

# La critique littéraire porteuse de discours politique

## La Nouvelle Revue française (1919-1925)

Yaël Dagan

DANS **MIL NEUF CENT. REVUE D'HISTOIRE INTELLECTUELLE** 2008/1 n° 26 , PAGES 125 À 142  
ÉDITIONS **SOCIÉTÉ D'ÉTUDES SORÉLIENNES**

ISSN 1146-1225

ISBN 9782912338266

DOI 10.3917/mnc.026.0125

Date de mise en ligne : 16/06/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2008-1-page-125?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Société d'études soréliennes.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# La critique littéraire porteuse de discours politique

## *La Nouvelle Revue française* (1919-1925)

YAËL DAGAN

Quelle fut la contribution de *la Nouvelle Revue française* au débat politique des années 1919-1925 ? Une question qui revient à s'interroger sur l'implication de la revue dans la formation d'une opinion politique au sein de l'élite intellectuelle française. Adopter cette optique débouche sur un paradoxe : alors que la revue littéraire, déjà prestigieuse, spéculait abondamment dès 1919 sur le rôle des intellectuels et leur implication dans le domaine de l'opinion politique, son intervention dans le débat des années 1920 reste modeste. En 1933 seulement, la revue publie régulièrement des essais politiques – c'est la fameuse ligne de « l'extrême milieu », prônée par Jean Paulhan : *la NRF* est, selon lui, « réactionnaire un mois, et révolutionnaire le mois suivant ; fasciste en janvier et antifasciste en mars »<sup>1</sup> –, puis en 1938 elle s'engage, définit une direction politique, un choix de Paulhan : l'inscrire dans le camp (aussi composite et hétéroclite qu'il fût) antimunichois<sup>2</sup>. Une investigation des sommaires de la revue dans les années 1919-1925 étaye cette observation. Sur 1 500 à 2 000 pages de textes publiés chaque année, seuls quelques dizaines portent sur des questions touchant directement à la politique<sup>3</sup>.

1. Jean Paulhan, « Présentation de *la NRF* à la Radio », 1937, cité par Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, Paris Gallimard, 2003, p. 71.

2. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 380 sq.

3. Voir Yaël Dagan, *La Nouvelle Revue française de la guerre à la paix, 1914-1925. Mobilisations et démobilisations culturelles*, Thèse de doctorat d'histoire, Paris, EHESS, 2005. Un ouvrage issu de cette thèse paraîtra chez Tallandier fin 2008.

Que devinrent les promesses du directeur de l'époque ? Dans son article-programme paru en tête du premier numéro d'après-guerre, Jacques Rivière avait renoué explicitement avec le principe de la littérature « pure » d'avant le conflit, tout en récusant un retrait dans une tour d'ivoire, promettant plutôt de se préoccuper « des grands problèmes posés par la guerre ». Pour concilier deux perspectives *a priori* contradictoires, le jeune directeur posa le principe suivant : « Rester à la fois des écrivains sans politique et des citoyens sans littérature<sup>4</sup>. » La formule suppose une séparation des ordres entre les deux domaines, afin de permettre aux artistes de s'exprimer sur leur temps sans « corrompre » leurs œuvres, mais aussi de libérer leurs réflexions politiques des « nuages » métaphysiques. Or, au regard des sommaires de la revue sous la direction de Rivière, il s'avère que la promesse d'une réelle implication dans les « grands problèmes posés par la guerre » ne fut pas tenue.

Faut-il en conclure que la contribution de *la NRF* au débat politique a été négligeable ? Les années vingt seraient-elles donc une période non politisée, en contraste avec les années trente, celles de tous les combats, de tous les engagements ?

La réponse à cette question est moins évidente qu'il n'y paraît. En un sens, l'immédiat après-guerre se définit par une *démobilisation* politique et culturelle, processus qui accompagne une sortie de guerre, de même qu'un passage de la guerre à la paix<sup>5</sup>. En tant que telle, la démobilisation signifie un désengagement. La séparation des ordres, principe pascalien mis au goût du jour par Rivière<sup>6</sup>, reste une doctrine hautement revendiquée, débouchant le plus souvent sur la prudence, voire une méfiance à l'égard du débat politique. En conclusion logique se dessine un plaidoyer pour la modération et le non-

4. Jacques Rivière, « La Nouvelle Revue française », *la NRF*, XIII, 69, 1<sup>er</sup> juin 1919, p. 1-12, repris in Pierre Hebey (dir.), *L'esprit NRF, 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 237-245.

5. Nous désignons par *démobilisation culturelle* tout comportement, individuel ou collectif, qui témoigne d'un changement idéologique et mental, consistant à passer d'une culture de guerre à une attitude propre à une période de paix. Voir John Horne, « Introduction », *Démobilisations culturelles après la Grande Guerre: 14-18. Aujourd'hui, Today, Heute*, 5, 2002, p. 45-53.

6. Il est probable que Rivière ait été inspiré par la théorie des trois ordres de Blaise Pascal – la volonté (ou la charité), l'esprit, la chair – produisant chacun des œuvres complètement différentes et donc impliquant une séparation étanche entre eux. Cf. *Pensées* 290 et 725, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 648-650 et p. 864. Je remercie chaleureusement Tal Steinbrecher pour ces références et pour les édifiantes explications.

engagement. C'est l'essence même de l'essai de Julien Benda publié en série en 1927, « La trahison des clercs », blâmant les intellectuels engagés, Maurras et ses disciples en tête, mais aussi Romain Rolland et les pacifistes, pour avoir hissé le temporel au-dessus du spirituel, avec sa conséquence logique, s'engager pour des causes suspectes. Retournement paradoxal, le même essai, réédité en 1945, a subi une inversion de sens, au point d'équivaloir à un pamphlet favorable à l'engagement, liant le principe « spirituel », propre au clerc, aux valeurs de la gauche<sup>7</sup>.

