Université de Neuchâtel

Faculté des lettres et sciences humaines

Une romancière entre succès et oubli : Monique Saint-Hélier et sa réception critique en France (1932-1955)

Maud Dubois

Thèse de doctorat

Soutenue le 20 octobre 2010

Sous la direction de Claire Jaquier

Rapporteurs : Valérie Cossy, Bruno Curatolo, Doris Jakubec

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Espace Louis-Agassiz 1
CH - 2000 Neuchâtel
Tél : +41 (0)32 718 17 00
Fax : +41 (0)32 718 17 71
secretariat.lettres@unine.ch

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Claire Jaquier, directrice de thèse, professeure à l'Institut de littérature française de l'Université de Neuchâtel ; Mme Valérie Cossy, professeure à l'Université de Lausanne ; M. Bruno Curatalo, professeur à l'Université de Franche-Comté ; Mme Doris Jakubec, professeure honoraire de l'Université de Lausanne, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Maud Dubois en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 20 octobre 2010

Le doyen
Laurent Tissot

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier chaleureusement les personnes qui m'ont permis de mener à bien ce travail de doctorat. En premier lieu, je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à ma directrice de thèse, Mme la Professeure Claire Jaquier, pour sa grande disponibilité, humaine et intellectuelle, ses critiques constructives, sa confiance et son soutien constant. Je remercie les Professeur(e)s Valérie Cossy et Bruno Curatolo pour avoir accepté de faire partie du jury de thèse : leurs lectures attentives et leurs commentaires avisés m'ont été très précieux lors du colloque de thèse. J'aimerais également exprimer ma gratitude aux membres du Centre de Recherches sur les Lettres romandes de l'Université de Lausanne pour leur accueil généreux. Les Professeur(e)s Doris Jakubec et Daniel Maggetti et leur collaboratrice José-Flore Tappy m'ont permis de travailler sur le Fonds Monique Saint-Hélier dans d'excellentes conditions et m'ont aidée de leur riche expérience. Je suis tout particulièrement reconnaissante envers Alexandra Weber Berney, assistante du Centre, qui m'a généreusement fait profiter des fruits de son propre travail sur le fonds et avec laquelle j'ai pu partager mes préoccupations saint-héliennes. Je remercie par ailleurs le Fonds national suisse de la recherche scientifique, qui m'a accordé une bourse pour jeune chercheur, et les Editions Grasset, en la personne de M. Denis Lepeu, pour m'avoir autorisée à consulter leurs archives durant l'année passée à Paris (2001-2002) grâce à ce subside. Ma reconnaissance va également au Centre Roman 20/50 de l'Université Lille 3 Charles-de-Gaulle, où j'ai été accueillie durant cette même période. Je tiens aussi à rendre hommage à toutes les personnes qui m'ont soutenue à l'Université de Neuchâtel et offert ainsi les moyens d'achever ce travail. Je pense ici tout spécialement à mes collègues de l'Institut de langue et civilisations françaises et à son directeur, M. le Professeur Philippe Terrier, ainsi qu'à Mme la Professeure Marie-José Béguelin. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sous une forme aboutie sans l'aide précieuse de Sophie Willemin, relectrice, et Alain Kamber, relecteur et maître de la mise en page. Qu'ils soient ici tous deux vivement remerciés. J'aimerais enfin exprimer ma très profonde gratitude à mon compagnon, mes parents et mes amis, pour leur écoute, leur patience et leur soutien sans faille.

TABLE DES MATIERES

Introduction 1

Concepts 5
Sources 16
Organisation 18

Première partie : L'entrée dans le champ littéraire français 23

Chapitre premier : Monique Briod et Rainer Maria Rilke 29
Monique Briod, une égérie rilkéenne 29
Rilke et La NRF*, une mythologie littéraire* 37

Chapitre II : Les rilkéens 43
Etapes et acteurs d'une réception 44
Une communauté interprétative 51
Monique Saint-Hélier, membre de la communauté rilkéenne 58
Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge *vus par les rilkéens* 62

Chapitre III : Réception de *La Cage aux rêves* (1932) 77
Monique Saint-Hélier : une malade, émule de Rilke 78
La Cage aux rêves *vu par les rilkéens* 82

Deuxième partie : Les années du succès 89

Chapitre premier : *Bois-Mort*, un roman Grasset 95
Entrée de Monique Saint-Hélier chez Grasset 95
Lancement de Bois-Mort 99

Chapitre II : Chronologie et acteurs de la polémique 103
Enjeux circonstanciels de la polémique 103
Avant les prix 106
Après les prix 112

Chapitre III : *Bois-Mort*, un roman au carrefour de différents sous-genres 117
Néo-romantisme et néo-classicisme 117

Le roman français et le roman anglais 120
Bois-Mort, *un roman français* 125
Bois-Mort, *un roman anglais* 129
Le roman poétique 136
Bois-Mort, *un roman poétique* 141
Bois-Mort, *un roman d'atmosphère* 145
Bois-Mort, *un roman de femme* 147
Bois-Mort, *un roman protestant* 154

Chapitre IV : Critères traditionnels et nouvelle esthétique 159
Composition 159
Intrigue 168
Ancrage référentiel 174
Personnages 178
Psychologie 179
Description et monologue intérieur 189
Mémoire et temporalité 193
Degré de réalité des personnages 195
Langue et images 197
Le Cavalier de paille *(1936), une réception moins polémique* 207
Une nouvelle esthétique 209

Troisième partie : Les années de l'oubli 217

Chapitre premier : Difficultés éditoriales 227
Rupture des contacts 227
Négociations à répétition 232
Crise financière 235
Première refonte du « Martin-pêcheur » 242
Une extraction difficile 245
Deuxième refonte 252
Le Martin-pêcheur *et* Agar 257

Chapitre II: « Le Martin-pêcheur », une nouvelle « arithmétique » romanesque 263
De Lune d'été *au* Martin-pêcheur 263
Questions de méthode 266

Longueur et unité de l'œuvre 271
« Le Martin-pêcheur », un corps vivant 275

Chapitre III: Réception du *Martin-pêcheur* (1953) et de *L'Arrosoir rouge* (1955) . 281
Le Martin-pêcheur, *un service de presse difficile* 281
Monique Saint-Hélier, une revenante 288
Roman anglo-saxon et réalisme 291
Critères du roman français traditionnel 298
Le temps et l'illimité 307
Vision et évaluation de l'œuvre 311

Chapitre IV : L'œuvre de Monique Saint-Hélier en Suisse et en Allemagne 315
Deux voix suisses originales 317
Des lecteurs allemands passionnés : Hermann Hesse et Peter Suhrkamp 320

Conclusion 329

Bibliographie 341

Annexes 361

Annexe 1 : Comptes rendus 361

Annexe 2 : Lettre à mon éditeur 371

INTRODUCTION

Un simple coup d'œil à la bibliographie de Monique Saint-Hélier conduit à une série de constats. Le plus frappant est sans doute celui-ci : après avoir inauguré dans les années trente un cycle de romans ayant pour protagonistes les mêmes personnages – *Bois-Mort* (1934) et *Le Cavalier de paille* (1936) –, la romancière met près de vingt ans pour en publier le troisième volume, *Le Martin-pêcheur* (1953), bientôt suivi par *L'Arrosoir rouge* (1955). Une première question se pose alors : pourquoi un laps de temps aussi long s'écoule-t-il, scindant l'œuvre en deux parties ? Si la guerre constitue une période difficile pour une auteure[1] déjà affaiblie par la maladie, ce silence ne saurait s'expliquer par ces seuls facteurs. Par ailleurs, les romans publiés dans les années cinquante n'achèvent pas le cycle commencé. La romancière décède sans avoir terminé son œuvre. La maladie et la mort ne sont pourtant pas les uniques raisons à cet inachèvement. C'est la nature même du vaste ensemble romanesque entrepris dans les années trente par Monique Saint-Hélier qui constitue un obstacle à son aboutissement.

Une deuxième source d'étonnement concerne le parcours éditorial de Monique Saint-Hélier. Son premier roman – *La Cage aux rêves* (Corrêa, 1932) – paraît chez un éditeur parisien qui, malgré une structure économique restreinte, présente dans son catalogue des auteurs tels que Jean Cassou, Charles Du Bos ou François Mauriac[2]. Qui plus est, l'ouvrage est préfacé par Edmond Jaloux, l'un des critiques les plus importants de l'entre-deux-guerres. Par la suite, le premier volume du cycle des Alérac[3], comme les suivants, est édité par l'un

---

1 Dans ce travail, j'ai choisi d'utiliser le féminin « auteure » pour désigner Monique Saint-Hélier ou tout autre écrivain de sexe féminin. Ce choix se veut neutre : j'emploie une forme féminine parce qu'elle existe dans le français actuel et qu'elle m'apparaît comme la plus adaptée pour désigner une femme qui écrit. Contrairement à l'usage qui peut être fait de termes comme « romancière » ou « Madame » dans les années concernées par ma recherche, cette appellation ne contient aucune nuance péjorative ou réductrice (aucune connotation sexolectale) et ne veut en aucun cas assigner Monique Saint-Hélier à un certain type de production romanesque.

2 Lorsque l'adjectif « petit » apparaît dans la suite de ce texte pour décrire cet éditeur, c'est en référence à la structure économique de la maison et non à son prestige littéraire.

3 J'utiliserai cette appellation pour désigner l'ensemble que forment *Bois-Mort*, *Le Cavalier de paille*, *Le Martin-pêcheur* et *L'Arrosoir rouge*. Le terme « cycle » est régulièrement employé pour évoquer des œuvres constituées de plusieurs romans reliés entre eux. Il décrit notamment des 'séries' qui paraissent dans la période de l'entre-deux-guerres : Georges Duhamel et la « Chronique des Pasquier », Roger Martin du Gard et « Les Thibault », Jules Romain et « Les Hommes de bonne volonté » (voir par exemple Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998, pp. 14-17). Bien que ce mot ne soit pas adapté dans le cas de Monique Saint-Hélier – les quatre ouvrages composent un ensemble inachevé et ne sont pas la suite l'un de l'autre au sens chronologique –, je le reprends puisqu'il est également utilisé par certains critiques et auteurs romands (voir Anne-Lise Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », *Intervalles*, n° 43, 1995, p. 57 ; José-Flore Tappy, « Monique Saint-Hélier, une œuvre 'à symétrie radiaire' », *Cahiers RITM*, n° 12, 1996, p. 44 et Simone de Reyff, « Du fragment à l'impossible plénitude », *Pierre d'angle*, n° 2, 1996, p. 191).

des deux plus grands éditeurs parisiens de l'époque, Bernard Grasset. Comment une jeune femme suisse arrivée à Paris en 1926[4], sans aucune publication à son actif, réussit-elle à se positionner aussi avantageusement dans le champ littéraire français des années trente[5] ? Si Monique Briod est l'épouse d'un homme de lettres employé à l'Institut pour la coopération intellectuelle de la Société des Nations et si ce dernier est de ce fait en contact avec les milieux intellectuels et littéraires parisiens, ceci ne suffit certainement pas à faire d'elle la protégée d'Edmond Jaloux, Jean Cassou, Henri Ghéon, Gabriel Marcel ou Marcel Brion.

La bibliographie de la romancière offre ici un élément de réponse. Sa toute première publication, parue aux éditions bernoises du Chandelier, s'intitule *A Rilke pour Noël* (1927). Suivant de peu la mort de Rainer Maria Rilke, ce petit texte témoigne de l'amitié qui unit la jeune femme au poète autrichien depuis leur rencontre à Berne en 1923. Lorsque l'on sait que Rilke commence justement à être connu, traduit et adulé en France dans les années vingt, il apparaît clairement que le lien créé avec l'auteur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* a attiré sur Monique Saint-Hélier la sympathie et le soutien des admirateurs du poète et qu'il a facilité son entrée dans le champ littéraire français. Les noms des critiques cités ci-dessus se retrouvent de fait parmi ceux qui œuvrent pour la reconnaissance et la promotion de Rilke en France.

Durant les années trente – celles qui sont marquées par le succès pour Monique Saint-Hélier –, *Bois-Mort* crée une polémique particulièrement virulente : un nombre important de comptes rendus sont publiés dans les journaux et revues de l'époque et tous les critiques en vue prennent la plume pour exprimer leur opinion sur le roman. Si la controverse est monnaie courante dans le domaine de la critique littéraire journalistique, *Bois-Mort* déclenche une réaction étonnamment vive. Pourquoi ce roman polarise-t-il le champ d'une manière aussi flagrante ? A l'évidence, par sa rupture avec l'ensemble des conventions romanesques établies[6], il cristallise des composantes hautement sensibles pour les critiques des années

---

[4] Pour les données biographiques, voir Charles Linsmayer, « Monique Saint-Hélier. La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955. Bausteine zu einer Biographie », Monique Saint-Hélier, *Traumkäfig*, Frauenfeld, Huber, 1990, pp. 180-270.

[5] Sur la notion de champ voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, pp. 4-46 et P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Dans ce travail, la notion de champ est utilisée dans l'acception générale qu'elle a prise de nos jours dans le discours littéraire : un espace social qui produit, interprète, légitime des œuvres, et dans lequel différents systèmes de valeurs et différentes positions sont en présence. Il ne s'agira pas ici de mettre en relation des prises de position avec des positions sociales, mais de comprendre quels sont les systèmes de pensée, les normes et les jeux de concurrence (course aux prix littéraires, conflits de définition) qui déterminent les prises de position.

[6] Ces conventions sont appelées plus loin « traditionnelles » ou « classiques ». Il s'agit de l'esthétique romanesque encore dominante dans la première moitié du XX^{e} siècle, issue du roman réaliste du XIX^{e} et du roman psychologique de la fin du XIX^{e} siècle. Elle mêle les présupposés et les techniques narratives du

trente, et il constitue un lieu de projection fort. A une époque où le modèle de référence en France reste le roman traditionnel réaliste, *Bois-Mort* déchaîne les passions, ce d'autant plus qu'il est présenté comme un roman français : en un temps où les littératures « marginales » n'ont pas encore de statut légitime[7], la nationalité suisse de Monique Saint-Hélier est presque totalement occultée de sa réception critique.

Le succès rapide de la romancière dans les années trente est toutefois suivi d'une mort éditoriale tout aussi soudaine. Ses ouvrages ne connaissent aucune réédition en France au-delà des années cinquante. S'ils nous sont accessibles aujourd'hui, c'est en raison de la résurrection que connaît l'œuvre de Monique Saint-Hélier en Suisse à la fin des années septante dans le mouvement d'autonomisation du champ littéraire suisse romand et de la mise en place de structures – éditoriales, critiques, etc. – propres à promouvoir une littérature suisse romande passée et contemporaine[8]. Mais pourquoi une telle disparition du côté français ? Si le long silence de la romancière explique en partie que celle-ci ait été largement oubliée au moment où paraît la deuxième partie du cycle des Alérac, et si l'inachèvement de l'œuvre représente sans doute un obstacle à sa reconnaissance, il semble évident que les raisons de cet insuccès relèvent également de l'inadéquation des romans avec le champ littéraire des années cinquante et suivantes, lequel subit une profonde mutation après la Deuxième Guerre mondiale.

Les remarques qui précèdent et les questions qu'elles soulèvent sont à l'origine de la présente étude. Cette dernière a pour but de comprendre l'évolution de la réception de Monique Saint-Hélier en France dans les années trente et cinquante, cette réception allant d'un succès polémique à un oubli total et durable. Alors qu'en Suisse, cette œuvre a connu un processus de classicisation[9] à partir de la fin des années septante, elle a totalement disparu du champ littéraire français. Si, après la violence de la controverse de *Bois-Mort*, un consensus semble s'amorcer avec *Le Cavalier de paille*, ce mouvement de basculement amenant à une

---

réalisme à des exigences classiques d'ordre, de clarté et de vraisemblance. Cette appellation ne comporte aucune évaluation négative de ma part. Il en va de même des termes « conservateur » et « progressiste » qui sont utilisés pour décrire, d'une part, une position qui défend le roman traditionnel et ne veut pas de changement du modèle de référence, et d'autre part, une attitude d'ouverture ou de promotion active face au changement.

7 Sur cet aspect, voir notamment Bernard Mouralis, « Les littératures dites marginales ou les 'contre-littératures' », Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Colin, 1990, pp. 31-40.

8 Sur ces aspects, voir Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 4, Lausanne, Payot, 1999, pp. 19-57.

9 Le processus de classicisation intervient lorsqu'un consensus critique s'opère pour légitimer la valeur d'un auteur et sa place parmi les auteurs devenus des classiques. Pierre Verdrager analyse ainsi la classicisation de Nathalie Sarraute (Pierre Verdrager, *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 205-212).

stabilisation de la valeur de l'œuvre n'aboutit pas[10]. Les aléas que traversent les romans de Monique Saint-Hélier sont liés à plusieurs facteurs : l'évolution du champ littéraire entre les années trente et cinquante, les nouvelles prises de positions et valorisations qui en découlent, mais également les caractéristiques de l'œuvre elle-même, qui interagissent avec les systèmes de valeurs en présence.

La volonté d'analyser les raisons de la polémique qui naît en France autour des ouvrages de Monique Saint-Hélier, puis de leur oubli, pourrait sembler confiner ces romans à la vision qu'en avaient les critiques français des années trente et cinquante. Leur réédition et leur classicisation en Suisse à partir des années septante indique à l'évidence qu'ils ont été interprétés et évalués différemment par la suite. Si l'accès au fonds Monique Saint-Hélier – rendu possible dès le début des années quatre-vingt[11] – a mis en lumière l'inachèvement de l'œuvre en même temps qu'il a permis de mieux saisir le projet global de la romancière, les critiques romands ont jugé que les romans publiés étaient dignes d'être commentés (isolément ou en tant que cycle), et ils ont montré la cohérence et la richesse de cet ensemble[12].

De fait, telle qu'elle est, incomplète et lacunaire, cette œuvre a valu à Monique Saint-Hélier d'être perçue comme un précurseur du Nouveau Roman. Dans chaque livre considéré isolément, de même que dans le cycle, le fragmentaire (bribes d'action, de perceptions et de souvenirs) et la polyphonie des voix dominent, dans une construction qui privilégie la répétition et le retour du récit sur lui-même. L'inachèvement a conduit à lire les romans comme des expressions de la poétique de l'œuvre ouverte, sollicitant la participation active du lecteur.

Grâce aux théories d'analyse textuelle développées dans les années soixante et suivantes, les critiques romands ont pu décrire les techniques narratives utilisées par la romancière, notamment les procédés de focalisation et de discours indirect libre qui mêlent les voix du personnage et du narrateur. Ces théories ont également permis de valoriser le travail sur la temporalité narrative qu'opère l'auteure et de voir en elle un des auteurs du XX^{e} siècle qui ont tenté avec succès de rendre sensible le temps de la conscience et de la mémoire dans un récit.

---

[10] P. Verdrager, *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, *op. cit.*, p. 195.

[11] Après la disparition de Monique Saint-Hélier, Blaise Briod, son époux, revient vivre en Suisse, dans le canton de Vaud. Remarié, il décède en 1981. C'est sur le conseil de Michel Dentan, professeur à l'Université de Lausanne et principal acteur de la réédition de l'œuvre en Suisse, qu'Anne-Claude Briod confie le fonds au Centre de recherches sur les lettres romandes de l'Université de Lausanne, où il est ainsi mis à la disposition des chercheurs.

[12] Une présentation détaillée de l'état de la recherche en Suisse romande figure dans la conclusion de la présente étude.

Redécouverte par les universitaires et les écrivains romands, Monique Saint-Hélier a bénéficié dans son pays d'origine d'une « revie littéraire »[13] éditoriale et critique. L'auteure est aujourd'hui au programme des cursus de français dans les lycées et les universités suisses. Par leurs qualités et leur originalité, ses romans sont souvent rapprochés des ouvrages de Catherine Colomb, Alice Rivaz et Corinna Bille, qui ont elles aussi écrit dans les années trente et suivantes. Les critiques romands voient là l'émergence d'une écriture féminine audacieuse qui rompt avec le roman réaliste. La connaissance des lieux décrits et des réalités socio-économiques qui leur sont attachées – plus accessible en Suisse qu'en France – ont permis néanmoins de redonner à l'œuvre de Monique Saint-Hélier sa part de réalisme et de montrer qu'elle n'est pas déconnectée de tout référent géographiquement et historiquement situable.

Concepts

Les questions qui sont à l'origine de ce travail indiquent à l'évidence que ce dernier se situe dans une perspective qui conçoit le fait littéraire dans ses dimensions sociologiques. Cette approche est notamment celle que décrit Jean-Pierre Esquenazi dans *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation* (2007). A la suite de Pierre Bourdieu, l'auteur pose comme postulat premier que le texte littéraire ne peut pas être considéré comme un objet autonome et intangible : une œuvre est un « processus historique engendré dans un milieu social caractéristique et capable de prendre place dans différents milieux ou situations »[14]. En effet, elle n'est pas seulement enracinée dans un moment historique, mais elle est « embarquée dans un voyage au long cours où elle est évaluée, interprétée, disséquée, appréciée à de nombreuses reprises »[15]. Un texte littéraire ne se réduit donc pas à sa matérialité puisque le processus symbolique – la transformation d'une matière en signification – ne s'arrête pas avec sa production : il est interprété par plusieurs publics qui le traitent

[13] Depuis juin 1987, « revie littéraire » est le titre d'une rubrique de la revue *Roman 20/50* dans laquelle sont présentés des romanciers sortis de l'oubli grâce aux éditeurs, aux critiques et au public. Monique Saint-Hélier a fait l'objet de la « revie littéraire » du numéro de décembre 2005 (Maud Dubois, « Entre succès et oubli : Monique Saint-Hélier et le cycle des Alérac », *Roman 20/50*, décembre 2005, pp. 159-173). Voir aussi Bernard Alluin, Bruno Curatolo (dir.), *La Revie littéraire*, Dijon, Centre le Texte et l'Edition, 2000. Bruno Curatolo utilise le terme « post-réception » pour décrire le fait qu'un livre connaisse une réception ultérieure à sa publication (voir B. Curatolo, « La réception de *L'Age d'homme* : revues littéraires et histoire de la littérature », *Méthode !*, n° 7, agrégation de lettres 2005, p. 183).

[14] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin, 2007, p. 31.

[15] J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres de la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 51.

comme signe et le dotent de signification et de valeur au cours du temps[16].

Aborder un roman ou une œuvre sous cet angle, c'est accorder une place importante au phénomène de la réception[17], donc à la relation entre un texte et ses lecteurs. Ces derniers se voient dotés d'un rôle actif d'herméneutes, de créateurs de sens, et deviennent un élément-clé du fait littéraire. Antoine Compagnon (*Le Démon de la théorie*, 1998) décrit le balancement qui s'opère à partir de la fin du XIX^{e} jusqu'à l'époque actuelle entre une conception de la littérature idéaliste et essentialiste donnant toute puissance à l'auteur, et les théories contemporaines, pour lesquelles le lecteur est le créateur de l'œuvre. Entre les deux, les formalistes russes, les structuralistes français ou les New Critics américains ont mis le texte au premier plan comme entité signifiante à déchiffrer[18].

