

CLAUDE LESBATS

### ***Jacques Rivière à l'école du monde***

#### Les Bases de la « culture N.R.F. »

Soucieuse de sauvegarder le rôle de l'intelligence, attachée à maintenir une tradition française qui après 1918 n'allait pas sans un chauvinisme qu'elle partageait avec les milieux dont pourtant elle tenait à se démarquer, *La N.R.F.* rencontrait sur sa route des jeunes gens qui souhaitaient tout renverser et mettre à bas en particulier l'armature intellectuelle de l'édifice ancien déjà endommagé par le premier conflit mondial. Parce que *La N.R.F.* et le mouvement surréaliste se sont opposés, on a pris l'habitude d'opposer *La N.R.F.* et le mouvement surréaliste. Sans doute leur affrontement fut violent ; sans doute, les hommes des deux groupes avaient des tempéraments, des convictions profondément contraires. Pourtant, on peut être tenté d'y regarder d'un peu plus près : d'abord, du côté des surréalistes, des études permettent de voir que derrière l'affirmation de rupture se cache un lien entre eux et le monde des idées de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Certains, à *La N.R.F.*, avaient d'ailleurs été sensibles à cette filiation, dont ils tirèrent argument contre les surréalistes. Du côté de *La N.R.F.*, si l'on fait abstraction de certaines personnalités qui dans la querelle du Parti de l'Intelligence se sont résolument rangées du côté de la tradition mais qui, malgré leur stature, paraissent isolées dans ces années vingt, du fait de l'orientation vigoureuse donnée par Rivière à la revue, on a pu observer une tendance à vouloir concilier l'héritage du passé et les préoccupations des modernes, un refus volontariste de la nostalgie : s'agissant des surréalistes, certains textes sont suffisamment ambigus et subtils pour imposer la circonspection. C'est sur eux que nous nous pencherons pour tenter de percevoir les limites de ce fameux « classicisme » de *La N.R.F.*

*La N.R.F.* ne fait pas de différence entre le mouvement Dada et le Surréalisme. Elle ne distingue que les hommes, avec un esprit chauvin qui va

bien à l'époque, et accepte le débat avec ce que nous pourrions appeler la version française du mouvement. Car il s'agit surtout d'un débat entre des hommes qui se connaissent, où la tactique joue un rôle aussi important que le fond des idées.

Rivière n'a pas flairé tout de suite l'importance que pourrait avoir le mouvement Dada. La première allusion à lui date du numéro de septembre 1919 : un article d'une page, anonyme, commentant une annonce parue dans « l'une de nos jeunes revues les plus vivantes » (il s'agit de *Littérature*, annonce anodine puisque Tzara y proposait de donner des renseignements, en donnant l'adresse du mouvement à Zurich). Manifestement, *La N.R.F.* craignait que par là Dada ne s'introduise en France, et rejetait la greffe :

Il est vraiment fâcheux que Paris semble faire accueil à des sornettes de cette espèce, qui nous reviennent directement de Berlin<sup>1</sup>.

Pourtant le rejet a priori n'est pas dans ses habitudes. Effectivement, une réflexion sur le mouvement Dada va peu à peu avoir sa place au sein de la revue, visant à comprendre le mouvement, quitte à s'écarter de la voie qu'il propose. Pour le lecteur de *La N.R.F.*, le tournant est constitué par l'article de Gide intitulé *Dada*, paru dans le numéro du 1<sup>er</sup> avril 1920, et qui prend le mouvement au sérieux. Les raisons de Gide devaient être de trois ordres, et tout laisse à penser que son attitude représente aussi celle de Rivière. D'abord l'impossibilité ressentie de continuer de traiter par le mépris un mouvement qui a fait autant parler de lui dans ce début 1920 ; il faut sans doute mettre au compte de ce souci réaliste la mission donnée par Rivière à Jean Paulhan de suivre les manifestations du groupe *Littérature*, même si le rapport donné par Paulhan est défavorable pour ce qui lui apparaît être un canular ne pouvant mener à rien. Il y a peut-être aussi chez Gide une fascination devant ce « déluge » qui pouvait libérer des pesanteurs antérieures :

Dada – c'est le déluge, après quoi tout recommence<sup>2</sup>.

Cette affirmation révèle peut-être une préoccupation de Gide qu'il note en exergue :

---

<sup>1</sup> *Mouvement Dada*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1919, p. 636.

<sup>2</sup> A. Gide, *Dada*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> avril 1920, p. 477.

Dans cet état de langueur où l'homme doit être entraîné par le cours des choses, il n'aura peut-être d'autre ressource que celle d'un déluge qui replonge tout dans l'ignorance<sup>3</sup>.

Rivière lui-même, pour mal préparé qu'il fût à accepter un tel déluge, était parfois en proie au doute. Le 28 février 1919, il écrivait à Gide, à propos de Cendrars, sa crainte de n'être pas de son temps :

Si c'est lui qui a pris le bon aiguillage, je suis floué, je reste en panne, je ne suis plus bon à rien<sup>4</sup>.