Mais on relève des distorsions entre intentions et réactions réelles face aux événements ; l'évolution surpolitisée d'un Benda en témoin : l'intellectuel « pur » était de tous les combats de son siècle – affaire Dreyfus bien sûr, adhésion inconditionnelle à l'Union sacrée pendant la Première Guerre mondiale, puis, dans les années vingt, l'eupéisme, l'antifascisme. À la fin de sa vie, Benda donna son adhésion univoque au parti communiste. Il convient alors d'envisager la position *apolitique* de la revue plus comme une figure de rhétorique qu'autre chose.

De surcroît, considérer son contenu littéraire comme exempt de toute signification politique témoignerait d'une perception trop réductrice de celui-ci. Même sans prétendre que tout est politique, on peut considérer comme tel tout ce qui touche, de près ou de loin, au pouvoir, à l'organisation de la domination dans une société donnée, caractérisée par une division entre dominants et dominés, une division présente au cœur même de l'ordre symbolique contenu dans le langage. L'enjeu identitaire y est central : dans toute société, et notamment depuis l'invention de l'imprimerie, les textes sont des supports de représentations collectives. Ils participent des formations de l'identité<sup>8</sup>. Le rôle primordial de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dans la formation des identités nationales est généralement reconnu<sup>9</sup> ; on

7. Julien Benda, *La trahison des clercs* (1927), introd. d'André Lwoff, avant-propos d'Étiemble, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1975. Voir Tony Judt, *Un passé imparfait. Les intellectuels en France, 1944-1956*, Paris, Fayard, 1992, p. 65.

8. Voir Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1996 ; Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC-Éd. de la MSH, 1995.

9. Sur l'imprimé et la consolidation du sentiment national, voir Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, trad. Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1989 ; Homi Bhabha, *Nation and narration*, Londres-New York, Routledge, 1990 ; Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

peut attribuer une influence analogue à une revue littéraire comme *la NRF* sur la formation d'une opinion pacifique, de même sur les prémices d'une identité européenne dans les salons de l'intelligentsia française de l'après Première Guerre mondiale. En effet, c'est bien à *la NRF* que paraît en août 1919 le célèbre essai de Paul Valéry, « La crise de l'esprit »<sup>10</sup>. Incontournable pour toute une réflexion sur l'après-guerre, ce texte s'affirme être un véritable point de départ exprimant un sentiment d'angoisse largement partagé par l'élite française. Aussi déclenche-t-il un débat complexe sur l'identité européenne. Son audience mondiale atteste de la propagation de ces idées, aussi ambivalentes et équivoques soient-elles. Cette mentalité s'exprime en même temps qu'elle se construit par une lecture quotidienne, ordinaire.

Nous allons donc examiner la partie la plus ordinaire de la revue, la littéraire. Pour illustrer notre propos, limitons-nous à un seul sujet abordé dans le périodique à la rubrique critique : l'opposition récurrente entre classicisme et romantisme.

## Classicisme et génie français

Le couple classicisme-romantisme sous-tend l'essentiel du discours critique de *la NRF* dans les années qui nous intéressent. Bien qu'en apparence ce débat ne relève que de l'esthétique, il s'insère en fait dans un contexte intellectuel particulier dont l'histoire commence avant le tournant du siècle, avec la constitution d'une droite littéraire nouvelle, et se poursuit sous l'influence de l'expérience culturelle de 14-18. Dès lors, le maniement de ces concepts dans la période de l'immédiat après-guerre ne saurait être innocent.

Aussi est-il significatif que l'initiateur de ce débat dans les années 1890 soit Charles Maurras, bientôt chantre de l'Action française et champion de la « politique d'abord ». Se posant comme le théoricien de l'école romane qui regroupait autour de Jean Moréas des dissidents du symbolisme, Maurras et ses disciples ont cumulé les attaques contre le romantisme, leur bouc-émissaire dans une campagne contre-révolutionnaire. Dans *Le romantisme français*, paru en

10. Paul Valéry, « La crise de l'esprit », *la NRF*, 71, 1<sup>er</sup> août 1919, p. 321-337, repris in *Variété I et II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1998, p. 13-51. La première version de cet essai parut dans un périodique anglais, l'*Athenaeum* de Londres, en avril et mai 1919.

1908, Pierre Lasserre érigea en système cette opposition offrant une représentation manichéenne du monde<sup>11</sup>. Celle-ci peut être illustrée par les antinomies suivantes<sup>12</sup>:

Classicisme	<i>versus</i>	Romantisme
Raison		Sentiments
Maîtrise		Folie
Tradition		Modernité
Autorité		Liberté
Hierarchie		Égalité
Monarchie		Démocratie
Ordre		Révolution, anarchie
Nationalisme		Individualisme
Midi		Nord
France		Allemagne
Latinité		Germanité
Europe		Orient
Catholicisme		Protestantisme, judaïsme
Masculin		Féminin
Civilisation		Barbarie.

Ce système de représentations porté par la droite domina autant la presse française que la critique d'art pendant toute la durée de la guerre, constituant une grille de lecture particulièrement adaptée à une période de conflit, produisant un discours structuré autour d'une séparation étanche entre le soi national et son ennemi<sup>13</sup>. À l'heure de la victoire, ce regard semble encore fortement répandu. La défense du classicisme comme valeur française par excellence est présentée de part et d'autre comme la leçon évidente à tirer de la guerre.

11. Voir Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (1940), Paris, José Corti, 1992, p. 58-72 et 89-113 ; René Wellek, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, trad. Paris, José Corti, 1996, p. 25-49.

