

Marcel Drouin et le groupe de la NRF à Pontigny (1912) : la décade dévoilée

présenté par

PASCAL MERCIER

Dans le courant de l'année 1965, alors qu'il avançait dans sa minutieuse histoire du premier groupe de *La Nouvelle Revue Française*, Auguste Anglès eut à résoudre un épineux problème à propos de la décade de Pontigny de 1912 consacrée au Roman. Comment, en effet, rapporter la teneur de cette réunion qui, à ses propres dires, « reflétait les préoccupations de la revue depuis environ deux ans », alors que de rares échos évoquaient seulement l'ambiance « trouble » du séjour et l'aspect « hybride » des débats, d'après Marcel Drouin et André Gide ? Ce contraste entre l'importance du sujet et le peu de place qui lui est réservé dans les lettres du groupe ne pouvait manquer de le frapper et d'incliner son jugement vers ce constat pessimiste : la rencontre ne pouvait qu'avoir déçu Gide et ses amis. L'affirmer sans autre preuve risquait pourtant de déformer la réalité d'entretiens aussi énigmatiques, il prit donc le parti de reconnaître qu'il lui était impossible de traiter directement des discussions en prévenant le lecteur qu'il « nous faut nous résoudre à entrevoir la chronique de la décade par les interstices des correspondances ». Ce faisant, il avait à construire un chapitre qui, dans l'agencement de sa chronique, est l'avant-dernier de l'été 1912.

Tout d'abord, il entreprit de restituer le contexte de cette décade, la première après la retentissante « affaire Variot » de la fin de 1911 au cours de laquelle *La NRF* avait pris la défense de Desjardins. Après s'être solidarisé publiquement avec le philosophe, nul doute pour Anglès que Gide entendait prendre discrètement ses distances. C'est la raison pour laquelle il narrait par le menu les subtiles manœuvres de celui-ci afin d'attirer Conrad, Gosse, Kassner, Rilke ou Vielé-Griffin aux « entretiens

d'été» tout en écrivant, dans le même temps, à Claudel « *comme s'il avait lui-même souhaité n'être plus compté parmi les hôtes de Pontigny* ».

Le dépouillement des lettres de Desjardins à Copeau, lui ayant donné une partie du programme de lectures qui devaient servir de points d'orgue aux discussions, Anglès le reproduit tel quel dans son texte assorti de ce commentaire : « *le schéma esquissé par Desjardins et organisé, semble-t-il, autour de l'opposition entre observation et fiction, ne répondait plus à l'évolution du groupe au cours des derniers mois : nous ne relevons, dans le projet préparatoire et lacunaire qui nous est parvenu, ni le nom de Dostoïevski ni l'expression roman d'aventures. On pouvait compter sur Copeau, sacré meneur de jeu et maître des lectures, pour introduire ces oubliés dans la ronde.* » Il insiste à plusieurs reprises sur le rôle qu'aurait tenu Copeau lors de la décade (hasardant même, en note, que Copeau avait « *peut-être été chargé du programme des cinq jours manquants* » dans le programme de Desjardins.). Il en profitait au passage pour prendre la température des relations entre Copeau et Rivière, le « *tandem* » qui, depuis le printemps 1912, était en charge de la revue.

Il restait aussi à Anglès à tenter d'identifier les présents et absents à cette réunion dont il souligne combien le « *recrutement semble avoir été laborieux* ». Il mentionne ainsi la défection de Jacques Rivière et signale l'effort particulier consenti pour un Camille Vettard, logé gratuitement à l'Abbaye, comme pour compenser l'absence de Thibaudet alors itinérant. Finalement, ayant mis en perspective des lettres de Mme Mayrisch et de Jacques Copeau, deux participants ayant vécu, entre Pontigny, Vézelay et Paris, un épisode « *dom juanesque* », il concluait : « *Le plus intéressant eût été de connaître ce que Paul Desjardins avait pu voir et penser du manège : c'est la dernière chose que nous pouvons prétendre découvrir.* » Ce même Desjardins, qu'il désigne ailleurs, avec une pointe d'ironie, comme un « *Abbé sans mître (mais non sans crosse)* ».

Ayant intitulé ce chapitre de trente-quatre pages « *La décade déréglée* », Anglès l'avait soumis à Jean Schlumberger pour susciter ses observations. Or celui-ci, pour autant que l'on puisse en juger par les trois notes de sa main sur le manuscrit, ne fut pas d'un grand secours. Se contentant d'une confirmation de détail sur le nom d'un participant (l'auteur scandinave Johan Bojer) et d'un plaidoyer charitable pour ceux qui comme Rivière n'avaient qu'un mois de vacances, il avait tenu à relever l'interrogation finale d'Anglès et à y apporter cette laconique réponse : « *Il voyait très bien et avec appréhension pour l'avenir des décades* ». Inquiétude sans grand fondement, pour qui connaît la suite de l'histoire, mais qui ne contredisait pas l'impression de dérèglement qu'Anglès avait cru deviner dans le déroulement de la décade.

Alors qu'ils préparaient la publication posthume du manuscrit d'Anglès, les éditeurs chargés de réduire sa volumineuse chronique de l'année 1912 prirent le parti de ne reproduire *in extenso* que le programme lacunaire de Desjardins et les huit dernières pages du chapitre (celles où l'équipée de Copeau avec Mme Mayrisch, constituent l'amorce d'un roman dans le Roman). Ils sacrifièrent ainsi des fragments de lettres de Gide à Copeau, de Copeau à Rivière et de Gide à Schlumberger qui furent, par la suite, publiées.

Ce qu'ils ne pouvaient alors savoir, ce qu'Anglès aura toujours ignoré, c'est que cette décade avait eu un zélé secrétaire. Celui-ci avait consigné la quintessence des interventions pendant les neuf premières journées de la décade sur un cahier d'écolier (cahier « Scientia » du Bon Marché d'une quarantaine de pages réunies sous une couverture rouge). Ce scripteur consciencieux était aussi un modeste, car nous ne le voyons à aucun moment intervenir dans les entretiens, comme s'il avait été obnubilé par son travail d'enregistrement. Zélé, consciencieux et modeste, on aura probablement deviné que ce secrétaire des débats n'était autre que Jean Schlumberger.

C'est en dépouillant systématiquement, il y a déjà plusieurs mois, les documents rassemblés au sein du Fonds Schlumberger de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet que, en ouvrant le dossier « Roman », j'ai pu prendre connaissance de ce cahier manuscrit. Le premier étonnement passé, je me suis longuement interrogé sur le parti à tirer d'une telle découverte et sur l'utilité d'une divulgation publique. Peut-être, après tout, ne l'ayant jamais mise au net, Schlumberger l'avait-il sciemment mise aux oubliettes. Pourquoi l'en sortir ? Fallait-il considérer ce compte rendu analytique, comme l'on dit au parlement, comme une simple curiosité ou comme un véritable document ? Quel miel pouvait-on espérer tirer de ce pollen ?