Si l'on excepte la critique impressionniste, contre laquelle se dresse la critique positiviste de Ferdinand Brunetière et Gustave Lanson, Jean-Paul Sartre est le premier auteur à définir et analyser la littérature comme un acte social d'échange entre les écrivains et les lecteurs, à un moment donné[19]. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947), Sartre « vulgaris[e] […] la version phénoménologique du rôle du lecteur »[20] issue de l'herméneutique d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger. En postulant que tout sens présuppose une conscience, la phénoménologie favorise le retour du lecteur sur la scène du fait littéraire.

Dans *Le Conflit des interprétations* (1969), Paul Ricœur évoque à propos du triangle herméneutique (texte, théorie, interprète) le problème de la « distance », de l'« éloignement » qui existe « entre l'époque culturelle révolue à laquelle appartient le texte et l'interprète lui-même »[21]. Dès lors qu'un texte doit connaître une « actualisation en une conscience réceptrice »[22], ce fossé peut causer un brouillage de la communication. Ce constat semble évident lorsque le lecteur est éloigné temporellement de l'œuvre, mais un tel brouillage peut également apparaître avec un lecteur contemporain. Toutefois, si l'on abandonne l'idée que le texte contient un sens unique à déchiffrer, la question qui se pose alors est celle de savoir dans

---

16 J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres de la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 49.

17 Pour Jean-Pierre Esquenazi, le moment de la production est également important et il doit être objet d'analyse pour la sociologie des œuvres. Mais comme c'est le cas pour la réception, cette étape est à envisager en termes d'interactions : un texte est le fruit de certaines « directives » issues du champ et l'on n'écrit pas n'importe quoi, n'importe comment, n'importe quand (J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres de la production à l'interprétation*, *op. cit.*, pp. 52-70).

18 Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, pp. 51-52.

19 Nicole Robine, *Lire des livres en France dans les années 1930 à 2000*, Paris, Ed. du Cercle de la librairie, 2000, pp. 34-35 et 37. Sur la sociologie de la lecture, voir Chantal Horellou Lafarge et Monique Segré, *Sociologie de la lecture*, Paris, Editions de La Découverte, 2003.

20 A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 170.

21 Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 20.

22 Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (1970), p. 39.

quelle mesure l'interprétation est contrainte, donc quelle est la marge de liberté interprétative du lecteur.

S'inspirant eux aussi de la phénoménologie de Heidegger et de l'herméneutique allemande, les auteurs de l'Ecole de Constance[23], à la fin des années septante, ont cherché à rompre avec l'essentialisme qui érige les œuvres en objets intemporels. Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss ont voulu donner une certaine liberté esthétique à la réception des œuvres par les lecteurs, afin que celle-ci ne soit pas réduite à la « mise en lumière du sens 'vrai' »[24] ou enfermée dans l'esthétique hégélienne que les théories marxistes perpétuent à propos de la production littéraire[25]. Les deux critiques allemands portent leur attention sur l'effet produit par le texte sur le récepteur et sur la réponse de ce dernier. Iser, comme Roman Ingarden (*L'Œuvre d'art littéraire*, 1983 et 1931 pour l'édition allemande), s'intéresse à la phénoménologie de l'acte de lecture individuel, tandis que les théories de Jauss concernent l'herméneutique de la réponse collective à un texte littéraire.

Les concepts jaussiens bien connus d'horizon d'attente[26] et d'écart esthétique[27] permettent « d'échapper au danger d'un idéalisme substantialiste qui construit à partir du discours critique des essences littéraires anhistoriques »[28], cette dernière perspective étant largement celle de la critique traditionnelle que nous verrons à l'œuvre dans les années trente et cinquante[29]. Dans son effort pour concilier et dépasser le marxisme et le formalisme, Jauss historicise donc la question de la réception et donne à chaque interprétation historiquement située sa raison d'être et son explication[30]. Cette approche a le mérite de décrire le fait

---

[23] Les deux représentants les plus connus sont Hans Robert Jauss (*Pour une Esthétique de la réception*, 1978 (1975 pour l'édition allemande)) et Wolfgang Iser (*L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, 1985 (1976 pour l'édition allemande)).

[24] Pierre V. Zima, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83.

[25] Pour les critiques marxistes (Georges Lukács et Lucien Goldmann, notamment), défenseurs de l'esthétique hégélienne, les œuvres d'art sont des images conceptuelles, des totalités significatives, liées à des intérêts de classe, qui expriment de manière univoque des positions politiques, des idéologies ou des visions du monde (P. V. Zima, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, *op. cit.*, pp. 20-21).

[26] L'horizon d'attente est défini comme un système de normes littéraires et d'attitudes d'un public déterminé dans un moment historique précis (Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 50-52).

[27] L'écart esthétique correspond à la distance entre un horizon d'attente préexistant et une œuvre nouvelle, mesurée à l'échelle des réactions du public et du jugement de la critique (H. R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 53). Antoine Compagnon relève que ce concept est directement inspiré de la notion de « défamiliarisation » élaborée par les formalistes russes (A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 252).

[28] Joseph Jurt, « La réception du roman par la critique de l'entre-deux-guerres », *Œuvres et critiques*, II, 2, 1977, p. 87.

[29] J'appelle « critique traditionnelle » la critique littéraire qui œuvre en France dans la première moitié du XX^{e} siècle et qui sera violemment dénoncée par les nouveaux romanciers, et par Roland Barthes dans *Critique et Vérité* (1966).

[30] A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, pp. 249-252.

littéraire comme un processus évolutif et de montrer qu'un texte est lu, donc évalué, en fonction d'un système de croyances et de règles propre aux acteurs de telle ou telle réception. Néanmoins, le concept d'horizon d'attente, tel que Jauss l'a défini, est à la fois un peu trop limité – il est circonscrit aux normes littéraires – et trop vaste – il délimite des coupes temporelles à l'intérieure desquelles le public partagerait le même horizon. Dans la suite de ce travail, s'il m'arrive d'utiliser ce terme, c'est doté de ces nuances de sens : l'horizon d'attente est un ensemble de normes et de croyances littéraires et extra-littéraires ; au sein d'une même coupe temporelle, plusieurs horizons d'attente peuvent être en concurrence.

S'intéressant à l'interaction entre le « lecteur implicite » d'une œuvre – les constructions textuelles qui contraignent la lecture – et le lecteur réel[31], Wolfgang Iser remarque que, dans les romans modernes, le processus de communication relève moins de la maîtrise d'un code que de la capacité du lecteur à donner du sens à des textes qui construisent une « dialectique du dire et du taire ». Ces romans privilégient les « lieux vides » ou « lieux d'indétermination », qui sont des dispositifs importants de l'interaction entre le texte et le lecteur[32]. Le concept de lieu vide est particulièrement adapté à l'œuvre de Monique Saint-Hélier dans la mesure où la romancière n'adopte pas l'esthétique romanesque traditionnelle encore largement dominante dans les années trente. Cette dernière cultive à l'inverse les « lieux de certitude », à savoir les endroits du texte où le narrateur guide le lecteur vers le sens à donner aux événements présentés[33].

Wolfgang Iser parle par ailleurs de « procédés-moins », lorsque les techniques utilisées dans un roman ne réalisent pas les procédés établis par la tradition et les présentent ainsi comme rejetés par le texte. Le lecteur qui ne connaît pas les nouveaux procédés n'en comprendra alors pas l'intention communicative et la lisibilité de l'ouvrage s'en trouvera compromise[34]. Les techniques narratives choisies par Monique Saint-Hélier transforment les usages traditionnels en « procédés-moins ».

Parmi les « théories de la lecture » qui ont été développées dans le sillage de la phénoménologie[35], une position radicalement relativiste et déconstructiviste apparaît chez

---

[31] Sur cette notion, voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, pp. 26-60.

[32] W. Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, pp. 265 et 298-299. Son entreprise, qui vise les formes de coopération entre le lecteur et le texte, est proche de celle d'Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1979).

[33] Alexandra Destais, « La réception immédiate d'*Histoire d'O* de Pauline Réage (1954) », *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 249.

[34] W. Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 359. Dans le langage d'Iser, il y a alors discordance entre le lecteur implicite (celui que demande le texte) et le lecteur réel.

[35] P. V. Zima, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, *op. cit.*,

Stanley Fish, dont le livre *Is there a Text in this Class* ? (1980) a été publié en français en 2007 et préfacé par Yves Citton. Comme les deux fondateurs de l'Ecole de Constance, Fish adopte une approche dans laquelle « le sens est dissocié du texte en tant que symbole matériel et transféré dans le domaine des objets esthétiques, du procès de la lecture »[36]. Mais il oppose à Wolfgang Iser un véritable radicalisme théorique puisque selon le critique américain « le sens textuel ne se trouve pas dans les constantes inhérentes à l'objet, mais dépend entièrement de la lecture »[37]. Autrement dit, rien n'est objectif dans la structure textuelle et c'est le lecteur qui est entièrement responsable de la construction du sens.

Rejetant l'idée que le texte conduit à des interprétations particulières, Stanley Fish et Yves Citton admettent par contre le « caractère conditionné de toute interprétation »[38]. Ce conditionnement est dû au « paradigme » dans lequel se situe tout lecteur : cette notion fait référence au système de normes déterminant les jugements de valeur. Proche de celle d'horizon d'attente, elle a l'avantage d'inclure des composantes socio-historiques tout autant que littéraires. Stanley Fish définit ainsi cette notion :

> J. L. Austin (dans *Quand dire c'est faire*) explique que tous les actes d'assertion ont lieu à l'intérieur d'une 'dimension d'évaluation' (*dimension of assessment*) définie comme 'la dimension générale qui fait qu'une chose est juste ou bonne à dire, par opposition à une chose mauvaise, dans des circonstances, en direction d'un public et avec un objectif définis'. Les jugements sur la vérité et la fausseté sont donc liés à la 'dimension d'évaluation' à l'intérieur de laquelle quelqu'un parle ou écrit. La 'dimension d'évaluation', c'est ce que Thomas Kuhn appelle 'paradigme'. Un paradigme est un ensemble de présupposés sur le monde et les moyens de l'appréhender qui génère des représentations scientifiques et qui génère aussi les procédures au moyen desquelles elles sont évaluées, acceptées, corrigées et rejetées. La leçon de Kuhn, c'est que toute observation a lieu à l'intérieur d'un paradigme […].[39]

Le concept de paradigme me paraît particulièrement adapté à la pratique de la critique littéraire – au centre de la présente étude – qui, comme le rappelle Starobinski, se donne souvent l'acte de jugement comme principale mission[40]. Le paradigme dans lequel se situe un lecteur contraint donc la réception d'une œuvre dans la mesure où ce récepteur n'est pas

---

p. 83 et A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 171.

36 P. V. Zima, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, *op. cit.*, p. 84.

37 P. V. Zima, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, *op. cit.*, p. 108.

38 Yves Citton, « Puissance des communautés interprétatives », Stanley Fish, *Quand Lire c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 18.

39 S. Fish, *Quand lire c'est faire*, *op. cit.*, pp. 131-132.

40 J. Starobinski, *La Relation critique*, *op. cit.*, pp. 16-17.

neutre devant elle[41]. L'écart esthétique se manifeste lorsque les caractéristiques d'un texte ne correspondent pas aux critères ou aux normes d'un certain public.

Dans sa présentation de l'essai de Stanley Fish, Yves Citton indique qu'« à chaque moment historique, seules *certaines* interprétations sont *perçues comme acceptables*, tandis que les autres sont ressenties comme étant *inacceptables* »[42]. Les consensus interprétatifs sont déterminés par ce que Fish appelle les « communautés interprétatives »[43], celles-ci se définissant comme des « ensemble[s] d'individus qui ont intériorisé des normes, des attentes, des visées, des méthodes, des réflexes, des 'recettes de cuisine' »[44], donc qui se situent dans le même paradigme. Telle que la conçoit Fish, cette notion paraît toutefois inadaptée au cas qui m'occupe dans cette étude. En effet, dans la perspective du critique américain, ces communautés exercent une véritable contrainte sur la lecture en imposant une interprétation, qui sera reprise par les lecteurs individuels. Ce n'est à l'évidence pas la situation des romans de Monique Saint-Hélier à leur parution. Cette thèse semble par ailleurs trop radicale. Pour Antoine Compagnon, le concept de communauté interprétative tel qu'il est développé par Fish abolit la dualité du texte et de son récepteur et ce scepticisme épistémologique absolu « dramatise […] les conclusions de l'herméneutique post-heideggerienne isolant le lecteur dans ses préjugés »[45].

Jean-Pierre Esquenazi utilise lui aussi le terme de « communauté d'interprétation » – ou « communauté interprétative »[46] – sans que ne lui soient rattachés les postulats radicaux et déconstructivistes de Fish. Le sociologue français définit cette notion comme un ensemble de personnes qui « disposent d'une même perspective sur l'œuvre » et qui « invoqueront des critères analogues pour justifier le sens qu'ils lui donneront »[47]. Les membres d'une communauté interprétative partagent donc un même paradigme, et au sein d'une période – les années trente ou cinquante – différentes communautés interprétatives coexistent. Nous verrons toutefois que certaines de ces communautés peuvent se situer dans un même archi-paradigme, pour utiliser un terme emprunté à la linguistique : dans les années trente

---

41 Vincent Guiader, « L'extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Comment sont reçues les Œuvres*, *op. cit.*, p. 177.

42 Yves Citton, « Puissance des communautés interprétatives », S. Fish, *Quand Lire c'est faire*, *op. cit.*, p. 19. Une telle idée se trouve déjà chez Roland Barthes dans *Critique et vérité* lorsqu'il liste les présupposés de la critique traditionnelle.

43 Y. Citton, « Puissance des communautés interprétatives », préface citée, p. 20.

44 Y. Citton, « Puissance des communautés interprétatives », préface citée, p. 20.

45 A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 171.

46 J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, *op. cit.*, pp. 77 et 85. Jean-Pierre Esquenazi ne fait aucune référence à Fish dans son ouvrage.

47 J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 77.

notamment, si l'on voit des différences assez nettes, les critiques peuvent être malgré tout regroupés sous l'appellation de critique traditionnelle dans la mesure où les critères utilisés restent les mêmes. Ce qui change, c'est l'évaluation qui en est faite. La notion de communauté interprétative permet de rendre compte de la valeur différenciée d'un texte à un même moment, de même que de l'évolution de cette valeur dans le temps, l'espace et les contextes de réception. Elle explique également les usages sociaux et politiques qui sont faits par les différents publics[48].

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, la notion de paradigme inclut des dimensions non-littéraires, ce qui semble être nécessaire lorsqu'il est question de réception critique. Dans son étude sur l'accueil fait aux romans de Georges Bernanos par la presse, Joseph Jurt montre que les horizons d'attente des auteurs des comptes rendus sont construits autour de critères extra-littéraires autant que de critères littéraires[49]. Dans le cas de Monique Saint-Hélier, la situation historique particulière aux années trente explique en partie la politisation des débats littéraires : le retour en force des préoccupations politiques qui caractérise l'entre-deux-guerres introduit dans un champ littéraire très autonomisé des schèmes d'évaluation et d'appréciation qui lui sont étrangers[50]. Mais la critique traditionnelle, indépendamment du contexte des années trente, a tendance à mêler les questions morales, idéologiques, politiques et esthétiques[51]. Les catégories du classicisme et du romantisme – largement utilisées dans la réception des romans de Monique Saint-Hélier et plus généralement dans les débats des années trente – montrent à elles seules le mélange : les attaques de Charles Maurras et de ses émules contre le romantisme dans le premier tiers du XX^{e} siècle ne sont pas que littéraires puisqu'elles touchent à la politique, à la religion et à la morale. Dans les années cinquante, le champ littéraire est également fortement politisé, à gauche, et les effets de la Deuxième Guerre mondiale engendrent une profonde transformation des représentations de l'œuvre littéraire, qui cesse d'être vue comme une substance esthétique inaliénable.

---

48 Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les Œuvres*, Paris, Creaphis, 2006, p. 8.

49 J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980, pp. 313-314. Jurt rectifie sur ce point l'approche de Jauss pour qui l'horizon d'attente est formé de normes et de connaissances avant tout littéraires. Dans un article plus tardif, Jauss redéfinit son approche en tenant compte des remarques qui ont été faites (H.-R. Jauss, « The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding », James L. Machor and Philip Goldstein (ed.), *Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London, Routledge, 2001, pp. 7-28). Pour une discussion comparative des diverses théories de la réception, voir l'introduction de cet ouvrage (J. L. Machor and P. Goldstein (eds), *Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies*, *op. cit.*, pp. 1-6).

50 Benoît Denis, « La littérature de 'bonne volonté' dans la France de l'entre-deux-guerres », *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^{e} et XX^{e} siècles)*, Berlin, Berlin Verlag, 2002, pp. 205-206.

51 Roland Barthes dénonce le mélange de normes intra et extra-littéraires lorsqu'il évoque la notion de « goût » (R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 24).

L'un des angles possibles pour étudier la réception d'une œuvre est d'analyser l'accueil qui lui est fait dans la presse (littéraire ou non) par la critique contemporaine. C'est la démarche que je développerai principalement dans ce travail. Je postule avec Joseph Jurt que « c'est dans les textes critiques que l'horizon d'attente est repérable », étant donné que ceux-ci expriment « spontanément les attentes du moment »[52]. Il s'agirait néanmoins de corriger cette citation en mettant « horizon d'attente » au pluriel car les différents critiques n'appartiennent pas tous à la même communauté interprétative. Le paradigme des uns n'est pas celui des autres, même si, comme nous l'avons vu, la critique traditionnelle opère au sein d'un même archi-paradigme.

Les comptes rendus des journalistes littéraires ne peuvent en aucun cas représenter l'intégralité des lectures contemporaines, et notamment celles d'un plus large public ; mais les systèmes de valeurs – les paradigmes – s'incarnent dans les prises de position de cette critique professionnelle journalistique, qui, contrairement aux professeurs d'université, est appelée à commenter au jour le jour la littérature immédiatement contemporaine. La critique littéraire « est le lieu d'une lutte pour l'hégémonie culturelle, manifestée dans les faits par la polémique, mises au point, appropriations, désaveux, reniements, explication, etc. » [53], elle témoigne des conflits idéologiques – conflits de définition[54] – sur les normes littéraires, philosophiques, politiques, morales ou religieuses. Il m'apparaît que ces discours sont assez représentatifs pour que les critères de jugement utilisés puissent être mis au jour et, de ce fait, les conditions de lisibilité de l'œuvre de Monique Saint-Hélier dans le champ littéraire contemporain.

Elément participant pleinement au processus qui définit le texte littéraire, la réception par la critique contemporaine correspond au moment important que Jean-Pierre Esquenazi nomme la « déclaration » d'une œuvre : après la première phase que représente le travail de production matérielle d'un roman, ouvrant la troisième phase qui est celle de l'interprétation, la déclaration est l'acte performatif par lequel le livre est légitimé à être reçu dans un cadre culturel donné[55]. Cet acte l'identifie comme bien culturel – « cet objet est bien une œuvre » –

---

[52] Joseph Jurt, « La réception du roman par la critique de l'entre-deux-guerres, art. cit., p. 88. Paul Dirkx partage ce point de vue puisqu'il estime que la presse littéraire révèle plus directement que beaucoup d'autres sources les préférences esthétiques, éthiques, etc. des critiques et des écrivains (Paul Dirkx, « Autour d'*Arts*. L'espace de la presse littéraire française », *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^{e} et XX^{e} siècle*), *op. cit.*, p. 241).

[53] Maurice Arpin, *La Fortune littéraire de Paul Nizan. Une analyse des deux réceptions critiques de son œuvre*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 10.

[54] P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 310.

[55] J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 156.

et opère une classification – « c'est un roman policier inspiré de X ». La déclaration définit le contexte spécifique où le texte apparaît et elle a souvent pour effet de circonscrire, au moins pour un temps, les discours qui sont tenus à son propos[56]. Jean-Pierre Esquenazi parle de déclarations « négatives »[57] lorsqu'un acteur de la réception affirme l'indignité d'une œuvre et son inaptitude à susciter du sens. Il peut y avoir alors conflit de déclarations lorsque ces dernières se succèdent de manière contradictoire pour nommer un même produit culturel. C'est précisément ce qui se passe dans le cas de la réception de *Bois-Mort* puisque le roman provoque une violente polémique lors de sa publication.

Si l'on admet avec Pierre Bourdieu que « l'un des enjeux centraux des rivalités littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire »[58], le phénomène des conflits de déclarations n'est pas étonnant. La réception d'une œuvre par la critique est rarement neutre puisque les acteurs tendent à émettre des jugements de valeur. Dans *Figures V* (2002), Gérard Genette définit la critique journalistique comme un discours où la fonction appréciative prime[59]. Joseph Jurt confirme cette affirmation lorsqu'il conclut que la critique judicative est beaucoup plus courante que la critique compréhensive[60]. Cette conclusion sera corroborée par la présente étude, où nous verrons, en fonction des communautés interprétatives, des modalités distinctes d'appropriation qui vont du rejet à l'enthousiasme.

La recension d'un livre dans les colonnes de la presse écrite constitue ainsi un moment-clé de la production de la valeur des œuvres[61]. A ce propos, Jean-Pierre Esquenazi distingue la « valeur de singularité » et « la valeur de légitimité » : « la place *légitime* que les acteurs accordent à l'œuvre repose sur une argumentation concernant sa *singularité* »[62]. Le processus d'appréciation conjugue donc une description singulière, avec une sélection d'éléments retenus et interprétés en fonction du paradigme dans lequel se situe le lecteur, et un jugement sur le statut de l'œuvre. L'étude de la réception des romans de Monique Saint-Hélier met en évidence l'existence de communautés interprétatives dans la mesure où des paradigmes communs apparaissent au sein de la critique journalistique et que nous voyons à

---

56 J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 71.
57 J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 74.
58 P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 310.
59 Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, p. 8.
60 La critique judicative émet des jugements sur les œuvres en fonction de leur conformité au paradigme de référence. La critique compréhensive cherche à l'inverse à comprendre l'œuvre, à en dégager toutes les dimensions. J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980, pp. 312-313.
61 Delphine Naudier, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'art, La Question de la critique 2*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 41
62 J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, *op. cit.*, p. 74.

l'œuvre des phénomènes supra-individuels d'attribution de valeur et de justification du jugement.

Martin Barker parle de positions de lecture (*reading positions*) pour désigner la manière dont chaque communauté aborde un texte, ces positions étant souvent en partie conditionnées par celles des autres communautés dans une relation d'opposition[63]. Dans le cadre de son étude sur la réception du film *Le Seigneur des anneaux* (2001-2003), Barker développe deux autres concepts pertinents pour mon travail : il a pu identifier que les spectateurs produisaient des schémas de réponse (*response-patterns*), exprimés au moyen de ressources discursives (*discursive resources*), le tout constituant des stratégies cohérentes d'appropriation[64]. Les diverses notions évoquées jusqu'ici s'organisent donc de la manière suivante : les critiques partageant le même paradigme et évaluant une œuvre de la même manière peuvent être vus comme appartenant à une même communauté interprétative ; celle-ci adoptera une position de lecture qui se manifeste par des schémas de réponse récurrents, eux-mêmes exprimés au moyen de ressources discursives similaires ; ces ressources consistent essentiellement en un lexique commun propre à exprimer le rejet, l'admiration, l'ironie, etc.

