs – Poètes), 1995.
- JENNY, Laurent, « La vulgarisation du sujet lyrique », dans Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec — Bordeaux, Nota Bene — Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 53-73.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- — —, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 147-160.
- MELANÇON, Johanne, « Les mécanismes de l'interprétation de la chanson populaire : proposition d'une méthode d'analyse », thèse de doctorat, sous la direction de Roger Giroux, Université de Sherbrooke, 1999.
- RABATÉ, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 65-79.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Journal*, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1996 [1954] (éd. de G. Huot).
- — —, *Regards et jeux dans l'espace*, Saint-Laurent, Bibliothèque Québécoise (Littérature), 1993 [1937] (éd. de M.-A. Lamontagne).
- STIERLE, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, n°32 (1977), p. 422-441.
- VENNE, Stéphane, *Le frisson des chansons : essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, Montréal, Stanké, 2006.
- WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec — Bordeaux, Nota Bene — Presses universitaires de Bordeaux, 2006.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Cornick, Martyn

Martyn Cornick est professeur et directeur du Département de français à l'Université de Birmingham (Royaume-Uni). Il est spécialiste de l'histoire culturelle de la France et de la Grande-Bretagne, et a publié de nombreux travaux sur *La nouvelle revue française* et Jean Paulhan. Il vient de terminer l'édition de la correspondance échangée entre Paulhan et Armand Petitjean.

Doyon, Noémi

Étudiante au doctorat en études françaises à l'Université de Sherbrooke (C.R.S.H. 2008-2011), Noémi Doyon s'intéresse aux poétiques de la chanson francophone contemporaine. Elle a déposé en 2007, sous la direction de Nathalie Watteyne, son mémoire de maîtrise intitulé *Attendre le printemps : équilibres instables dans les chansons de Daniel Bélanger* (C.R.S.H. et F.Q.R.S.C. 2005-2006). Elle agit à titre d'assistante de recherche pour le Groupe de recherche sur l'œuvre d'Anne Hébert.

Einfalt, Michael

Michael Einfalt, né en 1956, est *Privatdozent* au Département des littératures romanes de l'Université de Fribourg-en-Brigau. Professeur associé aux universités de Bordeaux III (2000), de Mayence (2001-2002) et de Fribourg-en-Brigau (2004-2005). Directeur d'études adjoint à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris (2001). Il a enseigné au Lycée de Saint-Georgen (2006-2008). Il a notamment publié sur la littérature française du XIX^e et du XX^e siècle ainsi que sur la littérature francophone, plusieurs monographies : *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen, Niemeyer, 1992, et *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919-1929*, Tübingen, Niemeyer, 2001. Il a participé à plusieurs ouvrages collectifs : *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^e et XX^e siècle)* (avec Joseph Jurt), Berlin — Paris, Berlin Verlag Arno Spitz — Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002 ; *Konstrukte nationaler Identität : Deutschland, Frankreich und Großbritannien* (avec Joseph Jurt, Daniel Mollenhauer, Erich Pelzer), Würzburg, Ergon, 2002 ; *Intellektuelle Redlichkeit / Intégrité intellectuelle. Literatur – Geschichte – Kultur* (avec Ursula Erzgräber, Ottmar Ette, Franziska Sick), Heidelberg, Carl Winter, 2005.

Koffeman, Maaïke

Maaïke Koffeman est l'auteur d'une thèse de doctorat sur la première NRF, soutenue à l'Université d'Utrecht en 2003 (*Entre classicisme et modernité. La nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam — New York, Rodopi, 2003). Elle enseigne la littérature comparée à l'Université Radboud de Nimègue, Pays-Bas.

Levie, Sophie

Sophie Levie est professeur au Département de littérature comparée et d'études culturelles de l'Université Radboud, à Nimègue. Son livre sur la revue littéraire française *Commerce* (*Commerce 1924-1932. Une revue internationale moderniste*, Rome, Fondazione Camillo Caetani, 1989) a été le point de départ de nombreuses contributions à des livres et à des revues, portant sur l'entre-deux-guerres. Ses présentes recherches concernent les communautés d'exilés russes à Paris et à Berlin après 1917 : elle analyse l'œuvre de Nabokov et étudie la réception contemporaine des auteurs étrangers aux Pays-Bas.