12. Voir G. Sapiro, *op. cit.*, « Classicisme et romantisme », p. 120-127 ; Pierre Bourdieu, « Le Nord et le Midi. Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35, novembre 1980, p. 21-25. C'est dans la France de Vichy que cette vision du monde trouvera son expression la plus pertinente, bien que des ajustements à l'égard de l'Allemagne victorieuse devaient se faire. Voir Francine Muel-Dreyfus, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Éd. du Seuil, « xx<sup>e</sup> siècle », 1996.

13. Sur la centralité de la haine de l'ennemi dans le cadre de la culture de guerre de 14-18, voir Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18. Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2000, p. 122-125 et 165-181 ; John Horne, « L'étranger, la guerre et l'image de l'autre, 1914-1918 », in Jean-Pierre Jessenne (dir.), *L'image de l'autre dans l'Europe du Nord-Ouest à travers l'histoire*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille III, 1996, p. 133-144.

Lorsque l'article-programme de Rivière défend la cause d'une renaissance classique, il s'insère parfaitement dans le contexte de 1919. Seulement, ce programme se démarque de la plupart de ses concurrents, car il prétend libérer le classicisme de son enrôlement par l'état-major de l'Action française. Ce faisant, le directeur de la revue ravive un vieux débat avec les sympathisants de Maurras, « les disciples de Moréas et les écrivains de la *Revue critique* » qui prônaient une renaissance classique « textuelle et de pure imitation ». Pour le nouveau directeur de la *NRF*, la renaissance classique doit être « profonde et intérieure ». Elle atteindrait ses objectifs grâce à la « revendication de l'intelligence qui cherche visiblement aujourd'hui à reprendre ses droits en art », pour mettre de l'ordre dans « l'énorme amas d'impressions et d'émotions accumulés par l'âge précédent », œuvre du romantisme et du symbolisme, deux courants aujourd'hui périmés<sup>14</sup>.

Cette croisade pour le classicisme peut-elle se dérouler sans se soumettre à l'emprise de l'Action française ? La question mérite d'être posée, car dans le contexte de 1919, la grande majorité des critiques littéraires qui revendiquent cette préférence s'y rattachent et considèrent Gide, Romains, Proust et pour certains Claudel (Lasserre, par exemple), comme les représentants des mauvais maîtres, travaillant à la décadence de la nation. Ainsi Gonzague Truc, critique conservateur et catholique, prône une littérature « classique » qu'il situe à l'antipode du « moderne ». Dans un article paru dans la *Minerve française* le 1<sup>er</sup> et 15 février 1920, il dénonce comme « anti-classique » l'ensemble de la littérature contemporaine, englobant des écrivains aussi différents que Henry Bordeaux, Gustave Khan, Alfred Jarry, André Gide, Marcel Proust, Romain Rolland et Henri Barbusse. Albert Thibaudet consacre d'ailleurs à cet article sa chronique des « Réflexions sur la littérature » de mai 1920 lui accordant suffisamment de sérieux pour en débattre. Selon le critique de la *NRF*, à l'exception d'Henry Bordeaux, tous les auteurs vilipendés par Truc sont marqués à « gauche ». « Cet appétit de réaction rationaliste est singulier », constate Thibaudet avec amusement. « Je verrais sans déplaisir M. Truc comme M. Benda l'exagérer encore. Ils en deviendraient de plus curieux phénomènes<sup>15</sup>. » En effet, seul Julien

14. J. Rivière, « La Nouvelle Revue française », art. cit.

15. Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature. Discussion sur le moderne », *la NRF*, XIV, 80, 1<sup>er</sup> mai 1920, p. 739.

Benda ose endosser la peau du « réactionnaire de gauche<sup>16</sup> », mais, dans la période qui nous retient ici, il semblerait que, pas plus que *la NRF* ne soit parvenue à surmonter ses réticences vis-à-vis de la misanthropie de ce dernier, celui-ci ne soit prêt à collaborer avec un groupe de littérateurs qui alignent des œuvres pour lesquelles il n'a jamais manifesté le moindre intérêt.

Un examen attentif des textes parus dans *la NRF* de 1919 à 1925 suggère une réponse complexe et évolutive. Dans un premier temps, les préoccupations portant sur le *génie français* semblent s'intégrer dans le même système de valeurs qui prédominait pendant la guerre, où le classicisme était compris comme une vertu française, à l'opposé du romantisme d'obédience allemande. Ce n'est que progressivement que les collaborateurs importants de *la NRF* parviennent à se détacher de cette vision, à changer les termes de l'équation.

### Le classicisme redéfini

André Gide, sans être directeur de la revue, continue d'y jouer un rôle de premier plan. D'abord, il y est le plus souvent présent dans les sommaires. Ensuite, sa correspondance abondante avec Rivière témoigne, au-delà d'une relation complexe avec son cadet, d'une réelle implication dans la publication, considérée de part et d'autre comme « la revue de Gide ». En ce qui concerne le classicisme, Gide se révèle être un acteur majeur. Prétendre au titre du « meilleur représentant du classicisme<sup>17</sup> » lui vaut d'être la cible de nombreuses attaques venues du camp de ceux qui s'en attribuent l'exclusivité. Ainsi, Henri Massis, rédacteur en chef de la *Revue universelle*, catholique intransigeant proche de Maurras, est un adversaire avéré de Gide. Dans *Jugements*, paru en 1924, il s'élève contre la prétention de l'auteur des *Caves du Vatican* d'être « le meilleur représentant du classicisme ». Pour Massis, ceci n'est que « hypocrisie volontaire et raffinée », un masque destiné à déguiser le sens d'une œuvre profondément immorale et anarchiste<sup>18</sup>.