La lecture plus attentive de ces pages m'a convaincu qu'une publication de ce cahier se justifiait dans le cadre d'un hommage à Marcel Drouin. Car l'un des points les plus saillants de ce procès-verbal est de conférer à celui-ci le rôle d'animateur principal, pour *La NRF*, dans la décade. C'est à lui qu'il revient d'introduire les débats. Parmi le groupe de la revue, il est le seul à intervenir tous les jours, le seul à débattre longuement avec Desjardins. En définitive, le rôle qu'Anglès assignait à Copeau, c'est Drouin qui le remplit, même si c'est Desjardins, le maître de cérémonie, qui donne le ton de ces entretiens.

On se gardera de faire grief aux deux philosophes de leurs interventions, même lorsqu'elles tournent au bavardage, mais l'on aurait pourtant aimé entendre plus longuement les écrivains qui se trouvaient réunis à

Pontigny. En premier lieu Gide, qui se contente épisodiquement de poser des questions toutes gidiennes et d'émettre quelques jugements aussi sommaires que peu définitifs (en particulier sur Meredith qui lui inspirera des sentiments plus contrastés). Faut-il interpréter sa discrétion comme le reliquat de cette timidité si éclatante dans ses lettres à Schlumberger de 1910 et 1911, lorsqu'ils préparaient ensemble les deux précédentes décades ?

Si l'on peut succinctement caractériser ces entretiens, tels qu'ils apparaissent dans cette transcription, ce ne serait pas tant l'aspect « hybride » du débat que son caractère parfois diffus qui nous semble manifeste. Il y avait grand risque d'arriver à ce résultat en prétendant embrasser un sujet d'une telle ampleur. Si l'on a l'impression de prendre, en compagnie de ces messieurs, un agréable « bouillon de culture », l'on peut aussi être décontenancé par tel ou tel raccourci ou tel intervention par trop elliptique. On aurait apprécié, en particulier, que l'un de ces romanciers daignât répondre à la question, posée par Desjardins au début de la deuxième journée : « Le roman n'est-il pas aujourd'hui dans l'impasse ? » Mais il est vrai que c'est Jacques Rivière qui, dans *La NRF* de mai à juillet 1913, allait proposer les moyens de l'en sortir.

Avec toute la facilité que nous offre le point de vue rétrospectif, on peut, enfin, regretter que, pour livrer une expérience de romancier, Desjardins ait songé au rustique Johan Bojer. D'après le programme, la dixième journée lui était entièrement allouée pour lui permettre d'évoquer « la façon dont il observe et invente ». Que n'a-t-il plutôt songé, et sur le même motif, à faire plancher l'un de ses anciens disciples (au temps où celui-ci préparait une licence en droit), celui-là même qui dans cet automne 1912 allait faire passer à une *NRF* plus que réticente un volumineux manuscrit ! Vous savez bien, le petit Proust ...

P. M.

[Toutes les citations de notre présentation sont extraites du manuscrit original d'André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. Pour l'établissement du texte de Schlumberger, nous avons complété des abréviations, supprimé quelques phrases incomplètes et maintenu les passages raturés les plus significatifs, nous faisons figurer ceux-ci entre crochets. Par ailleurs, il ne nous a pas paru utile de faire une annotation systématique qui aurait rendu, par exemple, Henriette aux *Femmes savantes* ou Jean-Christophe à Romain Rolland.]

Entretien du 22 août

DROUIN. — Complexité du roman au regard de la simplicité du drame. Roman monographique ; crise en un seul individu. Si nous allongeons la crise nous passons de *Werther* à *Dominique*. Les personnages secondaires restent de simples indications de décor. Roman qui peint un milieu. Roman de mœurs : toute la ville comme *L'Éducation sentimentale*, toute la vie d'un peuple comme *Guerre et Paix*. Nous nous contentons généralement en France d'une sorte de roman neutre, mélange de tous ces genres. L'élément le plus négligé est peut être celui-là même qui a donné naissance au roman, l'invention d'aventures.

GOSSE. — Quel est le rôle de l'imagination dans le roman ?

DESJARDINS. — *Le Roman d'un enfant* de Loti, est-ce un roman ? Non. Et les *Souvenirs d'enfance* de Tolstoï ? Ici nous faisons un pas. Il y a arrangement.

DROUIN. — Nous trouvons des libertés dans la disposition du sujet, mais il n'y a pas de liberté dans la disposition constructive. — Entre les *Souvenirs* de Tolstoï et *Louis Lambert* il y a une différence d'intentions ; l'un a voulu faire une autobiographie, l'autre un roman. Dans *David Copperfield*, le mélange est si intime qu'on ne peut démêler les éléments. Le dosage d'imagination et d'expérience est impossible à démêler.

DESJARDINS. — Prenons les *Souvenirs* de Renan, ceux de Chateaubriand, ceux de Tolstoï. Il y a une grande différence entre les deux premiers et le troisième. Renan et Chateaubriand expliquent psychologiquement des faits connus du public, Tolstoï avait au contraire la libre disposition de tout son sujet puisqu'il n'allait pas jusqu'à la publication de son premier volume. Quand il y a des éléments que l'auteur ne peut déplacer, l'activité du romancier cesse.

PEULEVÉ. — Il peut y avoir libre disposition des éléments accidentels conjointement à un complet réalisme intérieur.

DESJARDINS. — Le propre du romancier n'est-il pas en effet la combinaison de faits adventices et extérieurs avec des déductions psychologiques réelles ?

GOSSE. — Hardy m'a dit que tous ses romans avaient pour point de départ des faits divers. Même *Jude l'Obscur* a eu pour premier déclenchement un entrefilet de journal.

GIDE. — *Le Maire de Casterbrige* est-il de même nature ? Même point de départ, mais le développement est-il subjectif ? J'y voyais au contraire pure invention. Rien d'intellectuel chez le héros.

Mme DROUIN. — Le don d'amplifier une émotion d'une seconde.

Ceci touche au centre du sujet. Chez Tolstoï il n'y a pas un seul personnage de cette sorte. C'est le contraire pour Dickens et Dostoïevski.

DESJARDINS. — Chez Tolstoï tous les personnages non autobiographiques sont plus vivants que Lévine et Besoukov¹. Ceux-ci sont les plus pleins mais les moins visibles.

COPEAU. — *Les Grandes Espérances* : le personnage central, celui qui fait le récit est le moins intéressant. Ne peut-on dire que le personnage est d'autant plus impressionnant que le romancier a des liens plus rapides et fugitifs avec la réalité et qu'il peint moins d'après nature ?

L'art de construire déductivement un caractère.

Entretien du 23 août

DESJARDINS. — Notre situation a une analogie avec celle du commencement du XVII^e siècle. D'une part la littérature savante, exsangue, le drame de Sénèque et de Lucien², et d'autre part la foire, l'art le plus bas et le plus populaire. C'est de là qu'est sorti Molière. L'art de Rabelais est un art d'Almanach. Ces grands créateurs de vie ont admiré l'art savant. Dostoïevski a admiré [imité] Eugène Sue. Ils ont pris le moule mais il y ont mis leurs préoccupations, leur connaissance de la vie.

C'est en prenant la matière de leurs œuvres dans la farce et en l'approfondissant, mais sans préoccupation pédante qu'ont agi les grands créateurs. Le roman n'est-il pas aujourd'hui une impasse ?