Sapiro, Gisèle

Gisèle Sapiro est directrice de recherche au C.N.R.S. (Centre de sociologie européenne, Paris). Auteure de *La guerre des écrivains, 1940-1953* (Paris, Fayard, 1999), elle est spécialiste de sociologie des intellectuels, de la littérature, de la traduction. Elle a dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs : *Pour une histoire des sciences sociales* (Paris, Fayard, 2004) ; *Pierre Bourdieu, sociologue* (Paris, Fayard, 2004) ; *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (Paris, Éditions du C.N.R.S., 2008) ; *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (Paris, Nouveau Monde, à paraître en 2009) ; et des numéros de revues : sur la traduction et la circulation internationale des idées (*Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 et 145 (2002)), sur « Le réalisme socialiste en France » (*Sociétés et représentations*, n° 15 (2002)), sur « L'organisation des professions intellectuelles » (*Mouvement social*, n° 214 (2006)) et sur les « Vocations artistiques » (*Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168 (2007)).

Wall-Romana, Christophe

Christophe Wall-Romana est professeur assistant au Département d'études françaises et italiennes de l'Université du Minnesota. Il parachève un manuscrit intitulé *Cinépoésie : transmédiatité du cinéma dans la poésie de langue française, 1897-2007*. Ses articles ont paru notamment dans *PMLA*, *Sites*, *French Review*, *Textimage* et le *Bulletin du centre international d'études poétiques*. Traducteur de Philip K. Dick et de Norbert Wiener, il vient de finir la traduction du premier recueil de William Merwin en français, *Écrits au gré d'un accompagnement inachevé* (à paraître chez Cheyne éditeur).



Résumés / Abstracts

■ Martyn Cornick

UNE INSTITUTION FRANÇAISE : *LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE* DE JEAN PAULHAN

Résumé

Aujourd'hui *La NRF* est reconnue pour avoir constitué l'un des plus grands phénomènes culturels de la France moderne. Au sortir de la guerre de 1914-1918, la revue fondée en 1908-1909 par André Gide et ses amis est déjà en voie d'institutionnalisation. Dans cette contribution, on va tenter une analyse du rôle de Jean Paulhan dans le remarquable succès de cette revue entre 1925 et 1940. D'abord, on voit par quels chemins Paulhan arrive à la revue pour y apporter l'influence d'une nouvelle génération d'écrivains d'avant-garde. Ensuite, on va explorer comment Paulhan travaille à la consolidation du succès de la revue, et dans un dernier temps, on va découvrir comment le directeur de *La NRF* affronte les défis idéologiques des années précédant à l'éclatement de la guerre en 1939.

Abstract

Today *La NRF* is recognised as one of France's greatest cultural phenomena. Immediately after the First World War, the review founded in 1908-1909 by André Gide and his friends was already well on the way to becoming an institution. In this article we shall attempt an analysis of Jean Paulhan's role in consolidating the remarkable success of the review between 1925 and 1940. First we examine how Paulhan arrived at the review, bringing with him the influence of a new generation of avant-garde writers. Thereafter we explore how Paulhan consolidated the success of *La NRF*, and finally we shall suggest how he steered the review through the dangerous ideological waters of the 1930s towards the outbreak of war in 1939.

■ Noémi Doyon

SUJET PRÉCAIRE ET QUÊTE DE LIBERTÉ : ANALYSE DE SEPT CHANSONS DE *QUATRE SAISONS DANS LE DÉSORDRE* DE DANIEL BÉLANGER

Résumé

Cette étude du lyrisme et de ses procédés énonciatifs dans les chansons de *Quatre saisons dans le désordre* (1996) vise à montrer en quoi les sujets marginaux dans les récits que fait Daniel Bélangier sont confrontés à un désir d'émancipation entravé par un désir

contradictoire de repli sur soi. Suivant la définition de « l'énoncé lyrique » formulée par Karlheinz Stierle (1977), l'article se penche sur les trajectoires du sujet isolé, notamment à travers l'analyse du rapport conflictuel au corps et de la thématique amoureuse, ainsi que l'étude du caractère transgressif du discours de l'auteur-compositeur-interprète.