Dans le numéro de juin 1919, il publie des « Réflexions sur l'Allemagne » qui, bien qu'en avance pour l'époque, colporte des stéréotypes

16. Voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, « Julien Benda, un réactionnaire de gauche à la "NRF" », p. 290-371.

17. André Gide, « Billet à Angèle », *la NRF*, XVI, 90, 1<sup>er</sup> mars 1921, p. 337.

18. Voir R. Wellek, *op. cit.*, p. 40.

usés à l'égard de l'ennemi d'outre-Rhin. En prétendant que la grande faillite de la culture allemande prend sa source dans l'incapacité de nos voisins à s'individualiser, Gide vise à réhabiliter ce concept tant décrié par Maurras, et à en faire une vertu spécifiquement française. Il use pour cela d'une opposition entre le dessin (« le grand instrument de culture ») français, et la musique allemande (« celle-ci déséprend chacun de soi-même »)<sup>19</sup>.

Dans une enquête parue dans *la Renaissance* du 8 janvier 1921, portant sur « classicisme et romantisme », il fournit une définition du classicisme en contradiction avec celle des auteurs comme Truc, Lasserre ou Massis : « Le vrai classicisme n'est pas le résultat d'une contrainte extérieure ; celle-ci demeure artificielle et ne produit que des œuvres académiques.<sup>20</sup> » À l'opposé de Rivière, adepte d'une théorie esthétique fondée sur une séparation entre expression artistique et morale, Gide lie classicisme et qualités morales, avec en premier lieu la modestie. Tandis que « le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation », la perfection classique implique

*non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie.*

Gide considère *romantisme* et *classicisme* comme deux états mentaux, atemporels et a-historiques. L'œuvre d'art doit surgir d'une victoire de la seconde sur la première. Mais pour qu'émerge une œuvre digne de ce nom, l'existence de la première est indispensable. Le classicisme, version Gide, n'est pas la négation de l'individu, mais son triomphe, acquis par « le renoncement à l'individualité » : « Il n'est pas une des qualités du style classique qui ne s'achète par le sacrifice d'une complaisance. [...] L'œuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté<sup>21</sup>. »

Vision passablement éloignée du nationalisme maurrassien, mais non exempte d'un certain chauvinisme culturel. Gide fait sienne l'idée que le classicisme est une invention française ; c'est dans l'art classique que le génie de la France s'est pleinement réalisé, seul dans ce pays

19. André Gide, « Réflexions sur l'Allemagne », *la NRF*, XIII, 69, 1<sup>er</sup> juin 1919, p. 35-46, repris in *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 14-15.

20. Cité dans « Les revues », *la NRF*, XVI, 90, 1<sup>er</sup> mars 1921, p. 379.

21. A. Gide, « Billet à Angèle », art. cit., p. 338.

l'intelligence tend à l'emporter inmanquablement sur sentiment et instinct. Ici, le classicisme tend tout entier, selon lui, vers la litote. « C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie. [...] Sa qualité la plus exquise : la réserve ».

Ayant exposé sa vision, il renvoie le lecteur à la traduction d'un « remarquable article anglais », « La France vue de l'étranger. Une opinion anglaise sur Charles Maurras et le génie français », paru dans le *Times* et traduit dans *la NRF* en janvier 1920. Cet article constitue une aubaine et pour Gide et pour Rivière. Il permet de dissocier l'épithète classique du nom de Maurras, en prétendant – pas moins – que la doctrine de ce dernier reste... romantique. L'auteur du *Times* part d'un ouvrage de Thibaudet consacré à Maurras<sup>22</sup> et qu'il juge sévèrement. Ce texte pécherait par « complaisance », par manque d'esprit critique. Néanmoins, ses conclusions et celles de l'auteur du *Times* se frôlent. L'un comme l'autre suggèrent la filiation romantique de Maurras. Le *Times* la rapproche de son rapport obsessionnel à l'ordre qui trahit un « mal du siècle » romantique, débouchant sur une théorie dénouée de réalisme, incompréhensible pour un Anglais. Thibaudet lui, la tire du rôle constitutif du romantisme dans sa théorie même : « Peut-on séparer du romantisme ceux qui ont construit du romantisme et contre lui ceux-là même qu'ils ont reconnu lui manquer, les Stendhal, les Sainte-Beuve, les Renan, les Flaubert, les Barrès, les Maurras<sup>23</sup> ? » Le pluralisme de Thibaudet cherche à attribuer à tous les extrêmes un seul et même héritage. C'est la conclusion même de l'auteur du *Times*, adoptée par Gide :

*Le seul classicisme légitime aujourd'hui, auquel nous puissions et devons prétendre est celui dans l'ordre duquel « tous les éléments qui fermentent dans le monde moderne, après avoir trouvé une libre expansion, s'organiseront selon leurs vraies relations réciproques », conclut le critique du Times. Et j'adopte volontiers sa formule finale : « Le but auquel nous aspirons, c'est une large intégration<sup>24</sup>. »*

En 1919, l'attribution du prix Goncourt à Marcel Proust pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* apparaît comme un événement

22. Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française*, I, *Les idées de Charles Maurras*, Paris, NRF, 1920.

23. *Ibid.*, p. 215, cité par A. Compagnon, *Les antimodernes*, op. cit., p. 133-134.