GIDE. — Où est aujourd'hui cet art populaire ? Est-il dans nos romans feuilletons ?

DESJARDINS. — Oui. Ceux-ci ne sont rien par eux-mêmes, ce sont au bout de dix ans de vieux almanachs. Il y a à l'origine de toute œuvre grande et vivante quelques-unes de ces œuvres populaires éphémères, sans valeur littéraire, mais vivantes et dépourvues de tout élément livresque. C'est une question de dynamique, non d'esthétique.

DROUIN. — Il n'est pas certain que cette sorte de littérature populaire soit si éphémère que ça. Le peuple ne lit que ce qu'on lui propose. Mais les livres anciens du même ordre auraient toujours la même fortune. Ainsi pour Eugène Sue et pour Dumas père.

GOSSE. — Pourquoi parmi cinquante livres également médiocres, un seul a-t-il du succès ?

1. Ces personnages sont, le premier dans *Anna Karénine* et le second dans *Guerre et Paix*, ceux que préoccupe le plus leur vie intérieure.

2. Nom de lecture incertaine que nous conjecturons ainsi.

M. DESJARDINS répond qu'il l'attribue à la possibilité de résumer en une formule un tel livre, c'est la force de la tradition orale.

Entretien du 24 août

DESJARDINS. — Je crois que le roman n'est pas un genre. Les genres littéraires n'existent plus. C'est parce qu'ils ont existé en Grèce que l'on continue d'en parler. Un genre est une sorte de monde liturgique où l'auteur trouve moyen d'exprimer tout ce qui lui tient à cœur. Du temps de l'épopée homérique tout, agriculture, politique, histoire, prend la forme de l'épopée. Tout prend la forme narrative, même les développements les plus didactiques. Plus tard tout prend la forme lyrique. Pindare.

Le roman n'a pas existé chez les Grecs. Les œuvres tardives que nous nommons ainsi n'ont rien à voir avec nos romans.

Sous la Renaissance, avec un Scaliger³, on a adopté la classification des genres comme une sorte de musée de vêtements historiques dont on se revêt tour à tour.

Au XVII^e siècle, un même auteur pratique plusieurs genres. Il est arbitraire de vouloir diviser une telle activité selon les genres. Ceux-ci sont irréels. Les hommes seuls existent. Les œuvres ne peuvent être classées naturellement et logiquement que si l'on prend pour point de départ le processus psychologique qui leur donna naissance. Qu'un Dumas père écrive des romans ou des drames, c'est un seul et même genre.

DROUIN. — Il existe peut-être deux façons de concevoir les genres. La façon grecque qui est un sorte de moule général des esprits. L'autre est une classification des matières littéraires. N'y en a-t-il pas qui ne peuvent convenir qu'à certaines formes définies qui sont proprement des genres ?

DESJARDINS. — L'histoire vous contredit. Chez les Grecs, la matière de l'épopée est la même que celle de la tragédie. Au XVI^e siècle, vous avez la même matière dans la pastorale que dans le roman.

DROUIN. — Il y a malentendu sur le mot « matière ». Je n'entends pas par là : sujet, histoire. Je veux dire que la même histoire prise par un écrivain pour écrire un roman ou pour composer un drame est abordée différemment, sous un autre aspect humain.

DESJARDINS. — Ne choisissons pas, pour examiner ce que peut être un genre, le drame et le roman, car le premier dépend de trop de con-

3. Auteur d'une *Poétique*, Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) est un précurseur des Classiques.

sidérations qui n'appartiennent pas à la littérature. Prenons poèmes et roman. La thèse que je crois démontable, c'est que si vous décrivez le procédé mental du romancier dans tous ses éléments : goût du dénouement optimiste, goût des obstacles que vaincra le héros, prédilection pour les aventures d'amour, etc., si vous cinématographiez [sténographiez] le travail mental d'un auteur du XVII^e siècle, vous obtenez un cliché exactement superposable à celui d'un auteur du XIX^e. Quand je décris le travail des romanciers du XVII^e et des auteurs de tragi-comédies, je trouve exactement les mêmes éléments. Ce sont des familles d'esprits.

Il n'en est pas moins vrai qu'au XVIII^e siècle commence quelque chose de différent de la tradition, de la filiation qui régnait jusque-là. La tradition subsiste, mais se dégrade ; elle reste à côté, sans liens réels avec le genre analytique qui vient de naître et qui descend non de l'ancien roman mais des œuvres des moralistes comme La Bruyère. L'élimination de l'élément romanesque devenu fastidieux a lieu, d'une part, grâce aux hommes pleins de religion et de principes. Pour eux, l'apothéose d'un héros de roman est moins intéressante que les souffrances d'une Pamela⁴ par exemple. D'autre part, certains esprits s'éprennent de la recherche du lien logique qui réunit les événements. Quelque chose naît, qui n'est pas le roman d'aventures mais qui peut en prendre la forme. Ce que je trouve chez Eliot, Tolstoï, souvent chez Dickens, c'est quelque chose qui ne correspond plus tout à fait à ce que je trouve chez une Sand, chez un Feuillet. Cela procède d'une tout autre inspiration. C'est de l'épique moderne. Le prolongement des actions humaines, ce lien avec l'ensemble qui leur donne leur majesté, je le retrouve dans ces tableaux de la vie que je ne puis considérer comme des romans. Je dirai que Balzac, pris d'ensemble, bien que sa nature soit ambiguë, me donne une impression du même genre.

DROUIN. — J'aurais envie de répondre à M. Desjardins que ce qu'il vient de nous démontrer, c'est comment naît un genre. Je ne vois pas pour cela s'évanouir la notion de genre.

DESJARDINS. — Il y a moyen de grouper les œuvres de l'esprit. Mais faut-il le faire d'après le titre ou d'après quelque chose d'interne, qui s'est passé dans l'auteur, quelquefois à son insu ? Ce que j'essaie de discerner, c'est la psychologie de la production. Entendez par roman toute œuvre narrative inventée et conçue selon un procédé constant, que je retrouve à toutes les époques sans qu'il y ait eu imitation d'une époque à l'autre. Dans toutes les œuvres de cette série vous découvrez un élément constant : l'attitude morale de l'auteur à l'égard de ses personnages

4. L'héroïne du roman de Samuel Richardson : *Pamela ou la Vertu récompensée*.

sympathiques ou antipathiques. [Ceci se retrouve dans le mélodrame.]

DROUIN. — Je propose qu'on discute demain du récit fictif en prose sans tendance romanesque (c'est-à-dire sans les éléments que nous nommons : illusion de puissance, intervention morale de l'auteur, optimisme général). Un des points que nous établirons, c'est que précisément ces tendances romanesques ne sont pas la même chose que la tendance à narrer des aventures abondantes.

DESJARDINS. — Ce que vous appelez le roman, c'est l'épique d'un âge de critique qui correspond exactement à l'épique d'un âge de crédulité et où la subordination de l'auteur à son sujet est la même que celle d'un poète antique à l'inspiration de sa Muse.

