

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

SOMMAIRE :

JULES RENARD : Lettres à l'amie.

FRANÇOIS-PAUL ALIBERT : Le Puits et le Laurier.

LOUIS LEFEBVRE : Le Mur.

JACQUES RIVIÈRE : Le Roman d'Aventure (*fin*).

ALAIN-FOURNIER : Le Grand Meaulnes (I).

La Littérature, par ALBERT THIBAUDET.

(*La Préface de Stéphanie, par Paul Adam.*)

Le Théâtre, par JEAN SCHLUMBERGER.

(*La Pisanelle, par Gabriele d'Annunzio.*)

NOTES par HENRI BACHELIN, FÉLIX BERTAUX, JACQUES
COPEAU, ÉDOUARD DOLLÉANS, HENRI GHÉON,
JEAN SCHLUMBERGER, ALBERT THIBAUDET :

Dingo, par Octave Mirbeau. — A propos de *Pénélope* et de *Boris Godounov*. — *Julien* devant un public " averti ". — *Marie-Magdeleine*. par Maurice Maeterlinck. — *Riquet à la Houpe* au théâtre Français. — *La Gloire Ambulancière*, par Tristan Bernard. — *Marthe et Marie*, par Edouard Dujardin. — *Philémon, vieux de la vieille*, par Lucien Descaves. — *Les Copains*, par Jules Romains. — *L'Envers du Music-hall* et *Prou, Poucette et quelques autres*, par Colette Willy. — Exposition Théo van Rysselberghe.

LETTRES ALLEMANDES : *Freitagshind*, par Otto Flake.

LES REVUES.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

35 & 37, RUE MADAME, PARIS

LE ROMAN D'AVENTURE¹

III

LE ROMAN D'AVENTURE

(Suite et fin)

Pour achever la description du roman nouveau, remontons à la source d'où nous avons tiré ses premiers caractères, reprenons ce portrait idéal du romancier, que nous avons laissé interrompu. Ainsi que déjà nous avons attribué à l'écrivain de demain notre goût de la réalité et des choses distinctes, donnons-lui maintenant cette ignorance de l'avenir, cette nouveauté au monde que nous sentons en nous. Faisons de lui quelqu'un pour qui il y a quelque chose à apprendre de la minute qui va venir ; supposons-le, comme nous, naturellement orienté dans le sens de la vie, c'est-à-dire le visage tourné vers ce qui n'est pas encore. L'écrivain symboliste était en état de mémoire ; il sera, lui, en état d'aventure.

* * *

Et d'abord au milieu même de son propre ouvrage. A l'origine de l'œuvre symboliste, il y avait un esprit trop conscient qui tout de suite voyait trop loin dans ses propres imaginations. Ici nous avons un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre

¹ Voir *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} mai et du 1^{er} juin.

des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui. C'est qu'il ne s'entend guère à percer les voiles des idées. Tous ses dons sont de création, au lieu d'être de perspicacité ; il dépense tout son génie à soulever son histoire et il n'en a plus pour se détacher d'elle et aller à l'avance jusqu'au bout ; son esprit ne dépasse pas ses imaginations, parce qu'il s'emploie tout entier à les former ; toutes ses forces sont consommées au fur et à mesure ; il n'en est point d'inutilisées, qui puissent servir à la prévision. Il reçoit mille obstacles de ses propres pensées ; elles lui sont opaques, elles l'arrêtent ; tout ce qu'il imagine, aussitôt lui barre la route ; chacune de ses trouvailles est un nouvel embarras pour lui ; la même faculté par laquelle il suscite son œuvre, entraîne son impuissance à voir clair en elle, à en comprendre le sens. — Il y a chez le romancier une sorte de stupidité qui fait corps avec son pouvoir créateur. S'il entreprend d'expliquer ce qu'il a fait, il invoque toujours des raisons puériles qu'un esprit critique n'entendra pas sans rire ; on les sent tirées de loin et fabriquées après coup ; elles n'ont aucune proportion avec ce dont elles prétendent rendre compte. Rien de plus naturel ; car, au moment où il les trouve, l'écrivain est redevenu n'importe qui ; il est rentré dans le rang ; il n'a plus aucun avantage sur le premier imbécile venu.¹ Et il le sait bien : les

¹ Réciproquement, si ses raisons sont bonnes, il y a gros à parier que son œuvre ne vaut pas grand'chose.

raisons qu'il a si péniblement mobilisées, dès qu'on les lui conteste, il les abandonne en bloc ; il n'est pas sûr du tout ; même, il a d'autant moins d'assurance qu'il a plus de génie. C'est un autre aspect de l'ignorance du créateur que sa docilité touchante aux objections ; si sottises soient-elles, aussitôt le voilà persuadé qu'il a eu tort ; il est prêt à tout gâcher pour vous faire plaisir. (Heureusement, son instinct le retiendra au dernier moment.) C'est qu'il a la vue aussi courte que vous. Il demeure tout confondu avec son œuvre ; il ne la déborde d'aucun côté ; il s'en est tiré ; c'est tout ce qu'on peut dire ; mais il ne lui reste plus de quoi en être encore le maître, de quoi la dominer et la défendre contre autrui. Il est pareil à un architecte qui a mis toute sa fortune dans la maison qu'il s'est construite et qui se voit obligé, une fois qu'elle est finie, de la vendre à des étrangers.