24. A. Gide, « Billet à Angèle », art. cit., p. 338.

significatif et ce à plusieurs titres. Sur le plan éditorial, elle préfigure le succès de la maison d'édition dirigée par Gaston Gallimard qui ne cesse de rappeler cette consécration dans toutes les publicités faites à l'auteur. Mais c'est aussi un signe de démobilisation du champ littéraire français. Après quatre années durant lesquelles le prix fut systématiquement attribué à des romans de guerre, l'œuvre de Proust, écrite avant le conflit et qui n'en porte donc aucune trace, devance de justesse *Les croix de bois* de Roland Dorgelès, classique de la littérature de témoignage. La presse populiste ne manque pas de se déchaîner contre l'attribution du prix à un écrivain âgé de 48 ans, riche de surcroît, lui reprochant un texte « réactionnaire », non conforme aux exigences du temps<sup>25</sup>.

Une polémique qui fournit à Rivière l'occasion d'affirmer sa position sur les liens entre littérature et politique. Dans « Marcel Proust et la tradition classique », paru dans *la NRF* en février 1920, il insinue que ce n'est nullement un hasard si se liguent contre le lauréat principalement tous les tenants de « l'art révolutionnaire », confondant politique et littérature, s'imaginant que « la hardiesse est toujours de même sens dans les deux domaines », qui « se représentent l'innovation littéraire comme une émancipation et qui saluent comme un pas de plus vers la Beauté chaque abandon d'une règle jusque-là respectée, chaque nouvelle entrave qui tombe, chaque précision de moins qu'on apporte », et qui qualifièrent Proust d'écrivain « réactionnaire ». Or, insiste-t-il, « en littérature il peut y avoir des révolutions *en arrière*, des révolutions qui consistent à faire moins gros, moins grand, moins libre, moins sublime, moins pathétique, moins "général" qu'on n'a fait jusque-là ». Selon lui, Proust accomplit une authentique révolution littéraire, à rebours de la dégradation qui afflige la littérature française depuis Stendhal, en passant par Flaubert, sans parler du vide psychologique de Barrès et l'« aveuglement » symboliste. La révolution accomplie par Proust fut marquée par un retour à la tradition classique. À l'instar de Racine, Proust alla « chercher autrui en lui-même<sup>26</sup> ».

Les définitions du classicisme, fournies tour à tour par Gide et Rivière, les deux pivots théoriques de la revue, ne sont certes pas

25. Voir Sylvie Ducas, « La reconnaissance littéraire. Littérature et prix littéraires. Les exemples du Goncourt et du Fémina », Thèse de doctorat en littérature française, Paris, Université de Paris VII, 1998, p. 110-118.

26. Jacques Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », *la NRF*, XIV, 77, 1<sup>er</sup> février 1920, p. 198.

identiques, chacune d'elles mettant l'accent sur un aspect différent, moral chez Gide, psychologique chez Rivière. Elles possèdent toutefois en commun plusieurs propriétés, notamment celle de proposer une vision cohérente qui s'accorde avec la façon dont les deux écrivains voient le *génie français*, sans refus de la modernité. On est tenté de rapprocher leurs visions à tous deux de celle d'un Valéry, qui pendant la même période affirme que si le classicisme est postérieur au romantisme c'est pour y mettre de l'ordre : « *Tout classicisme suppose un romantisme antérieur. [...] L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire* »<sup>27</sup>. Vision reprise d'ailleurs par Aragon, mais afin de mieux l'évincer. Pour le jeune poète de la mouvance dada « rien n'est classique en naissant, tout le devient par la mort ». Le romantisme n'est point une doctrine littéraire, mais un principe de vie, fondé sur la révolte<sup>28</sup>.

### Le classicisme appliqué

Unique représentant de la doctrine maurrassienne au sein de *la NRF*, Henri Ghéon s'acharne à y défendre une conception « classique » conforme aux idées de son maître, ou, plus précisément, de ses disciples les plus dogmatiques. Avant de disparaître des sommaires de la revue, Ghéon ne cesse de dénoncer le culte de l'originalité et de la nouveauté<sup>29</sup>.

Mais vers 1924-1925, dans les couloirs de *la NRF*, le critère *classique* fait recette, véritable mesure d'arbitrage esthétique, mais détaché de la connotation maurrassienne. Il semblerait néanmoins que ce triomphe ait son prix, un flou conceptuel, une définition aussi large du « classicisme » permettant à *la NRF* de Rivière d'accueillir les courants littéraires les plus opposés. Décerner à une œuvre des touches *classiques*, c'est alors lui conférer un titre de noblesse. Ce manque de rigueur aboutit parfois à des bizarreries comme la qualification par André Salmon d'un livre de Pierre Mac Orlan, de « romantisme d'écrivain classique [...] classique comme cela s'entend au jeu

27. Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », in *Variété I et II, op. cit.*, p. 239. Je remercie Dory Manor pour m'avoir fait connaître ce beau texte.

28. Louis Aragon, « Lettre ouverte à Drieu La Rochelle », *la Vie moderne*, 25 février 1923, reprise in *Chroniques I, 1918-1932*, Bernard Leuilliot (ed.), Paris, Stock, 1998, p. 138-139.

29. Voir, par exemple, Henri Ghéon, « *La conquête mystique: l'École française*, par Henri Bremond », *la NRF*, XIX, 106, 1<sup>er</sup> juillet 1922, p. 77.

moderne du *rugby*<sup>30</sup> ». Le plus souvent, *classicisme* continue d'être synonyme de *génie français*, comme dans le compte rendu d'un livre de Colette par Henri Pourrat. Selon lui, *Le blé en herbe* est un roman classique, « sur la ligne même des grands écrivains à la française <sup>31</sup> ». Même un ouvrage consacré aux jardins peut incarner sous la plume de Roger Martin du Gard, les qualités du « classicisme moderne <sup>32</sup> ».