Entretien du 25 août

DROUIN lit une page de Walter Pater⁵ (*Essai sur le style*) qui, dit M. DESJARDINS, concerne notre sujet de façon parabolique. Non seulement les moyens d'expression, mais les cadres même de l'art ancien doivent être rompus. Les romantiques l'ont pressenti, mais l'ont oublié par la suite. Ce qu'il serait intéressant de voir aujourd'hui, c'est comment les éléments de l'antique épopée ont passé dans certaines œuvres modernes que nous nommons encore romans. Dickens fournit un exemple où les vieilles habitudes du public imposent à l'auteur certaines servitudes. Il est particulièrement révélateur à cet égard.

GOSSE. — Dickens n'est-il pas l'auteur le plus romantique ? Ses personnages ont peu de liens avec la réalité. Ils ont des relations les uns avec les autres, mais nous les regardons de l'extérieur, comme dans un aquarium.

COPEAU insiste sur le choc que la réalité donne à Dickens. Dickens ne copie pas la réalité, mais à l'origine de chacune de ses œuvres se trouve une observation, une émotion qui donne naissance à un personnage autour duquel il construit toute son œuvre. Aucune observation volontaire, aucun reportage, pas de portrait.

GIDE. — Pas de souci réel de la vérité. Il fausse assez volontairement la réalité.

GOSSE. — Ainsi, aucune représentation d'amour physique.

GIDE. — S'il peignait vrai, il ne pourrait peindre tous ses personnages sur le même plan. Or son principal souci est d'établir des rapports,

5. Critique et romancier, Walter Horatio Pater (1839-1894) est aussi l'auteur du fameux *Marius the Epicurian*.

des engrenages, entre ses personnages. Ceux-ci ont les uns sur les autres le maximum de prise ; tandis que chez Meredith, c'est tout le contraire. Et Dickens n'est pas dupe de cette déformation. De ci de là, il y a autre chose et c'est par respect de son public qu'il s'est interdit d'aller au delà. *Great Expectations* est caractéristique à cet égard avec sa conclusion postiche. Certaines remarques plus aiguës font comme des trous dans une psychologie plus banale dans laquelle Dickens se hâte de se réfugier. [Si les grands criminels disent.]

M. MORAVITZ. — N'accusons pas Dickens de complaisance servile avant de nous demander s'il n'y avait pas en lui une sorte d'ivresse morale qui le forçait à parler sans cesse du bien et du mal (*Aesthetisches Lustgefühl* ⁶).

GOSSE. — Il avait le sentiment qu'il devait n'exprimer que ce qu'il y avait de meilleur dans l'homme, qu'il avait un apostolat social. Mais ceci appartient aux idées morales de Dickens. C'est sa facture qui est surtout intéressante.

GIDE. — Le désir d'atteindre un public populaire fait simplifier à Dickens sa psychologie, tandis qu'il incite Dostoïevski à creuser la sienne. Le peuple anglais avait déjà des traditions conventionnelles de psychologie, tandis que le peuple russe était plus brute, plus vierge.

CAHEN. — Y a-t-il eu simplification chez Dickens ? Les citations de psychologie aiguë se trouvent précisément dans ses dernières œuvres.

DROUIN lit un passage de Milsand ⁷ qui relève l'incompatibilité entre l'instinct d'invention et celui de causalité. Sans s'arrêter à un exemple comme celui de Bourget, celui de Flaubert n'illustrerait-il pas cette maxime ?

Entretien du 26 août

GIDE propose de reprendre pour objet de discussion le rôle des idéologues [et de leur école] et des médecins sur le roman français, en commençant par Balzac.

CAHEN. — La nature d'esprit de Balzac était naturellement très romanesque. Ses premiers livres le prouvent, de même que les longues rêveries et les inventions [les échafaudages] que provoquaient en lui cer-

6. Plaisir esthétique. Le premier mot est de lecture incertaine, nous le conjecturons ainsi.

7. Peut-être Joseph Milsand, auteur d'une étude sur Ruskin (1872) et d'un livre de critique intitulé *Littérature anglaise et philosophie* (1893).

tains petits faits de sa vie. Il n'est arrivé à ses romans réalistes que par un gros effort. Si l'on recherche dans quelles conditions il a écrit chacun de ses livres, on s'aperçoit que tous les romans romanesques sont écrits dans des périodes de dépression, tandis que ses romans scientifiques réalistes correspondent à des époques de pleine santé. Il écrit : « Je suis malade, je fais de l'Eugène Sue ⁸. » L'agrandissement du plan de *La Comédie humaine* a été progressif et, dans l'ensemble, de plus en plus réaliste. On ne saurait parler d'influence précise de Cabanis ⁹. On constate surtout un effort de méditation.

COPEAU. — Que subsiste-t-il de romanesque dans les romans réalistes ?

CAHEN. — De nombreux éléments, les conspirations pour prendre un exemple. Mais il faut tenir compte que Balzac considérait ces sortes d'événements comme réels. Il a toujours eu le goût des événements singuliers et des personnages extraordinaires. À cet égard il y a des différences énormes entre les différentes parties de *La Comédie humaine*. [Les premiers romans ne contiennent que quelques éléments réalistes dans une gangue romanesque.]

DROUIN. — En fait de réalisme, le besoin de décrire les choses n'a-t-il pas précédé celui de décrire les gens ; ou, en d'autres termes, ce réalisme extérieur n'apparaît-il pas plus tôt que le déterminisme intérieur ? On pourrait voir là l'influence de Walter Scott. Les descriptions ont d'abord un intérêt de pittoresque qui achemine Balzac peu à peu vers un intérêt de vérité. Quand a-t-il commencé à décrire méticuleusement ses personnages ?

CAHEN. — Jusque vers 1842, nous avons au début des romans de longs portraits. Peu à peu Balzac se rend compte de ce que ce procédé a de factice appliqué à des personnages que nous apercevrons au cours du livre sous une série d'aspects différents. Dans les ouvrages postérieurs, on ne trouve plus de grands portraits que pour les personnages épisodiques qui ne doivent subir aucune modification au cours du récit.

VETTARD. — Balzac n'a-t-il pas été influencé par Cabanis, par Lavater et par Gall ¹⁰ ?

8. C'est le 31 mai 1843 que Balzac écrit à Madame Hanska : « (...) *ma fatigue est sans bornes, inquiétante, je fais du Sue tout pur.* »

9. Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808), médecin et philosophe, membre des Idéologues.

10. Johann Kaspar Lavater (1741-1801), théologien suisse germanophone, vulgarisateur de la physiognomonie, et Franz Joseph Gall (1758-1828), médecin allemand, inventeur d'un système fondé sur la phrénologie.

CAHEN. — Balzac le laisse entendre, mais les avait-il jamais lus, ces auteurs ? Il lui plaisait d'en donner l'impression à son public.

[GIDE. — Passons au moral.

DROUIN. — et au social.]

À la suite de divers exemples qui semblent prouver chez Balzac un goût très vif du détail psychologique et de l'observation presque médicale, on parle des portraits d'après nature que peut contenir *La Comédie humaine*. Il y en a dans *Béatrix*. Balzac a passé un mois à Nohant avant de tenter le portrait de George Sand. Vautrin c'est Vidocq. L'histoire du jeune homme qui est forcé de composer des vers bachiques près du cercueil de sa maîtresse afin d'avoir de quoi l'enterrer, Balzac s'en est servi ¹¹ vingt ans après l'avoir entendu.