De cette disposition où se trouve le romancier en face de ce qu'il crée, de cette sorte d'intimité aveugle où il vit avec ses imaginations, nous pouvons déduire deux caractères essentiels du roman nouveau. D'abord ce sera une œuvre longue, et même une œuvre où il y aura des longueurs. Comme l'écrivain ne sait pas où il va, comme il n'a pas sans cesse devant les yeux le sens de l'histoire qu'il raconte, comme il ne voit pas en quoi elle est intéressante, il ne peut pas choisir entre les idées qui lui viennent ; comme elles lui cachent tout horizon, il ne peut pas distinguer lesquelles sont plus importantes et il est obligé de les donner toutes. En d'autres termes, il est par essence inhabile à cette élimination, où justement l'écrivain symboliste excellait ; au contraire, il ne trouve que des choses à ajouter. Dans

son esprit, l'œuvre, au lieu de s'éclaircir et de se raréfier, s'augmente et se développe ; disons même : s'encombre et se surcharge. Tout lui est bon ; elle accepte toute nourriture ; elle est élastique et prête à s'enfler de tout ce qui survient. Non seulement elle absorbe et elle assimile les aliments les plus divers, mais encore il se produit, autour du centre qu'elle forme, un travail de réunion, d'agrégation ; tout vient s'ajouter à elle ; elle attire tout ce qui se trouve dans un certain rayon ; tout cela s'arrange tant bien que mal sur son dos. Dans la pensée où elle baigne, loin d'être en proie aux acides de la critique, elle est comme en une serre où elle foisonne démesurément et ses vrilles s'emparent de tout ce qu'elles peuvent atteindre. Sa sève est prise d'une sorte de folie. Elle est dans une atmosphère de multiplication, d'exagération et de débordement, elle est travaillée par l'énormité. A la fin, c'est un monstre ; elle apparaît couverte d'excroissances : récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par l'un des personnages. Elle forme une sorte de conglomérat naturel, un gâteau de terre et de pierres, dont les éléments tiennent ensemble on ne sait pas comment. On perd de vue sa direction, son fil ; avec ses prolongements de toutes parts, elle ressemble à ces êtres marins qui avancent dans n'importe quel sens. Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons, n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français. Et n'avons-nous pas déjà une provision suffisante de ces œuvres sveltes et claires, aux pages étroites et hautaines

comme celles d'un livre de prières ? Il nous faut enfin un roman gros comme *Monte-Cristo* imprimé sur un mauvais papier et dont les pages soient noircies du haut en bas par un caractère bien serré, un roman où rien ne puisse arriver à être inutile, où l'action, comme dans un milieu saturé, sans autre invitation que celle de la température, éclate à la fois en vingt endroits différents et ne puisse être racontée tout entière qu'au prix de mille embarras et de mille recommencements. Non plus l'œuvre du graveur adroit qui, penché sur son établi, s'aperçoit que ce détail encore, il peut le remplacer par un blanc et que ça se tiendra quand même, mais une œuvre qui, d'elle-même, par sa simple activité intérieure, remplisse tous ses vides, peuple toutes ses lacunes et, comme ces tissus prolifères qui recommencent à pousser sur eux-mêmes, couvre trois fois l'espace qu'on lui aura donné.

Si nous en sommes venus insensiblement à parler de la longueur du roman nouveau comme d'une qualité, ce n'est pas sans raison. Sans doute elle résulte de l'aveuglement de l'écrivain et de son impuissance à choisir ; elle est un effet de sa maladresse. Mais d'une maladresse toute pleine de suc et de force, d'une maladresse, si l'on peut dire, positive. Aussi se trouve-t-elle avoir un sens et une utilité que l'auteur n'a pas cherchés. Il n'est pas vrai — ou tout au moins il n'est plus vrai — qu'un roman puisse être à la fois "court et bon". Pour être bon, il faut qu'il soit abondant, car c'est son abondance qui fait sa réalité ; rien ne lui est plus utile que l'inutile ; c'est par tout ce dont il pourrait se passer qu'il prend sa consistance, son épaisseur, son volume. Aussi longtemps qu'il n'est composé que de traits indispensables et qui vont tous dans le

même sens, il est comme une arme trop aiguë, il passe au travers de la réalité, il ne s'y arrête pas, il ne s'y installe pas, il n'y fait pas son siège. Les détails supplémentaires, les digressions de toutes sortes, tout ce qui vient se mettre en travers, tout ce que le lecteur voudrait écarter, c'est tout cela qui retient l'histoire, qui l'empêche de filer, qui l'attache enfin à la terre. Ses longueurs, ses détours lui donnent de l'encombrement, elle s'embarrasse elle-même ; elle s'accroche, elle demeure, elle existe.