Mais pour illustrer un emploi plus systématique du terme *classicisme*, considérons un critique important de *la NRF*, Benjamin Crémieux. Né en 1888, celui-ci collabore pour la première fois à *la NRF* en juillet 1920, puis y devient l'un des piliers de la critique. Sous la direction de Rivière, il se situe en deuxième position dans la liste des collaborateurs prolifiques avec 143 notes et articles signés de sa main (le premier étant Albert Thibaudet). Italieniste, agrégé de l'Université et docteur ès lettres, c'est dans une double carrière de fonctionnaire d'État et de critique littéraire qu'il excelle dans l'entre-deux-guerres, collaborant à de nombreux autres titres tels que *Les nouvelles littéraires*, *Candide* et même *Je suis partout*, avant son tournant antisémite. Ancien combattant, Crémieux exprime dans l'immédiat après-guerre un pacifisme modéré et un libéralisme républicain de gauche. Sans filiation à l'Action française, ni admiration pour Maurras, il use du terme *classique* dans une acception large afin de désigner une qualité littéraire.

Ainsi, Crémieux salue un recueil de poèmes pacifistes de Charles Vildrac, non pas seulement parce qu'il adhère à l'indignation contenue entre deux rimes, émotion « à laquelle le belliciste le plus décidé ne pourra lui-même se soustraire », mais surtout en fonction de sa sobriété et sa mesure. Vildrac se rattache au « *classicisme* de l'effusion qu'il n'avait encore jamais atteint avant ses *Chants du désespéré*<sup>33</sup> ». *Ouvert la nuit* de Paul Morand, roman à succès édité par Gallimard, est célébré par le même Crémieux pour sa « réalisation parfaite d'un

30. André Salmon, « *Le nègre Léonard et Maître Mullin, La clique du Café Brebis, histoire d'un centre de rééducation intellectuelle*, par Pierre Mac Orlan », *la NRF*, XVI, 92, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 611.

31. Henri Pourrat, « *Le blé en herbe*, par Colette », *la NRF*, XXI, 120, 1<sup>er</sup> septembre 1923, p. 362.

32. Roger Martin du Gard, « *Les jardins*, par André Véra, avec des bois de Paul Véra », *la NRF*, XVI, 90, 1<sup>er</sup> mars 1921, p. 358-361.

33. Benjamin Crémieux, « *Chants du désespéré*, par Charles Vildrac », *la NRF*, XVI, 92, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 620. Nous soulignons ici et dans les citations qui suivent les mots *classicisme* et *romantisme*.

*classicisme* ultramoderne<sup>34</sup> ». Dans une note consacrée au *Chéri* de Colette, le même Crémieux loue l'évolution heureuse de l'écrivain, qu'il justifie paradoxalement par la guerre : « La guerre semble avoir clos pour elle la phase des *Confessions* (autobiographiques ou non, peu importe) [qui faisaient] le pendant féminin à celle de Jean-Jacques. » Désormais, « Colette a pris pleine conscience de son art spontané, et domine ses dons au lieu de s'abandonner. Elle travaille désormais à la façon des *classiques*, sans plus rien demander au subconscient, et n'écrit plus un mot qu'elle ne l'ait pas prémédité<sup>35</sup> ». Dans le même numéro de décembre 1920, à son tour, Drieu la Rochelle obtient de lui l'épithète *classique*. Sans adhérer à la philosophie de l'action de l'auteur, Crémieux le félicite de fournir un « précieux document » sur les façons de sentir des adolescents de 1914, mais aussi pour les éléments « *classiques* » constitutifs de son écriture, et pour lui prometteurs<sup>36</sup>.

Le « classicisme » de Crémieux vise à intégrer tous les acquis de l'histoire littéraire, y compris ceux du romantisme. Ainsi il fait l'éloge de *L'inquiète adolescence* de Louis Chadourne pour l'élaboration « d'un *classicisme* butiné sur toutes les fleurs du *romantisme* et de tous les post-romantismes<sup>37</sup> ». Un livre de Jean-Richard Bloch, *Carnaval est mort*, recueil d'essais et d'articles publiés dans *l'Effort libre* entre 1910 et 1914, lui sert de point de départ pour une spéculation sur l'évolution littéraire depuis le début du siècle. *Carnaval est mort* est d'après lui « le cri d'angoisse » de la génération de 1905-1914, une condamnation de la société moderne et matérialiste. Cette période pourrait figurer pour les générations futures non pas un moment de « décadence », telle qu'elle était apparue à ses contemporains, mais une « pré-renaissance » pendant laquelle le romantisme aurait été liquidé. Et c'est ainsi que Crémieux imagine la suite de l'histoire :

*Suit la période 1914-1930, d'incubation, d'osmose, de balbutiement, de dadaïsme. Puis, avec le même éclat qu'à partir de 1830, juste un siècle après, quinze années de chefs-d'œuvre – 1930-*

34. Benjamin Crémieux, « Ouvert la nuit, par Paul Morand », *la NRF*, XVIII, 104, 1<sup>er</sup> mai 1922, repris in *L'esprit NRF, op. cit.*, p. 401.

35. Benjamin Crémieux, « *Chéri*, par Colette », *la NRF*, XV, 87, 1<sup>er</sup> décembre 1920, p. 938-940, repris *ibid.*, p. 310.

36. Benjamin Crémieux, « *Fond de cantine*, par P. Drieu La Rochelle », *la NRF*, XV, 87, 1<sup>er</sup> décembre 1920, p. 948-951.

37. Benjamin Crémieux, « *L'inquiète adolescence*, par Louis Chadourne », *la NRF*, XVI, 88, 1<sup>er</sup> janvier 1921, p. 89.

1945 – un classicisme nouveau au nom imprévisible. Dans l'ordre politique, le bolchevisme a éclaté avec cette même soudaineté apparente, il y a trois ans<sup>38</sup>.