DROUIN demande dans quel sens va l'idéalisation romanesque chez Balzac.

CAHEN répond en substance que pour Balzac le personnage romanesque doit être un personnage type.

GIDE. — Y a-t-il un personnage inconséquent chez Balzac ?

CAHEN. — On trouve un seul personnage de ce genre, dans Mme de la Chanterie ¹². Il semble appartenir à un roman de Huysmans, personnage hésitant, et qui se convertit. Mais c'est une transformation de caractère plus qu'une inconséquence. Mme de Mortsauif a des nuances plus que de l'inconséquence. On trouve toujours dans le développement de ces caractères une ligne directe.

GIDE. — C'est presque une esthétique qui supprime la surprise ou qui la relègue dans les événements. Plus ses personnages vont droit devant eux, plus ils satisfont et Balzac et ses lecteurs. Balzac a le goût des caractères massifs.

Les mots célèbres sont presque toujours ceux qui résument un personnage. Tel le cri de Balthazar Claës : « Les saints t'ont préservée ¹³ ? » C'est le mot, peut-être, le plus complexe qu'on trouve chez Balzac, et il pourrait être déduit.

CAHEN. — Balzac se rendait compte que dans la réalité les hommes

11. À la fin de la deuxième partie d'*Illusions perdues*, lorsque Lucien de Rubempré est contraint de solliciter ainsi sa veine poétique pour payer l'enterrement de Coralie.

12. Sic pour *L'Envers de l'histoire contemporaine*. Dans ce roman, le principal personnage, Godefroid, se convertit. Il est logé chez Madame de la Chanterie.

13. La phrase de Claës dans *La Recherche de l'absolu*, lorsque sa femme pénètre pour la première fois dans son laboratoire, est : « Les Saints t'ont préservée de la mort. »

étaient plus complexes qu'il ne les représentait. Cette correction et cette unité correspondaient à un besoin du métier autant qu'à un besoin de sa volonté et de son éthique personnelle. [Il est tour à tour ses différents personnages. Il se plaît à comparer son âme à un kaléidoscope.]

DROUIN. — Le besoin de créer des types et non des caractères va à l'encontre du réalisme. Un caractère, c'est un personnage dont nous sentons le rythme en même temps que la ligne directrice, il est individuel. Le type est plus général, plus abstrait. La littérature française a surtout créé des types. Tel Molière, chez qui les caractères comme Alceste ou Henriette sont des exceptions.

GOSSE. — Nous avons des excentriques et des normes.

GIDE. — Shakespeare a créé des caractères, Ben Johnson des types.

VETTARD. — Un type c'est surtout la peinture d'une passion artificiellement isolée.

Mme TERNIER. — De même qu'en histoire naturelle nous trouvons des animaux organisés pour une autre fonction, tout concourt à les rendre propres à la nage ou au vol, de même on trouve des hommes chez qui tout semble converger.

DESJARDINS. — Un caractère suppose un travail sur lui-même. David est à mes yeux un caractère. Je l'imagine vieillissant. Je ne vois pas vieillir Achille. Ulysse non plus.

Notre tradition nous habitue aux personnages faciles à formuler, aux personnages arguments. La Bible ou les Russes nous habituent aux personnages qui se font et se défont. Cette préoccupation apparaît de plus en plus impérieuse au XIX^e siècle. L'absolu disparaît devant un besoin de mobilité et de complexité. Un personnage de Tolstoï ou de Dostoïevski se renouvelle sans cesse, tout les touche et les pénètre. Nous saisissons du vivant au lieu de saisir du cristallisé et quand nous revenons à un héros classique nous éprouvons le besoin de le prolonger en imagination, de le nuancer : « Qu'il soit jusqu'à la fin comme on l'a vu d'abord. » Ce mot de Boileau¹⁴ est l'expression même du type.

DROUIN. — Nos romanciers nous montrent souvent avec succès un personnage subissant tous les petits chocs de la vie et s'émiettant peu à peu. Avons-nous un seul exemple de personnage qui réagisse et se rétablit ? Quelque opinion que nous ayons du déterminisme, on constate que dans la réalité il y a détermination et réponse. Or on ne nous montre que des personnages qui subissent un déterminisme extérieur. Jean-

14. Dans le Chant III de *L'Art Poétique*. Ce mot n'est d'ailleurs qu'une paraphrase d'Horace. Voir P. V. Delaporte, *L'Art poétique de Boileau*, Slatkine, 1970, t. 2, p. 188.

Christophe est un des rares personnages qui se crée lui-même, grâce aux expériences qu'il subit. L'influence désastreuse de Taine s'est exercée fortement dans le sens que nous dénonçons. Il fait du ciselé au lieu de faire du refondé.

DESJARDINS. — Zola ne connaissait que Taine. Il se réclamait de Claude Bernard qu'il ne connaissait pas.

DROUIN. — Il faudrait parler de la tradition de nos moralistes, non pas de Montaigne mais de La Rochefoucauld en particulier.

GOSSE. — La Bruyère a-t-il peint des *Caractères* ?

Entretien du 27 août

GOSSE. — À travers Addison¹⁵, La Bruyère a eu une grande influence sur le roman anglais. L'imitation directe de Théophraste était resté stérile.

*Lecture d'une lettre de Stendhal à M. Stritch*¹⁶ du 28 novembre 1836.

DROUIN fait remarquer que Stendhal semble faire allusion à certains romans allemands à tendances sataniques. Le héros d'*Armance* semble y faire également allusion. S'agirait-il de Jean-Paul ?

Stendhal parle de vérité mais n'entend-il pas surtout par ce mot tout ce qui s'opposait aux conventions sociales ? Dans son analyse du roman de M. Frémy, ce qu'il loue le plus c'est précisément ce qu'il y a de plus romanesque.

*Lecture d'une lettre de Stendhal à Balzac*¹⁷ du 30 octobre 1840.

CAHEN. — Stendhal avait l'intention de refaire *la Chartreuse* en collaboration avec Balzac, ainsi que le prouvent plusieurs lettres de Bal-

15. Joseph Addison (1672-1719), poète, dramaturge, essayiste.

16. Traducteur, d'origine irlandaise, des articles que Stendhal faisait paraître dans la presse londonienne. Cette lettre à Stritch figure dans le tome I du *Courrier anglais* de Stendhal établi par H. Martineau (Le Divan, 1935, pp. 251-65). Les remarques subséquentes de Drouin découlent de cette lettre toute consacrée au roman d'Arnould Frémy, *Une Fée de Salon*. Dans *Armance*, l'oncle, la mère et la tante d'Octave de Malivert se demandent, chacun à leur tour, si son difficile caractère ne peut s'expliquer par quelque influence luciférienne.

17. Cette correspondance entre Beyle et Balzac suit les louanges que ce dernier avait adressés à *La Chartreuse de Parme*, dans *La Revue Parisienne* du 25 septembre 1840. En novembre 1946, dans son « En relisant Amiel », Gide reviendra sur ce projet de réécriture de la *Chartreuse*, qui ne put aboutir en raison de la mort de Beyle en 1842, en indiquant simplement qu'il était la conséquence d'un « article dithyrambique de Balzac ».

zac. « Nous allons porter la serpe dans *la Chartreuse*. »

DROUIN. — A la fois contenter son âme en rappelant des temps de bonheur et peindre des petits faits véritables.