Abstract

This study of lyricism and its mechanisms in songs of *Quatre saisons dans le désordre* (1996) aims to show how marginal characters in Daniel Bélanger's stories are torn between their will of emancipation and the inconflicting desire of withdrawal into themselves. According to the meaning of "lyric statement" defined by Karlheinz Stierle (1977), the article looks into the path of the isolated protagonist, notably through an analysis of the conflicting connection to the body and the theme of love relationships, along with a study of the transgressive nature of the singer/songwriter's discourse.

■ Michael Einfalt

« ... PENSER ET CRÉER AVEC DÉSINTÉRESSEMENT » –

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE SOUS LA DIRECTION DE JACQUES RIVIÈRE

Résumé

La Première Guerre mondiale a gravement mis en cause la notion d'une littérature désintéressée, et même au sein de *La NRF* ce programme est désormais contesté. La reprise de *La NRF* après la guerre s'effectue donc sous le signe d'un double défi : réaffirmer les principes fondateurs de la revue et défendre l'autonomie littéraire contre les tendances hétéronomes à l'intérieur du champ littéraire. Le conflit interne peut être résolu par une séparation de deux champs d'activité, la création littéraire d'une part et l'intervention intellectuelle de l'autre, toutes les deux soumises au principe du désintéressement. Les débats externes pour la reconquête de l'autonomie littéraire, en revanche, sont multiples et confrontent *La NRF* aussi bien avec l'avant-garde littéraire de dada et du surréalisme qu'avec des tendances nationalistes. La plus grande menace pour *La NRF* sera finalement une contestation catholique à l'occasion de la mort de Jacques Rivière et en réaction aux écrits autobiographiques d'André Gide.

Abstract

The idea of purely literary values had been severely damaged during World War I, and even in *La NRF* this literary concept is suddenly contested by some of its editors. So, the restart of *La NRF* after World War I must be seen under a double challenge, firstly the endeavours for maintaining the fundamental principles of the review, and secondly the defence of literary autonomy in the realm of the literary field. The solution of the inner conflict finally can be realized by a separation and redefinition of two fields of activity, literature on the one hand and on the other the intellectual engagement, both of them under the sign of a strict impartiality. The public debates on literary autonomy, however, are diverse, opposing *La NRF* to the literary avant-garde of Dadaism and Surrealism as well as to nationalist pretension on literature. Finally, the most important threat to *La*

NRF in the 1920s will come from catholic groups after the decease of Jacques Rivière and in reaction to the autobiographic works of André Gide.

■ Maaïke Koffeman

LA NAISSANCE D'UN MYTHE. *LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE* DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA BELLE ÉPOQUE

Résumé

À l'heure du centenaire de *La NRF*, Maaïke Koffeman retourne aux origines de cette revue légendaire pour montrer comment elle a, dès le départ, posé les fondements de son hégémonie ultérieure. La qualité des textes publiés ne suffit pas à expliquer cette réussite : il faut également prendre en compte l'organisation matérielle de la revue et de sa maison d'édition. Les correspondances des rédacteurs montrent qu'ils ont employé toutes sortes de stratégies pour acquérir du capital symbolique et obtenir une position dominante dans le champ littéraire. Une étude systématique des textes publiés dans la revue, combinée avec une analyse sociologique de son fonctionnement, permet de mieux comprendre comment *La NRF* a pu devenir « la rose des vents de la littérature française » (François Mauriac).