Un événement ou un personnage imaginés commencent à prendre vie à mesure qu'ils se compliquent ; ainsi que celle d'une proposition de géométrie, leur vérité se démontre ; mais les preuves ici, ce sont tous ces détails qui s'ajoutent les uns aux autres, qui se complètent, se corrigent, se contredisent, ont l'air de se supprimer et pourtant finissent par former un certain nœud si difficile, si absurde qu'il ne peut plus être défait. Sur la page blanche, non pas la figure bien propre et bien pure qui accompagne le théorème, mais un chiffre dont les lignes innombrables sont entrelacées suivant une nécessité obscure : et plus il est complexe, plus il est évident. Car enfin à cette profusion de traits particuliers le lecteur ne peut sentir d'autre source qu'une réalité ; leur étrange conjonction ne peut pas s'expliquer autrement ; au centre de ce foisonnement, nous devinons quelque chose qui existe ; je ne dis pas que nous sommes obligés de le supposer, mais nous le voyons, nous éprouvons directement sa présence ; nous sommes mis en contact immédiat avec le réel.

Nous attendons un roman où tout un monde sera soulevé, un roman comme les *Grandes Espérances*, comme

Wuthering Heights ou comme les *Possédés* qui ne servira à rien sinon à ceci qu'on s'en souviendra toujours, un roman dont tout l'intérêt se réduira à ceci qu'avant il y avait quelque chose qui n'existait pas et que maintenant ça existe.

De la résistance qu'opposent à l'écrivain ses propres imaginations, découle un nouveau caractère qui vient préciser encore la nature de ce roman : les personnages y sont absolument distincts de celui qui leur donne la vie. Le romancier met toutes ses forces à projeter hors de lui la masse entière et confuse de sa création, il chasse d'un seul coup pêle-mêle tout ce qu'il porte en lui. Événements et personnages, c'est d'abord quelque chose devant lui, qui remue et se débat indistinctement, comme des poissons pris dans un filet. Les êtres qu'il engendre, même s'ils doivent finir par lui ressembler, d'abord lui sont étrangers et extérieurs ; il a besoin de les apprendre et de les reconnaître. — Dans la plupart des romans français, on sent que l'auteur a obtenu ses personnages de lui-même, qu'il les a fait sortir de son âme à force de soin, de patience et d'ingéniosité ; pour former chacun, il s'est conduit lui-même dans un sens, il a tenu tout le temps la barre à bâbord ; c'est par une divergence lente et appliquée qu'il est arrivé à le créer différent : il est parti de son propre visage et, par de petites suppressions, par de petites touches ajoutées de-ci de-là, il a insensiblement atténué les ressemblances, il a détourné ses traits vers des traits nouveaux et fait naître son héros sur les confins de lui-même. Dans ce mode d'invention par aiguillage, on voit le personnage quitter son auteur et par une belle courbe

commencer à ne plus être une même chose avec lui. Dans le roman nouveau, au contraire, on le verra revenir sur son auteur, marcher sur lui ; c'est un étranger. Il déborde de partout sur ce que l'écrivain sait de lui ; il est en excès sur tout ce qu'il en dit ; il a son âme avec lui ; il arrive du fond ; la première chose à faire, c'est de l'interroger ; celui qui l'a créé, est là à côté de nous dans la même ignorance et dans la même attente que nous. Ainsi le père en face de son fils qu'il a fait élever par d'autres, au milieu des paroles banales de l'accueil, se demande anxieusement : " Que pense-t-il ? Que sent-il ? Qu'a-t-il fait que je ne sais pas ? " Il ne faut pas dire : ce que le romancier ignore de son personnage, c'est qu'il ne l'a pas encore inventé ; non, tous ses traits existent déjà, parfaitement déterminés, depuis le premier moment où l'œuvre a été produite et proférée. Mais justement l'acte de la création a été si complet et si violent, qu'il a empêché toute conscience et que le créateur se trouve maintenant obligé de découvrir pas à pas les êtres mêmes qu'il a formés.