En sociologie de la littérature, la réception d'une œuvre est définie comme le système de relations entre la trajectoire de l'écrivain et le champ littéraire dans lequel il évolue[65]. C'est pour cette raison qu'il m'a paru important de montrer le rôle crucial que joue Rainer Maria Rilke dans les années vingt et trente pour une famille d'intellectuels et d'artistes. Ce rôle est déterminant pour l'entrée de Monique Saint-Hélier dans le champ littéraire et il compte également pour beaucoup dans le soutien qu'elle reçoit par la suite. C'est également pour cette raison que j'ai jugé nécessaire de faire toute la lumière sur les dix-sept ans de silence qui séparent la publication des romans des années trente de celle des romans des années cinquante. Il est indubitable qu'une telle éclipse pèse sur la carrière de la romancière.

Mon étude adopte une position avant tout descriptive. Elle peut être située dans la lignée des approches de Pierre Verdrager et Nathalie Heinich[66], qui visent une « sociologie

---

63 Martin Barker, « On being ambitious for audience research », I. Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les Œuvres*, *op. cit.*, pp. 33-34. Cette vision est celle de P. Bourdieu, qui écrit que « les prises de positions sur l'art et la littérature […] s'organisent par couples d'oppositions, souvent héritées d'un passé de polémique » (P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 272).

64 M. Barker, « On being ambitious for audience research », art. cit., pp. 37.

65 I. Charpentier, *Comment sont reçues les œuvres*, *op. cit.*, p. 8. Sur le concept de trajectoire, voir P. Bourdieu, « Le champ littéraire », art.cit.

66 P. Verdrager, *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, *op. cit.* et Nathalie Heinich, *Ce que l'Art fait à la sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1998. Ainsi que le montre Thomas Parisot dans son compte rendu du livre de Verdrager, cette approche est issue de l'anthropologie symétrique développée par

non critique de la critique »[67], dans laquelle « les opérations de valorisation et de dévalorisation doivent être expliquées de manière symétrique »[68]. Il s'agit de « prendre au sérieux les controverses »[69], qui manifestent, à l'occasion de la réception d'un ouvrage, des tensions ou des conflits entre des systèmes de valeurs différents mais historiquement contemporains. Le but est de mettre au jour objectivement les critères de jugement et les paradigmes de référence qui conditionnent les évaluations positives et négatives des acteurs de la réception polémique de *Bois-Mort*, de les historiciser, indépendamment de la justesse ou de la fausseté de celles-ci[70]. Il en va de même pour la réception des romans des années cinquante, même si ceux-ci ne créent plus de polémique. Il faut ici montrer qu'un changement profond des systèmes de valeurs ainsi que certaines caractéristiques de l'œuvre conduisent à la disparition de cette dernière.

En partant de questions concrètes posées par le parcours et l'œuvre de la romancière, j'utilise des concepts existants, propres à analyser et à mettre en perspective les discours sur l'œuvre. Ces notions sont choisies dans différentes approches critiques des phénomènes de réception. Mon objectif n'est pas de discuter, d'enrichir ou de réviser la théorie en sociologie de la littérature, ni de prendre position dans les débats critiques actuels qui opposent certains chercheurs[71]. De mon point de vue, il est tout à fait possible et légitime d'utiliser certains concepts développés par les diverses théories de la lecture et par la sociologie de la littérature, tout en n'évaluant pas, au nom d'une vision de l'œuvre considérée comme correcte et adéquate, les positions critiques décrites.

---

des auteurs tels que Luc Boltanski et Bruno Latour (voir Thomas Parisot, *Acta fabula. Revue en ligne des parutions en théorie littéraire*, juillet 2001, http://www.fabula.org/revue/cr/115php).

67 T. Parisot, *Acta fabula. Revue en ligne des parutions en théorie littéraire*, juillet 2001, http://www.fabula.org/revue/cr/115php.

68 N. Heinich, *Ce que l'Art fait à la sociologie*, *op. cit.*, p. 24.

69 T. Parisot, *Acta fabula. Revue en ligne des parutions en théorie littéraire*, juillet 2001, http://www.fabula.org/revue/cr/115php.

70 Le manque d'historicisation et de contextualisation des postures critiques à propos de la réception de Nathalie Sarraute est l'un des reproches qui ont été faits à la recherche de Pierre Verdrager. Voir à ce propos Dominique Bertelli, « La réception du fait journalistique par la critique journalistique », *Questions de communication*, n° 8, 2005, pp. 166-178 ; et la réponse, P. Verdrager, « De la sociologie critique à la sociologie de la critique. Dialogue avec Dominique Bertelli », *Questions de communication*, n° 12, 2007, pp. 121-131. Parti de la sociologie bourdieusienne, P. Verdrager s'en est détaché et lui reproche notamment « une certaine arrogance qu'autorise, voire qu'exige, toute la tradition critique qui survalorise la prise de position et la posture en surplomb » (P. Verdrager, « De la sociologie critique à la sociologie de la critique. Dialogue avec Dominique Bertelli », art. cit., p. 130). Pierre Verdrager vient de publier P. Verdrager, *Ce que les Savants pensent de nous et pourquoi ils ont tort : critique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2010.

71 Voir notamment la controverse entre Dominique Bertelli et Pierre Verdrager.

Sources

Pour qui souhaite étudier la réception critique d'un auteur, la première étape consiste à rassembler le plus grand nombre possible de comptes rendus sur les ouvrages publiés. Le fonds Monique Saint-Hélier déposé au Centre de recherches sur les lettres romandes de l'Université de Lausanne contient un certain nombre d'articles parus à la sortie des cinq romans de l'auteure[72]. Ils ont été complétés par le dossier de presse qui se trouve dans les archives des éditions Grasset, à Paris (rue des Saints-Pères), ainsi que par des recherches ciblées opérées à partir de références de comptes rendus trouvées dans les agendas de l'auteure.

La liste des articles qui se trouve dans l'annexe 1 de ce travail contient environ deux cent septante références pour les années trente à cinquante : la grande majorité d'entre elles est française, un nombre nettement moins important d'articles a paru en Suisse ou dans d'autres pays (Belgique, Tunisie, Italie, etc.). Cette liste n'a ni le but ni la prétention d'être exhaustive. Elle reflète toutefois proportionnellement le succès critique de chaque roman : une centaine de comptes rendus pour *Bois-Mort*, une cinquantaine pour *Le Cavalier de paille* et une trentaine pour chacun des romans des années cinquante. Cette courbe décroissante est significative de l'intérêt suscité. Les articles rassemblés permettent en outre de comprendre les mécanismes et les paradigmes de réception. Ils sont représentatifs des tendances et des positions en présence et suffisent largement pour étudier la réception de Monique Saint-Hélier en France.

Le présent travail exploite par ailleurs des sources inédites issues du fonds Monique Saint-Hélier et des archives des éditions Grasset. Les lettres que Monique Saint-Hélier et Rainer Maria Rilke se sont écrites se trouvent dans le fonds de l'auteure. Bien qu'il n'ait duré que trois ans (1923-1926) et qu'il ne compte qu'une vingtaine de missives, cet échange permet de décrire la relation que la future romancière noue avec le poète. Il est ainsi possible de voir comment Monique Saint-Hélier se présente face à cet illustre ami ainsi que, par la suite, face aux autres admirateurs de Rilke et au public français.

L'abondante correspondance entre la romancière et les éditions Grasset éclaire quant à elle le long silence qui sépare la publication du *Cavalier de paille* de celle du *Martin-pêcheur*. Comprenant plus de cent cinquante lettres, dont certaines sont très longues, cette correspondance se trouve pour une part dans le fonds Monique Saint-Hélier et pour une autre

[72] Le fonds comprend en outre des manuscrits inédits liés au cycle des Alérac, d'autres écrits, la correspondance de la romancière, des agendas et le journal que l'auteure a tenu durant la Deuxième Guerre mondiale.

part dans les archives des éditions Grasset. Ces échanges nous en apprennent beaucoup sur le parcours éditorial chaotique du *Martin-pêcheur*, sur les dissensions qui minent les relations entre Monique Saint-Hélier et la maison Grasset, mais également sur le vaste chantier romanesque entamé.

Dans les archives des éditions Grasset se trouve également un long mémoire inédit écrit en 1948 par la romancière à l'attention de son éditeur, qui contient de précieux renseignements sur cette période. Ce mémoire se trouve en annexe[73]. Comme les lettres échangées avec la maison Grasset, ce texte permet de comprendre ce qui s'est joué durant ces années d'un point de vue éditorial et donne accès aux affres que connaît la romancière face au roman en cours d'élaboration. Dans ces divers documents, Monique Saint-Hélier produit en effet un discours très riche sur son œuvre, son processus de création et ses ambitions esthétiques. Dans cette perspective, il a été également nécessaire de consulter le journal que l'auteure a tenu durant les années quarante, alors qu'elle vit les privations de l'Occupation et qu'elle traverse des moments très difficiles par rapport à son travail de création littéraire. Appartenant lui aussi au fonds Monique Saint-Hélier, ce journal est composé de dix-huit cahiers, qui couvrent les années 1940 à 1948.

Afin de comprendre et de contextualiser les positions de lecture des diverses communautés interprétatives, le discours critique tenu dans les comptes rendus à chacune des deux périodes de réception – années trente et années cinquante – a été mis en lien avec d'autres textes (articles, essais) parus à ces mêmes époques. Pour la première, ce sont d'ailleurs souvent les acteurs mêmes de la réception de Monique Saint-Hélier qui produisent ce genre d'écrits, dans la mesure où la plupart des grands chroniqueurs littéraires des années trente prennent la plume pour évaluer *Bois-Mort*. La mise en relation des comptes rendus et de ces documents à valeur plus générale montre bien les raisons de l'enthousiasme, du rejet ou de l'indifférence qui accueillent les ouvrages de la romancière, et permet de voir que la réception des ouvrages de Monique Saint-Hélier manifeste de manière particulièrement saillante les conflits de définition des différentes communautés interprétatives autour du genre romanesque. Si le nouvel horizon d'attente représenté par le Nouveau Roman et la nouvelle critique n'apparaît pas dans les comptes rendus des romans des années cinquante, ce paradigme inédit dans le champ littéraire sera néanmoins pris en compte puisqu'il en change fondamentalement la donne et qu'il devient dominant dans les années qui suivent. Au total, ce

[73] Annexe 2. Les numéros de pages indiqués dans les références à cette annexe sont les numéros de pages du document original : ce choix permettra de mieux situer les passages concernés étant donné que les pages tapuscrites de Monique Saint-Hélier sont plus courtes qu'une page A4.

sont plus d'une centaine d'essais et d'articles qui ont été consultés.

Enfin, une attention toute particulière a été portée aux documents publiés (traductions, articles, numéros spéciaux de revue, ouvrages de présentation) qui témoignent de la réception passionnée de Rainer Maria Rilke en France dans les années vingt et suivantes. Ils permettent de voir clairement que les acteurs de cette réception forment une communauté interprétative. Monique Saint-Hélier en fait partie, de même que ses défenseurs les plus ardents, et son premier roman, *La Cage aux rêves*, est comparé aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Ces divers écrits représentent également plus d'une centaine de références : leur connaissance est fondamentale pour comprendre le parcours de la romancière en France.

Organisation

L'étude de la réception de Monique Saint-Hélier dans la France des années trente à cinquante se fera en trois étapes. Dans un premier temps, il s'agira de montrer que l'entrée de la romancière dans le champ littéraire est fortement médiatisée et conditionnée par la réception de Rainer Maria Rilke en France. Plus largement, nous assistons dans ces années-là à une appropriation du romantisme allemand par une série d'intellectuels et d'artistes français, qui forment une véritable communauté interprétative. Rilke est intégré à une chaîne de poètes romantiques censés illustrer certains partis pris esthétiques, et Monique Saint-Hélier l'est avec lui. La réception de *La Cage aux rêves* est ainsi essentiellement le fait des admirateurs de Rilke, et la lecture qu'ils font de ce premier ouvrage est fortement orientée par le prisme rilkéen qu'ils se sont créé. Cette médiatisation rilkéenne n'est pas sans conséquences, notamment dans le cas du premier roman ayant une large diffusion (*Bois-Mort*), car le soutien apporté par des membres de cette communauté et leur lecture du roman de Monique Saint-Hélier dresse contre lui les critiques qui se situent dans un tout autre horizon d'attente.

Une deuxième étape consiste dans l'analyse de la polémique exceptionnellement violente autour de *Bois-Mort*. Deux communautés se dessinent nettement : les néo-romantiques rilkéens et les néo-classiques d'inspiration maurrassienne, leur position de lecture étant largement conditionnées l'une par l'autre. Toutefois, malgré la polarisation du débat, la critique des années trente reste une critique traditionnelle dont les critères de référence pour juger d'une œuvre sont essentiellement ceux de l'esthétique romanesque traditionnelle, mêlant les exigences classiques d'ordre et de clarté avec les partis pris narratifs du roman réaliste. Cette vision de la littérature est essentialiste dans la mesure où, malgré

leurs divergences, les critiques considèrent le roman comme une somme d'idées intangibles et ne remettent pas en question sa fonction représentative.

Dans cette deuxième partie, il s'agira de comprendre pourquoi *Bois-Mort* polarise autant les critiques dans le champ littéraire des années trente. Il apparaît que ce roman accumule une série de caractéristiques propres à attiser la polémique et qui le rendent inacceptable pour une partie des chroniqueurs. *Bois-Mort*, présenté comme un roman français, est en effet perçu comme un roman anglais, un roman poétique et un roman de femme. Ces trois catégories désignent à l'époque des romans qui ne respectent pas l'esthétique traditionnelle. Dans la bipartition entre romantisme et classicisme qui occupe le champ littéraire français depuis le début du XX^e^ siècle et les attaques de Charles Maurras, elles sont affiliées au romantisme et rejetées par le néo-classicisme maurrassien. Si tous les ouvrages des années trente ne se conforment de loin pas au modèle traditionnel, il semble que le roman de Monique Saint-Hélier soit l'un des rares à cumuler ces étiquettes polémiques. Il manifeste un écart esthétique notable par rapport à l'horizon d'attente d'une partie des acteurs de la réception. L'étude de cette dernière s'avère donc particulièrement intéressante dans la mesure où l'ouvrage « réactive plusieurs lignes de fracture qui traversent le champ »[74]. En fonction des réactions face à *Bois-Mort*, nous distinguons au sein de cette critique traditionnelle une frange conservatrice – qui refuse globalement tout ce qui sort de l'esthétique traditionnelle – d'une partie plus progressiste, qui accepte tout ou partie des innovations présentes dans le roman.

Considérée par la majorité des critiques comme une auteure française, Monique Saint-Hélier n'en est pas moins suisse. Si cet élément semble occulté dans la réception française de la romancière, il apparaît néanmoins en filigrane, notamment dans le débat qui concerne le lieu de l'action de *Bois-Mort*. Encore dominée par le champ littéraire français et les jugements des critiques parisiens, se limitant à l'histoire littéraire traditionnelle issue de Lanson, la Suisse romande ne produit pas dans les années trente et cinquante un discours réellement autonome[75]. Elle est tournée vers la France tout en ayant à cœur de revendiquer ses auteurs comme suisses. Les comptes rendus suisses des romans de Monique Saint-Hélier – nettement moins nombreux qu'en France – représentent ainsi une sorte d'écho falot aux débats français et lorsque les articles sont positifs, ils se résument globalement à trois choses : dire que le

[74] V. Guiader, « L'extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », art. cit., p. 178.

[75] A ce sujet, voir notamment Claire Jaquier, « La critique en Suisse romande ou la haine des théories », *Etudes de Lettres*, n° 4, octobre-décembre 1995, pp. 127-138.

talent de la romancière a été reconnu en France, qu'elle est suisse et qu'elle évoque la Suisse dans ses romans. Ce constat implique que la présente étude est centrée sur les débats passionnés ou les désintérêts qui entourent cette œuvre en France.

La troisième partie de mon travail est double. Dans un premier temps, je souhaite faire la lumière sur les dix-sept ans de silence qui pèsent sur la trajectoire et le succès de la romancière. Aux dissensions qui minent les relations de Monique Saint-Hélier avec son éditeur, il faut ajouter le chantier interminable du roman en cours. L'auteure est dépassée par le vaste ensemble romanesque dans lequel elle s'est lancée et qu'elle n'arrive plus à gérer. Si cette œuvre est inachevée, c'est que certaines de ses caractéristiques semblent la rendre inachevable.

Il s'agira ensuite de montrer que la réception des romans des années cinquante est marquée par un double écart esthétique. D'une part, bien que moins virulente, la critique traditionnelle reste majoritaire. Par rapport à cet ancien paradigme, l'œuvre de Monique Saint-Hélier est toujours inacceptable. D'autre part, ses romans sont totalement ignorés par les critiques qui représentent la modernité des années cinquante : aucun compte rendu qui relèverait de la mouvance existentialiste ou de la critique structuraliste ne paraît. Pour ces communautés interprétatives, *Le Martin-pêcheur* et *L'Arrosoir rouge* représentent une littérature totalement dépassée : déconnectée des réalités et des enjeux socio-historiques contemporains pour les uns, cultivant le mythe de la profondeur et de l'essence pour les autres. Comme Rilke, qui entre pour quelques décennies au purgatoire, et comme d'autres écrivains de l'entre-deux-guerres ayant connu le succès, Monique Saint-Hélier ne trouve pas sa place dans le monde de l'après-guerre. Benoît Denis souligne la « sensation » de « non contemporanéité » qui existe entre des auteurs tels que Georges Duhamel ou Jean Guehenno et les nouveaux romanciers qui émergent dans l'après-guerre[76]. Pour des raisons différentes, cette impression est également présente dans le cas de Monique Saint-Hélier.

Cette étude articule trois discours : celui des romans de Monique Saint-Hélier, celui des lecteurs contemporains et celui de la romancière sur son œuvre. Envisager le rapport entre ces éléments permet d'éclairer l'œuvre et la trajectoire de la romancière mais aussi le champ littéraire des années considérées. Le rejet, l'enthousiasme ou le désintérêt dont les romans de Monique Saint-Hélier sont l'objet nous permettent de mieux prendre la mesure des procédés narratifs utilisés et de les historiciser. En retour, l'analyse de la réception de ces ouvrages sert ici de prisme pour comprendre certains des points de dissension saillants du champ littéraire

[76] B. Denis, « La littérature de 'bonne volonté' dans la France de l'entre-deux-guerres », art. cit., p. 209.

des années trente. Cette recherche met également en lumière le grand écart dans lequel est pris l'œuvre de Monique Saint-Hélier dans ses deux moments de publication : la critique traditionnelle des années trente et les nouveaux paradigmes issus des bouleversements de la Deuxième Guerre mondiale, qui définissent l'œuvre littéraire de manière radicalement différente.

PREMIERE PARTIE : L'ENTREE DANS LE CHAMP LITTERAIRE FRANÇAIS

L'entrée en littérature de Monique Briod, sous le nom de plume de Monique Saint-Hélier[1], s'effectue à l'occasion de la publication d'un bref texte intitulé *A Rilke pour Noël* : parue aux éditions du Chandelier (Berne) en 1927[2], cette plaquette constitue l'hommage de la future romancière à Rainer Maria Rilke, rencontré en 1923 au domicile bernois de Gonzague de Reynold[3] et décédé le 29 décembre 1926. Entre cette rencontre et le décès du poète, une amitié s'est tissée, nourrie de quelques entrevues et d'une correspondance. Ce lien privilégié est important à plus d'un titre pour Monique Saint-Hélier. Sur un plan personnel, il est immanquablement gratifiant pour celle qui se voit élue par un grand artiste et encouragée à exprimer sa propre créativité. En proie à de graves problèmes de santé depuis le début des années vingt, la jeune femme découvre par ailleurs dans le regard de Rilke le moyen de donner une signification et une valeur spirituelles à la maladie et la souffrance ; de fait, le rôle de malade inspirée auquel semble adhérer Monique Briod dès leur première rencontre lui permet de capter l'attention du poète. Sur un plan professionnel, cette amitié est cruciale pour la carrière de la future romancière. Lorsque cette dernière s'installe à Paris avec son époux en 1926[4], puis publie un texte d'hommage qui révèle son intimité avec l'auteur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, ce lien constitue un réel sésame, à un moment où l'œuvre et la personne de Rilke commencent à être plus largement connus et admirés en France.

---

1 Monique Saint-Hélier naît à La Chaux-de-Fonds en 1895 sous le nom de Berthe Eiman. Elle épouse Blaise Briod et change de prénom en raison de sa conversion au catholicisme, en 1918. Ainsi que la romancière l'expliquera par la suite, la Saint-Hélier est le jour de naissance de sa mère, Ida Eimann-Parel, décédée alors que la petite fille n'avait que quatre ans (Charles Linsmayer, « Monique Saint-Hélier. La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955. Bausteine zu einer Biographie », Monique Saint-Hélier, *Traumkäfig*, Frauenfeld, Huber, 1990, p. 237). Sur le mouvement de renouveau du catholicisme et les conversions après la Première Guerre mondiale, voir notamment Philippe Chenaux, *Entre Maurras et Maritain : une génération intellectuelle catholique*, Paris, Editions du Cerf, 1999. Sur le milieu catholique en Suisse romande, voir P. Chenaux, « Le cardinal Journet et la Suisse », *Nova et vetera*, n° 4, 1991, pp. 173-182 et Jacques Rime, *Charles Journet : un prêtre intellectuel dans la Suisse romande de l'entre-deux-guerres*, thèse de l'Université de Fribourg, 2005.

2 Deuxième publication de Monique Saint-Hélier, *Les Rois Mages* paraît également en 1927 aux éditions du Chandelier. Ces deux courts textes ont été réédités dans Monique Saint-Hélier, *Quick suivi de Premiers écrits*, postface de Jean-Luc Seylaz, Lausanne, Editions de L'Aire, 1996.

3 Sur la rencontre du couple Briod avec l'helvétiste Gonzague de Reynold (1880-1970), leur professeur de littérature française à l'Université de Berne, voir Charles Linsmayer, « Monique Saint-Hélier La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955 Bausteine zu einer Biographie », art. cit. Sur Gonzague de Reynold, voir Jean-René Bory, *Gonzague de Reynold, 1880-1970*, Genève/Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1983.

4 Monique Briod déménage à Paris en janvier 1926, suite à la nomination de son mari Blaise Briod au poste de chef adjoint de la section des arts et des lettres de l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations. Dans le journal qu'elle tient durant les années de guerre, Monique Saint-Hélier affirme que cette nomination est due à l'intervention de Gonzague de Reynold, alors professeur à Berne et membre du Conseil d'administration de l'Institut (Cahier « Les Asters de la Saint-Michel », 2 octobre 1941, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Blaise Briod occupera ce poste jusqu'à la fermeture de l'Institut en 1941 et le couple ne reviendra plus en Suisse jusqu'à la mort de Monique Saint-Hélier. Sur Blaise Briod, voir Blaise Briod, *Portrait. Poèmes, Lettres à Marcel Brion, Autres écrits*, édition établie et annotée par Alexandra Weber Berney, Lausanne, Editions de l'Aire, 2004.