Enfin, il y a dans le propos de Gide une tentative pour récupérer certains hommes de talent séduits par Dada, André Breton en particulier. Gide mélange habilement la louange discrète et la menace voilée. La louange concerne l'apport de Dada comme « entreprise de démolition » :

Et ce ne serait vraiment pas la peine d'avoir combattu durant cinq ans, d'avoir tant de fois supporté la mort des autres et vu remettre tout en question, pour se rasseoir ensuite devant sa table à écrire et renouer le fil du vieux discours interrompu. Eh quoi ! Tandis qu'ont tant souffert nos champs, nos villages, nos cathédrales, notre Verbe demeurerait invulnéré ! Il importe que l'esprit ne reste pas en retard sur la matière ; il a droit, lui aussi, à la ruine. Dada va s'en charger<sup>5</sup>.

Mais ce satisfecit humoristique s'accompagnait d'un avertissement : Dada doit être dépassé ; tout a été trouvé avec le mot ; les manifestations qui suivent ne sont que redondances, finalement assez timides. Dada n'est qu'un bouchon soulevé par la vague ; c'est cette jeune vague qui importe et c'est à elle que Gide lance un appel discret :

Il y a dans la jeunesse beaucoup moins de résolution qu'elle ne croit ; beaucoup plus de soumission et d'inconsciente obéissance ; c'est pourquoi sont révélatrices ces vagues qui la soulèvent et sur lesquelles elle se laisse flotter. Ceux qui paraissent les meneurs, dans ce cas, ne sont que les premiers soulevés par la lame, et plus absente est leur réaction particulière, mieux à même sont-ils de marquer la hauteur et la direction du flot. Je les observe assidûment ; mais ce qui m'intéresse, c'est le flot, non pas les bouchons<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibid.* Il s'agit d'une citation de Sénac de Meilhan.

<sup>4</sup> Lettre conservée aux archives Rivière.

<sup>5</sup> A. Gide, *ibid.*, pp. 478-479.

<sup>6</sup> A. Gide, *ibid.*, p. 478, en note.

Dans la fin de son article, Gide se fait d'ailleurs plus précis : le groupe ne peut rien apporter et seuls les médiocres y demeureront ; en revanche, une élite douée peut s'en dégager.

Ce ne sera donc pas une surprise pour le lecteur de *La N.R.F.* de voir dans le numéro de juin 1920 une note rédigée par André Breton sur les *Chants de Maldoror* qui viennent d'être réédités à la Sirène, et surtout l'article *Pour Dada* qui paraît dans le numéro d'août. À vrai dire, au moment où Gide a publié son article sur Dada, le contact a déjà été pris : les sous-entendus de Gide apparaissent ainsi moins comme des appels discrets que comme une façon de préparer son public et sans doute aussi certains autres collaborateurs (si on en juge par la réaction de Jean Schlumberger et Henri Ghéon, cette entreprise-là aboutit à un échec) à accepter certaines collaborations. Rivière et Breton ont déjà échangé des lettres où ils s'assurent de leur amitié, même si dans le ton on sent une affectation, une exagération qui dissimule mal les différences. En tout cas, Rivière a sollicité explicitement la collaboration de Breton à sa revue : Breton doit fournir un article sur Valéry. Mais, présage de la rupture finale, cet article ne vient jamais, sans que pourtant Breton refuse de l'écrire (c'est du moins ce qu'il dit) : il n'a pas le temps, il est fatigué, mais Rivière ne renonce pas devant la persistance des prétextes. Et cette année 1920 apparaît comme le moment où les deux hommes sont le plus près, même si la distance qui les sépare est encore respectable. Il y a ensuite un trou, jusqu'à 1923, année de la rupture violente et complète (absence de textes dans *La N.R.F.* et trou dans la correspondance). Et le 1<sup>er</sup> avril 1923, Rivière fait paraître une note, à propos des *Aventures de Télémaque* de Louis Aragon, qui suscite une réaction violente de Breton et d'Aragon lui-même. L'idée est qu'Aragon est un écrivain plein de dons, gâchés par une volonté, une affectation. Rivière oppose chez Aragon le « système » et la « nature » ; la technique est simple et efficace : louer ce qu'on prétend que l'autre est pour critiquer ce qu'on dit qu'il veut être. Cela conduit Rivière à écrire la phrase qui fera bondir Aragon et Breton :

Si Aragon ne cède pas à quelque chose de tendre en lui, de naïf, de facile, qu'il s'entête à refouler, s'il ne se décide pas à laisser le sourire qu'il contient remplacer le rire qu'il professe, il risque d'abord de voir se faner tous ses dons (ce dont il affectera de se consoler sans peine), mais aussi de se voir élire grand

pontife par les littérateurs de café, par le clan des ratés (ce qui ne manquera pas de lui paraître moins drôle)<sup>7</sup>.