DESJARDINS. — N'est-il pas bizarre que cet analyste passionné ait fait des romans ? Cela ne s'explique-t-il pas par son goût de l'énergie et de la violence ?

DROUIN. — Il y aurait beaucoup à dire sur les différentes espèces d'analyse. Qu'on se rappelle les pages des *Nouvelles Conversations de Goethe et d'Eckermann*, où Léon Blum conteste à Bourget qu'on puisse jamais faire œuvre de création avec de l'analyse¹⁸. Il faut distinguer l'analyse par petits fragments séparés et immobiles, et d'autre part l'analyse en mouvement. Bourget pourrait se réclamer de Balzac plus que de Stendhal.

GIDE. — Stendhal au fond déteste tout ce qui est art. Il n'aime que ce qui est expression. De là tous ces goûts en peinture comme en littérature.

DESJARDINS. — C'est un homme du XVIII^e siècle français. Ses critiques sur Chateaubriand sont bien les mêmes que celles de l'abbé Morellet¹⁹. Ses antipathies allaient bien plus loin et plus juste que les motifs qu'il en a donnés. Pour lui, Chateaubriand n'aime pas assez la vie.

DROUIN. — Quel beau travail on ferait sur les mensonges de Chateaubriand comparés à ceux de Stendhal ! Les mensonges de Chateaubriand sont des mensonges d'art. Quels sont ceux de Stendhal ?

GIDE. — Ce sont ceux de l'homme qui se cache.

DROUIN. — Et ceux de l'homme qui veut se faire valoir.

Mlle STREICHER. — Et mystifier.

GIDE. — À quel besoin obéissait Stendhal en écrivant des romans au lieu de simples chroniques ?

DROUIN. — Désir de retracer une époque heureuse. Désir de trouver plus d'énergie et d'esprit que dans la vie qu'il menait à Civita Vecchia.

GIDE. — L'ennui a joué un grand rôle dans son activité créatrice. On peut hasarder ce paradoxe que, nommé consul autre part qu'à Civita Vecchia, il n'aurait pas affabulé les notes qu'il avait le goût de rédiger. Com-

18. Pages que l'on peut lire dans le tome de *L'Œuvre de Léon Blum : Critique littéraire — Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann — Premiers essais politiques, 1891-1905*, pp. 216-7.

19. Tout comme l'abbé André Morellet qui l'avait condamné sans appel dans un article, Stendhal n'aimait pas *Atala*. Voir de V. Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal* (P.U.F., 2^e éd., 1962, p. 36) et l'étude de Ph. Berthier, *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie* (Droz, 1987).

ment se fait-il que se peignant lui-même Stendhal ait créé des personnages passionnément intéressants, tandis que Dickens, chaque fois qu'il se met en scène, ne crée que les personnages les plus neutres. C'est que Stendhal ne se peint pas lui-même, il peint ce qu'il aurait voulu être.

DESJARDINS. — Ses personnages ont du volume, ils offrent de la résistance. Mais existe-t-il chez eux de l'inexpliqué ; y découvre-t-on du nouveau à chaque fois qu'on y revient ?

GIDE. — Non. Il me font l'effet de ces préparations microscopiques qui ne sont visibles qu'à condition d'être très minces. Les héros de Stendhal se livrent en entier à chaque moment de leur vie.

DROUIN. — Ils n'ont pas de réserves.

GIDE. — Même impression que devant un portrait d'Ingres, où la couche de peinture est un peu maigre pour l'excellence du dessin. « Une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte. »

DESJARDINS. — Ce qui compléterait l'intelligence de Stendhal, ce serait l'étude de ceux qui se sont découverts eux-mêmes en Stendhal. Bourget, Taine et même Zola [son article baroque²⁰]. Il est certain que ce qui frappait Mérimée n'est pas ce qui frappait Tolstoï. L'étude de ceux qui n'ont pas compris Stendhal serait également significative : Hugo, Flaubert, surtout.

Entretien du 28 août

DESJARDINS. — L'attitude naïve et convaincue de la veille paraît ironique le lendemain. « Ils aiment » est du roman sentimental, « ils aimèrent » est du roman rose. L'emploi du passé défini suffit à faire d'une phrase de Flaubert quelque chose de périmé, de mort.

DROUIN. — La première *Éducation sentimentale* nous montre combien rapidement s'est fait chez Flaubert ce retrait de la vie dont nous pouvions croire qu'il s'était plus lentement accompli.

GIDE. — Quelques courtes années d'expérience et de passion semblent avoir épuisé son goût de la vie. Il croit pouvoir, dès l'âge de 25 ans, se borner [réduire] à un rôle de pur témoin. Au fond, la haine de la bêtise, est chez Flaubert une sorte de haine de la vie. Du moins s'il aime la vie, il ne l'aime que dans l'avenir ou dans le passé. À partir de 25 ans, il se refuse à la vie présente.

20. C'est dans le n° de mai 1880 du *Messenger de l'Europe* que Zola avait annexé Stendhal au clan des *Romanciers naturalistes*... Voir ses *Œuvres complètes*, t. XI, pp. 67-95.

VIELÉ-GRIFFIN. — Il y a pourtant dans ce pessimisme foncier une sorte de stimulant dynamique dans sa tristesse.

COPEAU. — L'accent que prend la correspondance au moment de la guerre ou des désastres de famille montre quelles disponibilités de vie et de sympathie il y avait chez Flaubert. De même pour les lettres qu'il écrit d'Égypte ou chaque fois qu'il voyage. Et c'est parce qu'il se sent trop repris par la vie qu'il se refuse désormais au voyage.

GHEON. — Il avait un amour profond de la vie mais il la trouvait insuffisante, sans quoi il ne créerait pas.

VIELÉ-GRIFFIN. — On finirait par lui reprocher de ne pas assez aimer Bouvard et Pécuchet.

X... — Il semble que ce peu de goût pour la vie ne soit pas la condition la meilleure pour un romancier. De là la soif que nous laisse la lecture de ses romans.

GIDE. — Flaubert est une nature généreuse qui s'est toujours restreinte. Il a eu l'impression que la vie était rivale de l'art et qu'il échapperait à l'art en se donnant à la vie. [C'était un écrivain foncièrement mal doué.]

[DROUIN. — Quand Philippe se moquait de Flaubert.]

[VETTARD. — Le dégoût qu'avait Flaubert pour la matière même de *Madame Bovary*.]

DESJARDINS. — J'accorde qu'il n'a pas épousé la réalité, mais que ce fût un homme vivant, un homme fort, j'en suis convaincu. Je suis très frappé des marques que cet homme donne de sa force dans la façon dont il trouve son point d'appui en lui-même. Il sentait la vie avec plénitude. Ses œuvres me donnent l'aspect de « livres crucifiés ». Sa carrière est un exemple unique qui n'est ni romantique, ni réaliste. Sa conception et la réalisation sont de deux âges différents. Tous ses sujets il les avait conçus à 25 ans. Cela prouve une indigence extraordinaire de conception. Ces sujets refroidis, il ne les reconnaissait plus lui-même. De là cette impression que dans les lettres il y a du génie, mais que dans les romans, il n'y a plus que de la cendre. [Dans *Madame Bovary* toutes les parties qui regardent la critique du romantisme, de Lamartine, datent de la jeunesse.]