Abstract

As the legendary *Nouvelle revue française* celebrates its hundredth anniversary, Maaïke Koffeman demonstrates how the founders of this literary review laid the foundations of its success in the years preceding the First World War. The literary quality of the published texts does not suffice to explain its legendary reputation : the material organisation of the *NRF* and its publishing house has to be taken into consideration as well. The letters exchanged between the review's editors prove that they employed conscious strategies in order to acquire symbolic capital and make their review into a dominant literary institution. The combination of a systematic account of the contents of the *NRF* with a sociological analysis of its interaction with the other players in the literary field thus leads to a better understanding of the review's earliest history.

■ Sophie Levie

JEAN PAULHAN, RÉDACTEUR EN CHEF DE *LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE*
DE 1925 À 1930

Résumé

Cet article décrit comment Paulhan, en cultivant soigneusement le cercle de ses correspondants, crée un grand réseau d'écrivains et d'intellectuels qui lui permet, dans un laps de temps qui va de 1925 à la Seconde Guerre mondiale, de faire de *La NRF* la revue littéraire la plus autorisée de France.

Abstract

This article shows how Jean Paulhan, by carefully attending to his circle of correspondents, forms an impressive network of authors and intellectuals. This network helps him make *La NRF* the most respected and well-known literary review in France between 1925 and 1940.

■ Gisèle Sapiro

UN HÉRITAGE SYMBOLIQUE DÉTOURNÉ ? *LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE* DES ANNÉES NOIRES

Résumé

La repuration de *La nouvelle revue française* sous l'Occupation allemande en France pose la question à la fois théorique et pratique de la continuité des institutions. *La NRF* de Drieu La Rochelle est-elle *La NRF* ? Ou s'agit-il d'une usurpation, comme le donne à penser le départ de son ancien directeur, Jean Paulhan, et des membres fondateurs ? Ce problème divise d'emblée l'équipe des anciens collaborateurs. Leurs hésitations, leurs choix, révèlent le processus de réajustement des stratégies dans les nouvelles conditions de production, caractérisées par la perte d'autonomie du champ littéraire. La ligne adoptée par la revue pose aussi la question de savoir si l'art pur est possible sous l'oppression. Le déclin de *La NRF* et son discrédit vont durablement contribuer à la délégitimation de l'option de l'art pour l'art dans le champ littéraire français.

Abstract

The launching of a new formula of *La NRF* during the German Occupation in France raises the question, both theoretical and practical, of the continuity of institutions. Is Drieu La Rochelle's *NRF* the real *NRF* ? Or is it an usurpation, as the departure of its previous editor, Jean Paulhan, and of its founding members might suggest ? This problem divides from the outset the group of its former contributors. Their hesitations, their choices reveal the process of readjustment of strategies in the new conditions of production, characterized by the loss of autonomy of the literary field. The line adopted by the journal also poses the question of whether pure art is possible under oppression. The decline of *La NRF* has contributed to delegitimizing the option of art for art's sake in the French literary field.

■ Christophe Wall-Romana

UNE SOURCE DU VERSET MODERNE : LE CINÉMA MUET

Résumé

Si le verset s'est renouvelé dans le sillage du symbolisme, c'est peut-être en partie à cause du cinéma. En effet, à l'époque du muet, une nouvelle forme textuelle fait son apparition, l'intertitre, qui ressemble le plus souvent à un verset. Or, il n'y a aucun doute que les poètes ont prêté une grande attention au cinéma et, qui plus est, au nouveau dispositif à la fois textuel et visuel de l'intertitre. Sans chercher à établir un lien direct,

nous tentons de resserrer les échanges « transmédiaux » allant du cinéma à une écriture très proche du *verset* chez bon nombre de poètes, cinépoètes, et théoriciens des années 1910 aux années 1930 (Apollinaire, Desnos, Artaud, Dermée, Berge, Epstein) ou même chez des poètes récents (Pittolo).