En fait, la rupture entre Rivière et les Surréalistes était inscrite dès l'origine : si l'on regarde les deux articles de fond que Rivière consacre aux tendances nouvelles, *Reconnaissance à Dada*, qui paraît en août 1920, c'est-à-dire avant la rupture, et *La Crise du concept de littérature*, qui paraît en février 1924, soit après, on constate que Rivière n'a pas évolué pendant ces trois années. Mieux, ces deux articles ne sont en fait que le prolongement logique des trois articles sur *Le Roman d'aventure* qu'il avait publiés dans *La N.R.F.* en mai, juin et juillet 1913. Certes, dans *La Crise du concept de littérature*, Rivière mène une réflexion sur la société française de l'après-guerre. Mais il est plus sensible au phénomène de crise qu'aux particularités de cette crise. Pour lui, elle n'a rien d'original : elle n'est que l'aboutissement d'un processus qu'il fait remonter à l'époque romantique. Il n'y a crise que parce qu'on est arrivé au bout de l'impasse, chose qu'il prévoyait dès 1913, et non par changement radical. Si Rivière est reconnaissant à Dada, c'est parce qu'il étale au grand jour, qu'il révèle au public les inconvénients de la voie tracée au XIX<sup>e</sup> siècle. L'opinion de Rivière n'est pas originale : il la partage en particulier avec les milieux de l'Action française. On peut dire en outre que l'évolution qu'il voit dans la littérature française depuis le Romantisme ne va pas sans schématiser les choses. Mais sa réflexion a au moins un mérite : c'est de poser en des termes clairs un problème capital, celui des rapports entre l'écrivain et le monde, celui du statut de la littérature par rapport au monde. Pour Rivière, l'histoire littéraire de la France est celle d'un renversement : d'une littérature classique qui croit à l'objectivité du monde et se présente comme une technique d'approche, on est passé (sous l'influence des littératures germaniques) à une littérature d'expression, où l'auteur va voir dans le fait littéraire un moyen pour extérioriser sa propre personnalité, le monde intérieur qui l'habite :

On pourrait dire qu'à partir du Romantisme l'écrivain sent sa puissance prendre le pas sur sa perception ; elle est là qui le tracasse, qui le dérange, qui le talonne ; le plus urgent lui paraît être de la dépenser ; la création, et la création immédiate, continue et intégrale, devient pour lui le seul recours, le seul devoir. Il prend

---

<sup>7</sup> J. Rivière, note sur *Les Aventures de Télémaque*, par Louis Aragon, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> avril 1923, p. 701.

Dieu désormais directement pour modèle et s'applique à copier d'aussi près que possible son opération ; il recommence à tout coup la Genèse ; à tout coup il lui faut aboutir à quelque chose d'aussi premier qu'Adam et Ève<sup>8</sup>.

Même les écrivains dits réalistes ont pour lui la même attitude : Rivière reprend les analyses de Thibaudet, et nous montre Flaubert soucieux avant tout de projeter dans ses livres ses fantasmés intérieurs. Bien entendu, Rimbaud et à sa suite les poètes symbolistes n'ont fait qu'accentuer cette tendance. Ce qui prime dès lors, c'est ce que chacun porte en soi, et Rivière s'effraie de ce progrès du subjectivisme qui tend à interdire toute communication et aboutit à un effacement du monde extérieur qui n'est là que comme prétexte au chant du poète. Songeant à la formule de Max Jacob (« Le poème est un objet construit »), Rivière voit dans le cubisme le prolongement du phénomène :

Si les Cubistes parlent si souvent de construction, ils pensent seulement à la construction au dehors, à l'édification poétique de leur personnalité. Les lois qu'ils s'imposent ne cessent pas d'être subjectives ; elles n'ont d'autre sens que d'assurer une certaine cohésion esthétique entre les éléments de leur sensibilité. Mais ils produisent cette harmonie avec tout le reste, elle sort d'eux-mêmes comme tout le reste. Il continue de s'agir uniquement pour eux d'auto-expulsion<sup>9</sup>.

Le refus de Rivière est fondamental. Pour lui la littérature n'est pas une activité transcendante, elle est dans le monde ; ce n'est pas l'expression d'une réalité qui dépasse son auteur, c'est une approche de la réalité et un témoignage aux autres. Il distingue nettement le sujet et l'objet. Il ne récuse pas l'introspection, car le sujet peut se prendre pour objet ; mais cela suppose alors qu'il se dédouble, par l'action de l'intelligence, sans laquelle il n'est pas d'œuvre d'art :

Ce qui vient sans avoir passé par l'intelligence peut la dépasser mais peut aussi n'être rien du tout<sup>10</sup>.

Cette position amenait Rivière à poser des limites à l'activité littéraire tout en s'intéressant à tout ce qui pouvait enrichir la littérature d'analyse. C'est Jean Cassou qui, dans ses *Propos sur le Surréalisme*<sup>11</sup>, attend ce que va donner la

---

<sup>8</sup> J. Rivière, *Reconnaissance à Dada*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> août 1920, p. 225.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>10</sup> J. Rivière, *La Crise du concept de littérature*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> février 1924, p. 169.