DROUIN. — C'est un homme qui vit avec de vieux rêves et qui les réalise à un état différent de décomposition. Homme merveilleusement vivant, mais qui a été distancé par la vie. Flaubert n'a aucune curiosité.

DESJARDINS. — Il n'a pas le don de sympathie. Mais ce qu'il y a de grêle dans ses livres, n'est pas un manque de fécondité. [C'est le ton] Il jouissait de ce qu'il y a de bien fait chez les autres avec puissance et générosité. C'est un excellent critique. Mais il n'a pas eu foi en son génie de fiction et il l'a remplacé par de l'information. Mais c'est un héros. Un

Gautier était mieux doué, mais il manquait d'héroïsme. Dans la correspondance de Flaubert et de George Sand, où l'on sent le dialogue de deux générations et de deux formes d'art, c'est toujours du côté de Flaubert que nous nous sentons. Il n'a pas eu le sentiment de Gœthe que l'art est l'introduction à la nature et qu'il en est l'explication. Il fait de la vie un tableau à la façon d'un maître hollandais. On peut imiter Flaubert tandis qu'en George Eliot et en Tolstoï il n'y a rien qui puisse former une école. Dans le 27^e chapitre de la première *Éducation sentimentale*, on trouve une définition du roman qui semble annoncer le roman de Tolstoï beaucoup plus que celui de Flaubert ²¹. Il y a là toute une dialectique de la libération du jugement.

DROUIN. — Je trouve dans ces pages quelque chose qui dépasse en effet ce qu'a réalisé Flaubert. Mais si Flaubert n'a pas accompli un programme aussi complexe que celui qu'il se proposait, alors cela ne vient-il pas précisément de sa rupture avec la vie réelle ? Il n'est pas resté en communication avec elle. Je dis cela très mal.

Entretien du 29 août

DESJARDINS. — Comme conclusion à notre entretien d'hier, je voudrais poser la question suivante : Avez-vous le sentiment que les œuvres de Flaubert sont manquées *quoique* parfaites ou *parce que* parfaites ?

GIDE. — En d'autres termes : le roman peut-il être une œuvre parfaite ?

DESJARDINS. — Il faudrait d'abord définir le mot « parfait ».

[GIDE cite le mot de Stendhal : « Il n'y a rien à en rabattre »]

X... — Je crois qu'il convient de le prendre dans un sens technique, un sens d'artisan. Il s'agit d'un objet poli, *ne varietur*. Un roman ne doit pas donner le sentiment de l'écrit, bien moins encore, comme fait Flaubert, celui du *récrit*.

VIELÉ-GRIFFIN. — On n'a pas le sentiment de profondeur en art sans une certaine ambiguïté qui laisse le choix d'une inclination.

GIDE. — C'est pour cela que le Parnasse n'a jamais produit de romancier [de roman, *Salammbô* est la seule exception].

GHÉON. — Si. Il en a produit un, Flaubert, qui a précisément appliqué au roman l'esthétique parnassienne.

21. Dans ce 27^e chapitre, publié pour la première fois dans les appendices de l'édition Conard (1909-12), Jules — le poète — expose longuement les principes de son esthétique, en rupture avec celle du Romantisme.

[DROUIN. — Flaubert ne donne pas de mouvement à l'ensemble de son œuvre. J'ai toujours lu *Madame Bovary* par chapitres ou par phrases.]

DESJARDINS. — Il y a lieu de chercher pourquoi le roman trop poussé, trop absolu, décourage.

DROUIN. — Flaubert l'a senti. Le dépouillement du style entre *Madame Bovary* et la seconde *Éducation sentimentale* le prouve. La seconde *Éducation sentimentale* nous entraîne, tandis que *Madame Bovary* ne le fait pas. Je ne puis lire ce dernier livre que par chapitres ou par phrases. Flaubert n'imprime pas à son livre de mouvement général.

GHÉON. — Je ne trouve pas un morceau à quoi me raccrocher dans *L'Éducation sentimentale*. Le livre est égal, lent, il ne m'emporte pas, mais je ne peux pas m'arrêter. C'est un voyage très morne, mais que je ne peux pas m'empêcher de faire.

GIDE. — Ce dépouillement est un désir d'adaptation plus parfaite au sujet. Le style même, si je puis dire, devient plus pessimiste.

DESJARDINS. — Flaubert a été très agacé que *Madame Bovary* ait pu être considéré comme une anthologie. Il n'a pas voulu qu'on pût en détacher des morceaux. Mais en fin de compte, malgré tout son effort, Flaubert ne rejoint pas la spontanéité et il dégage de l'azote.

GIDE. — On sent que des passages pathétiques, comme la vente du piano de Mme Arnoux²², Flaubert a essayé de les rendre aussi peu pathétiques, aussi peu attendrissants que possible.

VIELÉ-GRIFFIN. — *L'Éducation sentimentale* est un roman qui s'étend comme la vie même et il reste sans résolution, au sens musical du mot.

DROUIN. — Peut-être cette absence de résolution nous toucherait davantage si les personnages avaient été moins distants. [Davantage à lutter avec le destin s'ils nous émouvaient davantage.]

DESJARDINS. — Nous sommes sur la voie d'une question intéressante : celle des antipathies et des impossibilités que rencontrent certaines œuvres d'art. Quand un roman [un roman d'oisif] me donne l'impression de me distraire de ma vie d'homme occupé, de me sortir de moi-même, je ne dis pas qu'il m'ennuie, mais je le quitte à la moindre distraction. Il agit sur moi sans force. Il ne me retient pas. D'autres livres, au contraire, me donnent l'impression que j'entre dans la vie réelle et que c'est ma vie réelle qui devient le rêve. Je ne suis pas distrait de la réalité, je m'échappe de mes épreuves réelles, mais j'en trouve en quelque sorte la clef. En des circonstances douloureuses un livre qui renfermerait un

22. Épisode qui se situe vers la fin du chapitre V de la troisième partie de *L'Éducation sentimentale*.

élément anecdotique ou didactique me serait intolérable.

[GIDE. — À côté de cette peinture équitable, impartiale, de la vie, seules une lecture religieuse ou une lecture de philosophie paraissent acceptables en de telles circonstances. Et c'est la peinture de la vie qui vous a paru préférable.]

DESJARDINS. — La part de l'exceptionnel, de l'individuel m'eussent rebuté [de l'anecdote me rebuteraient] en tout autre livre. L'émotion que donne *Guerre et Paix* n'est pas de la curiosité. C'est la vie individuelle replacée dans l'ensemble de la vie, comme une partie dans un tout. Tolstoï n'essaie pas d'apporter de la consolation, de l'illusion. Il est comme absent de son récit.