En d'autres termes, dans le roman français, le personnage s'organise peu à peu autour d'un noyau théorique qui est comme sa définition ; les traits particuliers, qui le rendront différent de tous les autres, naissent peu à peu sous l'influence de ce rudiment général ; la statue s'éveille peu à peu et prend un visage ; mais elle a été précédée par son Idée et comme suscitée par elle. On ne cesse pas un instant de voir d'où elle est descendue. Le personnage va et vient librement dans le monde concret ; il est un être vivant (car je ne parle que des bons romans) ; mais tout en lui continue à porter la marque de son origine ; ses mouvements les plus personnels, ses habitudes les plus

primesautières, on reconnaît tout de suite où il les a puisés, d'où ça a poussé ; on aperçoit d'emblée la raison de tout ce qu'il fait ; c'est même cette raison qui paraît d'abord ; l'acte ensuite n'est jamais qu'une application. En un mot, dans le roman français, le personnage est toujours l'incarnation d'un certain caractère intelligible. Dans le roman nouveau, au contraire, ce qui paraît d'abord du personnage, ce qui vient en avant, ce à quoi l'on se heurte, ce sont les traits particuliers ; ils précèdent l'essence et la masquent, le personnage ne se laisse aborder que par ses manies, ses travers, ses façons de boire et de manger ; c'est pourquoi on sent le besoin de l'interroger ; il est incorporé à ses actes et il faut l'en dégager peu à peu ; il marche d'abord, il tourne dans sa chambre, il s'appuie à la cheminée, et nos yeux le suivent et cherchent anxieusement ce qu'il y a de commun à tous ses gestes, quelle âme est là-dessous. Si l'auteur essaie de nous l'expliquer, nous sentons que cette définition n'est pas le germe créateur du personnage, mais un aspect arraché à sa complexité, une mise au point provisoire, un effort pour s'emparer, au moins partiellement, d'une réalité qui continue à déborder notre prise et que nous ne tenons pas encore.

Le livre que nous souhaitons de pouvoir bientôt ouvrir, contiendra tout un peuple de personnages qui vivront tout seuls enfin et qui n'auront pour se présenter à nous, pour se faire comprendre de nous, que leurs noms propres. Ce sera une œuvre habitée, et le propriétaire ne saura pas faire autre chose que de nous en ouvrir la porte.

* * *

Mais l'ignorance et la naïveté du romancier ne se refléteront pas seulement dans son œuvre de la façon indirecte et détournée que nous venons de voir ; car elles ne se réduisent pas en lui à la seule incapacité de traverser et de dépasser ses imaginations. Nous savons que cette disposition technique fait partie d'une disposition plus vaste : l'orientation vers l'avenir, l'ouverture sur les choses inconnues. A leur tour, ces sentiments vont imprégner l'œuvre sous leur forme générale ; ils vont se traduire en elle directement et lui donner plus explicitement le caractère de roman d'aventure.

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. A aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction. Chaque chapitre s'ouvre en excès sur le précédent, non pas en ce sens qu'il est plus intense, plus violent, plus bouleversant ; mais simplement les événements qu'il raconte, les sentiments qu'il décrit, débordent ceux du chapitre précédent. Ils viennent les prolonger, les porter plus loin, ils leur font suite ; mais ils ne peuvent en aucune façon s'y réduire ni en résulter. Sans doute ils sont préparés, on se sent conduit vers eux ; mais comme on est conduit par des lacets vers un plateau qu'on ne peut encore apercevoir ; on s'élève peu à peu à leur hauteur et tout à coup les voici qui s'étendent devant nous imprévus, merveilleux,

si loin de tout ce qu'on attendait, qu'il faut en rire. Chaque partie du récit se propose à la suivante non pas comme une source prête à lui verser tout son contenu, mais comme une plateforme trop étroite, où l'autre prend une naissance difficile ; et pour assurer son équilibre il faut qu'elle cherche alentour des points d'appui. L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche vers ses conséquences, est pareille à une plante qui pousse : à chaque instant elle se suffit, elle s'explique tout entière ; elle forme un tout ; rien ne manque à son harmonie ; pourtant, si nous revenons un peu plus tard, elle a grandi dans tous les sens ; elle a continué ; et sa nouvelle forme, ayant absorbé la première, en ayant effacé jusqu'au souvenir, maintenant est la seule qui soit parfaite, la seule qui soit "la vraie". Le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté ; au lieu d'utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l'auteur dépense tout son bien à chaque fois ; pour aller plus loin, il n'a que ce qu'il n'a pas encore ; il emprunte tout à l'avenir ; ses matériaux, au lieu de les extraire du sol sur lequel il est debout, il les fait venir de ces vastes réserves où attendent confusément les choses qui n'ont pas encore reçu existence. Aussi le sens de l'œuvre n'est-il pas tout de suite bien déterminé ; il change à mesure qu'elle croît ; il n'y a pas de flèche pour indiquer où elle va ; elle se forme peu à peu ; elle s'améliore ; elle se corrige. Ce n'est jamais le passé qui explique le présent, mais le présent qui explique le passé ; je ne veux pas dire simplement qu'il en éclaire les énigmes ; mais ce qui arrive modifie sans cesse l'intention et la portée de ce qui est arrivé ; ce qu'on croyait