<sup>11</sup> Jean Cassou, *Propos sur le Surréalisme*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> janvier 1925, p. 34.

pensée humaine « dès l'instant qu'elle s'est éveillée à une authentique liberté ». C'est enfin Albert Thibaudet qui en mars 1925, dans un article intitulé *Du Surréalisme*, note, en dépit de ses sympathies néo-classiques, son intérêt pour les domaines que permet d'explorer le voyage surréaliste :

Le surréalisme est aujourd'hui le point le meilleur pour faire le levé de la route Rimbaud, qui d'ailleurs y passe, une route qui ne va sans doute nulle part, mais d'où l'on voit du pays<sup>12</sup>.

Cette recherche de nouveaux paysages, *La N.R.F.* l'avait déjà sentie possible par le moyen de la psychanalyse. On sait que Rivière lui-même, par ses conférences de janvier 1923 au Vieux-Colombier, a contribué à faire connaître les idées de Freud en France. À vrai dire, à ce moment-là, l'écho de la psychanalyse que l'on trouve dans *La N.R.F.* se limite à l'*Aperçu de la psychanalyse* que donne Jules Romains un an avant les conférences de Rivière, en janvier 1922. Mais cet article est important : au moment où il paraît, la psychanalyse est déjà vieille d'un quart de siècle, mais il répond à un besoin avec la première traduction de Freud parue en France, l'*Introduction à la psychanalyse* publiée par Payot, et du fait de la mode qui s'empare alors de la société parisienne : « Il y aurait de l'affectation à attendre que Freud soit passé de mode pour parler de lui », écrit Romains<sup>13</sup>. Au-delà du résumé de la doctrine brillamment fait par Romains, on trouve dans cet article ce qui a pu permettre à *La N.R.F.* de forger ses idées littéraires en lui offrant la possibilité de renouveler le vieux classicisme par la science moderne. La méthode d'analyse de Freud ne résulte pas d'élucubrations abstraites, mais d'une pratique approfondie de l'âme humaine, ce qui lui a permis de perfectionner l'idée qu'on se faisait de l'être humain :

L'expérimentation freudienne implique cette idée : l'observation courante nous met en présence d'un aspect psychologique de l'être humain qui est *composé* ; composé au sens où l'on dit qu'un corps chimique est composé, mais aussi au sens que l'on dit qu'un visage est composé<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature, Du Surréalisme*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> mars 1925, p. 341.

<sup>13</sup> Jules Romains, *Aperçu de la Psychanalyse*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> janvier 1922, p. 6.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 8.

De là en psychologie un progrès analogue à celui que fit la chimie en découvrant la composition de la matière. Un progrès mais aussi une difficulté, car cette composition s'accompagne chez l'homme d'une tromperie dont les autres ou lui-même sont les victimes. Mais c'est là que la psychanalyse permet au romancier d'éviter les insuffisances de l'analyse traditionnelle qui « trop souvent [...] accepte le moi tel qu'il *se présente* ». La psychanalyse au contraire va permettre de plonger dans les profondeurs de l'être, à partir des moments où la surveillance de celui-ci se relâche : l'acte manqué, qui échappe au moi, et le rêve, dont elle renouvelle la théorie, en cessant d'en faire le simple résidu de la conscience, pour y voir une issue complémentaire pour les tendances. En tant que méthode de recherche, la psychanalyse est également importante pour le romancier par l'attention qu'elle porte à la signification de la parole :

La psychanalyse, traitement, use de la psychanalyse, méthode de recherche. Le malade est appelé à prendre conscience progressivement de l'origine et de la signification de ses symptômes. Il assiste, il participe à l'enquête dont son moi est l'objet<sup>15</sup>.

C'est d'ailleurs sur cet aspect que Jules Romains fait le plus de réserves, mais ces réserves concernent l'aspect scientifique du procédé ; fait significatif, il le considère plutôt comme un art où « le savoir-faire y a plus de prix que la méthode elle-même ». De plus, et c'est ce qui peut tirer la psychanalyse dans le sens de son utilisation par le romancier tel que le conçoit *La N.R.F.*, Jules Romains voit dans la théorie de la libido appliquée à l'homme social le moyen, par le jeu de ses métamorphoses, d'expliquer les « travaux de l'esprit » :

Et c'est ainsi que la doctrine freudienne, si occupée du moi, si favorable, dans son principe ou dans son apparence, à l'exaspération de la conscience individuelle et à un renouveau de l'individualisme, pourrait bien en fin de compte apporter sa pierre à la déification du groupe humain<sup>16</sup>.

On voit donc que dès 1922, la psychanalyse pouvait apporter à *La N.R.F.* à la fois un espoir et une caution. L'espoir qu'une littérature d'analyse, croyant aux vertus de la conscience, n'est pas condamnée à ressasser les vieux schémas psychologues, qu'elle n'est pas condamnée à la superficialité, quoi qu'en disent les fanatiques de l'écriture automatique, mais qu'une réelle connaissance

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20.

en profondeur du cœur humain est envisageable et que cette approche individuelle est aussi une expérience collective, capable de faire connaître, à travers des cas particuliers, l'homme en général et de remplacer ainsi la vieille typologie des caractères littéraires.