DROUIN. — La question que vous posez est intéressante pour l'artiste aussi, car ce qu'il lui importe c'est de savoir comment il peut toucher. Qui sait si, contrairement à ce que prévoit M. Desjardins, nous n'approchons pas d'une époque de travail [production] moins intense, qui promettra à tous un certain loisir. Mais comme, tout de même, l'époque d'intensification du travail se prolonge, il faut en tenir compte. Or l'homme n'a pas besoin seulement de retrouver de la force, mais aussi de la souplesse. Je n'entends point par là justifier le mensonge d'une fiction romanesque ; mais n'est-il pas légitime, pour l'homme que restreint une vie laborieuse, d'essayer d'atteindre une vie qu'il n'aura pas et qui complète la sienne ? Ce n'est pas s'évader dans le rêve, c'est exercer certaines facultés que le labeur de chaque jour n'exerce pas. Et je vois dans cet exercice la justification de nombreuses productions auxquelles nous pouvons prendre un légitime plaisir.

DESJARDINS. — Il y a tout de même une sorte de courbature et de déformation à chercher un alibi hors de la réalité.

VIELÉ-GRIFFIN. — Le merveilleux est né chez les peuples feignants, ce qui appuie votre remarque. Peut-être est-ce pour cela que la France n'a pas de littérature merveilleuse.

DROUIN. — Est-ce que *Résurrection* ne produit pas une impression différente de *Guerre et Paix* ? Le livre empoigne plus, mais il a une direction plus volontaire, une thèse sous-jacente ...

DESJARDINS. — Je considère Tolstoï comme plus grand que George Eliot parce qu'il a la mort. Eliot ne l'a pas. Il donne l'impression de patience. Nous sentons surtout que Tolstoï n'y met rien du sien, que tout y est chez lui rattaché à l'universel. La lecture de *Guerre et Paix* a changé ma vision de la vie.

PEULEVÉ²³ cite un mot de Tolstoï : « Je ne vois que ce qu'il y a, je

23. MM. Peulevé, Moravitz, Mme Ternier et Mlle Streicher nous sont tota-

ne vois pas au delà par l'amour. »

GIDE. — Précisément, Tolstoï associe le don poétique au don de sympathie et ceci m'amène à me poser une question : D'où vient qu'aucun personnage de Tolstoï ne pourrait habiter un roman de Dostoïevski et qu'aucun personnage de Dostoïevski, également réel, également sincère, ne pourrait habiter un roman de Tolstoï et qu'il y paraîtrait mensonger ?

DROUIN. — N'est-ce pas parce que le désir de bonheur est à la naissance de toute la religion et de toute l'esthétique de Tolstoï, tandis qu'à la naissance de celle de Dostoïevski c'est le désir de communion ?

GIDE. — Sent-on de l'orgueil intellectuel chez George Eliot ?

DESJARDINS. — Elle a eu à mortifier un orgueil de pédant qui peu à peu comprend qu'il y a plus de vie chez des êtres moins intellectualisés.

GIDE. — C'est ce sentiment d'orgueil, dans le sens le plus dur du mot, qui me rend illisibles Thackeray et Meredith.

DROUIN. — Il me semble que Meredith, quoiqu'il nous donne le sentiment de sans cesse dominer ses personnages, éprouve un sentiment de sympathie pour l'impulsion la plus jeune, pour l'instinct le plus frais.

X... — Vous nous parlez de ces romanciers qui nous installent dans la vie réelle, les autres nous paraissant vains. Ce serait vrai d'un D'Annunzio. Mais éprouvons-nous une gêne de cette sorte devant Stevenson ?

DESJARDINS. — Le véritable artiste sent toujours la réalité plus grande que la représentation qu'il en donne.

Entretien du 30 août

DESJARDINS. — Je voudrais savoir si dans une représentation de la vie telle que Tolstoï, Eliot ou Dostoïevski nous la donne, il n'y a pas une mise en place du récit qui suppose une culture philosophique comme celle qu'avait Eliot ou une capacité géniale de réflexion. Ces œuvres étaient-elles possibles avant le grand mouvement philosophique de notre époque ? Une humanité neuve pourrait-elle en concevoir de pareilles ? Tolstoï a une expérience profonde qui vient de ce qu'il a joué « tous les personnages de la danse macabre ». Ne sont-ce pas des fruits tardifs ? Ne faut-il pas cette diffusion dans le public d'une science d'observation ?

lement inconnus. M. Cahen était probablement un élève de Desjardins : après sa disparition en février 1916 lors des combats dans l'Argonne, le *Bulletin de l'Union pour la Vérité* de juin 1916 publiera d'émouvantes lettres qu'il avait adressées, depuis le front, à sa famille.

GIDE. — Je crois que la science a été absorbée par ces romanciers, puis renoncée. C'est le cas pour Eliot.

DROUIN. — Tous les imaginatifs qui ont cru que l'homme tenait dans la science faite ont faussé leur matière. C'est le cas de Zola. [Ce n'est pas la même chose dans la philosophie allemande.] La philosophie d'un Hegel ou d'un Fichte ne sont pas négatrices du roman. Le cas de Goethe est à mettre à part. Il a trouvé le roman à l'état de pleine liberté. Nulle part il n'a davantage mis [*mot illisible*] le besoin de concentration artistique. Taine oppose à Byron le roman de Goethe en tant que roman scientifique. Il faut tenir compte chez Goethe d'une puissante poussée humaine qui subsiste malgré tout son effort de motivation psychologique. Son effort de culture l'emporte toujours sur son effort scientifique.

DESJARDINS. — Peut-être pourrait-on poser ma question d'une autre façon. Ne pensez-vous pas que le sentiment d'insatisfaction que nous éprouvons à relire certaines œuvres qui [nous] ont enchantés autrefois tient à ces exigences scientifiques nouvelles ? Ce qui nous gêne et nous paraît puéril, impensable dans des fictions romanesques, trouve à s'employer dans des fictions qui nous donnent le sentiment que ce qui est est. Un roman de pure fantaisie, un roman qui prétend après trois heures de lecture nous laisser en présence de quelque chose de trop peu scientifique. Bref, nous voulons découvrir et non pas inventer. Quand je compare Homère à Tolstoï, je suis frappé de l'expulsion du miraculeux qui le sacre moderne.

DROUIN. — C'est le même sentiment qui nous arme contre les réductions trop rigoureuses. Il y a dans l'art un pressentiment du réel qui dépasse la science faite. Ceci pour le public. Quant aux artistes, je trouve chez eux une vive prétention contre la culture scientifique.

GIDE. — Ma plus grande reconnaissance à certains romanciers vient de ce qu'ils m'apportent non seulement une nouvelle vision de la vie, mais une nouvelle évaluation morale.

DESJARDINS. — Peut-être, pour donner une idée forte de la vie, faut-il avoir une idée de derrière la tête sur ce qui fait la valeur de la vie. Et il faut que l'auteur n'essaie pas de nous l'imposer.

DROUIN. — Cela ne veut pas dire que l'auteur ne la cherche pas pour lui-même. Il y a deux écueils. Celui de l'artiste racontant une leçon toute faite, et celui qui redoute.

DESJARDINS. — Ce sentiment que nous ne pouvons pas découper de la réalité un fragment qui aurait sa signification en soi, je crois que cette idée, même pour le drame, nous fait demander une notion d'illimité, de panthéisme scientifique.