A Rilke pour Noël n'est en effet pas le seul ouvrage français consacré au poète autrichien qui paraît en cette année 1927 : le décès de Rilke correspond au moment où ses écrits commencent à être traduits et commentés en France. Le processus de découverte et d'appropriation va atteindre son apogée à la fin des années trente, lorsque l'admiration se transforme en un véritable culte. Parmi les principaux acteurs de l'accueil français de Rilke figurent les noms d'hommes de lettres qui sont également liés à la carrière et à la réception de Monique Saint-Hélier. C'est le cas d'Edmond Jaloux, Jean Cassou, Marcel Brion, Charles Du Bos ou Henri Ghéon. Elue par Rilke, elle-même actrice de sa réception, la romancière peut compter sur l'appui actif des admirateurs du poète : ils se chargent ainsi de faire paraître son premier roman, *La Cage aux rêves* (1932), et d'en publier des recensions élogieuses. Cette entrée dans le champ littéraire français se fait donc sous les auspices de Rilke : ce dernier constitue à la fois une caution artistique et le prisme à travers lequel ce premier ouvrage est reçu. Monique Saint-Hélier est présentée comme l'amie du poète, son émule, sa sœur d'âme en poésie ; et *La Cage aux rêves* est lue comme un texte poétique qui s'inscrit dans la lignée esthétique des *Cahiers de Malte Laurids Brigge.*

La réception enthousiaste de Rainer Maria Rilke en France dans les années vingt et trente est à situer dans l'engouement pour le romantisme allemand que manifeste une série d'intellectuels et d'artistes à cette même période[5]. J'appellerai néo-romantisme ce mouvement de redécouverte et d'appropriation des romantiques allemands, imprégné des travaux de Freud sur l'inconscient et le rêve[6]. Outre les noms cités ci-dessus, il concerne des auteurs comme Albert Béguin, qui publie *L'Âme romantique et le rêve* en 1937 et Gustave Roud, qui fait œuvre de traducteur[7]. Si tous ces écrivains étudient, traduisent et commentent les romantiques allemands proprement dits – Novalis, Tieck, Arnim ou Brentano –, ils s'intéressent également à d'autres auteurs allemands et français dans l'œuvre desquels ils voient une inspiration et des thèmes romantiques. Rainer Maria Rilke fait partie de ces écrivains qualifiés de romantiques, au même titre qu'Hugo von Hofmannsthal, Gérard de Nerval, Rimbaud et les poètes symbolistes. Ces traducteurs et ces commentateurs recréent ainsi une lignée de poètes romantiques qui traverse les époques et font du romantisme une catégorie anhistorique. L'auteur des *Elégies de Duino* et des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* est toutefois l'objet

5 Eric Vauthier, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2009, pp. 321-338.

6 Ce terme – ainsi que celui de néo-classicisme – permet de rendre compte de mouvements qui sont seconds et fonctionnent par appropriation. Eric Vauthier préfère quant à lui le terme de « surromantisme » ou « nouveau romantisme » pour décrire un mouvement qui « participe pleinement de la modernité » (E. Vauthier, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres », art. cit., p. 323).

7 A ce propos, voir Claire Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987.

d'une ferveur toute particulière : pour la plupart des acteurs de sa réception, Rilke est l'incarnation parfaite du poète romantique et c'est ainsi qu'il est présenté au public français. Une véritable mythologie se crée autour de sa personne, qui conduit à un culte littéraire et mystique.

Dans le champ littéraire des années vingt et trente, le néo-romantisme est combattu par la tendance rationaliste représentée par Paul Souday ou Julien Benda et par le néo-classicisme de Charles Maurras et des critiques d'inspiration maurrassienne. A l'inverse de la position de repli nationaliste que ces derniers adoptent sur un plan politique et esthétique, les néo-romantiques s'activent à promouvoir une esthétique romanesque qui sorte du cadre imposé par le roman traditionnel français issu du réalisme et du classicisme[8]. A cet effet, à une époque où les littératures se voient encore attribuer des caractéristiques nationales stéréotypées, la littérature étrangère – allemande et anglaise, notamment – joue un rôle important : elle leur permet de proposer des modèles alternatifs en termes de composition, d'intrigue, d'ancrage référentiel ou de présentation des personnages. Des textes comme *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* et *La Cage aux rêves* – qui sortent objectivement du cadre romanesque traditionnel – sont ainsi lus dans cette perspective et utilisés pour critiquer l'esthétique française établie. Cette composante polémique passe totalement inaperçue pour *La Cage aux rêves* dans la mesure où le roman est publié chez un petit éditeur, que sa réception est restreinte et unilatéralement admirative. Il en va tout autrement de *Bois-Mort*, publié chez Bernard Grasset, présenté comme un roman français d'inspiration anglaise et rapidement pris dans la course aux grands prix littéraires de l'automne.

---

[8] La notion de roman français traditionnel est cernée par Michel Raimond dans *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (1966). Il emploie à ce propos indifféremment les termes de « traditionnel », « balzacien » ou « classique ». Je reprendrai également ces diverses appellations, en précisant toutefois lorsque le terme « classique » désignera plus directement le classicisme littéraire issu du XVII^{e} siècle. Le récit traditionnel français peut se définir globalement de la manière suivante : il s'agit d'un récit imaginaire, de la narration des aventures et des passions de personnages liés par une intrigue, opposés dans des intérêts contradictoires, ce récit étant appliqué à des études psychologiques ou sociales ; le récit doit être composé de manière rigoureuse et l'intrigue – qui se développe dans une série de causes et d'effets – doit constituer une « histoire » intéressante pour le lecteur ; un narrateur omniscient décrit les personnages et leur environnement. Ce roman traditionnel, issu du XIX^{e} siècle, continue à être pratiqué au début du XX^{e} siècle par des auteurs tels que Pierre Loti, Paul Bourget et Maurice Barrès, qui, « figés » dans cette esthétique, « exploitent complaisamment des thèmes et des manières qui assurent leur succès ». Dans les années vingt et trente, ce roman reste le modèle de référence en France et il est toujours pratiqué par nombre de romanciers (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966, pp. 57, 100, 179-180 et 203). Voir aussi Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, Paris, La Dispute, 1999. Bandier montre une situation de blocage qui semble interdire aux écrivains la possibilité de se situer ailleurs que dans un académisme à la fois conservateur et commercial, à moins de bénéficier de la légitimité symbolique construite par *La NRF*. Les règles que doit suivre le roman apparaissent dans Paul Bourget, *Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1912 et, du même auteur, *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1922. Sur la double acception du terme « classique » – œuvre universelle ou patrimoine national –, voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 278-294.

Sur un plan politique, l'intérêt des néo-romantiques pour la littérature allemande dans les années trente et leur parti pris anhistorique – ou anti-historique – ne vont pas sans poser quelques problèmes et certains se réveillent brutalement après la Deuxième Guerre mondiale, se rendant compte que l'idéologie nazie a pu exploiter négativement le romantisme allemand[9]. La composante anhistorique de leur approche est l'un des facteurs qui expliquent que leurs ouvrages, tout comme ceux de Monique Saint-Hélier et de Rilke, n'aient plus connu le succès dans les années cinquante et suivantes.

Si les acteurs de la réception de Rainer Maria Rilke élaborent une mythologie concernant le poète, ils en constituent également une à leur propre égard. Face à un monde changeant dans lequel ils ne se reconnaissent pas, ils se perçoivent comme une petite famille d'esprits supérieurs que rassemblent et que lient les valeurs issues de leur interprétation du romantisme allemand. Ils sont une sorte de refuge pour eux-mêmes, pensant se comprendre totalement et communier – pour utiliser leur vocabulaire – en Rilke. Il est possible de parler à leur propos de communauté interprétative dans la mesure où ces auteurs se situent clairement dans un même paradigme de lecture et d'appropriation et qu'ils utilisent des ressources discursives communes pour exprimer leur point de vue.

Dans les chapitres qui suivent, je ferai tout d'abord le point sur la rencontre et la relation de Monique Saint-Hélier et Rilke, sur la base de la correspondance inédite qu'ils ont échangée et des trois textes publiés dans lesquels la romancière évoque son amitié avec le poète. Il s'agira de comprendre comment la future romancière se présente à Rilke et comment elle revendique ultérieurement une filiation avec lui. Je dresserai ensuite un tableau de la réception de Rainer Maria Rilke en France afin d'en mettre au jour les moments forts, les acteurs et les modalités. Le but de ce deuxième chapitre sera d'établir que les années vingt et trente marquent une véritable ferveur autour de Rilke et que ce contexte constitue un élément crucial pour la carrière d'une jeune auteure arrivant à Paris auréolée de son lien privilégié avec le poète. En identifiant les acteurs de cette réception, il s'agira de montrer que Monique Saint-Hélier en fait partie, mais également que les principaux noms qui apparaissent sont précisément ceux des plus fervents soutiens et défenseurs de la romancière lorsque celle-ci se met elle-même à publier. Après avoir mis en évidence les traits constitutifs de cette communauté interprétative et avoir identifié ses modalités d'appropriation face à Rilke et à

[9] C'est le cas notamment d'Albert Béguin. A ce propos, voir C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, *op. cit.*, pp. 16-19. Sur la littérature allemande en France durant la Deuxième Guerre mondiale, voir aussi Isabelle Kalinowski, « Les limites du champ littéraire national : l'exemple de la réception de Hölderlin en France sous l'Occupation (1939-1945) », Michael Einfalt, Joseph Jurt (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^{e} et XX^{e} siècle)*, Berlin, A. Spitz, 2002, pp. 275-300.

son œuvre, il sera possible, dans un troisième temps, de mieux comprendre la réception de *La Cage aux rêves*, qui est fortement médiatisée par la figure du poète autrichien et qui constitue l'entrée de Monique Saint-Hélier dans le champ littéraire des années trente.

Chapitre premier : Monique Briod et Rainer Maria Rilke

Monique Briod, une égérie rilkéenne

Outre *A Rilke pour Noël*, Monique Saint-Hélier évoque sa rencontre avec le poète décédé dans *La Cage aux rêves*[10]. Elle écrit par ailleurs un deuxième texte qui lui est entièrement dédié, « Souvenir de Rilke », paru dans la *Revue universelle* en 1935[11]. A ce moment-là, la jeune femme vient de publier *Bois-Mort* (1934), qui lui a valu une certaine notoriété et l'a fait apparaître comme l'une des romancières prometteuses des années trente ; elle s'apprête à signer *Le Cavalier de paille* (1936), pour lequel elle espère un prix littéraire[12]. Si les acteurs de la réception de Rilke présentent Monique Saint-Hélier comme l'amie de Rilke et son émule, *A Rilke pour Noël* et « Souvenir de Rilke » montrent à l'évidence que la romancière souhaite elle aussi revendiquer et mettre en avant ce lien privilégié : outre la caution artistique qu'elle lui offre aux yeux du public, cette filiation officialisée lui permet d'obtenir l'attention et le soutien des nombreux admirateurs du poète disparu. Aux apports proprement personnels de cette amitié, il faut donc ajouter un intérêt professionnel. Le terme « intérêt » doit pourtant être relativisé, surtout en ce qui concerne les années durant lesquelles Rilke était vivant : si la publication des textes évoquant le poète peut clairement être perçue comme une stratégie visant à se placer avantageusement dans le champ littéraire, les échanges que Monique Briod a eus avec Rilke sont à l'évidence mus par une admiration tout à fait sincère pour la personne et l'œuvre du poète. Il demeure que cette amitié présente des avantages bien réels pour la future jeune femme de lettres.

Dans *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), Jérôme Meizoz constate que tout écrivain est confronté, dès ses premières expériences littéraires, aux enjeux de la présentation de soi. Il utilise le terme de « posture » pour décrire la manière dont un auteur occupe une position dans le champ littéraire : par ses œuvres, et plus généralement par les discours qu'il produit (dimension textuelle), ainsi que par ses conduites sociales (dimension actionnelle)[13]. Dans le cas de Monique Saint-Hélier, il apparaît que la relation

---

[10] Monique Saint-Hélier, *La Cage aux rêves*, Lausanne, Editions de L'Aire, pp. 233-234.

[11] Monique Saint-Hélier, « Souvenir de Rilke », *Revue universelle*, 15 avril 1935, pp. 178-196. Ce texte a été repris dans Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires Rilke-Gide-Ghéon-de Reynold*, Lausanne, Editions de L'Aire, 1985. Une partie du « Souvenir de Rilke » traduite en allemand par Jean Rudolf von Salis est publiée dans un numéro du *Bund* (Berne) de janvier 1937.

[12] Voir lettre de Claude Ferval (membre du jury Femina) à Monique Saint-Hélier, 18 août 1936, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR ; et lettre de Jacqueline Marcel (épouse de Gabriel Marcel) à Monique Saint-Hélier, 30 août 1936, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[13] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, pp. 16-17.

qu'elle noue avec Rilke détermine sa posture de romancière. Comme le montre la suite de ce chapitre, cette dernière se nourrit de deux éléments relativement contradictoires : la volonté de s'apparenter à une figure consacrante et une ingénuité, une modestie réelles ou affichées[14].

Le nom de plume choisi par un auteur fait également partie des stratégies de présentation de soi. Le pseudonyme marque une nouvelle identité énonciative, distincte de celle donnée par l'état civil[15]. Après avoir changé de prénom suite à sa conversion, Monique Briod se dote d'un nouveau nom de famille pour entrer en littérature : Saint-Hélier. Il peut être vu lui aussi comme éminemment rilkéen et non dénué de l'ambivalence mentionnée ci-dessus. La Saint-Hélier étant le jour de naissance de sa mère, décédée prématurément, ce patronyme place symboliquement l'auteure dans une filiation maternelle et une identité féminine. Claire Jaquier rappelle l'importance des grandes figures de femmes malheureuses dans l'œuvre de Rilke et montre la reprise de ce motif dans celle de Monique Saint-Hélier[16]. Ce nom comporte par ailleurs aux moins deux autres aspects, rilkéens également : il a une connotation spirituelle – dimension cruciale pour le poète autrichien – et une consonance à la fois désuète et aristocratique[17]. Philippe Jaccotet voit un parallèle entre Monique Saint-Hélier et Rilke dans la place et l'intérêt qu'ils accordent à l'aristocratie[18]. Considéré comme l'hommage d'une jeune femme à sa mère décédée, avec le hasard d'une date, le choix de ce pseudonyme semble relativement ingénu, mais il place en même temps d'emblée la romancière dans un halo supérieur de mysticisme et de valeurs aristocratiques.

Dans « Souvenir de Rilke », Monique Saint-Hélier raconte comment elle a fait la connaissance de Rainer Maria Rilke à Berne, à l'occasion d'un bal donné par Gonzague de Reynold, au début de l'été 1923. Intitulé « La plus douce nuit de l'année », ce fragment peint de manière très romanesque une rencontre poétique et mystérieuse avec une voix sans visage, dont la jeune femme ne connaîtra l'identité que plus tard dans la soirée. L'auteure précise alors que le nom du poète lui était totalement inconnu. Il est sans doute véridique qu'en 1923,

---

[14] Valérie Cossy remarque l'ingénuité mise en avant par Monique Saint-Hélier pour décrire sa relation avec Rilke et note qu'il en va de même par la suite avec Jean Paulhan (Valérie Cossy, « Femmes écrivains : la cohorte des absentes », Daniel Maggetti (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, pp. 220-221).

[15] J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 18.

[16] Claire Jaquier, « Monique Saint-Hélier, Louise Labé et les 'Abandonnées' », Philippe Terrier, Loris Petris, Marie-Jeanne Liegme Bessire (éds), *Les Fruits de la saison : mélanges de littérature des XVI^e^ et XVII^e^ siècles offerts au professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, pp. 487-496. Valérie Cossy relève quant à elle, à propos de la relation de la romancière avec Jean Paulhan, la position volontairement féminine adoptée par la romancière, dans un échange « typé voire caricatural du point de vue des rôles sexués » (V. Cossy, « Femmes écrivains : la cohorte des absentes », art. cit., pp. 223-224).

[17] Dans certains comptes rendus, on l'appelle Monique de Saint-Hélier.

[18] Philippe Jaccottet, *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 1^er^ mai 1955. S'ils ne sont pas aristocrates, les Alérac en ont toutes les caractéristiques.

ne lisant pas l'allemand, Monique Briod n'avait jamais entendu parler de Rilke avant de l'avoir rencontré[19]. De fait, la réception du poète dans le domaine francophone, et en France en particulier, ne commence véritablement que cette année-là, avec une traduction partielle des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*[20]. En 1922, lorsque le traducteur Maurice Betz parle de Rilke à son éditeur, il s'agit « d'un poète allemand complètement inconnu en France »[21]. Il apparaît ici néanmoins que la peinture littéraire de cette rencontre gagne en force avec cet élément et que la romancière ne se prive pas de l'utiliser pour rendre la scène plus romanesque et sa chute plus efficace. Il permet en outre à Monique Saint-Hélier de se représenter dans une position désintéressée vis-à-vis du poète puisqu'elle ignore qui il est.

Une dimension importante de la relation entre la jeune femme et le poète est présente dès cette rencontre initiale et lui donne une nécessité mystique : il s'agit du statut particulier que confère à Monique Briod son état de malade et qui est perçu intuitivement par Rilke. Ainsi que le rapporte la narratrice du « Souvenir de Rilke », le poète emmène sa jeune compagne à l'écart des autres convives car il a remarqué qu'une jambe restée handicapée ne lui permet pas de participer au bal[22]. Non seulement il s'occupe de cette laissée pour compte des festivités, mais – signe évident de son pouvoir de ressentir des choses cachées –, il devine que son interlocutrice relève d'une longue maladie[23]. La souffrance de Monique Briod et son inadaptation au monde social sont ainsi immédiatement repérées par Rilke et constituent une raison majeure de son intérêt pour la jeune femme. C'est du moins ainsi que nous le voyons dans la représentation que la romancière fait de cette scène fondatrice :

> Sur le banc, dans la nuit, au fond du jardin, j'entends comme il a dit ce « dentelé » de cette voix que nous donnons aux fantômes, et puis il s'est tourné vers moi, la nuit devenait plus

---

19 Ami de Monique Briod et de son mari, Jean Rudolf von Salis rapporte que si Monique Briod aimait beaucoup la littérature française, anglaise et russe, la littérature allemande lui était étrangère (Jean-Rudolf von Salis, *Grenzüberschreitungen*, Bd. I, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975, p. 191).

20 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Stock, 1923.

21 Maurice Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Editions Emile-Paul Frères, 1937, p. 36.

22 Pour qui connaît le cycle des Alérac, le fait que cette rencontre fondatrice ait lieu à l'occasion d'un bal ne peut manquer de résonner fortement. L'un des nœuds narratifs principaux de cette série de romans est une scène de bal. Une suite de scènes devrait-on dire, ou alors un kaléidoscope de scènes, puisque ce moment est repris et narré à plusieurs reprises et selon différents points de vue dans *Le Cavalier de paille* et *Le Martin-pêcheur*. Occasion de rencontre encore bien réelle à l'époque où Monique Saint-Hélier écrit, le bal est en outre un motif littéraire qui ne se trouve pas uniquement dans ses romans. Sa reprise au sein du cycle semble toutefois indiquer qu'il joue un rôle-clé pour la romancière.

23 Monique Briod passe trois ans (1920-1923) à la Clinique Victoria de Berne en raison d'un problème à une jambe. Après sa conversion au catholicisme (1918), elle y vit une crise spirituelle intense. C'est à cette occasion qu'elle entre en relation épistolaire avec Henri Ghéon, converti lui aussi et auteur de *L'Homme né de la guerre : témoignage d'un converti* (1919). Fondateur de *La NRF* aux côtés d'André Gide, poète, dramaturge et critique littéraire, Ghéon devient un ardent défenseur de la foi catholique après sa conversion et choisit de mettre son art au service de Dieu.

> mince et froide, j'ai senti ce regard à travers la nuit et il m'a demandé : « Est-ce que vous avez été malade longtemps ? » Alors j'ai eu peur parce qu'il ne savait rien de moi, j'ai eu peur, et quand j'ai répondu, ma voix était mince et tremblée :
> – « Trois ans. »
> – « Oh ! »
> Ce « oh », il le prononçait tout à fait ouvert et puis il laissait toujours un temps avant de reprendre la phrase, et cette fois le temps était long, et il a dit : « Si j'avais su, je serais venu... je serais venu vers vous. » Il ne m'avait jamais vue, et pourtant je le sentais que c'était vrai, qu'il serait venu vers moi.[24]

La lettre envoyée par Rilke à Madame Antoine Contat, épouse du vice-chancelier de la Confédération, au début du mois de juillet 1923 – peu après la soirée chez Gonzague de Reynold – montre que le poète fait référence à la jeune femme comme à une malade qui a éveillé son intérêt :

> J'espère que Madame B[riod] n'aura pas dû souffrir pour y être restée si tard dans la nuit. Je pense beaucoup à elle, elle m'a infiniment touché.[25]

Après quelques semaines de vacances passées dans une maison de cure sur le massif du Righi – non loin de laquelle séjournent également les Briod, sans que ni l'un ni l'autre ne sachent leur présence réciproque[26] –, Rilke écrit une première lettre à Blaise, à laquelle il joint à l'attention de Monique la traduction partielle des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, parue chez Stock deux mois plus tôt :

> [C]'est depuis longtemps que j'ai voulu entretenir quelque peu le souvenir que vous pourriez avoir gardé de moi, de nos entretiens, favorisés par un si charmant entourage...
> Enfin, je ne vous occuperai point de toutes les causes, fâcheuses la plupart, de mon retard. Je voudrais plutôt l'effacer en vous assurant la vivacité de mon souvenir à moi [...].
> Soyez, cher Monsieur, auprès [de Mme Briod] l'interprète de mes pensées les plus dévouées et de tous les vœux que je forme à son égard.
> Aura-t-elle quelque surprise à recevoir le petit volume que je mets entre ce pli ? Ayant fait le

[24] Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit*., pp. 19-20.

[25] Lettre de Rainer Maria Rilke à Madame Antoine Contat, citée dans *Rilke en Valais*, textes de Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, Charles-Ferdinand Ramuz et autres, Lausanne, Editions des Terreaux, 1946, p. 70.

[26] Le couple Briod apprend à son retour à Berne par une lettre de Rilke (12 septembre 1923) que la lumière qu'ils apercevaient au loin depuis leur hôtel était celle du poète. Monique Saint-Hélier relate cet épisode – significatif pour elle par la coïncidence qu'il représente – dans « Souvenir de Rilke » dans le fragment intitulé « La maison de laine » (Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, pp. 21-26). On en trouve également une version plus courte dans une lettre à Lucien Schwob de 1954 (Lettre de Monique Saint-Hélier à Lucien Schwob, 16 octobre 1954, Monique Saint-Hélier, *Lettres à Lucien Schwob*, Lausanne, Editions de l'Aire, pp. 78-79).