Abstract

If the *verset* was renewed in the wake of Symbolism, it might be in part because of cinema. With silent film a new form of text appears—the intertitle—which closely resembles a *verset*. There is little doubt that poets paid very close attention to cinema, and moreover to the new device, at once visual and textual, that is the intertitle. Without trying to establish a direct link, the article attempts to narrow down the “transmedial” exchanges flowing from cinema to *verset*-like forms of writing among poets, cinepoets, and theoreticians of the 1910s to 1930s (Apollinaire, Desnos, Artaud, Dermée, Berge, Epstein) or even more recent poets (Pittolo).

Prochains numéros

Du pic à la plume

Sous la direction d'Émilie Brière

Université de Montréal

Vol. 40, n^{os} 2-3

Parution : juin 2009

Appel d'articles

Jean Anouilh aujourd'hui

Sous la direction de Bernard Beugnot

Université de Montréal

Date de tombée : 31 décembre 2009

Le dramaturge Jean Anouilh est né à Bordeaux le 23 juin 1910. Le vingtième anniversaire de sa mort (Lausanne, 3 octobre 1987) a été l'occasion de deux publications qui ont ramené la lumière sur une œuvre sans doute trop oubliée : le *Théâtre* en deux volumes (Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007) contient 34 pièces et met au jour d'importantes archives tant publiques que privées ; une nouvelle monographie (Jacqueline Blancat-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimisme*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2007) aussi bien informée que riche de perspectives.

Le centenaire devrait voir plusieurs manifestations ; on parle d'un colloque en France. Le numéro d'*Études littéraires* voudrait contribuer à un renouveau souhaitable, quoique le relatif déclin de ce théâtre en France et le peu de travaux qu'il inspire s'accompagnent d'un succès non démenti sur les scènes étrangères.

Sans revenir aux commentaires de pièces — à moins d'un apport neuf sur leur genèse et leur signification —, sans ressusciter les démons de la critique anouilhienne (la pureté, la virtuosité et la facilité, voire le modèle du boulevard), les contributions pourraient s'attacher en priorité à l'exploitation des archives, à l'emprise possible de la vision morale sur les consciences contemporaines, à l'homme de théâtre qui double l'écrivain, à l'histoire de la réception si variable selon les cultures, etc. Mais cette liste n'a rien de limitative ; nul regard n'est a priori exclu. Les articles doivent être transmis à Bernard Beugnot (beugnotmontreal@videotron.ca).

Numéros disponibles

(1,1, 1968)	Baudelaire	3\$
(1,2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3\$
(1,3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3\$
(2,1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3\$
(2,2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3\$
(2,3, 1969)	André Gide	3\$
(3,3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3\$
(4,1, 1971)	Le Roman médiéval	3\$
(4,2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3\$
(4,3, 1971)	Alphonse Daudet	3\$
(5,1, 1972)	L'Essai	3\$
(5,2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3\$
(5,3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3\$
(6,2, 1973)	André Langevin	3\$
(6,3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3\$
(7,2, 1974)	Littérature comparée	3\$
(7,3, 1974)	Littérature négro-africaine	3\$
(8,2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3\$
(9,2, 1976)	Linguistique et littérature	3\$
(9,3, 1976)	Littérature et philosophie	3\$
(10,1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3\$
(10,3, 1977)	Sémiotique du discours	3\$
(11,1, 1978)	Lautréamont	3\$
(11,2, 1978)	Le Pamphlet	3\$
(11,3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3\$
(12,1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3\$
(12,2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3\$
(12,3, 1979)	FÉMINAire	3\$
(13,1, 1980)	Cinéma et récit	3\$
(13,2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3\$
(13,3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3\$
(14,1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3\$
(14,2, 1981)	Télévision et fiction	3\$
(15,1, 1982)	Littérature et musique	3\$
(15,2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3\$
(15,3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3\$
(16,3, 1983)	L'Effet sentimental	3\$
(17,1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3\$
(17,2, 1984)	La Question autobiographique	3\$
(18,2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3\$
(18,3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3\$
(19,1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3\$
(19,2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3\$
(19,3, 1986)	Robert Pinget	3\$
(20,1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3\$
(20,2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3\$

