

IV) LE ROMAN AVANT 1914 - L'ère des métamorphoses ; Évolution générale du genre

IV) LE ROMAN AVANT 1914 - L'ERE DES METAMORPHOSES ; ÉVOLUTION GÉNÉRALE DU GENRE 1

IV.C.	LA FLAMBÉE DE L'APRÈS-GUERRE.....	1
IV.C.1.	<i>Une littérature industrielle</i>	1
IV.C.2.	<i>Les générations littéraires</i>	1
IV.C.3.	<i>Le cosmopolitisme littéraire</i>	2
IV.C.4.	<i>Les nouveaux pôles d'attraction</i>	2
IV.C.5.	<i>Les romans de l'évasion</i>	2
IV.C.6.	<i>Les romans de l'inquiétude</i>	4

IV.C. LA FLAMBÉE DE L'APRÈS-GUERRE

IV.C.1. Une littérature industrielle

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

IV.C.2. Les générations littéraires

Au lendemain de l'armistice, les maîtres officiels de l'avant-guerre disparaissent les uns après les autres : Barrès, France, Loti, et plus tard, Bourget, qui se survit à lui-même et jouit, pendant de longues années, d'un paisible honorariat. Le contrecoup des hécatombes de la guerre se fait sentir : une génération d'écrivains a été fauchée et, avec Péguy, avec Emile Clermont, avec Alain-Fournier, le visage de l'après-guerre eût été assurément différent. La relève des maîtres a lieu dans des conditions particulières : Claudel, Proust, Gide, Valéry, qui ont fait leurs débuts vers 1890, ont attendu ces années d'après-guerre pour connaître la notoriété et la gloire. Ils sont les nouveaux chefs de file de cette période. Pour les jeunes, ils sont des complices plutôt que des pontifes. Breton et Valéry se rejoignent, malgré toutes les différences qui les séparent, dans leur commune suspicion à l'égard de la littérature, et en particulier de la littérature romanesque. Lafcadio, le héros des *Caves du Vatican*, est le grand cousin de bien des héros de l'acte gratuit et de la désinvolture cynique : les surréalistes ne l'ont pas désavoué. Jacques Rivière a reconnu l'auteur du *Temps perdu* comme son dernier maître ; il rendait hommage à Marcel Proust tout en disant *Merci à Dada*. À côté des hommes qui avaient eu vingt ans vers 1890, Gide, Proust, Estaunié, Boylesve, s'imposent les survivants de la génération suivante : ceux qui ont fait leurs débuts avant la guerre et qui sont les vedettes plutôt que les maîtres de l'après-guerre : Giraudoux et Colette, par

exemple. Enfin, la décennie de l'après-guerre voit naître de nombreux talents nouveaux : Marcel Arland, Drieu la Rochelle, Henry de Montherlant, Julien Green, Georges Bernanos, et combien d'autres ! C'est une assez étonnante rencontre des générations que ces années où paraissent *La Relève du matin*, *La Bonifas*, *Les Faux-Monnayeurs*, *Sous le soleil de Satan*, *Le Paysan de Paris*, *Thérèse Desqueyroux*, *Nadja*, *L'Ordre*, *L'Ame obscure*, *Les Conquérants*.

IV.C.3. Le cosmopolitisme littéraire

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

IV.C.4. Les nouveaux pôles d'attraction

On remettait en question les structures intellectuelles sur lesquelles on avait vécu jusqu'alors. Le bergsonisme, qui avait longtemps cheminé de façon souterraine, exerçait une influence, vers 1925, sur beaucoup de jeunes romanciers. C'est sans doute d'un bergsonisme très largement compris que procédait cette abondante moisson de romans de l'adolescence. Le freudisme, à partir de 1922, venait ajouter son influence à celle de Bergson. Il a donné aux romanciers le goût de présenter des personnages complexes, saisis dans la multiplicité de leurs élans contradictoires et dans l'ambivalence de leurs sentiments. Les théories de la relativité, que beaucoup d'esprits interprétaient hâtivement et grossièrement, ont agi comme un excitant intellectuel : les techniques romanesques du point de vue ont trouvé dans de telles idées leur horizon intellectuel : il n'y avait nulle part de point de vue privilégié, chaque observateur avait une optique particulière et limitée, l'omniscience du romancier paraissait trahir la partialité de chaque point de vue. Enfin, depuis la guerre, on savait que les civilisations étaient mortelles : beaucoup de jeunes esprits tournaient en dérision les valeurs d'une société qui avait abouti à cette dérision de la culture. Tous ces éléments de remise en question suscitaient une inquiétude. Un nouveau mal du siècle naissait de ce désarroi. L'art romanesque de l'après-guerre était un effort pour échapper à l'inquiétude ou pour en rendre compte. On comprend qu'il fût marqué d'un double signe : un désir d'évasion et l'expression d'un tourment.