fixe et définitif bouge en arrière, à mesure qu'il s'y ajoute du nouveau. Au lieu que le présent soit astreint à naître dans le prolongement du passé, c'est le passé qui s'arrange pour prendre sans cesse l'alignement du présent.

La définition que nous venons de donner du roman d'aventure nous permet d'y distinguer deux grandes espèces. Il ne faut pas croire en effet que le roman nouveau ne puisse être que le récit d'actions et d'événements matériels. L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis. Et puisqu'elle est le reflet de notre état de nouveauté au monde, elle doit comprendre, en même temps que notre attente et notre accueil de l'imprévu dans les choses, l'émerveillement que nous donnent les âmes. A côté du roman d'aventure proprement dit, il y a donc place pour un roman psychologique d'aventure. On y trouvera une peinture du développement spontané des âmes ; rien d'elles qui soit donné à l'avance ; leurs sentiments au jour le jour, la façon dont ils se forment obscurément, peu à peu, les uns dans les autres ; on les voit naître et moutonner petitement, comme les nuages dans un ciel qui commence à se gâter ; on assiste à tous ces airs qu'ils prennent, avant de savoir eux-mêmes ce qu'ils sont ; et peu à peu ils se nourrissent en-dessous, ils s'alourdissent secrètement, ils puisent jusque dans l'organisme un tas de raisons d'être ; ils finissent par devenir essentiels et profonds ; mais alors ce ne sont plus du tout les mêmes ; sans qu'on s'en soit aperçu, ils se sont radicalement transformés ; ceux qui triomphent ne ressemblent plus à ceux qui ont lutté. — Nous suivrons en même temps la lente

préparation des actions ; en voici une qui, depuis longtemps, pend au bout de ce sentiment ; elle mûrit sous nos yeux, elle pèse de plus en plus à l'extrémité de sa tige, elle tombe enfin ! — Nous sommes à l'intérieur de chaque personnage ; nous sommes enfermés avec lui, nous n'avons aucune vue sur lui ; nous grandissons avec lui et nous sentons en nous les nœuds, les craquements et les aises subites de sa croissance ; nous avons devant nous ce même mur, cette même ignorance de l'avenir qu'il éprouve lui-même, nous repoussons sans cesse du front la même cloison qu'il repousse du sien. Si l'on nous demandait tout à coup : " Que vaut-il ? Est-il bon ou méchant ? " ou même simplement : " Que va-t-il faire ? " — nous serions aussi embarrassés que si on nous demandait la même chose de nous-mêmes. Nous ne connaissons sur lui que les jugements qu'il porte lui-même et qui naturellement ne dépassent jamais son présent. Aussi changeons-nous aussi souvent d'opinion à son sujet qu'il en change lui-même. Toujours nous croyons le tenir ; mais un geste qu'il ajoute, un pas de plus qu'il fait en avant, et son passé tombe de lui comme on défait ses cheveux en secouant la tête, et nous ne reconnaissons plus son visage ; et voici comment il faut voir à nouveau tout ce qu'il a fait jusqu'ici. Ces tâtonnements, ces espoirs, ces facilités et derechef ces obscurités plus grandes, n'est-ce pas une véritable aventure que nous courons avec le personnage, et en lui ? Son âme, que nous accompagnons étroitement, se construit, non pas en épuisant une à une les conséquences de son état originel, mais en absorbant hors d'elle tous les sentiments qui lui conviennent et qui la complètent ; elle est comme suspendue à son propre

avenir et c'est de lui qu'elle reçoit, bouchée par bouchée, l'existence. Aussi est-ce tout béants que nous écoutons son histoire et que nous en attendons la suite.

Des romans psychologiques de cette espèce, il en existe déjà, mais non pas en France : ce sont ceux de Dostoïevsky. Les personnages qu'on y rencontre, à chaque fois qu'ils bougent, d'abord on ne reconnaît pas ce qu'ils font ; leur action ne leur ressemble qu'ensuite et seulement lorsqu'elle a modifié le sens de leur passé. *L'Adolescent*, ce n'est jamais par le côté qu'il pensait, qu'il se développe : tous ses espoirs, tous ses projets si précis restent comme un échafaudage autour d'une maison qui n'arrive pas à se bâtir ; c'est ailleurs que son âme trouve le lieu de son édification, ailleurs qu'elle grandit. Il n'y a pas d'aventure plus passionnante à déchiffrer que l'hésitante et diverse découverte qu'il fait de lui-même.