Cette « prévision » permet de mesurer sa conception du classicisme, nourrie d'un espoir de voir naître un nouvel âge d'or dont les fondements remontent à la période d'avant-guerre. Le classicisme qu'il appelle de ses vœux n'est pas attaché au système politique de Maurras ; au contraire. Il se pourrait que « la régénération de l'art, la possibilité d'un nouveau classicisme [dérivèrent] de la révolution sociale<sup>39</sup> ».

Les articles d'un autre critique important de *la NRF*, André Lhote, illustrent une vision parallèle du « classicisme moderne », cette fois dans le domaine de l'art plastique. Né en 1885, Lhote est recruté par Rivière en 1919. Les deux Bordelais sont amis depuis 1907. Peintre, critique d'art et, dans l'après-guerre, directeur d'une académie privée de beaux-arts, il se distingue dans le milieu de *la NRF* tant par ses origines prolétaires que par son insensibilité à la rhétorique patriotique (réformé de service militaire, pendant la guerre, certains de ses proches l'ont qualifié d'« embusqué »). En matière de critique d'art, il use des mêmes catégories que Crémieux pour juger les peintres et leurs œuvres. Ainsi, à propos d'une exposition de Braque, Lhote fait le bilan du cubisme qui est, selon lui, une formule de transition, avec autant de composantes destructives que constructives. En conclusion, le cubisme doit être salué comme une étape dans une recherche qui consiste à « intellectualiser » l'œuvre d'art<sup>40</sup>. Dans une note de décembre 1919, il défie la dénonciation néoclassique de l'impressionnisme. Considérant l'impressionnisme comme un mouvement sensualiste ayant les mêmes tares que le romantisme, il s'oppose à une reproduction des œuvres classiques, à un « néo-classicisme » simpliste. Selon lui, on ne peut revenir en arrière et effacer un quart de siècle de mouvement artistique important<sup>41</sup>.

38. Benjamin Crémieux, « *Carnaval est mort (Premiers essais pour mieux comprendre mon temps)*, par Jean-Richard Bloch », *la NRF*, XVI, 88, 1<sup>er</sup> janvier 1921, p. 95.

39. *Ibid.*, p. 96.

40. André Lhote, « Exposition Georges Braque », *la NRF*, XIII, 69, 1<sup>er</sup> juin 1919, p. 153-157.

41. André Lhote, « À propos du club artistique », *la NRF*, XIII, 75, 1<sup>er</sup> décembre 1919, p. 1094-1100.

De même, il présente Cézanne comme un vrai maître novateur et *classique* à la fois<sup>42</sup>. En mars 1921, il exprime sa satisfaction au Salon des Indépendants, qui tend vers le « classicisme nouveau », à ne pas confondre avec le « néo-classicisme »<sup>43</sup>. L'année suivante, il est moins enthousiaste à la découverte du même salon, pour la même raison : le trop grand nombre d'œuvres néoclassiques d'un académisme d'imitation<sup>44</sup>. En décembre 1923, il condamne le Salon d'automne qui marque, selon lui, « un coup de barre à droite ». À cet esprit, il oppose l'œuvre de trois vieux peintres qui sont à son sens les authentiques « jeunes » : « Je veux parler du Greco, de Cézanne et de Renoir, qui sont, eux, les véritables “jeunes”, si par jeunesse on entend parler de qui possède l'appétit du mystère et le goût de l'aventure. » À ses yeux, ils représentent, le « vrai » classicisme<sup>45</sup>.

### Classicisme, guerre et paix

Pour des auteurs de la revue comme Gide, Rivière, Valéry, Crémieux et Lhote, l'attribution de qualificatifs tels que « classique » et « romantique » situe l'enjeu, attachés qu'ils sont à une certaine notion du *génie français* qu'ils refusent d'abandonner à Maurras. Derrière ce débat passionné, on peut identifier une lutte symbolique dans laquelle le *classicisme moderne* fait office de figure rhétorique, permettant de revendiquer l'arbitrage esthétique. Ainsi peut-on émettre des doutes sur la pertinence objective de telles catégories.

Mais, contre toute attente, il est possible de lier ce débat à son contexte historique et politique au moyen de la guerre. Dans un texte méconnu de Rivière, datant de novembre 1921, intitulé « Les Lettres françaises et la guerre », est posée la question de savoir comment celle-ci, qui avait si profondément « bouleversé nos habitudes personnelles », allait introduire des transformations dans l'art et la littérature. Pour y répondre, l'auteur expose l'état de « l'esprit créateur » « au moment où il a été atteint par l'énorme orage ».

42. André Lhote, « L'enseignement de Cézanne », *la NRF*, XV, 86, 1<sup>er</sup> novembre 1920, p. 649-672

43. André Lhote, « Le trente-deuxième salon des Indépendants », *la NRF*, XVI, 90, 1<sup>er</sup> mars 1921, p. 354.

44. André Lhote, « Le Salon des Indépendants », *la NRF*, XVIII, 103, 1<sup>er</sup> avril 1922, p. 501-503.

45. André Lhote, « Le Salon d'automne », *la NRF*, XXI, 123, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 767.

À ce propos, la critique reconnaît que la littérature d'avant-guerre affichait sa complexité avec ses tendances ; mais néanmoins, parmi elles, la « sensible », autrement dit la « romantique » dominait de toute part <sup>46</sup>.