Cette réflexion devait se poursuivre et se préciser en 1924, année où paraissait un article particulièrement riche de Benjamin Crémieux intitulé *Sincérité et imagination*. Crémieux part d'un paradoxe dans la littérature contemporaine : plus on s'intéresse à l'étude du moi, plus on plonge dans ses replis secrets, et moins la connaissance que l'on en a est précise. Les efforts de Freud, Proust et Pirandello n'ont rien arrangé, en faisant apparaître le moi comme morcelé en mois successifs insaisissables, sauf après coup par un effort de la mémoire : mais alors nous le connaissons comme « objet d'étude, non comme objet vivant ». La littérature d'introspection n'aboutit donc qu'à faire sentir l'impossibilité d'atteindre le moi par une recherche fondée sur la sincérité. Impasse donc dans la connaissance de ce que Crémieux appelle la « constante statique » ; mais il en va de même avec la « constante dynamique » :

Pour adhérer à la réalité psychique, romanciers et dramaturges vont-ils se trouver réduits à noter simplement les variations de leurs héros, à mettre au net les mouvements successifs de leur sensibilité, et à chercher des sources de conflits dans les interprétations erronées que chaque personnage donne de ses propres sentiments et de ceux d'autrui et dans les malentendus qui en résultent ? La discontinuité du moi éliminera-t-elle de la littérature, non seulement toute étude de « caractère », mais encore tout sujet impliquant le progrès spirituel d'un personnage ? Autrement dit, les conflits de volonté perdront-ils toute raison d'être et laisseront-ils toute la place à des conflits d'intelligence ? Au « comment agir » de Stendhal ou de Barrès, au romantisme de l'action, va-t-il se substituer un romantisme de la connaissance et tout le tragique de la vie sera-t-il contenu dans cette interrogation : « Que suis-je ? »<sup>17</sup>.

Crémieux voit deux sortes d'inconvénients à cette évolution de la littérature, qu'il envisage essentiellement à travers le roman et le théâtre. D'abord, on aboutit à un art « purement cérébral », où l'auteur se contente de noter tout ce qu'il peut observer dans cet écoulement de la personnalité, et sa tâche s'apparente donc davantage à celle de l'historien positiviste qu'à celle du créateur : il s'agit de recopier, de reproduire. La deuxième critique est d'observer que disparaît ce qui jusqu'à présent a constitué le romanesque, à

---

<sup>17</sup> B. Crémieux, *Sincérité et imagination*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> novembre 1924, p. 540.

savoir la lutte de l'homme pour unifier ses forces dispersées, à partir de la notion qu'il a de lui-même. D'où la question :

Mais s'est-on vraiment engagé à la suite de Gide et surtout de Proust dans une impasse ? Et l'art serait-il condamné à n'être plus qu'une sorte de sismographe psychologique, sans autre possibilité que d'enregistrer des zigzags<sup>18</sup> ?

Crémieux ne prône pas un retour en arrière et cherche plutôt une issue. S'il y a perception du changement, c'est par rapport à un fond stable gîté quelque part au fond de nous, qui nous permet de prendre conscience que nous sommes autres que ce que nous nous voyons en telle ou telle circonstance ou que les autres nous voient. C'est le schème habituel à *La N.R.F.*, qui conçoit l'homme comme dédoublé, l'artiste étant celui qui est particulièrement apte à ce dédoublement et à même d'en tirer les conséquences. Mais ce schème est pour ainsi dire inversé : ce n'est plus le niveau conscient qui joue le rôle de sujet, et qui prend le subconscient ou l'inconscient comme objet, mais c'est la partie la plus secrète du moi, la partie voilée. Pour rendre compte de la pensée de Crémieux, il faudrait envisager trois niveaux : d'abord une conscience analysante, qui fait émerger dans le conscient les différentes variables du moi (deuxième niveau) qui sans elle resteraient enfouies dans la mouvance et le chaos de la réalité subjective ; et au fond, au plus profond de nous, le sentiment confus de notre permanence, qui doit bien correspondre à une identité du moi. C'est parce que nous avons connaissance du changement qui s'opère continuellement en nous que nous avons conscience de nous-mêmes. L'objectif se trouve donc déplacé : il s'agit maintenant de tenter de rendre compte de cet ordre intime, base d'un classicisme moderne. Et c'est l'imagination qui paraît à Crémieux capable de nous en fournir les moyens :

Pour les tenants du classicisme traditionnel, l'imagination trouve tous les éléments d'un ordre dans les schèmes religieux, nationaux, familiaux et psychologiques consacrés par l'expérience de l'Occident gréco-latin. La littérature aura pour sujet l'acceptation ou le refus par l'homme de ces schèmes, les luttes qu'ils provoquent dans son âme ; les réactions des individus, sollicités par leurs instincts, leurs passions, en face de cette notion idéale de l'homme, qui est posée aujourd'hui *a priori*, mais qui n'est que le résultat d'expériences séculaires.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 541.

Pour les tenants du moderne, c'est dans les conditions actuelles de la vie ambiante que l'imagination trouvera les éléments d'un ordre nouveau, de schèmes humains adaptés à ce siècle. Le rôle de l'imagination sera de fournir à l'individu une notion de l'homme moins usagée que la notion traditionnelle, en tenant compte de l'affaiblissement ou même de la destruction de certaines autres<sup>19</sup>.