* * *

Qu'il soit le récit d'infortunes, d'exploits, de périls matériels ou au contraire de pensées, de sentiments, de désirs, le roman nouveau sera donc un roman d'aventure. C'est là le dernier et le plus essentiel des caractères que nous désirons lui trouver : une certaine orientation de tous les éléments dont il sera composé, un certain égard de toutes ses particules, une certaine pente dans l'écriture de son auteur. Il nous reste à dire quelle disposition en nous y devra correspondre, quelle attitude devra prendre notre âme pour être touchée par l'œuvre nouvelle, en un mot quelle sorte d'émotion nous devons attendre du roman d'aventure. Nous ne la définirons avec précision

qu'en l'opposant trait pour trait à l'émotion poétique. Pour que se déclare en nous l'émotion poétique, il est indispensable que tout nous soit donné d'un seul coup, que, dès les premiers mots que nous rencontrons, nous n'ayons plus rien à apprendre. Et en effet, dans un beau poème, il n'y a jamais de progression ; la fin est toujours au même niveau que le commencement ; on communique tout de suite avec elle ; tout est de plain-pied ; tout est de même abord. Les vers forment un cercle ; ils sont tournés les uns vers les autres, ils se regardent, ils nous enferment dans leur ronde. C'est qu'ils travaillent à nous désorienter sur place ; ils tâchent de nous inspirer l'oubli du temps et de sa dimension. L'émotion poétique est une sorte de tournoiement par lequel se reforme en nous, au milieu même de la fuite des choses, une flaque d'éternité ; l'âme se répand brusquement tout entière dans une coupe de mots et elle y clapote sans courant ; elle perd pour un instant toute communication avec ce qui passe ; elle se retrouve pour un instant mêlée et fondue avec cette indifférence divine qui dort au plus profond d'elle-même. Le poète nous fait entrer dans un sommeil enchanté, où les mouvements, comme délestés, sont sans direction ; et de quelque côté qu'ils s'adressent, ils ne rencontrent que la barrière égale et immobile des songes. — La mauvaise poésie, c'est la poésie oratoire, parce que les vers s'y ajoutent les uns aux autres, au lieu de se répondre et de se compenser ; ils laissent fuir ce que nous mettons en eux de notre âme ; point d'émotion, s'il nous faut courir après la suite. Au contraire le symbolisme est une des formes les plus parfaites de la poésie ; car justement il dispose le poème comme un lit bien

horizontal et bien uni où l'âme n'a plus qu'à se laisser glisser et où rien n'arrête la lenteur de son remous et de son tourbillon.

L'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventure, c'est, au contraire de l'émotion poétique, celle d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore. Avec ce que nous tenons, nous avons de quoi être contents ; pourtant il y a quelque chose, là, tout près de nous, *qui va arriver*, quelque chose qui est à la fois absolument inconnu et absolument inévitable ; nous sentons le souffle de cette chose sur notre visage et nous ne la voyons pas encore. Notre plaisir est de cela même qui nous manque. Et puisse-t-il nous manquer encore un instant ! Car, pendant cet instant, nous mettons là, devant nous, pêle-mêle, sans les concilier, tous nos désirs ; nous avons devant nous, à deux pas, le trésor de l'infinie possibilité ; nous possédons tout, pendant quelques minutes encore ; notre âme, toute ouverte, par une attention délicieuse et sans voix, écoute bruire, comme la mer, l'immense avenir. Bizarre mélange d'interrogation et de confiance, d'inquiétude et d'abandon ! Justement c'est l'abandon à l'inquiétude ; en lisant un roman d'aventure, nous nous livrons sans réserve au mouvement du temps et de la vie, nous acceptons d'éprouver jusqu'au fond de nos moelles cette question obscure et infatigable qui pousse et travaille tous les êtres vivants, nous nous remettons, pieds et poings liés, à la misérable et merveilleuse anxiété de vivre. L'émotion poétique venait au contraire de nous y sentir pour un instant complètement arrachés.