> si touchant effort de me lire, Mme Briod mérite bien d'être entre les premiers à connaître ces pages où un fragment de ma prose s'avance vers elle, dans sa langue familière.[27]

Dans sa réponse, comme dans celles qui suivront, Monique Briod souligne de manière particulièrement appuyée le fait qu'elle est malade et qu'elle offre peu d'intérêt pour un écrivain tel que Rilke. Elle adopte ainsi une position d'infériorité, y ajoutant une présentation relativement pathétique d'elle-même. Elle se présente comme une victime, à laquelle le poète porte attention et secours :

> Celle qui n'a jamais osé vous écrire, ni vous dire la joie, la tendre clarté que vos souvenirs russes mirent en elle, un certain soir, chez les Reynold, osera-t-elle, cette fois, remercier le poète ? Lui exprimer toute sa gratitude et sa reconnaissance infinie ? Elle n'exagère pas. Elle peut parler de reconnaissance infinie, parce qu'elle sait bien qu'elle n'est qu'une enfant malade, de peu d'attrait pour autrui, si ce n'est pour les médecins toujours en quête de proies douces qui ne crient pas trop fort quand on leur fait mal. [...] Et *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* lui sont comme un frère retrouvé après tant d'angoisses, de peur et de craintes. Et *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* posés sur ses genoux lui sont aussi comme un enfant qu'elle aurait pu avoir si un destin moins avare ne lui eût refusé tout génie.
> Celle donc qui n'a que son cœur pour remercier le poète, n'a pas su lui dire avec assez d'élan, assez de ferveur toute sa reconnaissance, mais cette insuffisance-là, elle sait aussi qu'elle lui sera pardonnée.[28]

Les lettres suivantes manifestent la même auto-dépréciation affichée, tandis que l'exaltation des qualités du poète ne fait que croître. Lorsqu'en octobre 1923, Rilke annonce sa venue à Berne et demande à Monique Briod l'autorisation de lui rendre visite, la jeune femme lui écrit :

> Ô vous, qui êtes poète, et qui savez de toutes choses faire de la beauté, vous qui rendez aux mots leur mystère, vous qui êtes un grand magicien, comme vous serez déçu de ne trouver à la rue des Gentilshommes que ce farfadet sans âme et sans cervelle, que ce pauvre 'moi' qui voudrait tant que M. R. M. Rilke oubliât en chemin son génie et son art et qu'il ne soit que l'ami exquis, inoubliable qu'il sut être un certain soir, dans un grand jardin silencieux.[29]

---

[27] Lettre de Rainer Maria Rilke à Blaise Briod, 12 septembre 1923, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[28] Lettre de Monique Saint-Hélier à Rainer Maria Rilke, 20 septembre 1923, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. En 1899 et 1900, en compagnie de Lou Andreas-Salomé, Rilke fait deux voyages en Russie, durant lesquels il est reçu par Tolstoï. Dans « La plus douce nuit de l'année », Monique Saint-Hélier consacre un paragraphe à l'évocation de la Russie.

[29] Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 11 octobre 1923, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

A la suite de cette entrevue, Rilke reviendra plusieurs fois rendre visite aux Briod. Au fil du temps, la future romancière n'hésite plus à exprimer toute l'affection qu'elle éprouve pour le poète et l'importance capitale que revêt à ses yeux cette relation. Ainsi, quelques années plus tard, en 1926, alors que le couple Briod est installé à Paris depuis plusieurs mois, elle envoie ces lignes à un Rilke qui vit quant à lui les derniers moments de son existence :

> Ô trop cher ami, en qui j'ai mis tant de ma vie, vous qui vous êtes approché de moi qui ne suis même pas un reflet, ni même l'ombre d'une ombre, seulement ce point d'interrogation qui ouvre sa spirale sur le monde.
> Je vous aime beaucoup (exprime mal une quantité où il faudrait une profondeur), d'une tendresse silencieuse et profonde, Je pense à vous avec tant d'amour que je cherche même le moyen de vous donner du bonheur, moi qui ne crois pas au bonheur.[30]

Comme le laissent deviner les derniers mots de cette citation, le statut de malade de la jeune femme va de pair avec l'expression d'une souffrance psychique tout autant que physique. Une autre composante de la relation entre Rilke et Monique Briod est donc l'expression récurrente d'un mal de vivre. Ce « cœur inquiet, [...] cœur troublé, trop faible pour la vie »[31] – qui déjà apparaît dans « L'Âme au miroir », le journal inédit que la malade tient durant son long séjour à la Clinique Victoria[32] – trouve ici à s'épancher. Au printemps 1924, elle demande :

> Dites, à Muzot, un soir de mars, les avez-vous senti grêler à vos fenêtres toutes les peines de mes pensées et de mon cœur ?
> A trois heures, un mardi dans ce début de printemps, n'avez-vous pas rencontré, sur votre chemin une palombe presque morte, qui serrait sur son cœur deux ailes qui n'avaient pas choisi de vivre ?
> Dites, la première fois que vous avez vu monter des champs la fumée printanière, est-ce que vous avez su qu'il m'entrait au cœur une peine dont je me souviendrai toujours, une peine que je ne donnerais à personne, pour rien au monde, une peine dont le cher Blaise n'est pas responsable ?
> Et le savez-vous que chaque fois que quelqu'un m'a fait mal, j'ai pensé à vous écrire pour vous demander aide et conseil, pour que vous preniez soin de ma vie ?
> Je n'ai pas osé. Vous le savez bien que je suis un être de silence. Mais je sais aussi que vous auriez compris.[33]

---

30 Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 21 août 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
31 Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 14 décembre 1923, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
32 Monique Saint-Hélier, « L'Âme au miroir », Fonds privé, Archives Anne-Claude Briod, Lausanne.
33 Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 9 avril 1924, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

En décembre de la même année, l'état psychologique de Monique Briod ne semble pas s'être amélioré, bien au contraire. Celle qui, de Paris, écrira plus tard à son ami qu'elle est « mal adaptée à la vie, à toutes les vies »[34] se plaint en ces termes :

> Ce billet tout maladroit, écrit à la clarté toute petite de la veilleuse qui est près de mon lit, où je gis, malade d'une de ces jolies maladies de 1830, qui n'était autre que l'ennui de vivre et l'impossibilité de porter avec des doigts si frêles tout ce lourd poids de la vie et de l'amour. Est-ce qu'il y a quelque chose qui vous mette plus près de la mort que l'amour ? [...]
> Voici encore ma pensée fidèle, et silencieuse, et ce qui reste de bon d'un cœur qui a bien trop battu.[35]

En cultivant dans ses lettres les grands thèmes rilkéens – la souffrance, la maladie, la mort, l'amour –, Monique Saint-Hélier adopte un discours et une attitude qui ne peuvent que toucher l'auteur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, dont les « préférences », si l'on en croit Léon-Paul Fargue, « allaient naturellement aux femmes affligées, torturées, malades, aux hommes hésitants, morfondus, troublés dans la profondeur et qui rataient leur équilibre »[36]. La jeune femme semble d'ailleurs avoir été consciente du rôle que joue son état physique et psychique dans cette amitié, comme le rapporte Edmond Jaloux dans un article qu'il publie en 1943 dans le *Bulletin de la Guilde du livre*. Dans ces lignes, le critique confirme que la prédilection de Rilke pour les êtres malades et souffrants a été un élément-clé de son amitié pour Monique Briod :

> [Monique Saint-Hélier] était déjà très malade le jour où elle l'avait rencontré à Berne, et elle disait très modestement que c'était à la pitié qu'il avait éprouvée pour elle qu'elle devait l'affection de l'auteur des *Elégies de Duino*. Il y avait, certes, bien d'autres motifs à cette sympathie ; mais il est de fait que Rilke redoutait les personnes bien portantes et se sentait plus à l'aise avec les femmes qu'une santé incertaine prédispose à ressentir profondément les choses de la vie.[37]

---

[34] Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 18 juin 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[35] Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 8 décembre 1924, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Dans le journal qu'elle tient durant la guerre, Monique Saint-Hélier confie que Jean de Salis a été très épris d'elle et que ces sentiments l'ont beaucoup tourmentée. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles, en décembre 1924, Monique Briod parle de difficultés de vivre liées à l'amour (*Journal*, « L'herbe amère », 2 novembre 1941, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Dans un autre cahier de ce journal, elle rapporte qu'entre sa sortie de la clinique Victoria et son alitement définitif, elle a souffert d'une névrose d'angoisse si vive qu'elle pouvait lui causer des évanouissements (Cahier « Pour moi seule », 9 juin 1946, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Sur ce journal, voir Alexandra Weber Berney, « Les 'Pesées secrètes'. Aperçu du Journal inédit de Monique Saint-Hélier », *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Lausanne, Editions Zoe, 2003, pp. 154-162 et "Monique Saint-Hélier, Journal 1940-1941", présenté et annoté par Alexandra Weber Berney, *Conférence*, n° 18, 2004, pp. 657-665.

[36] Léon-Paul Fargue, « Souvenir d'un fantôme », *Rilke et la France*, Paris, Plon, 1942, p. 222.

[37] Edmond Jaloux, « Monique Saint-Hélier », *Bulletin de la Guilde du livre*, septembre 1943, p. 148. En charge de la rubrique « L'esprit des livres » des *Nouvelles Littéraires* de 1922 à 1940, élu à l'Académie française en

Concernant la maladie proprement dite, il faut remarquer qu'il semble exister un écart entre le statut de malade qu'adopte la jeune femme durant les années d'amitié avec Rilke et son état de santé réel. Si, pour des raisons assez obscures, Monique Briod a passé trois ans dans une clinique entre 1920 et 1923 et qu'elle en a gardé un handicap à une jambe, il paraît exagéré de parler d'elle comme d'une grande malade, ce qu'elle deviendra par contre peu après son arrivée à Paris[38]. Il n'est sans doute pas abusif de penser que Rilke a dévoilé à une Monique Briod malade, à ce moment-là ponctuellement, la valeur et le sens esthétiques de la souffrance : dans le paradigme du poète, cette dernière est une composante profondément humaine et digne, qui contient une force créatrice et transcendante. Tout se passe donc comme si Rilke légitimait l'état de souffrance physique, morale et spirituelle de la future romancière et l'engageait à s'installer dans un rôle de malade inspirée. Ces éléments apparaissent d'une manière implicite dans une lettre que Blaise Briod écrit en 1955 à Maurice Zermatten, juste après le décès Monique Saint-Hélier :

> Elle-même ne pouvait se défendre ou nier, quand on l'accablait parfois de ce qu'elle devait à Rilke : on eût pris cela pour un reniement. Et en fait, elle lui devait tant, et tout ce qu'on lui prêtait de cette 'dette' était tellement en deçà de la réalité [...]. Elle avait, en sortant de la clinique où elle avait déjà été immobilisée trois ans, rencontré un être dont elle ne savait rien, sur lequel aucun cliché, aucune initiation ne posait pour elle le moindre écran, et c'est cette rencontre, cette vision directe à l'écart de toute autre contingence que l'humain, qui a permis entre eux cette transparence : ils furent d'emblée, ainsi, à la source l'un de l'autre. Et chez

---

1936, Edmond Jaloux s'installe définitivement en Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale. Ses positions pétainistes lui valent d'être mal vu dans la France de l'après-guerre. Il fait partie des collaborateurs du *Bulletin de la Guilde du livre* et travaille également pour *Le Journal de Genève*. Voir Anne-Lise Delacrétaz, Daniel Maggetti, « Ecrivains étrangers en Suisse romande », Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 3, Lausanne, Payot, pp. 57-60.

[38] L'état de santé de Monique Saint-Hélier reste un grand mystère dans la mesure où la romancière a souffert tout au long de sa vie de divers maux invalidants, mais qui ne correspondent pas à une maladie particulière. Le départ pour Paris semble avoir marqué une étape décisive : tout se passe comme si Monique Briod avait été effrayée par la capitale française et qu'elle avait 'choisi' de vivre retirée dans son appartement, ne recevant de la vie parisienne que les visiteurs sélectionnés par elle et jouissant avec eux d'échanges privilégiés. Une lettre envoyée à Rilke après son installation à Paris laisse penser que sa maladie constitue une sorte de repli et de refuge : « Et puis ce fut Paris. […] Paris, que Paris m'a fait mal. Et qu'il était meilleur quand vous m'en parliez dans le salon aux boiseries de chêne, qu'il me paraissait alors digne de tous les départs, de tous les sacrifices. Non, mon ami bien cher, je n'ai pas l'âme qu'il faut pour m'associer au Paris d'aujourd'hui. Il y a pour moi trop de bruit, trop de hâte, trop de choses. J'ai exactement peur de tout et des êtres. Il me semble que je suis une aveugle qu'on conduit par la main et qui trébuche à chaque pas. Provinciale, provinciale, toute la gaucherie, tout l'étonnement, toute la stupeur d'une conventine provinciale. Ami, que n'êtes-vous là ? Avec vous, je n'ai jamais eu peur. […] On nous a très bien accueillis et je serais ingrate si je le méconnaissais. Mais j'ai une âme exigeante, qui veut beaucoup, qui veut 'profond', pour laquelle un sourire, ou une parole aimable n'est qu'une toute petite vertu. » (lettre de Monique Saint-Hélier à Rainer Maria Rilke, 18 juin 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Jean de Salis résume ainsi les liens qui existent, à son avis, entre les symptômes psychologiques et physiques de son amie : « Eine tief pessimistische, am Leben schwer leidende Grundhaltung erzeugten in ihrem Wesen eine schmerzhafte Spannung. Ihr Konflikt war seelischer Art und förderte infolge ihrer schwachen Gesundheit die immer bedrohlicher auftretenden Krankheitssymptome. » (J. R. von Salis, *Grenzüberschreitungen*, *op. cit.*, p. 297).

> Rilke, cette source était alors surtout l'angoisse – cette angoisse qui est peut-être le seul privilège de la souffrance physique, et qui, au-delà de tous les maux dont avait souffert Monique, fut toujours pour elle la dominante. Mais elle trouvait, chez Rilke, à la fois ce qui fait le tragique et la grandeur de l'angoisse dans une âme de poète et de visionnaire : la voie qui donne accès aux profondeurs les plus secrètes de nos tourments humains, qui, à cette profondeur, justement, transcendent à tout moment l'humain... En somme, si Monique a été 'influencée', c'est bien plus par la source même du poète que par sa projection. Et dès lors, il lui a suffi d'une page, d'un nom, d'une évocation – un seul fragment des *Cahiers* avait paru alors, et Monique ne lisait guère l'allemand – pour reconnaître la source même en même temps que pour se sentir de la même essence et se révéler à elle-même.[39]

Par delà cette vision noble et idéalisante de l'ancrage de la relation entre Rilke et Monique Briod, il n'est pas abusif de percevoir la présentation que fait d'elle-même la future romancière – maladie, mal de vivre, angoisse, sensibilité extrême – comme la tentative de capter et de conserver l'attention du poète. De manière plus ou moins consciente, la jeune femme joue le rôle que Rilke attend d'elle et elle y adhère. Elle n'ignore pas la valeur de cette relation prestigieuse, pour elle-même, mais également aux yeux du monde extérieur. De fait, c'est ce lien qui lui ouvre les portes du champ littéraire français.

Rilke et La NRF*, une mythologie littéraire*

La relation entre Monique Briod et Rilke comporte dès le début une composante littéraire puisque l'on apprend dans la lettre envoyée par le poète à Mme Contat après la soirée du bal que le traducteur de Paul Valéry a confié le manuscrit de *Charmes* au couple Briod et qu'il a été question d'autres livres :

> Quant à Madame et Monsieur B[riod], veuillez, je vous prie, leur dire de ne pas trop se presser à vous rendre mon manuscrit valéryen [...]. D'ailleurs je vous serais très reconnaissant si vous vouliez m'indiquer l'adresse de Madame B[riod] (et l'orthographe de son nom que j'ignore...) car j'aimerais lui envoyer quelques livres dont nous causions à la soirée de Reynold.[40]

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la future romancière se met à la lecture des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* immédiatement après leur rencontre. Dans ses écrits et ses lettres, elle

[39] Lettre de Blaise Briod à Maurice Zermatten, 28 mars 1955, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[40] Lettre de Rainer Maria Rilke à Madame Antoine Contat, citée dans *Rilke en Valais*, *op. cit.*, p. 70. Dans *A Rilke pour Noël*, Monique Saint-Hélier ne se prive pas de raconter qu'elle a eu en sa possession ce précieux cahier contenant les poèmes de Valéry traduits par Rilke (Monique Saint-Hélier, *A Rilke pour Nöel*, *op. cit.*, p. 23).

tient sur le poète un discours exalté qui se rapproche beaucoup de celui qu'adoptent les autres acteurs de sa réception. Dans la correspondance échangée avec Rilke, il apparaît par ailleurs que leurs entretiens concernent également d'autres auteurs contemporains. Le poète, qui a fréquenté le milieu de *La Nouvelle Revue Française* lors de ses séjours parisiens, parle longuement de ce milieu à son amie lors de leurs entrevues bernoises[41]. La jeune femme se crée alors une filiation étonnante avec les auteurs *NRF* – Marcel Proust y compris[42] – et leur revue. Ce faisant, elle se présente à Rilke comme une lectrice passionnée aimant la littérature que le poète admire, une littérature dotée d'un grand capital symbolique dans le champ littéraire des années vingt et trente[43]. Dans les écrits qu'elle consacre à Rilke, la romancière met également en avant cette composante.

Dès l'envoi de la version partielle des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, en 1923, la jeune femme déclare au poète sa fougue admirative :

> Poète, magicien, qui prenez en vos mains un mot tout simple, fait à l'image de tous les autres, un pauvre petit animal de mot tout gauche sur ses pattes d'encre, un mot qui rêvait entre les pages du Grand Larousse, un mot qui n'avait qu'un sens si fréquent et si banal, qu'il se promenait dans toutes les pensées et dans toutes les bouches humaines. Et voici que vous vous penchez sur lui avec amour et certitude, vous réveillez cette âme qui dormait, son sens inné et secret vous le lui rendez et vous le lancez dans la vie de vos livres, chargé de sens, ivre de beauté, se frayant parmi la lettre qui tue, son libre chemin d'azur.[44]

Quelques années plus tard, alors qu'elle passe ses vacances d'été en Suisse, Monique Briod exalte avec encore plus de lyrisme mystique les qualités du poète :

> Je lis *Vergers* et *Les Cahiers de Malte* qui m'accompagnent durant ces voyages et qui me racontent le plan secret du cœur. Je ne lis pas ces livres, je les imprime sur mon cœur, pour m'en souvenir même les yeux clos. [...]
>
> On voudrait vous remercier et vous bénir pour chacune de vos œuvres où les Anges se promènent, où les Dieux se rencontrent, et même ennemis se sourient.
>
> Cher cœur tout près de la Toute Puissance, aux sources mêmes du Mystère. Frère entre la toute vie et la bonne mort, qui nous tendez des paumes si douces [...].[45]

---

41 Rilke se lie d'amitié avec André Gide suite à sa lecture enthousiaste de *La Porte étroite* (1909). Gide publie des fragments traduits des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* dans *La NRF* du mois de juillet 1911.

42 Le journal que Monique Saint-Hélier a tenu durant les années de guerre indique qu'elle lit et admire l'œuvre de Proust.

43 Voir Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, t. 4, Paris, Fayard, 1991, pp. 481-527.

44 Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 14 décembre 1923, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

45 Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 21 août 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. En 1926, année importante pour la réception de Rilke en France, le poète publie aux éditions de La NRF *Vergers* suivi

Lorsqu'elle rentre à Paris, à l'automne, Monique Briod s'exclame encore :

> Rien qu'un livre relié dans un cuir jaunâtre, couleur d'ivoire. Ô cahiers de Malte, mes cahiers qui ne me quittent plus, que je veux avec moi, à chaque heure de mon destin parisien. Cahiers de Malte, source du cœur. [...]
> Rilke, Proust, ces deux noms en balance, mais moi j'aime mieux Rilke qui descend avec la charité et la clairvoyance d'un ange connaisseur d'hommes dans ces abîmes du cœur dont Proust a noté tous les signes, et vous marque toutes les peines au burin de votre amour, de votre patience et de votre pitié. [46]

Si le journal tenu par la romancière durant la Deuxième Guerre mondiale témoigne en plusieurs endroits d'une admiration pour l'œuvre de Proust, il est clair que l'évocation de l'auteur de la *Recherche* est ici doublement flatteuse : pour Rilke, qui se voit préféré à un romancier bénéficiant d'une aura exceptionnelle et qu'il admire lui-même ; pour elle-même, qui fait la démonstration de son bon goût et de sa sensibilité littéraire.

Dans ses mémoires, Jean de Salis confirme l'importance, pour son amie, de la lecture des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, le seul ouvrage de Rilke accessible pour elle à ce moment-là :

> In einem Brief, den ich im Sommer 1923 in Berlin von ihr erhielt, erzählte mir Monique ihre Begegnung mit Rainer Maria Rilke im Hause de Reynold [...]. Schon der erste Eindruck, den die Persönlichkeit dieses Dichters auf sie machte, liess voraussehen, dass Rilke auf ihre Geistesart einen bestimmenden Einfluss ausüben würde – allerdings nicht durch seine Lyrik, die sie nicht lesen konnte, wohl aber durch die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die in französischer Übersetzung zu erscheinen begannen [...].[47]

Jean de Salis souligne également l'intérêt de l'ancienne étudiante de Gonzague de Reynold pour la littérature en général, mais française en particulier :

> Ich habe nie wieder eine Frau gekannt, die sich so vollständig mit der Literatur ihrer Zeit identifizierte und zugleich grosse Kenntnisse in der älteren Dichtung hatte. Sprachsinn und eine sehr persönlich geprägte Sprachkunst schienen ihr angeboren, allerdings ausschliesslich in ihrer Muttersprache – eine fremde Sprache vermochte sie sich nicht anzueignen. Aber mit der literarischen Welt der Russen, insbesondere mit den Romanen Dostojewskis, war sie eng

---

de *Quatrains Valaisans*, un recueil de poèmes composés directement en français. Comme la première version intégrale des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* paraît en juillet 1926, on peut imaginer que le volume dont parle ici la jeune femme est celui-là et non plus celui – partiel – de 1923.

46 Lettre de Monique Briod à Rainer Maria Rilke, 29 octobre 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

47 J.-R. von Salis, *Grenzüberschreitungen*, *op. cit.*, p. 192.

> vertraut, auch mit der zeitgenössischen englischen Literatur [...]. Schwärmerischer Überschwang und kritischer Scharfsinn, Schönheitssinn und praktischer Verstand hielten sich in ihrem Wesen auf eine eigentümliche Art die Waage. Die Werke, die sie liebte, nahm sie leidenschaftlich in sich auf : Barrès, Gide, Mauriac, Claudel, Ghéon, Giraudoux und Montherlant, insbesondere aber Proust, auch die neueren Lyriker, Anna de Noailles nicht ausgenommen, was weniger gut war.[48]

De fait, dans les textes qui évoquent son amitié avec le poète, Monique Saint-Hélier insiste très largement sur l'apport de Rilke dans le domaine littéraire, et plus particulièrement par sa connaissance du milieu *NRF* :

> A moi, qui n'avais jamais vu le monde, qui ne connaissais Paris que par la *N.R.F.*, il m'a donné le visage sensible de Paris. Pas celui qui s'inscrit avec des signes sur les feuillets des livres, mais l'autre, celui que Paris grave dans les cœurs de choix avec un canif de joie et un ciseau de peine. Il m'a donné Paris. Il m'a donné Gide et Giraudoux, et d'autres. Non seulement leurs livres, ce qui serait trop peu, mais il m'a parlé d'eux, de leur vie, de leur visage, et il m'a dit de penser à tous avec tendresse, parce qu'une tendresse qui voyage vers des cœurs inconnus, cela trace un joli chemin dans le monde. [...]
>
> André Gide, Giraudoux, la douce princesse Bibesco, Edmond Jaloux, Jean-Louis Vaudoyer, Madame Vaudoyer « qui est tout en or », Paul Morand, Marie Laurencin, Fabre-Luce, Adrienne Monnier, vous défiliez dans le salon plein d'ombre. On vous installait près d'un feu de cheminée, ma chatte ponctuait vos noms, vous étiez mes hôtes, vous que je ne verrai jamais. J'ai su vos visages, vos sourires, le son de vos voix. Vos livres, Rilke m'en a fait don, parce qu'il les aimait.
>
> Paul Valéry. Je pense que personne en ce monde n'aimera, ne goûtera Valéry plus intensément que Rilke.[49]

S'il est évident que de telles évocations publiques constituent autour de Monique Saint-Hélier une aura littéraire prestigieuse, la montrent comme ayant baigné dans une atmosphère littéraire parisienne de premier plan alors même qu'elle était encore en Suisse, il est plus surprenant de voir que dans le journal qu'elle tient durant l'année 1928, la future romancière prétend être une lectrice de *La NRF* depuis son adolescence chaux-de-fonnière[50], allant jusqu'à affirmer que ces auteurs l'ont « formée, modelée, informée », et que « sans eux elle

---

[48] J.-R. von Salis, *Grenzüberschreitungen*, *op. cit.*, p. 191. De Salis rapporte également que son amitié avec Monique Briod a commencé avec *Les Fleurs du mal*, qu'il a lu sous la houlette de la jeune femme (J.-R. von Salis, *Grenzüberschreitungen*, *op. cit.*, p. 155 et 190).