Mais que l'on soit traditionaliste ou moderniste, la différence ne concerne que le modèle : la notion, elle, n'est pas remise en cause ; et pris dans ceux qui existent déjà et qui constituent la base de notre civilisation, ou bien forgé à partir des données du monde moderne, dans l'un et l'autre cas le modèle vient de l'extérieur, synthèse idéale appliquée ensuite à l'individu. Il s'agit donc d'une fausse alternative qui nous écarte de la réalité de l'être, en le dissimulant derrière des notions :

Il n'y a plus de maladie, disent les médecins d'aujourd'hui, il n'y a que des malades. Il n'y a pas de sentiments, dit Proust, il n'y a que des individus qui les ressentent. Il est impossible de traiter les sentiments comme des corps simples qu'on rencontre dans la nature à l'état pur ou qu'on peut isoler de leur gangue. Ce qu'on appelle amour par exemple, ou ambition, est un composé extrêmement instable, qui varie d'individu à individu et qui présente chez chacun une composition différente où se rencontrent les éléments les plus contradictoires, les plus inattendus, les plus fortuits. Sous le nom d'ambition ne se trouve rien de réel, ce sont là des notions abstraites qui ne sauraient coïncider avec l'état de sensibilité, infiniment complexe et entre tous singuliers, de chaque amoureux, de chaque ambitieux<sup>20</sup>.

Dans ces conditions, l'exigence de sincérité prend une nouvelle dimension : ce n'est plus une sincérité par rapport à une vérité qui ne serait qu'extérieure, mais la rencontre, par le jeu libre de l'imagination, de ce qui se trouve en chacun de nous. S'abandonner à l'imagination, c'est avoir l'assurance de ne jamais se tromper et de remplir totalement l'exigence de sincérité puisque nous ne pouvons imaginer que ce qui est quelque part déposé en nous. Et la littérature devient l'outil pour transformer toutes nos réalités virtuelles. Est-ce à dire que Crémieux rejoindrait par là des positions proches de celles des Surréalistes ? Non, car il maintient une exigence importante pour *La N.R.F.*, l'exigence de communicabilité. Cela ne fait même pas question pour lui : il maintient au moins un schème extérieur, celui du langage, et *La N.R.F.* ne manifeste pas

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 543-544.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 545.

encore dans ses colonnes les préoccupations qui y seront introduites par Jean Paulhan. Pour Crémieux, c'est clair :

Cet art-imagination destiné à exprimer l'unicité de chacun, pour être communicable, devra acquérir une signification universelle. Les riches jonchées que l'art-sincère, l'art-mémoire ne réussit pas à nouer en bouquets, ne sauraient être simplement prolongées par celles de l'art-association d'idées, de l'art-automatique sous la dictée de l'inconscient<sup>21</sup>.

Ce que conçoit Crémieux, c'est ce qu'il appelle un « art-crétation », un « art-construction », le créateur étant essentiellement un créateur de structures. Mais la description qu'il en donne, qui repose sur la notion de « séquences », n'est pas des plus claires :

Ne peut-on concevoir un art-construction, un art-crétation où des schèmes personnels à l'artiste, fondés sur ce qu'ont d'unique son expérience et son imagination, viendraient remplacer les schèmes universels du classicisme, les schèmes modernes et locaux des romantiques, art-crétation qui serait avant tout création de rapports solidement liés, formant des séquences cohérentes, intelligibles et qui dans les cas de génie et de réussite donnerait naissance à un monde (comme chez Aristote, Balzac, Dostoïevski et, si on le considère sous un certain angle, chez Proust), un art qui affirmerait, qui poserait des valeurs humaines au lieu de poursuivre l'insaisissable réalité d'un « moi » mythique<sup>22</sup>.

Cette position suppose deux idées de base que Crémieux nous présente en conclusion, après y avoir mené progressivement son lecteur. D'abord, c'est l'idée qu'il faut dissocier l'homme de l'artiste. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de rapport entre les deux, entre l'homme et son œuvre, puisque celle-ci est le fruit de son imagination. Mais le lien n'est plus direct. Le mouvement va bien de l'intérieur vers l'extérieur, mais pas à la manière que Jacques Rivière reprochait au Symbolisme. Le monde n'est plus un simple prétexte au livre, il est créé par le livre :

L'art au lieu de copier la vie s'ingénierait à lui servir de modèle<sup>23</sup>.

Cela aboutit à revaloriser le monde, car c'est faire de lui le but suprême de l'art, et de surcroît, le souci de morale peut retrouver sa place dans la littérature,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 547.

par des chemins modernes, ceux de la recherche, et non par la transposition des certitudes.