Les deux émotions s'opposent encore à un autre égard. La poésie n'intéresse en nous que les sentiments. Elle nous donne une sorte de commotion unique et opaque, de coup au cœur sourd et simple. Elle nous touche, au sens le plus matériel du mot, elle nous frappe, elle nous secoue. Sans doute il ne s'agit pas d'un simple ébranlement sensuel ; nous comprenons quelque chose par cette émotion ; nous accédons, nous sommes initiés à de l'inconnu. Mais d'une façon centrale et enveloppée, sans explication ; nous sommes admis tout simplement, sans même pouvoir dire à quoi ; l'intelligence reste paralysée en nous ; c'est une reconnaissance subite et entière, la consommation d'un seul coup dans nos entrailles d'une vérité. De là à la fois la profondeur et la relative monotonie de l'émotion poétique. Nous sommes atteints toujours de la même façon, dans ce retrait de notre cœur, dans ce noyau de nous-mêmes qui reste serré et compact, étant fait pour ne se développer que dans l'éternité. L'émotion poétique n'a pas de parties ; aussi n'est-elle pas susceptible d'être préparée, ménagée, prolongée. Pour durer, il faut qu'elle se reproduise telle quelle ; chaque vers doit la reformer en nous tout entière ; sinon, il ne vaut rien. Il faut que notre âme soit gonflée à nouveau par chaque pulsation du poème.

Au contraire, l'émotion que nous donnera le roman d'aventure, l'intelligence y sera mêlée. Elle sera tout aérée par elle, tout éclaircie ; plus légère, plus gaie, plus vive que le trouble poétique, moins profonde sans doute, mais plus active et plus claire, plus pareille aux joies de la vie. Dans le plaisir de notre lecture, il n'y aura pas que cette sourde sensation de présence, que cette sensibi-

lité immédiate et continuelle ; il y aura aussi la joie qu'éprouve l'intelligence à pressentir, à calculer, à rapprocher les événements, à les deviner, à se les expliquer ; il y aura une sorte de va-et-vient de l'agrément. Toutes nos facultés se verront tour à tour caressées ; et elles sauront se céder la place l'une à l'autre quand il le faudra ; nous retirerons notre faculté de vibration quand l'auteur ne la sollicitera plus ; nous ne demanderons pas d'être remués par chaque phrase ; notre plaisir aura des renoncements, des attentes, il saura se replier pour bondir, il saura se nourrir même d'impatience ; nous pourrons trouver du plaisir à n'en pas prendre pendant un moment ; nous admettrons qu'il y ait des chapitres qui aient d'autres raisons d'être là que l'émotion dont ils sont chargés ; soit qu'ils servent à préparer les suivants, soit qu'ils interviennent pour les retarder, pour les faire attendre. A ceux-là nous prêterons non plus notre sensibilité, mais notre attention intellectuelle ; nous serons assez souples pour tourner vers le récit successivement toutes les faces de notre âme et pour ressentir par l'esprit les péripéties dont notre cœur ne pourra plus être touché. Rien de plus divers et de plus mouvementé que le pathétique du roman d'aventure. L'émotion qu'on y goûte, est composée ; elle comprend mille parties ; elle correspond à l'œuvre tout entière et n'est que la conspiration en nous des plaisirs différents et disparates qui émanent de tous ses chapitres. On ne la respire pas comme une botte de roses. Mais on la sent en soi active et nombreuse et faite de multiples mouvements. Elle n'agite pas notre corps ni la sombre masse de notre identité, comme l'émotion poétique. Mais nous employons à

l'éprouver plus d'initiative et d'agilité ; elle nous fait faire plus de chemin.

* * *

Ici, l'on ne manquera pas de m'objecter que l'émotion que je décris, en somme c'est celle que donne tout roman, que c'est l'émotion romanesque proprement dite. Sans doute. Mais alors il faut convenir que les œuvres qu'on veut nous faire passer aujourd'hui pour des romans, n'en sont pas. Car enfin ni M. Bourget, ni Conan Doyle ne nous inspirent, que je sache, ce plaisir si varié que nous attendons de l'œuvre nouvelle.

Le roman psychologique contemporain, comme il est morne et fermé ! C'est toujours l'étude d'un cas. L'auteur se débarrasse d'abord de tout ce qu'il y a à dire ; il pose les actions de ses personnages ; il nous les met brutalement entre les mains ; puis il borne sa tâche à retrouver les sentiments qui les leur ont inspirés. Il s'installe, comme le chirurgien devant sa table de dissection : voici le cadavre : voyons un peu comment cet imbécile a trouvé moyen de mourir ! Il retrousse ses manches et ne pense plus, en travaillant sur ce résultat, qu'à montrer la délicatesse de son scalpel, c'est-à-dire son adresse à deviner les intentions passées. Presque tous les romans psychologiques d'aujourd'hui sont construits sur le modèle du *Disciple*, c'est-à-dire en sens inverse de la vie. Comment nous donneraient-ils ce sentiment d'attente, de confiante ignorance et de hasard que nous demandons au roman ?