(20,3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3\$
(21,1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3\$
(21,2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3\$
(21,3, 1988)	La Culture et ses signes	3\$
(22,2, 1989)	Dire l'hétérogène	3\$
(22,3, 1989)	Ars poetica	3\$
(23,1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6\$
(24,1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6\$
(24,2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6\$
(24,3, 1991)	La Rhétorique	6\$
(25,1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6\$
(25,3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6\$
(26,1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6\$
(26,2, 1993)	Le Scénario de film	6\$
(26,3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6\$
(27,1, 1994)	Postmodernismes – Poïésis des Amériques – Ethos des Europes	6\$
(27,2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6\$
(27,3, 1994)	Poétiques de la chanson	6\$
(28,1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6\$
(28,2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6\$
(28,3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6\$
(29,1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6\$
(29,2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6\$
(29,3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10\$
(30,1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12\$
(30,2, 1998)	Poétiques du recueil	12\$
(30,3, 1998)	La critique littéraire	12\$
(31,1, 1998)	Texte, image et abstraction	12\$
(31,2, 1999)	L'écriture contemporaine	12\$
(31,3, 1999)	Éthique et littérature	12\$
(32,1-2, 2000)	La tolérance	25\$
(32,3/33,1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30\$
(34,1-2, 2002)	Espaces classiques	30\$
(34,3, 2002)	Émile Ollivier	15\$
(35,1, 2003)	Afrique en guerre	15\$
(35,2-3, 2003)	George Sand	15\$
(36,1, 2004)	Écrivains encombrants	15\$
(36,2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15\$
(36,3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15\$
(37,1, 2005)	Dérives de l'essai	15\$
(37,2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15\$
(37,3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15\$
(38,1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15\$
(38,1-2, 2007)	Le comique de répétition	15\$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15\$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15\$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15\$
(40, 1, 2009)	La nouvelle revue française	15\$

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros)

TARIFS (avant taxes)*	individu	étudiant	institution
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	72,00 \$
USA	39,00 \$	25,00 \$	75,00 \$
ÉTRANGER (\$ CAN.)	45,00 \$	27,00 \$	85,00 \$

*CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)

Coût de l'abonnement	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 6% \$	+ 13,95% \$	\$

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

nom et prénom _____

adresse _____

ville _____ pays _____

code postal _____ téléphone () _____

courriel _____

MODE DE PAIEMENT : CHÈQUE ☐ VISA ☐ MASTERCARD ☐

N° de la carte _____

Date d'expiration _____

signature _____

Paiement en dollars canadiens

- ☐ à l'étranger : mandat-poste international
- ☐ au Québec et au Canada :
chèque ou mandat-poste
libellé à l'ordre de la
Revue *Études littéraires*

Adressez ce coupon accompagné
de votre paiement à :

EXPRESS MAG
8155, rue Larry
Montréal, Québec
H1J 2L5

Les commandes téléphoniques :
1 800 363-1310 (ligne sans frais)

Études littéraires

Vente au numéro

Coût du numéro	Avec taxes (Québec seul.)	Avec taxes (Canada seul.)
3,00 \$	3,45 \$	3,00 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,42 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,63 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,70 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,84 \$

+ frais de poste

par numéro :

2,50 \$ (Québec, Canada)

4,00 \$ (étranger)

Je désire commander les numéros suivants (voir la liste des numéros disponibles)

Vol.	N°	Titre	Quantité	Prix unitaire	Total
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____

nom et prénom _____

adresse _____

ville _____ pays _____

code postal _____ téléphone () _____

courriel _____ signature _____

Paiement en dollars canadiens

- ☐ à l'étranger : mandat-poste international
- ☐ au Québec et au Canada :
chèque ou mandat-poste
libellé à l'ordre de la
Revue *Études littéraires*

Adressez ce coupon accompagné de votre paiement à :

La revue *Études littéraires*

Département des littératures

Faculté des lettres, Cité Universitaire (Québec)

Québec Canada G1K 7P4

Téléphone 418 656-7844 Télécopieur 418 656-2991

Courriel revueel@lit.ulaval.ca