Dans le temps où était menée cette réflexion, *La N.R.F.* offrait à ses lecteurs une illustration célèbre du débat. On connaît l'anecdote, comment Jacques Rivière, en mai 1923, refusa de publier des poèmes d'Artaud, pour entretenir ensuite (et après une entrevue) une correspondance avec lui jusqu'en juin 1924, publiée dans le numéro de *La N.R.F.* de septembre 1924<sup>24</sup>. Dans le début de ses échanges avec Artaud, J. Rivière, intéressé par la personnalité de son correspondant, s'oppose à lui sur le plan littéraire, et son refus de publier les poèmes d'Artaud repose sur un seul argument, celui de la cohérence nécessaire à l'œuvre d'art :

Évidemment (c'est ce qui m'empêche pour le moment de publier dans la *Nouvelle Revue Française* aucun de vos poèmes) vous n'arrivez pas en général à une unité suffisante d'impression. Mais j'ai assez l'habitude de lire les manuscrits pour entrevoir que cette concentration de vos moyens vers un objet poétique simple ne vous est pas du tout interdite par votre tempérament et qu'avec un peu de patience, même si ce ne doit être que par la simple élimination des images ou des traits divergents, vous arriverez à écrire des poèmes parfaitement cohérents et harmonieux<sup>25</sup>.

C'est cette lettre-là qui motive le long silence d'Artaud, puisqu'il ne répondra que le 29 janvier 1924. La réponse qu'il fait, et la décision de Rivière de publier cette correspondance après avoir refusé de publier les poèmes d'Artaud, montre ce qui pour le directeur de *La N.R.F.* constitue la littérature : pour lui, il est nécessaire de se dédoubler, il y a un moi sujet qui est observé par un moi littéraire, mais en aucun cas, on l'avait vu dans la polémique avec les surréalistes, l'œuvre littéraire ne saurait être l'expression directe du sujet. On doit, par l'analyse, recomposer l'expérience, dans un regard qui vient donner sa cohérence au réel. Artaud sent bien d'ailleurs cette divergence avec Rivière, mais à la vérité, il ne s'intéresse guère à la littérature, préoccupé qu'il est par la situation de son esprit. Le dialogue entre les deux hommes est un dialogue de sourds, ou plutôt – car ils se comprennent parfaitement l'un l'autre – un dialogue entre deux hommes qui ne veulent pas s'entendre, qui se placent

---

<sup>24</sup> Au total, 12 lettres (5 de Rivière, 7 d'Artaud), avec une interruption du 25 juin 1923 au 29 janvier 1924.

<sup>25</sup> J. Rivière, *Lettre à Artaud du 25 juin 1923*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1924, p. 294.

délibérément sur deux terrains différents. Leur opposition est absolument radicale :

Je me flattais de vous apporter un cas, un cas mental caractérisé, et, curieux comme je vous pensais de toute déformation mentale, de tous les obstacles destructeurs de la pensée, je pensais du même coup attirer votre attention sur la valeur réelle, la valeur initiale de ma pensée et des productions de ma pensée.

Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de développement intellectuel ; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfiques matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations, toutes les localisations de la pensée et de la forme).<sup>26</sup>

C'est sur un autre plan que se place Rivière, et lorsqu'il écrit à Artaud pour lui proposer de publier leur correspondance, il lui suggère une transformation littéraire pour faire un « ensemble qui formerait un petit roman par lettres qui serait assez curieux<sup>27</sup> ». Artaud est révolté que l'on puisse vouloir faire passer « sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie », et « donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité<sup>28</sup> ». Ses valeurs ne sont pas celles de Rivière, et, s'il a le souci de l'authenticité, comme Rivière, pour lui, cette exigence n'est satisfaite que par l'obéissance à la vie, dans un refus de toute « littérature ». Le réel se suffit à lui-même, et toute intervention postérieure au cri initial et involontaire ne serait qu'affaiblissement, truquage et péché contre la vérité. Rivière a une autre conception des choses : au-dessus de sa sollicitude pour le tourment d'Artaud, il place une conception de la littérature qui en fait participe de la création de la vie : au lieu de l'expression directe d'un chaos intérieur, il propose une littérature démiurgique qui vient corriger les incohérences du hasard et donner leur signification aux choses. L'artiste est un

---

<sup>26</sup> A. Artaud, *Lettre à Jacques Rivière du 29 janvier 1924*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1924, pp. 295-296.

<sup>27</sup> J. Rivière, *Lettre à Antonin Artaud du 24 mai 1924*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1924, p. 305.

<sup>28</sup> A. Artaud, *Lettre à Jacques Rivière du 25 mai 1924*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1924, p. 305.

constructeur, mettant en œuvre les matériaux qu'il trouve en lui ou qu'il rassemble, et c'est dans cet effort pour imposer un ordre aux choses que l'homme peut parvenir à surmonter la mort, entreprise d'autant plus difficile que la tentation du néant est présente en lui et peut l'inciter à abandonner :

Romantisme à part, il n'y a pas d'autre issue à la pensée pure que la mort.

Il y a toute une littérature, – je sais qu'elle vous préoccupe autant qu'elle m'intéresse – qui est le produit du fonctionnement immédiat et, si je puis dire, animal de l'esprit. Elle a l'aspect d'un vaste champ de mines ; les colonnes qui s'y tiennent debout ne sont soutenues que par le hasard. Le hasard y règne, et une sorte de multitude morne. On peut dire qu'elle est l'expression la plus exacte et la plus directe de ce monstre que tout homme porte en lui, mais cherche d'habitude instinctivement à entraver dans les liens des faits et de l'expérience<sup>29</sup>.