[49] Monique Saint-Hélier, *A Rilke pour Noël*, *op. cit.*, pp. 18-21. Voir aussi Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, pp. 35-36.

[50] « [Les auteurs *NRF*] sont associés aux paysages sévères de mon enfance. Je les ai lus en cachette, sur mes genoux, au lieu d'écouter des leçons idiotes. ». Ils lui ont appris « les troubles du cœur avant la règle des participes » (« Cahier fermé », 1er août 1928, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

est comme un ballon sans gaz, toute flasque » [51]. Cette ascendance affichée aux yeux du public semble totalement intériorisée.

Monique Saint-Hélier se présente donc dans ses textes sur Rilke et dans ses écrits intimes comme issue d'une double filiation, authentique ou partiellement reconstruite : celle du poète d'une part et celle des auteurs publiés dans *La NRF* d'autre part. Se dessine ainsi ce qui ressemble à une mythologie littéraire et qui fait d'une écolière chaux-de-fonnière une adepte précoce des écrivains *NRF*, puis d'une jeune femme bernoise une de leurs familières grâce à l'intervention de Rilke. Ce dernier se voit par ailleurs attribuer un rôle capital dans la naissance de la romancière puisque celle-ci prend la peine de préciser que c'est lui qui l'a encouragée à écrire[52]. Monique Saint-Hélier semble vouloir se doter de cette double ascendance et la revendiquer aux yeux du public et des critiques comme source de l'émergence de sa propre créativité littéraire.

Avant même d'aborder la question plus générale de la réception de Rilke en France, puis de celle de *La Cage aux rêves*, il apparaît que la relation qui unit le poète à la future romancière a engendré deux composantes importantes. La première est liée au rôle de malade tourmentée et inspirée qu'endosse Monique Briod face à Rilke et qui devient un état permanent. Que le poète ait donné une grandeur et une légitimité à une condition existant déjà dans toutes ces dimensions ou que la jeune femme ait accentué cette disposition face à lui, que cet état soit un moyen de se retirer de la vie ordinaire, le résultat demeure : Monique Saint-Hélier s'installe dans ce rôle ; elle se décrira elle-même et sera décrite comme telle au public français des années trente et cinquante. Il ne fait pas de doute que sa conformité au prototype de l'égérie rilkéenne lui vaut la sympathie accrue des acteurs de la réception du poète en France. La deuxième composante est constituée par le lien qu'elle établit avec Rilke et par les écrits qui en témoignent : ces derniers lui permettent d'intégrer de plein droit la « famille »[53] des rilkéens et de bénéficier de leur soutien actif et des réseaux dans lesquels ils sont insérés. Monique Saint-Hélier jouit à cet égard d'un concours de circonstances particulièrement favorable puisque la réception enthousiaste de Rilke commence en France au moment même où la future romancière arrive à Paris auréolée de cette amitié prestigieuse.

---

[51] « Cahier fermé », 1er août 1928, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[52] *Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1935. Cet article est mentionné par Charles Linsmayer (Ch. Linsmayer, « Monique Saint-Hélier La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955 Bausteine zu einer Biographie », art. cit., pp. 238-239). Dans la correspondance qu'elle entretient vers la fin de sa vie avec le peintre Lucien Schwob, Monique Saint-Hélier attribue également à Rilke le fait qu'elle se soit mise à peindre. Voir *Lettres à Lucien Schwob*, *op. cit.*, notamment la lettre du 21 octobre 1954, p. 80.

[53] Marcel Brion, « Rilke et la critique française », *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 154.

Chapitre II : Les rilkéens

La réception de Rainer Maria Rilke en France commence et passe avant tout par celle des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, ouvrage fortement ancré dans l'expérience parisienne du poète[54]. Autour de ce livre et de la figure de son auteur vont se regrouper et se reconnaître une série d'intellectuels français qui, à la fin des années vingt, forment une communauté interprétative relativement unifiée. Cette dernière est dotée d'une perception très idéalisée de sa propre existence. C'est ainsi qu'en 1942, dans l'ouvrage collectif intitulé *Rilke et la France,* Marcel Brion écrira à propos « des rilkiens de la première heure » que Rilke s'adressait « à une même famille d'êtres, qui avant même de le connaître, constituaient entre eux une même communauté de cœurs et d'esprits ; des êtres très divers, extérieurement, que leur vie profonde associait déjà et préparait, implicitement, à devenir les amis de Rilke le jour où ils le rencontreraient »[55].

Si Rilke est admiré dans d'autres pays, la réception du poète est particulièrement fervente en France, où l'on postule qu'un lien privilégié existe entre Paris, Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* et le reste de l'œuvre. « Rilke est aimé en France comme il ne l'est nulle part ailleurs »[56]. De l'admiration, on passera assez rapidement à un véritable culte, qui se lit dans toutes les publications dédiées au poète. En 1993, revenant sur ces années de gloire et soulignant le contraste avec le dénigrement et l'oubli qui marqueront l'après Deuxième Guerre mondiale, Claude David affirme à propos de Rilke qu'on « l'admirait, on l'aimait à l'égal d'un saint, on écoutait ses leçons comme on l'eût fait pour un maître de sagesse » ; « [c]'était l'époque où *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* était le livre de chevet de presque tous »[57]. Dans l'ouvrage qu'il consacre au poète, Philippe Jaccottet déclare pour sa part que « c'est tout juste [si Rilke] n'est pas monté au ciel encore vivant, enveloppé dans le nuage de reconnaissance et de ferveur qu'il avait suscité »[58].

---

[54] Voir Joseph-François Angelloz, *Rainer Maria Rilke L'évolution spirituelle du poète*, Paris, Paul Hartmann Editeur, 1936 ; Maurice Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, Paris, Editions Emile-Paul Frères, 1941 ; Gérard Cornillet, « Repères chronologiques », *Europe*, numéro spécial Rainer Maria Rilke, mars 1989, pp. 147-152.

[55] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 152 et 154. Monique Saint-Hélier participera également à cet ouvrage, avec un texte intitulé « Souvenir », qui est une reprise d'une partie d'*A Rilke pour Noël*. Romancier, historien, biographe et critique, Marcel Brion publie des articles dans les *Cahiers du Sud*, *Les Nouvelles littéraires* et *La Revue des deux mondes*. Il est élu à l'Académie française en 1964.

[56] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 148. Cette vision des choses a la vie longue puisqu'en 1996, Jean-Yves Masson, dans *Sud*, souligne lui aussi « la ferveur qui, tout particulièrement en France, entoura Rilke déjà de son vivant » et remarque qu'au moment où il écrit, cette ferveur reste toujours plus vive en France qu'en Allemagne (Jean-Yves Masson, « Présentation », *Sud*, « Rilke en France », février 1996, p. 12).

[57] Claude David, « Rilke dans la Pléiade », *Magazine littéraire*, dossier Rainer Maria Rilke, mars 1993, p. 59.

[58] Philippe Jaccottet, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 1970, p. 1.

Amateurs de littérature étrangère, et du romantisme allemand en particulier, les rilkéens s'approprient la personne de Rilke et ses écrits : poète romantique par excellence, il se voit doté de pouvoirs artistiques, magiques et mystiques. Il est une bannière esthétique, morale et spirituelle, autour de laquelle ces auteurs se rassemblent. D'un point de vue littéraire, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* est engagé dans une remise en cause du roman traditionnel français.

Etapes et acteurs d'une réception

Si *La NRF* publie dès 1911 sous le titre *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*[59] des fragments traduits de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* paru en 1910, il faut attendre 1926 pour que le texte connaisse une traduction intégrale en français[60]. Entre ces deux étapes, une version partielle, datée de 1923, paraît dans la collection « Les Contemporains » des éditions Stock[61]. Tandis que les fragments de 1911, traduits par André Gide, restent pratiquement sans écho dans les milieux littéraires parisiens[62], la traduction partielle de 1923 constitue quant à elle un événement nettement plus remarqué et bénéficie déjà d'un accueil enthousiaste, qui doit sans doute beaucoup au patronage indirect de Gide. Commentant l'engouement qui s'exprime à l'occasion de cette publication, Maurice Betz, le traducteur, écrit :

> Ce discret petit cahier eut un retentissement sans rapport avec ses dimensions. Peut-être venait-il à son heure. Je ne sais si dix ans plus tard il eût provoqué un intérêt aussi immédiat. Sans doute le nom d'André Gide contribua-t-il à attirer l'attention sur ce poète allemand inconnu. Quoi qu'il en soit, le succès de l'ouvrage fut d'une ampleur et d'une rapidité exceptionnelles.

---

59 Rainer Maria Rilke, « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (fragments) », traduction André Gide, *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1911, p. 39-61. Un article signé [Aline Mayrisch-]Saint-Hubert et intitulé « Rainer Maria Rilke et son dernier livre *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* » précède la vingtaine de pages traduites. Il s'agit là du premier essai critique français sur le poète autrichien.

60 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduction de Maurice Betz, Paris, Emile-Paul frères, 1926.

61 Comme pour la traduction complète de 1926, les pages sont revues par Rilke lui-même. Maurice Betz signe la préface de cette édition, qui comporte une centaine de pages. Grâce à cette première publication et à sa rencontre avec le poète pour l'établissement de la version intégrale des *Cahiers*, Maurice Betz devient le traducteur et le commentateur officiel de Rilke (M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, pp. 45-47 et 106).

62 M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, pp. 36-38. Il semble que Gide, qui a fait la connaissance de Rilke en 1910, ait eu un moment le désir de traduire *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906) – et qu'il y ait été encouragé par Rilke lui-même – mais que le travail que lui avaient demandé les quelques pages des *Cahiers* lui ait fait abandonner ce projet. (M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 197 et Romain Rolland, « Souvenir de mon voisin », *Rilke et la France*, *op. cit.*, pp. 202-203).

> Edmond Jaloux fut l'un des premiers à en parler dans son feuilleton des *Nouvelles Littéraires*. [...].
> Mais ce fut surtout dans les revues de jeunes qui naissaient et mouraient, particulièrement nombreuses depuis la fin de la guerre, que Rilke rencontra des sympathies.[63]

Près de vingt ans plus tard, revenant sur les débuts de la réception de Rilke en France, Marcel Brion insiste sur le rôle prépondérant des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* – dont la traduction est supervisée par le poète lui-même – dans l'accueil passionné qui lui est fait :

> Je ne crois pas, d'ailleurs, que ce soit par les *Elégies*, les *Sonnets* ou les autres poèmes que Rilke ait atteint le plus profondément les lecteurs français : ceux-ci se sont enthousiasmés surtout pour les *Cahiers*, peut-être parce qu'ils sentaient qu'ici le *droit de change* était réduit au minimum et qu'ils ne perdaient rien. Peut-être aussi parce que c'est l'œuvre de Rilke la plus directement et la plus complètement intelligible pour des étrangers, malgré toute la puissance de mystère que recèle ce livre [...].[64]

Alors que la traduction intégrale de l'ouvrage est en préparation, Maurice Betz reçoit plusieurs demandes pour publier de nouveaux fragments des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, notamment de Robert de Traz pour la *Revue de Genève*, Paul Valéry pour *Commerce* et Edmond Jaloux pour la *Revue européenne*[65]. De fait, dès ce moment-là, Edmond Jaloux prend un rôle plus qu'actif dans la réception de l'auteur et de l'œuvre : il écrit non seulement un article plus qu'enthousiaste dans *Les Nouvelles littéraires* en octobre 1923[66], mais, en tant que directeur littéraire des éditions Emile-Paul, il participe également à la publication de la traduction complète de l'ouvrage[67], ainsi qu'à bon nombre d'autres livres en rapport avec le poète. En 1927, Edmond Jaloux regroupera et publiera plusieurs textes qu'il a consacrés à Rilke, dans un opuscule intitulé *Rainer Maria Rilke* et édité chez Emile-Paul[68]. Ce volume, ainsi que les articles et ouvrages qui paraissent entre les années 1926 et 1927, à la suite de la version intégrale des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et de la mort de Rilke, contribuent à

---

63 M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, pp. 70-71.
64 M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 151.
65 Finalement, deux textes paraîtront avant la version complète de 1926, l'un dans le *Navire d'argent*, revue dirigée par Adrienne Monnier, et l'autre dans la *Revue européenne* (M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 76 et Charles Dédéyan, *Rilke et la France*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961, t. I, p. 400).
66 *Les Nouvelles littéraires*, 7 octobre 1923. Edmond Jaloux rencontre Rilke pour la première fois en Suisse en 1923.
67 M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, pp. 68-69 et 213.
68 E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, Emile-Paul, Paris, 1927. Jaloux publiera plus tardivement d'autres articles et ouvrages sur Rilke, à l'instar de « Rainer Maria Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 1937 et *La Dernière Amitié de Rainer Maria Rilke, lettres inédites à Mme Bey*, Paris, Robert Lafont, 1949.

créer une véritable émulation autour de la figure du poète, à laquelle participe *A Rilke pour Noël* de Monique Saint-Hélier[69].

En effet, si la traduction partielle de 1923 obtient un succès certain, la version de 1926 déclenche quant à elle une véritable vague de publications liées au poète autrichien, dont l'œuvre s'enrichit cette année-là de la parution aux éditions de *La NRF* de poèmes directement écrits en français[70], de même que d'une deuxième traduction en allemand de Paul Valéry, *Eupalinos*[71]. Ainsi, dans la foulée des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, sont publiées des traductions de plusieurs de ses autres ouvrages poétiques ou en prose, pour la plupart entreprises par Maurice Betz et éditées chez Emile-Paul[72]. Par ailleurs, un certain nombre d'articles ayant trait aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* ou plus généralement à Rilke fleurissent sous la plume de divers auteurs, dans différentes revues, avec une grande présence des *Nouvelles littéraires*, auxquelles collabore notamment Edmond Jaloux[73]. La mort du poète

---

69 S'il est publié à Berne, ce petit livre sera par la suite connu des rilkéens et figurera dans les bibliographies des ouvrages ultérieurs sur le poète, tel *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète* (1936) de Joseph-François Angelloz, qui paraît dans les années trente. Notons que Blaise Briod est lui aussi auteur d'un hommage au poète disparu puisqu'il consacre la deuxième séquence de *La Tapisserie d'Elione*, récit mi-poétique, mi-narratif paru dans les *Cahiers du Sud* (1928), à la mort de Rilke (Blaise Briod, *La Tapisserie d'Elione*, *Cahiers du Sud*, mai 1928, pp. 347-362). Ce texte a été réédité dans B. Briod, *Portrait. Poèmes, Lettres à Marcel Brion, Autres écrits*, *op. cit.*, pp. 71-89). La correspondance de Monique Briod avec Rilke montre qu'en 1926, le couple demande au poète l'autorisation pour Blaise de traduire *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (lettre de Monique et Blaise Briod à Rainer Maria Rilke, 29 octobre 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). C'est Nanny Wunderly-Volkart, qui écrira aux Briod pour leur dire que Rilke décline l'offre (lettre de Nanny Wunderly-Volkart à Monique Briod, 16 décembre 1926, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Quelques mois auparavant, Rilke avait donné l'autorisation à Suzanne Kra de publier sa traduction, qui paraît en 1927 sous le titre *La Chanson d'amour et de mort du Cornette Christoph Rilke* (M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 197).

70 Il s'agit de *Vergers*, suivis de *Quatrains valaisans*, Editions de la Nouvelle Revue française, Paris, 1926. En 1927 paraissent encore deux nouvelles séries de poèmes français, intitulées *Les Fenêtres* et *Les Roses*. Le numéro spécial des *Cahiers du mois* consacré à Rilke en publie en outre un autre groupe inédit (*Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926).

71 Paul Valéry, *Eupalinos oder über die Architektur*, Insel Verlag, Leipzig, 1927. Deux ans auparavant, Rilke avait publié sa traduction de *Charmes* dans Paul Valéry, *Gedichte*, Insel Verlag, Leipzig, 1925.

72 Il faut mentionner ici : *Histoires du Bon Dieu*, traduction de Maurice Betz, Emile-Paul, Paris, 1927 ; *Quinze sonnets à Orphée*, traduits par Maurice Betz, dans Maurice Betz, *Petite Stèle pour Rainer Maria Rilke*, Strasbourg, Joseph Heissler, 1927 ; *La Chanson d'amour et de mort du Cornette Christoph Rilke*, traduction de Suzanne Kra, Paris, Kra, 1927 ; *Auguste Rodin*, traduit par Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1928 ; *Le Livre des rêves*, traduction de Maurice Betz, Paris, J. Schiffrin, 1928 ; *Fragments en prose*, traduits par Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1929 ; plusieurs poèmes, traduits pour la plupart par Maurice Betz, paraissent en outre dans des revues telles les *Cahiers du Sud* – dont s'occupe Marcel Brion – (février 1927, août-septembre 1927, octobre 1928), *Les Nouvelles littéraires* (31 juillet 1927) ou la *Revue européenne* (septembre 1928). Deux mois après la mort de Rilke, *La NRF* publie une lettre de Rilke adressée à une amie non identifiée (*La Nouvelle Revue Française*, 1er février 1927).

73 On peut citer ici M. Betz, « Visage de Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 8 janvier 1927, M. Betz, « Rilke et Edmond Jaloux », *Les Nouvelles littéraires*, 20 août 1927 et M. Betz, « Rainer Maria Rilke », *Revue hebdomadaire*, janvier 1927 ; Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 24 juillet 1926 ; Paul Souday, « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge », *Le Temps*, 29 juillet 1926 et P. Souday, « Histoires du Bon Dieu », *Le Temps*, 11 août 1927 ; Maurice Martin du Gard, « R. M. Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 1er janvier 1927 ; Georges Grappe, « Rilke et Rodin », *Les Nouvelles littéraires*, 8 janvier, 1927 ; Claire Goll, « Rilke et les femmes », *Les Nouvelles littéraires*, 5 février 1927 ; Jean-Edouard Spenlé, « Les thèmes inspirateurs de la poésie de Rilke », *Le Mercure de France*, 15 février 1927 ; Louis Gillet , « Rilke et Rodin », *Revue des deux mondes*, 15 avril 1927 ; Pierre-Jean Jouve, « Calice ou adieux à l'âme de Rainer Maria Rilke », *Ecrits*, Paris,

– en décembre 1926 – contribue à accentuer l'engouement et la quantité de textes publiés autour de sa personne et de ses ouvrages. Peu après ce décès, Edmond Jaloux écrit :

> La mort de Rainer Maria Rilke a produit en France une émotion plus grande encore que nous ne pouvions le supposer. Nous en avons eu la preuve, non seulement par les nombreux articles des journaux et des revues, mais aussi par les lettres que nous avons reçues, par bien des témoignages oraux.[74]

Aux côtés de *Rainer Maria Rilke* d'Edmond Jaloux, deux autres ouvrages de plus grande envergure participent à ce mouvement de découverte et de promotion de Rilke en France. Il s'agit de *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke* (1926) de Geneviève Bianquis[75], mais surtout et avant tout du numéro spécial des *Cahiers du mois* intitulé « Reconnaissance à Rilke », qui paraît presque conjointement à la traduction intégrale des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et à *Vergers*, en juillet 1926. Ce volume rassemble pour la première fois, autour de Maurice Betz, les plus fervents lecteurs de Rilke. Ajoutant, dans un esprit cosmopolite, les hommages de divers écrivains étrangers aux contributions des admirateurs français du poète, ce cahier – qui se veut être « un appel, un point de départ »[76] – devait montrer « par une unanimité surprenante dans le jugement, quelle position centrale ce solitaire [Rilke] occupait en fait dans la littérature européenne »[77]. Confrontant en outre, dans une annexe, des comptes rendus critiques allemands et français sur l'œuvre de Rilke, il constitue un pas dans le cadre des relations littéraires franco-allemandes, échanges qu'Edmond Jaloux, Marcel Brion ou Jean Cassou cherchent à encourager.

Si André Gide et quelques autres rilkéens de la première heure, à l'instar de Charles Du Bos[78], ne sont pas présents dans le numéro des *Cahiers du mois*, ce dernier regroupe dans

---

Grasset, 1927 ; Daniel-Rops, « Rilke et la France », *Revue d'Allemagne*, janvier 1928 et Daniel-Rops, « Rilke et Rodin », *Europe*, 15 novembre 1928).

74 E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 71.

75 Geneviève Bianquis, *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Paris, Presses universitaires de France, 1926. Geneviève Bianquis participe aux *Cahiers du mois* dédiés à Rilke avec un article intitulé « Rilke et Rodin ».

76 M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 234.

77 M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit*, p. 237. « Reconnaissance à Rilke » se compose de quatre parties : une série d'hommages d'auteurs français ; des témoignages de personnalités étrangères (dont le Suisse Max Rychner) ; des pages inédites de Rilke, dont quelques poèmes français intitulés *D'un Carnet de poche* ; et enfin, un appendice comportant une notice biographique, des jugements littéraires venus de France et d'Allemagne et une courte bibliographie des œuvres écrites ou traduites en français. Dans le compte rendu qu'il fait de l'ouvrage dans *Les Nouvelles littéraires*, Edmond Jaloux souligne lui aussi que le but du volume est de montrer la composante européenne de Rilke (E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 36).

78 Charles Du Bos raconte la première visite de Rilke dans son *Journal*, le 30 janvier 1925. Ce passage sera reproduit dans l'ouvrage collectif *Rilke et la France* (1942).

la partie française des contributions des principaux acteurs de la réception du poète. Outre Maurice Betz, Edmond Jaloux et Marcel Brion – qui donne une place aux poèmes de Rilke dans les *Cahiers du Sud* et écrit lui-même quelques études[79] –, on y trouve notamment Paul Valéry, Daniel-Rops[80], Geneviève Bianquis et Jean Cassou – qui publie lui aussi quelques textes sur Rilke[81].

Au-delà de la fin des années vingt et durant la période pendant laquelle Monique Saint-Hélier s'impose comme une romancière reconnue, la faveur dont jouit Rilke ne se dément pas : la traduction de son œuvre continue et des monographies et articles lui sont consacrés[82]. Parmi ceux-ci, le volume collectif *Rilke et la France* publié en 1942 dans la collection « Présences » des éditions Plon rassemble à nouveau pour un hommage au poète une série d'écrivains connus, où se mêlent rilkéens de la première heure et autres admirateurs[83]. Alors que dans « Reconnaissance à Rilke », s'ils n'oubliaient pas de souligner

---

[79] Pour les articles, citons M. Brion, « Le Souvenir de Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 29 janvier 1939 ; M. Brion, « La poésie de Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 9 juillet 1939 [ou 38].