IV.C.5. Les romans de l'évasion

Il y eut, dès le lendemain de l'armistice, un immense besoin de distraction. Sans doute les romans de guerre que l'on vit paraître contribuaient-ils à rappeler le souvenir des années terribles. Mais on demeure frappé par le prodigieux succès que rencontraient, dans le même temps, les romans de Pierre Benoit, *Koenigsmark* ou *L'Atlantide* : ils offraient une intrigue savamment agencée, des aventures, du mystère, du romanesque. Ils n'avaient aucun rapport avec le roman d'aventure qu'avait annoncé Jacques Rivière en 1913. Louis Chadourne, avec *Le Maître du navire* (1919), Marc Chadourne avec *Vasco* (1927), écrivaient, eux aussi, des romans d'aventure qui tournaient parfois à la dérision de l'aventure. Avant de trouver l'étrangeté dans l'atmosphère de *Quai des Brumes* (1927), Pierre Mac-Orlan écrivait *Le Chant de l'équipage* (1918) et substituait l'imaginaire au réel avec les allégories de *La Cavalière Elsa* ou de *La Vénus internationale*. Les Tharaud évoquaient des paysages exotiques, révélaient des mœurs différentes des nôtres. Un titre de Dorgelès cristallisait toutes ces velléités d'évasion : *Partir*. Le

cosmopolitisme de Paul Morand, dans les nouvelles *d'Ouvert la nuit* (1922) ou de *Fermé la nuit* (1923) héritait de celui de Valery Larbaud : ses héros étaient les derniers avatars de Barnabooth. A ce cosmopolitisme des bars à la mode, des trains de nuit et des enseignes lumineuses s'opposait l'exotisme des quartiers réservés, dont Francis Carco s'était fait, dès *Jésus la Caille*, une spécialité. Déjà, des Esseintes, le héros *d'A Rebours*, avait compris que l'on pouvait s'évader tout en demeurant parisien.

A côté de ces formes géographiques de l'évasion, il y avait les modalités plus subtiles de l'évasion poétique. Cet après-guerre est l'âge du roman poétique. Le « domaine merveilleux » qu'avait évoqué Alain-Fournier dans *Le Grand Meaulnes*, à la veille de la guerre, était devenu une patrie chère à beaucoup d'âmes. Ce n'était pas un lointain Eldorado, mais l'intrusion de la féerie au sein de la réalité la plus familière. Beaucoup d'auteurs voulaient, comme Alain-Fournier, insérer dans le réel ce « merveilleux » dont Breton disait qu'il était le seul élément susceptible de féconder encore les œuvres d'imagination. Le « domaine merveilleux », ce pouvait être une chambre, comme celle des *Enfants terribles* de Jean Cocteau ; le passage de l'Opéra ou les Buttes-Chaumont, comme dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon ; mais, aussi bien, la campagne, qui, avec Giono, Pourrat, et surtout Ramuz, devenait le lieu privilégié d'une transfiguration poétique de l'univers.