À la base de cette vision, il y a en fait toute une conception de l'homme et de ses rapports avec le monde. L'homme échappe au règne animal ; il n'est pas une simple créature ; ou plutôt, il ne doit pas l'être, car pour Rivière l'activité de l'homme est vue plus comme une obligation que comme une réalité ordinaire. Rivière lutte contre la tendance au renoncement qu'il perçoit dans le monde contemporain. L'homme ne fait pas simplement partie de la création. Rivière inverse la relation au monde : l'homme de lettres est un créateur, le créateur par excellence ; ce qui ne veut pas dire qu'il fabrique un monde, mais ce qui veut dire qu'il transforme le monde réel, en lui donnant son ordonnancement, donc sa véritable existence, sa véritable signification. C'est là un point essentiel de cet esprit de *La N.R.F.*, mal perçu parce que mal explicité par les hommes de la revue d'une part, et que d'autre part on a surtout retenu le mot de « classicisme » dans leur formule de « classicisme moderne », alors qu'ils ne jugeaient pas la littérature comme l'art de s'inscrire dans l'ordre du monde mais comme un moyen de le susciter, en évoquant tous les éléments qu'il nous offre dispersés. Dans les œuvres, cela déboucha sur toute une série de recherches sur la mise au point de l'instrument, sur le polissage de chaque pièce de la machine, sur un travail d'agencement. Le souci du réel est conservé, et farouchement, mais non la soumission au réel. Comment d'ailleurs cela eût-il été possible alors que la réalité de l'après-guerre paraissait si hasardeuse, si défectueuse ? Alors

---

<sup>29</sup> J. Rivière, *Lettre à Antonin Artaud du 25 mars 1924*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1924, p. 301.

qu'était passé le temps des certitudes et des espérances qui justifiait par exemple qu'un Zola pouvait vouloir témoigner de la réalité en train de se faire ? Les années vingt sont les années de la manipulation, où la manipulation est évidente même si ses secrets restent parfois cachés. À l'époque de l'affrontement des intentions humaines, où l'idée même de l'homme a été affectée par l'intrusion des sciences et le chamboulement de la guerre, la nécessité d'une mise en ordre paraît impérative aux hommes de *La N.R.F.* : il ne s'agit bien sûr pas de littérature militante, car celle-ci finalement ne dépasse pas le niveau des choses, et loin de les faire bouger, en subit toutes les impulsions. Nourris de formation germanique, les hommes de *La N.R.F.* ne pensent plus comme Hegel que le réel est rationnel : ils pensent plutôt que la fonction de la littérature (entre autres disciplines) est de rendre le réel rationnel, tâche difficile et comme la vie, jamais finie, toujours recommencée. Ce n'est pas non plus une recherche utopique, où l'homme lève la tête vers le futur. C'est une façon de fouiller le réel, de dire ce qui au départ semblait indicible, et qui en arrivant dans le texte va prendre du relief, acquérir sa troisième dimension :

Est-ce à dire que le fonctionnement normal de l'esprit doit consister dans une servile imitation du donné et que penser ne soit rien plus que reproduire ? Je ne le crois pas ; il faut choisir ce qu'on veut « rendre » et que ce soit toujours quelque chose non seulement de défini, non seulement de connaissable, mais encore d'inconnu ; pour que l'esprit trouve toute sa puissance, il faut que le concret fasse fonction de mystérieux<sup>30</sup>.

Mais cette entreprise, cet affrontement avec le mystérieux, est un travail toujours inachevé, moins par le caractère inépuisable du réservoir du réel que parce que nommer une chose ne suffit pas à la connaître, à la résumer :

La justesse d'une expression comporte toujours un reste d'hypothèse<sup>31</sup>.

Et c'est même cette résistance qui donne à l'esprit sa cohérence :

Mais où l'objet, où l'obstacle manquent tout à fait, l'esprit continue, inflexible et débile, et tout se désagrège dans une immense contingence<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> J. Rivière, *Lettre à Artaud du 25 mars 1924*, in *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> septembre 1924, p. 302.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 303.

On peut donc dire, en conclusion, que ces trois expériences de *La N.R.F.* à cette époque (la polémique avec les Surréalistes, l'approfondissement scientifique apporté par la psychanalyse, la position pratique face à Artaud) ont poussé la revue à préciser une position que nous révèle son attitude. L'esprit de l'artiste et le monde des choses sont dans un rapport de structuration réciproque. C'est l'esprit qui organise le chaos du monde qui lui apparaît dans le désordre des impressions, par la vertu de l'écriture. Mais en retour, la résistance des choses, leur mystère exaspérant, dont les limites reculent sans cesse, mais dont le territoire n'est jamais nul, vient structurer l'esprit : une force n'existe qu'opposée à une autre force. Si elle rencontre le vide, si elle n'a pas de point d'application, elle n'est que mouvement de dispersion dans le néant. L'acte littéraire est une appropriation du monde.

---

CLAUDE LESBATS

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, Bordeaux  
Courriel : Claude.Lesbats@U-bordeaux3.fr