[80] Outre les articles déjà cités ci-dessus, mentionnons Daniel-Rops, *Présence et poésie*, Paris, Plon, 1938 et Daniel-Rops, *Où passent des Anges*, Paris, Plon, 1947.

[81] Citons Jean Cassou et E. Jaloux, « Introduction dialoguée à la traduction du *Roi Bohusch*, » dans Rainer Maria Rilke, *Le Roi Bohusch*, Paris, Emile-Paul, 1931 ; J. Cassou, « En écoutant la dixième élégie », *Vendredi*, 9 avril 1937 et J. Cassou, *Trois poètes, Rilke, Milosz, Machado*, Paris, Plon, 1954.

[82] Parmi les traductions, mentionnons *Le Roi Bohusch*, par Maurice Betz avec un avant-propos d'Edmond Jaloux et Jean Cassou, Paris, Emile-Paul, 1931 ; *Lettres (1900-1911)*, traduites par Hélène Zylberberg et Jean Nougayrol, Paris, Stock, 1934 ; *Les Elégies de Duino*, traduction de Joseph-François Angelloz, Paris, Paul Hartmann, 1936 ; *Poèmes*, traduits par Lou Albert-Lasard avec une préface de Jean Cassou, Paris, Gallimard, 1937 ; *Au fil de la vie*, contes et récits de jeunesse, traduits par Hélène Zylberberg et Louis Desportes, Paris, Editions « Je sers », 1937 ; *Lettres à un jeune poète*, traduction de Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Bernard Grasset, 1937 ; *Poésie*, traduction de Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1938 ; *Contes de Bohême*, traduits par Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1939 ; *Le livre de la pauvreté et de la mort*, traduction d'Arthur Adamov, Lausanne, Bonnard, 1941. Durant les années quarante, plusieurs textes de Rilke sont retraduits et republiés. Concernant les ouvrages monographiques, citons Joseph-François Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, Paris, Paul Hartmann, 1936 ; Maurice Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Emile-Paul, 1937 et Maurice Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, Paris, Emile-Paul, 1941 ; Robert Pitrou, *Rainer Maria Rilke, Les Thèmes principaux de son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1938. Pour les articles, outre ceux de Marcel Brion, Edmond Jaloux ou Jean Cassou précédemment mentionnés, on trouve Léon-Paul Fargue, « Souvenir d'un fantôme », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1934 ; Henry Bidou, « Serafico », *Le Temps*, 11 juillet 1934 et « Rainer Maria Rilke », *Conferencia*, 15 novembre 1939 ; Maurice Betz, « Quelques souvenirs », *Les Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1937 et « Rainer Maria Rilke », *Revue de Paris*, 1er août 1938 ; Joseph-François Angelloz, « Le thème de l'arbre dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke », *Yggdrasill*, 25 janvier 1937 ; Emile Henriot, « Rainer Maria Rilke », *Le Temps*, 1937 ; Robert Brasillach, « Présence d'une ombre », *Je suis partout*, 27 août 1937 ; Jean Danielou, « Rainer Maria Rilke. La lutte avec l'ange », *Etudes*, 5 novembre 1937 ; André Thérive, « Poésie », *Le Temps*, 15 septembre 1938 ; André Rousseaux, « La poésie de Rilke », *Le Figaro*, 2 juillet 1939. On remarquera que si Maurice Betz reste présent durant les années trente et quarante, d'autres traducteurs et commentateurs entrent également en scène. Relevons la traduction des *Lettres à un jeune poète* par l'éditeur de Monique Saint-Hélier, Bernard Grasset.

[83] Durant cette période, Rilke apparaît également dans un ouvrage collaborationniste, *Anthologie de la poésie allemande : des origines à nos jours* (1943) de René Lasne. Isabelle Kalinowski montre que durant la Deuxième Guerre mondiale, alors que le champ littéraire français se trouvait radicalement historicisé et politisé, des auteurs français ont de manière paradoxale soustrait la tradition poétique allemande à l'actualité politique dans un mouvement d'« esthétisation » et de « déshistoricisation ». Bon nombre d'écrivains ont voulu « manifester leur attachement à des auteurs allemands pour se réapproprier des échanges culturels

les liens du poète avec la capitale française, les auteurs cherchaient à montrer la dimension européenne du personnage, dans *Rilke et la France*, qui paraît en pleine Deuxième Guerre mondiale, ils visent ouvertement à rattacher le plus possible Rilke à leur pays – et plus particulièrement à Paris – et à la langue française, de même qu'à mettre en évidence, dans l'œuvre de Rilke, la trace de cet attachement[84]. Monique Saint-Hélier participe à ce livre, aux côtés d'Edmond Jaloux, Marcel Brion, André Gide, Paul Valéry, Charles Du Bos, Maurice Betz, Daniel-Rops ou Geneviève Bianquis, pour les plus anciens, et de Romain Rolland, Jean Cocteau, Léon-Paul Fargue, Paul Morand, Charles Vildrac, Louis Emié, Adrienne Monnier ou Yanette Delétang-Tardif pour les nouvelles voix[85]. Blaise Briod est également concerné par cet ouvrage grâce à la présence d'un passage de sa traduction de *Rainer Maria Rilke* (1935) de Katharina Kippenberg, qui paraît en cette même année 1942, sous le titre *Rainer Maria Rilke. Un témoignage*[86]. Outre son « Souvenir », Monique Saint-Hélier apparaît dans « Rilke et quelques voix », où Yanette Delétang-Tardif – qui n'a pas connu personnellement le poète – la cite comme témoin privilégié parmi les Paul Valéry, Edmond Jaloux, Maurice Betz ou Jean Cassou.

La réception de Rilke et de son œuvre est marquée par une évolution vers un véritable culte de la personne du poète, dans lequel le vocabulaire religieux prend le pas sur les jugements purement littéraires. Cette torsion du discours apparaît de manière particulièrement frappante dans les publications de la fin des années trente et du début des années quarante. Pour Joseph-François Angelloz en 1936, Rilke est « éternel » et ses lecteurs sont « fervents »[87], tandis que dans l'introduction de *Rainer Maria Rilke. Les thèmes principaux de son œuvre* (1938), Robert Pitrou affirme vouloir « contribuer à répandre davantage dans le

---

menacés par l'hégémonie politique nazie » (voir I. Kalinowski, « Les limites du champ littéraire national : l'exemple de la réception de Hölderlin en France sous l'Occupation (1939-1945) », art. cit., pp. 275 et 279).

84 *Rilke et la France*, *op. cit.*, pp. 10-11.

85 Outre un groupe de lettres écrites par le poète durant ses séjours à Paris – dont le contenu est à mettre en rapport avec *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* et *Rodin* –, l'ouvrage se compose d'études sur Rilke et de documents-souvenirs d'auteurs ayant connu le poète. C'est dans cette partie que paraît le « Souvenir » de Monique Saint-Hélier, reprise des huit dernières pages d'*A Rilke pour Noël* qui concernent les récits de Rilke sur André Gide et les autres auteurs parisiens connus de lui. C'est également dans ces souvenirs que se trouve la traduction d'un passage du livre de Katharina Kippenberg traduit par Blaise Briod.

86 Durant la guerre, alors que Blaise Briod a perdu son travail à l'Institut International de Coopération Intellectuelle, il est question, suite à une proposition de Jean Paulhan, que le mari de la romancière se lance dans la rédaction d'une étude sur Rilke, mais le projet restera lettre morte (Cahier « Crève cœur », 9 janvier 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Quelques années après l'ouvrage de Katharina Kippenberg, Blaise Briod traduira des lettres inédites qui paraîtront dans Marianne Gilbert, *Le Tiroir entr'ouvert*, Bernard Grasset, Paris, 1956 ; il participera encore à la publication des *Œuvres complètes* de Rilke, en traduisant, avec Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, une partie de sa correspondance (R. M. Rilke, *Œuvres complètes*, t. III (« Correspondance »), édition établie et annotée par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1976).

87 J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, p. 364.

'grand public' la connaissance, donc le culte de ce poète des poètes »[88]. Mais c'est sans doute dans *Rilke et la France* (1942) que le trait est le plus marqué. Marcel Brion parle du « culte public » rendu au poète et du « groupe de fervents » que constituaient ses premiers lecteurs ; il évoque également les « dévots », heureux de « communier en Rilke », les « ferveurs unanimes », la « foule d'adorateurs », le « plus pur et le plus haut message » reçu de cet « ami de l'âme » et le « cantique » vers lequel glisse toute prise de parole sur le poète[89]. Bien qu'un peu moins enclin à adopter ce registre religieux et malgré ses réticences envers les lecteurs qui le considèrent comme un « prophète », Edmond Jaloux apporte toutefois sa pierre à l'édifice, en rangeant Rilke parmi les « fondateurs d'ordre »[90].

La fin des années quarante voit la parution d'un volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui » dédié à Rilke (1949), sous la plume de Pierre Desgraupes[91] ; le début des années cinquante, celle d'une monographie écrite par Joseph-François Angelloz[92] ; puis un *Rainer Maria Rilke : sa vie, son œuvre, sa pensée* (1958)[93]. Durant cette décennie et jusqu'au début des années soixante, marqué par la publication de trois volumes intitulés *Rilke et la Franc*e (1961-1963)[94], les éditions et études concernant le poète ne cessent pas mais diminuent sensiblement[95]. Qui plus est, ces publications ne sont plus le fait d'écrivains en vue, comme c'était le cas entre la fin des années vingt et le début des années quarante. Après avoir été une religion, après être devenu un classique, Rilke fait son entrée au « purgatoire »[96]. Au tout début des années septante, le *Rilke par lui-même* de Philippe Jaccottet (1970) marque une réelle rupture avec le discours mystique et mythologique des rilkéens.

L'étude de la réception de Rilke en France montre clairement que le poète est l'objet d'une ferveur particulièrement marquée dans les années vingt et trente – celles de l'arrivée à Paris de Monique Briod puis de ses débuts prometteurs comme romancière – dans un cercle

---

88 R. Pitrou, *Rainer Maria Rilke, Les Thèmes principaux de son œuvre*, *op. cit.*, pp. 12-13.
89 M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., pp. 142-155.
90 E. Jaloux, « La leçon de Rilke », *Rilke et la France*, *op. cit.*, pp. 47-59.
91 Pierre Desgraupes, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Seghers, 1949.
92 Joseph-François Angelloz, *Rilke*, Paris, Mercure de France, 1952.
93 Adrien Robinet de Clery, *Rainer Maria Rilke : sa vie, son œuvre, sa pensée*, Paris, PUF, 1958. Rilke apparaît également dans la collection « Classiques du XX^{e} siècle » (Bernard Halda, *Rainer Maria Rilke*, Paris Editions universitaires, 1961).
94 Ch. Dédéyan, *Rilke et la France*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961-1963.
95 Notons durant cette période la parution de certaines correspondances, ainsi celle entretenue avec André Gide (R.-M. Rilke, André Gide, *Correspondance : 1909-1926*, Paris, Corrêa, 1952), Emile Verhaeren (*Rilke, Gide, Verhaeren : correspondance inédite*, Paris, Messein, 1955), ainsi que des études comparatives ou thématiques telles que Charlotte L. de Sugar, *Baudelaire et Rainer Maria Rilke : étude d'influence et d'affinités spirituelles*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1954 ; Claire Goll, *Rilke et les femmes*, Paris, Falaize, 1955 ; Janine Wolfrom, *Essai sur le silence dans les poèmes français de Rainer Maria Rilke*, Paris, Minard, 1959.
96 *Magazine littéraire*, dossier Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 16.

qui, pour être restreint, n'en est pas moins très actif. C'est dans ce contexte particulier qu'il faut comprendre l'entrée dans le champ littéraire français de Monique Saint-Hélier, amie de Rilke, actrice de sa réception et protégée des rilkéens acteurs de sa propre réception. Edmond Jaloux, Marcel Brion, Jean Cassou et Charles Du Bos jouent un rôle-clé pour la carrière de la romancière.

Une communauté interprétative

La réception de Rilke en France doit être interprétée dans le contexte plus global de l'intérêt qu'une série d'écrivains francophones manifestent pour le romantisme allemand dans l'entre-deux-guerres. Plus généralement encore, ces auteurs sont des amateurs de littérature étrangère, notamment allemande et anglaise, qui envisagent les mouvements esthétiques et intellectuels dans une perspective cosmopolite et ouverte[97]. Par leur activité de critiques et de créateurs, ils cherchent essentiellement à montrer que la littérature française – notamment le roman – gagne à ne pas se limiter à une poétique et des conventions issues du classicisme et du réalisme, mais à intégrer des éléments tels que la poésie, le fantastique, le rêve, l'imagination. Concernant la littérature française, ils tentent de montrer qu'à côté des auteurs qui illustrent l'esthétique traditionnelle, il existe une autre tradition proche de l'esprit romantique, qui se situe hors du paradigme classique et réaliste ; ils cherchent par ailleurs à prouver que les auteurs français considérés comme classiques et réalistes intègrent en fait des éléments qui se situent du côté du romantisme[98]. Ce courant de pensée – illustré par des traductions d'œuvres étrangères, des études et des œuvres de création – s'oppose dans le champ littéraire à la critique d'inspiration maurrassienne. Cette position néo-classique est tenue par des auteurs nationalistes et conservateurs, qui, adhérant au paradigme encore dominant selon lequel la littérature incarne les traits de la nation qui la produit, considèrent que l'essence même de l'esprit et de l'esthétique français s'est manifestée dans le classicisme du XVII^{e} siècle. Pour ces derniers, la littérature française doit se garder d'intégrer des éléments qui ne font pas partie de cette essence, caractérisée par l'ordre, la raison et la clarté.

[97] Leur approche de la littérature étrangère est sans aucun doute liée au développement de la littérature comparée qui prend son essor en ce début de XX^{e} siècle avec la parution de revues et d'études comparatistes. Il faut toutefois noter ici que si les comparatistes aiment à mettre au jour les influences, chercher les sources, etc., la démarche se veut autre chez les rilkéens (Manfred Gsteiger, « Littérature comparée et esthétique de la réception », *Œuvres et critiques*, II, 2, 1977-78, p. 19). Chez les néo-romantiques, il est question d'« affinités », de « familles spirituelles », non d'influences ou de « transmission des idées et des thèmes » (Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, p. XII).

[98] Sur ces points, voir notamment A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.* et *Cahiers du Sud*, « Le romantisme allemand », n° 194, 1er semestre 1937.

Dans l'étude de la réception de *Bois-Mort*, nous verrons que la polémique se cristallise autour de cette opposition de base.

Mais l'intérêt pour le romantisme n'est pas qu'esthétique et littéraire. Il comprend également une composante morale et spirituelle. Face au matérialisme, à l'industrialisation et à l'urbanisation croissants, face à une société qui place la raison et la science au sommet de sa hiérarchie de valeurs, les néo-romantiques aspirent à renouer un lien avec une réalité plus essentielle et transcendante, où l'imagination et les sentiments jouent un rôle majeur. Le romantisme leur permet donc une critique du temps présent, « sert d'étendard à une révolte contre tout le positivisme du XIX^e^ siècle français »[99]. S'ils sont ouverts sur l'étranger, s'ils sont réceptifs à des expérimentations esthétiques diverses, ces néo-romantiques sont par contre fermés à tout ce qui constitue la marche du siècle. A une vision esthétique relativement progressiste correspond une position politique et sociale plutôt conservatrice.

Voyant le romantisme comme une catégorie esthétique et spirituelle fondamentale, transnationale et transtemporelle, qui s'est incarnée de manière particulièrement concentrée et aboutie dans le romantisme allemand du XIX^e^ siècle, ces auteurs cherchent à en retracer les occurrences dans la littérature plus récente : dans le domaine germanophone, avec Hugo von Hofmannsthal et Rilke, notamment ; dans le domaine francophone, avec Baudelaire, Nerval, les symbolistes et les surréalistes, entre autres[100]. C'est donc un Rilke essentiellement romantique, « un frère de Novalis »[101], qui est présenté au public français entre la fin des années vingt et le début des années quarante. Erigé en poète absolu et en guide, il est le véhicule d'une appropriation littéraire et spirituelle de la part d'une communauté interprétative qui s'éprouve proche des romantiques et qui cherche à tisser des liens en témoignant.

La convergence entre l'intérêt pour le romantisme allemand et la réception de Rainer Maria Rilke est évidente : les principaux acteurs de la réception de Rilke ont tous été mêlés de près ou de loin aux ouvrages liés au romantisme allemand qui paraissent dans les années

---

[99] C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, *op. cit.*, p. 15. Sur ce point, voir par exemple, Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 59. Les adeptes français du romantisme allemand ont à cœur d'expliquer la genèse du courant romantique en Allemagne par une réaction contre l'*Aufklärung*, contre la domination de la raison. Ils établissent à ce propos un parallèle avec leur propre réaction contre le positivisme et le mécanisme du XIX^e^ siècle. Voir notamment, Henri Lichtenberger, « Qu'est-ce que le romantisme », *Cahiers du Sud*, *op.cit.*, pp. 349-358.

[100] Sur le jugement concernant les grands représentants du romantisme français, voir notamment Gabriel Bounoure, « Moment du romantisme allemand », *Cahiers du Sud*, *op. cit.*, p. 10 ; E. Jaloux, *Au Pays du roman*, Paris, Corrêa, 1931, p. 102 ou A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 328.

[101] M. Brion, « Rilke et la vie secrète du cœur », *Cahiers du mois*, *op. cit*., p. 65.

trente. Figure fédératrice de ce « courant »[102], Edmond Jaloux est ainsi l'auteur d'un essai sur la littérature allemande, *Du Rêve à la réalité* (1932)[103], mais aussi d'une étude sur la féerie chez les auteurs français et étrangers, *D'Eschyle à Giraudoux* (1946)[104], ainsi que d'une biographie sur Goethe[105]. Il préface également en 1933 un recueil de contes de Ludwig Tieck, traduits par Albert Béguin[106]. Son ami Jean Cassou, avec lequel il crée le « Brambilla-Club »[107] sous l'égide d'E. T. A. Hoffmann, publie pour sa part *Pour la Poésie* (1935), dans lequel les romantiques allemands apparaissent en bonne place[108]. Si la vaste étude de Marcel Brion sur le romantisme allemand ne paraît pas avant les années soixante[109], l'auteur s'y intéresse bien avant, notamment par des conférences, ainsi que dans la chronique de littérature étrangère tenue par lui dans les *Cahiers du Sud*[110], dans la revue *De l'Allemagne* ou dans la *Revue européenne*[111]. Comme Charles Du Bos, Edmond Jaloux et Blaise Briod, Marcel Brion

[102] E. Vauthier, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres », art. cit., pp. 321-322.

[103] E. Jaloux, *Du Rêve à la réalité*, Paris, Corrêa, 1932. Auparavant, il publie un article dans *La Vie romantique au Pays romand* (E. Jaloux, « Les Romantiques étrangers en terre romande », *La Vie romantique au Pays romand*, Lausanne, Feudweiler-Spiro,1930, pp. 101-115).

[104] E. Jaloux, *D'Eschyle à Giraudoux*, Fribourg, Librairie de l'Université Egloff, 1946.

[105] E. Jaloux, *Vie de Goethe*, Paris, Plon, 1933. Une nouvelle édition revue et augmentée paraît en 1949 (E. Jaloux, *Goethe*, Paris, A. Fayard, 1949). La même année, Charles Du Bos publie lui aussi un *Goethe* (Ch. Du Bos, *Goethe*, Paris, Corrêa, 1949), de même que Marcel Brion (M. Brion, *Goethe*, Paris, Albin Michel, 1949). Goethe étant né en 1749, on peut imaginer que toutes ces publications visent à célébrer cette date anniversaire. Mentionnons également que Blaise Briod participe à l'édition « Bibliothèque de la Pléiade » des romans de Goethe qui paraît en 1954 (Goethe, *Romans*, Traduction et notes de Bernard Groethuysen, Pierre Du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, 1954).

[106] Ludwig Tieck, *La Coupe d'or et autres contes*, traduits de l'allemand par Albert Béguin, avec une préface d'Edmond Jaloux, Paris, Denoël et Steele, 1933.

[107] Cette société, qui tire son nom de *La Princesse Brambilla* d'Hoffmann est fondée par Edmond Jaloux et Jean Cassou en 1925. Initialement conçue pour être un cercle des amis d'Hoffmann, elle devient très vite un groupe chargé plus largement de promouvoir le romantisme en mettant en valeur des figures comme Jean Paul et Rainer Maria Rilke. Une collection éphémère de l'éditeur rilkéen Emile-Paul Frères, créée en 1931, s'intitule « Les soirées du Brambilla-Club ». C'est dans cette série que paraît, avec un avant-propos d'Edmond Jaloux et Jean Cassou, R.-M. Rilke, *Le Roi Bohusch* (1931). Le Brambilla-club attire notamment Albert Béguin, Francis de Miomandre, Charles Du Bos, Jean Giraudoux ou Julien Green (voir E. Vauthier, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres », art. cit., p. 322 ; Hervé Gullotti, « Des amitiés françaises d'Albert Béguin : émergence et évolution », *De l'Amitié. Hommage à Albert Béguin*, textes réunis par Martine Noirjean de Ceuninck, sous la direction de Jean Borie, Genève, Droz, 2001, p. 138 et Pierre Grotzer, *Existence et destinée d'Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 40).

[108] J. Cassou, *Pour la Poésie*, Paris, Corrêa, 1935. Quittant l'idéalisme issu du romantisme et dénonçant les impasses de la philosophie du désespoir inspirée de Kierkegaard, Cassou cherche avec *Pour la Poésie* à inscrire l'acte poétique dans une revendication matérialiste, une volonté de changer les conditions sociales de l'homme. A ce sujet, voir Olivier Salazar-Ferrer, « L'Amitié et le fantôme des poètes : Albert Béguin et Benjamin Fondane », *De l'Amitié. Hommage à Albert Béguin*, *op. cit*, pp. 196-197.

[109] M. Brion, *L'Allemagne romantique*, Paris, Albin Michel, 4 vol., 1962-1978. Brion publie en outre M. Brion, *Schumann et l'âme romantique*, Paris, Albin Michel, 1954.

[110] En 1927, les *Cahiers du Sud* lancent une vaste enquête sur la littérature étrangère en France. L'une des questions posées montre particulièrement bien la perspective d'ouverture aux autres cultures et littératures que revendique le mensuel : « [Q]uels sont, à votre avis, les œuvres ou les auteurs anciens ou modernes que nous ignorons, qui sont insuffisamment ou mal traduits, et qui, cependant, représentatifs d'une mentalité ou d'une culture, ne peuvent nous demeurer plus longtemps inconnus ou mal connus, sans préjudice pour la formation de la nouvelle intelligence française » (cité dans Claude Esteban, « Marseille : premiers essais littéraires. *Fortunio*, *Cahiers du Sud* », *Marcel Brion, Humaniste et « passeur »*, Actes du colloque international de la Bibliothèque nationale de France, 24-25 novembre 1995, Paris Albin Michel, 1996, p. 23).

[111] Marcel M. Brion, *Mémoires d'une vie incertaine, op.cit.*, p. 64.

œuvre notamment à la réception d'Hugo von Hofmannsthal[112].