La question est donc de savoir si la guerre allait renforcer cette tendance ou, au contraire, y mettre un terme. Rivière s'y montre optimiste : selon lui, l'influence la plus marquante de la guerre sur les individus est d'introduire une rupture avec la sensibilité, conduisant les soldats de retour du front aux bienfaits de l'analyse. En cela, il affiche son désaccord avec Julien Benda, qui, dans *Belphégor*, prédit l'opposé. La guerre, telle que l'avait vécue Rivière, est susceptible de « changer les hommes qui ne poursuivaient dans l'art qu'une occasion d'émoi en des hommes qui y cherchent un plaisir de l'esprit ». Cet « heureux résultat » est l'effet d'une opération radicale, car la guerre a fini, selon Rivière, par amputer ceux qui l'ont subie de toute une part de sensibilité :

*Nous revivons, mais nous ne sommes plus les mêmes : d'avoir vieilli de sept ans ne suffit pas à expliquer cette aridité en nous que même la musique n'arrive plus à détremper. [...] Des cellules ont été détruites en nous, un « centre nerveux » a dû se trouver stérilisé*<sup>47</sup>.

L'état de stérilité et d'aridité décrit par lui donne une idée de son état psychique du moment. Période où il souffre de fatigue chronique comme en témoignent de nombreuses lettres. Deux ans plus tard, il revient sur les conséquences de la guerre, sur sa santé, dans une lettre à Jean-Richard Bloch de juin 1924 : « C'est une insupportable servitude. J'ai eu assez de mal, moi aussi, à lutter contre ces suites de la guerre, et il m'arrive assez souvent de me demander si j'en suis vraiment guéri, pour que je puisse sympathiser avec vos misères <sup>48</sup>. » Benjamin Crémieux, dans son hommage posthume à Rivière ne manque pas d'évoquer « certaines brèves périodes de dépression où

46. Jacques Rivière, « Les Lettres françaises et la guerre », *la Revue rhénane*, 2, novembre 1921, p. 860-869.

47. *Ibid.*, p. 865.

48. Lettre de Rivière à Bloch, 19 juin 1924, in Jacques Rivière-Jean-Richard Bloch, « Correspondance, 1912-1924 », Alix Tubman (ed.), *Bulletin de l'Association des amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier (BAJRAF)*, 71-73, 1994, p. 82.

je l'ai vu et qu'aucun de ceux qui ont fait durement la guerre n'évite, je crois bien, complètement<sup>49</sup> ».

À bien suivre Rivière, cette dépression a toute sa place dans l'explication du mouvement littéraire, plus précisément dans le triomphe du classicisme, dans la mesure où cette affectation de l'âme contraignait le combattant à maîtriser ses sentiments, sinon comment supporter l'inaction, le vide qui caractérisaient le quotidien ? Conséquence du refoulement de ses sens, le soldat se résigna à une analyse froide ; le réalisme érigé en condition de survie. Cette reconnaissance d'une réalité extérieure au « moi » a paradoxalement une heureuse conséquence : « D'un mot la guerre nous aura rendu le sens du non-moi (lequel comprend aussi, dans mon idée, la masse intime de nos sentiments) et le goût d'en étudier et d'en écrire l'organisation<sup>50</sup>. »

Ainsi, les conditions sont réunies, dans cet après-guerre, pour l'émergence d'un Proust. Certes, reconnaît Rivière, il est difficile de considérer l'œuvre du nouvel écrivain comme un produit direct de la guerre, puisque *La recherche* fut écrite en grande partie avant 1914. Mais c'est assurément l'influence de ces années qui l'accorde si bien avec les préoccupations de l'après-guerre, affirme-t-il, et lui donne tout à coup une « si grande valeur représentative<sup>51</sup> ».

Cette explication éclaire un phénomène plus global observé aussi bien à *la NRF* que dans l'ensemble de la littérature française, voire européenne de l'immédiat après-guerre : l'absence d'une littérature axée sur l'expérience de la guerre, conjuguée aux appels répétés au « retour », pour citer un ouvrage de 1919 – retour à la Discipline, à la Vie intérieure, à la Patrie, à la Vie chrétienne, à l'Alsace, à la Maison, à l'Art classique, à la Tradition, à la Grâce française, aux Vertus, etc.<sup>52</sup>. Tout se passe comme si cette épreuve déstructurante, au lieu de donner raison aux prophéties des mouvements avant-gardiste de l'immédiat avant-guerre, comme le futurisme ou le vorticisme, avait suscité une vague de réaction, où la peur de la destruction du monde civilisé vient s'ajouter à la crainte de la déconstruction des bases de l'art admises jusqu'alors, et à la disparition d'une conception humaine de *beauté*.

49. Benjamin Crémieux, « Ce que n'était pas Rivière », *la NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1925, rééd. *Hommage à Jacques Rivière*, Paris, « NRF », fac. sim., 1991, p. 95.

50. J. Rivière, « Les Lettres françaises et la guerre », art. cit., p. 866.

51. *Ibid.*, p. 868.

52. Voir Gaston Sauvebois, « Le témoignage de la génération sacrifiée », par Alphonse Mortier, *la NRF*, XIII, 71, 1<sup>er</sup> août 1919, p. 627.

Voici comment le terme classicisme change pratiquement de signification en l'espace de quelques années. En 1919, il semble être encore étroitement lié à une représentation manichéenne propre à un discours guerrier ; en 1924, il apparaît comme l'incarnation d'un rejet de la guerre, celle-ci étant associée de façon négative au romantisme. Il apparaît ainsi qu'à travers un débat autour de valeurs esthétiques, toute une œuvre de révision des valeurs identitaires est mise en route. De 1919 à 1925, *la NRF* participe à un mouvement de pacification, de démobilisation, de passage progressif mais incontournable d'une culture de guerre fondée sur un sentiment national vers les prémices d'une culture de paix appuyée sur une recherche d'une nouvelle identité européenne. Ce mouvement est perceptible, non seulement dans la partie explicitement politique de la revue, mais dans l'ensemble des thèmes abordés, y compris derrière le débat si « spirituel » mettant en prise classicisme et romantisme.