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

L'irréalisme était le trait essentiel de la littérature romanesque de l'après-guerre : les aventures contées par les romanciers n'étaient guère situées dans une époque et dans un milieu. Il faut attendre *L'Été 14*, en 1936, pour que *Les Thibault* de Roger Martin du Gard apparaissent comme une fresque politique et sociale digne des romanciers du XIX^e siècle. Les romans de Mauriac évoquaient un climat plus qu'un milieu ; seule était suggérée la vie des âmes, et le monde extérieur n'était là que pour offrir la correspondance symbolique des brûlures de la passion et des tourments de la vie intérieure. Les questions d'argent qui avaient joué dans *La Comédie humaine* un si grand rôle étaient, la plupart du temps, absentes des romans de l'après-guerre. « Un siècle après Balzac, écrivait André Thérive, quarante ans après le naturalisme, comptez un peu combien de livres paraissent où les personnages soient menés, comme dans la vie, par le souci de travailler ». La littérature romanesque n'était plus l'entreprise sérieuse, presque scientifique, qu'elle avait été au temps du réalisme et du naturalisme. Elle était devenue un exercice de virtuosité. Le héros de roman était, comme ce personnage de Larbaud, « plein d'un rêve intérieur qui transformait pour lui toute chose ». Il ne figurait jamais, dans ce monde, qu'en spectateur amusé, déçu ou émerveillé. Il était significatif que le roman de Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, s'achevât au moment où l'héroïne, après avoir exploré le champ des possibles, rentrait dans la vie pour épouser Gérard. Les romanciers de l'après-guerre ont trouvé un refuge dans la peinture de l'intériorité, dans une contemplation émerveillée du monde, dans les fantaisies de leurs rêves. Ce n'étaient que des façons de s'enfuir qui reflétaient, peut-être, un refus d'assumer le réel. Ils ont été incapables de saisir les mouvements profonds de la société de leur temps ou les problèmes qu'elle avait à résoudre. Les Balzac et les Zola avaient réussi à embrasser la réalité complexe d'un monde qui débordait toute vie individuelle. Ils avaient donné à la réalité une allure fantastique ou épique ; mais ils avaient réussi à évoquer le monde, non comme un décor, mais comme une force de résistance aux volontés individuelles. Beaucoup de rêves, dans leurs œuvres, avortaient devant les rigueurs du monde véritable. On était loin, en 1925, de ces réalités économiques et sociales qui avaient été constamment présentes dans *La Comédie humaine*. On y avait substitué, pour le meilleur et pour le pire, des prestiges, des féeries, des sortilèges. André Salmon intitulait un de ses livres : *L'Entrepreneur d'illuminations*. Beaucoup de romanciers de son temps, de Francis de Miomandre à Gilbert de Voisins, d'André Beucler à Jean Giraudoux, de Jean Cocteau à Alexandre Arnoux, ont tenté d'être, au lendemain d'un drame de la

vie nationale, des « entrepreneurs d'illuminations ». L'apparition du populisme, en 1929, a été le premier signe d'une réaction contre une littérature romanesque de l'évasion.

IV.C.6. Les romans de l'inquiétude

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

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

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

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

Beaucoup de romans présentaient le bilan des inquiétudes d'une génération. Ceux de Maurice Betz, ceux de Drieu La Rochelle : *L'Homme couvert de femmes*, *La Valise vide*. Il y avait, parfois, dans le

culte de l'énergie, une discipline de vie qui n'était que l'aveu d'une inquiétude dominée. D'ailleurs, depuis *Le Songe* jusqu'aux *Olympiques*, la guerre et le sport n'empêchaient pas Henry de Montherlant de connaître la crise des *Voyageurs traqués* : c'était pour lui la crise de la trentième année, plus profonde que celle de l'adolescence.

On comprend que les premiers révolutionnaires qu'on devait voir paraître vers les années trente ne fussent encore que des révoltés. Avec ce nouveau romantisme de l'action, les aventuriers étaient les moteurs de l'histoire. André Gide, dans *Les Faux-Monnayeurs*, brossait une fresque inquiétante de dévoyés, de désaxés, de désespérés. *Les Thibault* qui, d'emblée, se proposaient d'être une vaste peinture de la société française, commençaient, avec *Le Cahier gris*, par la fugue de deux adolescents tourmentés par le besoin de l'aventure. Jacques Thibault était bien le représentant de sa génération : il avait lu, avec ferveur, *Les Nourritures terrestres* ; il avait d'abord voulu échapper à tous les carcans. Le monde lui apparaissait bientôt comme une réalité à transformer plutôt que comme un bien à conquérir. Il y avait en lui, pourtant, une rage de destruction dans laquelle il espérait trouver, à tout le moins, l'occasion de son salut.