Nous pourrions l'espérer avec plus de raison du roman policier. Mais le roman policier est à la place du roman

d'aventure. Il n'est pas le roman d'aventure. Sans doute il a le mérite de nous mettre en état de curiosité. Mais ce n'est pas de cette curiosité-là que nous avons besoin. En effet, lui aussi, il est conçu sur le type déductif, lui aussi, il commence par poser un cas. Un crime a été commis : cherchons l'assassin. Le point d'arrivée est fixé tout de suite ; nous savons tout de suite où nous allons ; il ne s'agit que d'y revenir. Tout le roman s'avance sur une route déjà parcourue ; simplement, la première fois, on avait été trop vite pour rien voir ; maintenant on regarde mieux. Mais, dès le premier chapitre, tout est désespérément fini ; plus rien n'arrivera ; tout se réduit à relever des empreintes.¹ La curiosité que nous ressentons, c'est une curiosité limitée, circonscrite, étranglée, la curiosité de quelque chose de précis, de particulier, de borné qui se dérobe brutalement et comme physiquement à notre intelligence. A l'intérieur même de ce que nous savons, il y a un vide, un blanc, une lacune stupide qu'il faut combler. Et le roman est d'autant mieux fait qu'il nous est plus impossible de la combler par nos propres moyens. La chose existe déjà ; elle n'a pas cette merveilleuse naïveté de n'être encore que possible ; nous en sommes séparés non pas par un peu de temps, mais par une plate, lourde et fatale impossibilité. Notre émotion est absolument privée d'espérance ; rien ne l'anime ni ne la soulève ; puisqu'elle sait que c'est trop tard, elle n'a aucune con-

¹ Il est curieux de remarquer qu'Edgar Poe, qui est l'initiateur du symbolisme, dont il a exposé les principes, avec une précision admirable, dans la *Philosophie de la Composition*, est aussi l'inventeur de cette sorte de roman, dont les attaches avec la poésie symboliste sont beaucoup plus étroites qu'il ne paraît d'abord.

fiance dans l'ingéniosité des événements. Elle n'a rien de commun avec cette curiosité libre et radieuse, avec cette attente du n'importe quoi, avec cet abandon à la beauté du monde que le véritable roman d'aventure doit éveiller en nous.

Jusqu'ici, seuls ou presque seuls, les étrangers (je pense par exemple à Dickens et à Dostoïevsky, à De Foe et à Stevenson) ont su nous inspirer ces sentiments. Relisons dans le *Reflux* de Stevenson l'arrivée des trois aventuriers dans l'île perlière. Non, il n'y a aucune ressemblance entre le battement de cœur tout matériel dont nous émeut le soupçon soudain que : " C'est un tel, l'assassin ! " et ce délicieux déploiement de l'âme en face de l'avenir tout proche et encore muet. A la lecture de ces pages, au lieu qu'elle se contracte et s'épaississe, la vie en moi s'étend jusqu'à une sorte d'immensité ; mon sang circule avec clarté ; ma respiration est légère ; et pendant ces instants où rien n'arrive encore, où les événements continuent à se préparer — pas un souffle de vent sur le pont du navire — je me sens doucement devenir égal à tout ce qu'il y a de prodigieux dans l'univers ; et mon ravissement est pareil à celui de Herrick qui, penché sur l'eau diaphane et à peine remuée de la lagune, y voit passer " une traînée de poissons peints comme un arc-en-ciel, avec des becs comme des perroquets. "

Je pense qu'il ne nous faudra plus attendre bien longtemps les romans français qui viendront enfin nous donner l'équivalent de cette émotion. Le moment me semble venu où la littérature française, qui tant de fois déjà a su se rajeunir par des emprunts, va s'emparer, pour le fondre dans son sang, du roman étranger.

* * *

Pour être complète, l'étude que nous avons entreprise, devrait comprendre un exposé de la technique du roman d'aventure. Il faudrait décrire la préparation que l'écrivain fait subir à la réalité pour la rendre véritable, dire par quelle sorte de transposition il la conserve intacte : en passant dans un livre, les événements du monde extérieur ne peuvent rester ce qu'ils sont, que s'ils se transforment complètement. C'est un nouveau milieu auquel ils doivent s'adapter. Tout le métier du romancier consiste à les conduire sans dommage d'un domaine dans l'autre, à protéger la modification de leur organisme, à leur permettre de pousser paisiblement les membres nouveaux dont ils ont besoin. Mais, au contraire du métier poétique, ce métier est inapparent ; il s'échappe, par essence, aux yeux du lecteur. Aussi l'étude qu'il en faut faire, est-elle si délicate et si compliquée qu'il sera plus convenable de lui consacrer plus tard un article tout entier.

JACQUES RIVIÈRE.