Tous ces intérêts convergent en 1937 dans la publication d'un numéro spécial des *Cahiers du Sud* intitulé « Le romantisme allemand »[113]. Ce volume est placé sous la direction des rilkéens Edmond Jaloux, Charles Du Bos, Jean Cassou et Marcel Brion, qui signent également une contribution[114]. Parmi les autres contributeurs, il faut noter la présence de Jean-François Angelloz, lui aussi acteur de la réception de Rilke. Une conception ouvertement élitiste[115], le sentiment d'appartenance à un groupe d'intellectuels éclairés apparaissent explicitement dans la conclusion de l'avant-propos :

> Si la critique, pour demeurer valable à nos yeux et conserver son rang parmi les genres supérieurs, doit étudier sous quelle incidence un groupe humain apprécie telle attitude essentielle du moi, on doit considérer ce numéro spécial comme la somme des réactions intellectuelles d'une élite, un cycle de « Regards » sur le Romantisme allemand.[116]

Face au monde contemporain qu'ils rejettent, ces hommes et femmes de lettres se perçoivent comme une fratrie d'esprits supérieurs, cette dernière étant transgéographique et transculturelle. Cette perspective restrictive, qui fait de la littérature une forme d'élection

---

[112] Voir Erika Tunner, « Marcel Brion et Hugo von Hofmannsthal. 'Seul le poète comprend le poète' », *Marcel Brion, Humaniste et « passeur »*, *op. cit.*, pp. 80-88. Il est question d'Hofmannsthal dans *L'Allemagne romantique* (vol. 4) et des pages consacrées à cet auteur, datant d'époques diverses, sont reproduites dans M. Brion, *Les Labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, 1994, pp. 243-271. Edmond Jaloux et Charles Du Bos sont actifs dans la réception d'Hofmannsthal : le premier avec une étude (E. Jaloux, *Du Rêve à la réalité*, *op. cit.*, pp. 275-289) et le second en préfaçant une traduction (Hugo von Hofmannsthal, *Ecrits en prose*, avec un avant-propos de Charles Du Bos, Paris, Edition de la Pléiade J. Schiffrin, 1927). Quant à Blaise Briod, il traduit *Andreas* avant la Deuxième Guerre mondiale et le livre est censé paraître chez Grasset, d'abord en 1939, puis en 1955. Mais cette publication ne verra jamais le jour (voir B. Briod, *Portrait. Poèmes. Lettres à Marcel Brion. Autres écrits*, *op. cit.*, p. 157 et 171). Un numéro spécial de la revue *De l'Allemagne* est dédié à Hofmannsthal en octobre 1929, à l'occasion de sa disparition.

[113] *Cahiers du Sud*, *op. cit.* Ce volume est réédité après la Deuxième Guerre mondiale, en 1949, avec certaines modifications. Sur les différences entre ces deux éditions, voir C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, *op. cit.*, pp. 16-19.

[114] Le volume contient des traductions de Béguin et de Gustave Roud. Cette même année 1937, Albert Béguin publie sa thèse, *L'Âme romantique et le rêve*. Notons également la contribution au numéro spécial des *Cahiers du Sud* du critique d'art russe émigré Wladimir Weidlé (« Büchner ou la fin du romantisme »), ami très proche de Monique Saint-Hélier, dans les années 1937-1938 (voir la correspondance entre Monique Saint-Hélier et Wladimir Weidlé, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Collaborateur à *La NRF* et à la revue *La Voie* (organe de la pensée religieuse russe), Wladimir Weidlé (1895-1979) a écrit deux comptes rendus élogieux publiés dans le quotidien russe *Les Dernières Nouvelles*, l'un sur *Bois-Mort* (3 novembre 1934) et l'autre sur *Le Cavalier de paille* (article non retrouvé, mais évoqué dans la lettre de Wladimir Weidlé à Monique Saint-Hélier datée du 2 février 1937). Wladimir Weidlé est également l'auteur de *Les Abeilles d'Aristée : essai sur le déclin actuel des lettres et des arts* (1936), réédité en 2004. Il s'intéresse notamment à la renaissance du merveilleux dans la littérature occidentale (Jules Verne, Alain-Fournier, etc). Sur Wladimir Weidlé et sur les intellectuels russes émigrés, voir Antoine Arjakovky, *La Génération des penseurs religieux russes*, Kiev/Paris, L'Esprit et la Lettre, 2002.

[115] J'utilise ce terme à plusieurs reprises pour qualifier la position des rilkéens. Décrivant leur volonté de se percevoir comme un petit groupe d'êtres que leur sensibilité poétique privilégie, il n'a pas pour moi de connotation péjorative.

[116] Jean Ballard, Avant propos, *Cahiers du Sud*, *op. cit.*, p. 3.

spirituelle, réservée aux initiés, et leur approche anhistorique apparaîtront comme complètement dépassées après la Deuxième Guerre mondiale et seront rejetées dans les prises de position des auteurs qui marquent cette période. Il en va de même du rôle transcendant qu'ils attribuent à l'art.

Onze ans avant « Le romantisme allemand », c'est Rainer Maria Rilke qui rassemble la plupart de ces intellectuels dans le numéro spécial des *Cahiers du mois*, contemporain de la parution de la première traduction intégrale des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Le rôle de ces deux derniers ouvrages dans l'auto-révélation – ou la construction – d'une « famille » rilkéenne française apparaît dans divers textes ultérieurs. Edmond Jaloux utilise cette imagerie familiale, en attribuant à Rilke le rôle de « frère » :

> En quelques mois, ce livre, hier inconnu ici, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, a conquis tout un public. Un public, c'est peu dire : une société. Une société d'amis, au milieu desquels Rilke était considéré comme une sorte de frère supérieur, de conseiller, de répondant. Une société qui s'était attachée à lui autant par des liens moraux que par des liens littéraires (et les liens littéraires ne prennent leur véritable valeur que quand ils deviennent des liens moraux). Ce petit ouvrage, si grave et si profond, a commencé d'avoir sur un grand nombre d'esprits une influence considérable.[117]

Joseph-François Angelloz parle pour sa part des rilkéens comme des « membres de la grande famille rilkéenne, Société des esprits, Internationale des cœurs »[118]. La référence au parti communiste indique que ces auteurs s'opposent dans leurs aspirations sociales, morales, esthétiques et spirituelles au matérialisme et à la politisation ambiants, ainsi qu'à un réalisme limitant. Ces liens et ce programme restent par contre dans un flou assez notable et volontairement entretenu : il n'est pas question ici de mettre à plat, de rendre prosaïque ce qui doit rester de l'ordre du mystérieux et de l'impalpable. Dans tous ces textes, il apparaît qu'au travers d'un discours pour le moins exalté – celui qu'André Rousseaux nomme avec sévérité le « langage poético-mystique qui sert de langue internationale entre les pays anglo-saxons et l'Europe centrale »[119] –, les rilkéens construisent et entretiennent la mythologie de leur existence.

---

[117] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 71-72.

[118] J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, Paul Hartmann Editeur, Paris, 1936, p. 365. Une même imagerie familiale se retrouve chez Daniel-Rops (Daniel-Rops, « Inquiétude et dispersion du moi chez Rilke », *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 38).

[119] André Rousseaux, *Candide*, 29 novembre 1934.

Si Jean-François Angelloz parle de « grande famille », l'une des premières composantes de cette construction est l'élitisme déjà mis au jour dans le cas de la réception du romantisme allemand. Les rilkéens de la première heure œuvrent évidemment au succès des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et ils se réjouissent de la faveur dont commence à jouir le poète auprès d'un plus large public ; mais ils sont toujours soucieux de spécifier que Rilke n'est « pas pour la foule »[120] ou que *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* n'est « pas un livre pour tous les lecteurs » car « sa délicatesse, sa réserve, sa profondeur le tiendront à l'écart de beaucoup »[121]. Les rilkéens tiennent donc un discours ambivalent, qui affirme l'universalité de Rilke, en même temps qu'il limite la compréhension de l'homme et de l'œuvre à un groupe d'êtres privilégiés, les « meilleurs esprits de France »[122]. De fait, lorsque le lectorat se sera élargi, ils n'hésiteront pas à mettre en doute les compétences de ce nouveau public[123].

Un deuxième élément de cette mythologie familiale consiste à définir ces esprits et ces cœurs privilégiés comme ayant déjà en eux-mêmes le trésor que Rilke leur révèle :

> On ne va pas à Rilke du dehors ; tous ceux qui ont reçu son message sont ceux qui en portaient le pressentiment en eux-mêmes déjà, et qui n'attendaient que lui pour en prendre conscience.[124]

Ainsi Rilke a-t-il « simplement aidé ceux qui se cherchaient à se trouver et à se rassembler en eux-mêmes »[125]. La « famille » existait déjà, le poète lui a seulement permis de révéler ce lien invisible :

---

120 E. Jaloux, « La leçon de Rilke », art. cit., p. 47.
121 E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke, op. cit.*, p. 13.
122 M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 146.
123 En 1942, Edmond Jaloux laisse entendre que le nouveau public conquis par le poète n'est pas toujours apte à saisir son propos et utilise l'adjectif « rilkéen » dans un sens péjoratif qui ne décrit plus la famille initiale des admirateurs : « Je ne crois pas que ce petit monde *rilkéen* comprenne exactement son prophète. Quand je vois la variété des commentaires dont il est l'objet, je n'ose plus me flatter de l'avoir étudié moi-même avec clairvoyance. [...] Dans le jardin de Duino ou de Muzot, chacun croit volontiers voir naître les fleurs qu'il y a plantées ». Et le critique de conclure son article par ces mots : « Quoique l'aient craint quelques-uns de ses premiers fervents, Rilke ne sera jamais populaire. [...] il demande [...] trop de tension à la sensibilité et trop de subtilité à l'intelligence pour garder longtemps auprès de lui ceux qui ne sont pas de son ordre » (E. Jaloux, « La leçon de Rilke », art. cit., p. 49 et 59). Dans « Le romantisme allemand », Gabriel Bounoure se montre assez lucide quant à cette tentation de l'élitisme. Evoquant la découverte des romantiques allemands après les « lieux communs » des romantiques français, il écrit : « Sentiment grisant d'une promotion et d'une élection. […] Voici que nous était promise une initiation révélant aux seuls privilégiés d'un collège idéal la connaissance de la réalité unique sans quoi la vie n'est qu'une suite de signes privés de sens, une caricature sans original. » (G. Bounoure, « Moment du romantisme allemand », art. cit., pp. 10-11).
124 M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 152.
125 M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 149.

> Aussi ne s'adressait-il [Rilke]qu'à une même famille d'être, qui avant même de le connaître, constituaient entre eux une même communauté de cœurs et d'esprits ; des êtres très divers, extérieurement, que leur vie profonde associait déjà et préparait, implicitement, à devenir les amis de Rilke.[126]

C'est donc autour de la « vie profonde », de l'implicite et de la logique secrète des choses que se rassemblent les rilkéens.

Une autre caractéristique est une communauté absolue de vision dans la réception du poète : « Tous ceux qui ont aimé Rilke, l'aiment de la même manière et pour les mêmes raisons »[127], « presque avec les mêmes mots »[128]. Le concert des voix doit être unanime et les critiques qui ne peuvent comprendre cette œuvre, qui feraient preuve d'une « admiration myope ou en porte-à-faux » ont « le tact de se taire »[129]. Cette empathie avec une œuvre et son auteur est particulièrement vive dans le cas de Rilke, mais la méthode est appliquée beaucoup plus généralement, notamment par Edmond Jaloux[130]. Les rilkéens entourent ainsi d'une aura spirituelle et quasi magique ce que la sociologie de la littérature appelle aujourd'hui communauté interprétative et ressources discursives communes.

Il découle de cette unanimité une dernière conviction, qui veut que la famille rilkéenne française soit le réceptacle le plus performant du « message » délivré par Rilke :

> On dirait que notre pays, plus que les autres, plus que l'Allemagne même, a reçu le message de Rilke dans sa totalité qui réclame la sympathie, la communion.[131]

Avec la création d'une élite de l'élite, le discours des rilkéens se trouve ici encore marqué par une certaine ambivalence. Alors qu'en d'autres occasions, il a une visée cosmopolite, en refusant le sentiment national au profit « d'une communauté de cœurs et d'esprit » qui transcendent les données de l'espace-temps, il est ancré sur ce point dans une vision au contraire très nationaliste et exclusive.

Si l'on considère le déroulement chronologique des deux réceptions – Rilke dès 1926

---

[126] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 152.
[127] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 154.
[128] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 152.
[129] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 154. Voir aussi E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 35.
[130] Voir par exemple les lignes qu'il écrit sur Katherine Mansfield (E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, p. 182). Sur la critique de Jaloux comme osmose, voir Jack Kolbert, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, Paris, Minard, 1962, pp. 53-54. On retrouve l'idée de l'empathie chez Albert Béguin (A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. XIII).
[131] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 148.

et le romantisme allemand dès le début des années trente, avec les grandes parutions de 1937 –, il semble possible d'affirmer que la ferveur qui se crée autour du poète autrichien, lu comme un romantique, permet à ces auteurs germanophiles de se rassembler ensuite autour du romantisme allemand[132]. Faisant leur « le besoin à jamais insatisfait d'une communauté d'esprit et de sentiment »[133], ils tentent de faire passer cette aspiration dans le domaine du réel en créant à leur effet une mythologie familiale autour de Rilke, de même qu'ils constituent une grande famille d'auteurs romantiques au travers des époques et des pays.

Monique Saint-Hélier, membre de la communauté rilkéenne

Si Blaise et Monique Briod, à peine arrivés à Paris, sans réel statut d'auteurs ou de critiques, ne participent pas au numéro spécial des *Cahiers du mois* en 1926, ils n'en deviennent pas moins rapidement, grâce à l'amitié nouée avec le poète, au poste qu'occupe Blaise Briod[134] et aux premiers écrits de Monique Saint-Hélier, des membres à part entière de cette communauté rilkéenne de la première heure. De fait, ils figurent en bonne place dans la liste qui en est donnée ultérieurement[135]. Dans les ouvrages consacrés au poète, la romancière apparaît tantôt comme un témoin de choix ou comme une auteure influencée par Rilke. L'entrée dans le champ littéraire de Monique Saint-Hélier est par ailleurs fortement soutenue par d'autres rilkéens.

En 1936, dans *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, la jeune femme est citée comme l'une des sources pour la connaissance de Rilke, au même titre que d'autres amis plus illustres. Joseph-François Angelloz écrit ainsi au début du chapitre intitulé « Portrait du

---

[132] Le mouvement inverse est aussi possible : Gustave Roud, par exemple, en arrive à s'intéresser à Rilke parce qu'il a été présenté dans le domaine francophone comme un romantique. Sur Gustave Roud traducteur de Rilke, voir C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, *op. cit.*, pp. 109-123. Notons toutefois que l'ouvrage collectif « Le romantisme allemand » contient des points de vue plus variés que « Reconnaissance à Rilke », certains, comme Gabriel Bounoure, qualifiant avec beaucoup de distance le romantisme comme une étape du développement de l'individu, étape qui correspond au moment de l'adolescence (G. Bounoure, « Moment du romantisme allemand », art. cit., pp. 9-15). Et si Edmond Jaloux consacre sa contribution à Jean Paul, qui est pour lui le « romantisme total », le « romantisme incarné » (E. Jaloux, « Jean-Paul Richter et le sentiment du Paradis », *Cahiers du Sud*, *op. cit.*, p. 172), Maurice Denhof évoque pour cet auteur des « paroles creuses dans leur sensiblerie » (Maurice Denhof, « Rapports », *Cahiers du Sud*, *op. cit.*, p. 18).

[133] A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 11.

[134] Chef adjoint de la Section des relations littéraires à l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations, Blaise Briod s'occupe principalement de traductions, raison pour laquelle il entre en contact avec Marcel Brion et les *Cahiers du Sud* en 1927 (voir B. Briod, *Portrait. Poèmes. Lettres à Marcel Brion. Autres écrits*, *op. cit.*, p. 8-9). C'est par ce biais que le couple fait la connaissance des autres rilkéens, notamment Edmond Jaloux et Jean Cassou (E. Jaloux, « Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 143). Les Briod se lient également d'amitié avec Charles Du Bos et son épouse.

[135] Une telle liste est donnée par Marcel Brion en 1942 : « Aussi divers et aussi semblables entre eux que peuvent l'être Monique Saint-Hélier, Blaise Briod, Marcel Pobé, Daniel-Rops, Edmond Jaloux, Jean Cassou, André Germain, André Gide » (M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 152).

poète » :

> Venu à [Rilke] trop tard pour le rencontrer, nous avons du moins recueilli les souvenirs de nombreux écrivains et amis ; grâce à eux, grâce aux écrits de Mmes Kippenberg et Monique Saint-Hélier, de la princesse Tour et Taxis et de R[udolf] Kassner, nous essaierons de dresser l'image de Rilke au seuil de sa maturité.[136]

Elle apparaît aussi en muse du poète : parlant des poèmes écrits en français, le critique cite en exemple le poème que Rilke avait dédié à Monique Briod – « A Monique » – et que celle-ci avait reproduit à la dernière page d'*A Rilke pour Noël*[137].

Avec la parution de *La Cage aux rêves* – dont Edmond Jaloux écrit qu'il a « très vivement »[138] subi l'influence des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* – et plus tard des premiers romans du cycle des Alérac, Monique Saint-Hélier est par ailleurs présentée comme une émule littéraire de Rilke. En conclusion de son ouvrage, Joseph-François Angelloz la cite en exemple pour illustrer l'importance du rôle que le poète a joué dans les lettres françaises :

> Son influence est déjà très sensible dans le domaine littéraire ; en France, Edmond Jaloux, Jean Cassou la reconnaissent et les œuvres de Mme Monique Saint-Hélier lui doivent leur exceptionnelle résonance.[139]

Alors que les romans de Monique Saint-Hélier sont peu à peu complètement épuisés et oubliés, le nom de leur auteure continue à figurer dans les études consacrées à Rilke. Dans *Rainer Maria Rilke* (1949), de la collection « Poètes d'aujourd'hui » des éditions Seghers, Pierre Desgraupes s'en réfère toujours à elle, utilisant par ailleurs les propos qu'elle tient dans l'émission de radio à laquelle elle participe en décembre 1946[140]. Outre « A Monique », Desgraupes publie deux fragments inédits de Rilke – « Ronda » et « Tolède » – « gracieusement communiqués » par Monique et Blaise Briod et traduits par ce dernier[141]. En 1961, elle est citée dans la bibliographie des trois tomes de *Rilke et la France* de Charles Dédéyan, qui – à tort – affirme qu'elle fait partie des « êtres d'élite » dont le poète fait la

---

136 J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, p. 167.

137 « A Monique » avait paru en 1935 dans un recueil intitulé *Poèmes français* (R. M. Rilke, *Poèmes français*, Paul Hartmann, Paris, 1935). Il est republié en 1942, lorsque, dans le volume *Rilke en France*, Monique Saint-Hélier reproduira une partie d'*A Rilke pour Noël*.

138 Monique Saint-Hélier, *La Cage aux rêves*, Corrêa, Paris, 1932, p. 15.

139 J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, pp. 364-365.

140 En date du 26 décembre 1946, dans son journal, Monique Saint-Hélier écrit : « Je parle de Rilke à la radio, moi ! » (*Journal*, « Les Visites de novembre », 26 décembre 1946, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

141 P. Desgraupes, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 27, 72 et 77-80.

connaissance à Paris lors du séjour de 1925[142]. Il en va de même de Jacques Dugast en 1989 dans un article intitulé « Le Paris de Rilke »[143.] De manière très intéressante, la dimension suisse de Monique Saint-Hélier est totalement gommée, au profit de la reconstitution de la « famille » rilkéenne française.

L'appartenance de Monique Briod à la communauté que forment les rilkéens se marque également dans le fait que les premiers pas de la romancière dans le champ littéraire parisien sont activement soutenus et facilités par Edmond Jaloux et Jean Cassou, notamment. Après *A Rilke pour Noël* et *Les Rois mages* en 1927, il semble que ce soit Edmond Jaloux qui ait encouragé la jeune femme à continuer à écrire[144]. Si l'on en croit les dates indiquées à la fin du dernier paragraphe de *La Cage aux rêves*, la romancière aurait commencé à travailler à ce texte dès l'année 1927[145]. Lorsque le manuscrit est achevé, ce sont Edmond Jaloux et Jean Cassou qui s'occupent de chercher un éditeur. Monique Saint-Hélier, qui vit retirée dans sa chambre de malade depuis 1927 et qui a publié ses deux premiers textes à Berne, reste complètement inconnue dans la capitale française. Dans l'article paru en 1943 dans le *Bulletin de la Guilde du livre*, Edmond Jaloux revient sur les circonstances de publication de *La Cage aux rêves*, soulignant la difficulté que Cassou et lui-même ont eue à trouver une maison d'édition :

> Pendant des années, je ne revis plus Monique Saint-Hélier. Elle ne sortait guère. Mais on me fit tenir, un jour, un manuscrit qui me parut infiniment précieux : c'était celui de *La Cage aux rêves*. J'ai toujours aimé ces sortes d'ouvrages sans affabulation, où l'on entrevoit, comme en filigrane, le dessin d'une sensibilité vibrante et sincère. Il y avait des pages déchirantes dans ce journal estompé, qui se déroulait dans un véritable crépuscule de vie intérieure. Plusieurs de nos amis – dont Jean Cassou – et moi, nous avons, pendant plusieurs années, transporté ce manuscrit d'éditeur en éditeur sans obtenir qu'il parût. Mais quand il le fut enfin, son succès fut grand [...].[146]

---

142 Ch. Dédéyan, *Rilke et la France*, *op. cit.*, t. I, p. 397.

143 Jacques Dugast, « Le Paris de Rilke », *Europe*, *op. cit.*, p. 82. N'ayant à l'évidence – comme Dédéyan – pas pris connaissance d'*A Rilke pour Noël* et de « Souvenir de Rilke » – dans lesquels il apparaît clairement que Monique Saint-Hélier n'a pas connu le poète à Paris – et ignorant qu'en 1925 elle n'était ni à Paris, ni encore romancière, Dugast écrit : « [E]t l'on sait que son dernier séjour parisien de l'année 1925 fut particulièrement riche de rencontres littéraires [...] il renoue avec Gide, qui lui fait rencontrer Charles Du Bos ; [...] revoit Edmond Jaloux, qui lui avait rendu visite en Suisse, et Léon-Paul Fargue, fait la connaissance de Jean Cassou, de Monique Saint-Hélier et de son premier traducteur, Maurice Betz... Bref tout ce que Paris comptait comme célébrités littéraires cette année-là ».

144 Jean de Salis donne cette information dans une émission radiophonique dont la référence n'a pu être retrouvée.

145 Monique Saint-Hélier note « 4 décembre 1927-22 février 1930 ».

146 E. Jaloux, « Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 148. Le rôle joué par Jean Cassou dans la publication de *La Cage aux rêves* est confirmé par Monique Saint-Hélier elle-même (*Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1935), et une lettre de Jean Cassou à la romancière datée du 24 décembre 1930 témoigne également de la difficulté des démarches entreprises : « Sachez que vos amis Jaloux, Ignace Legrand et moi, avons tout fait

Malgré le souhait de Jean Cassou, l'éditeur de *La Cage aux rêves* ne sera pas Emile-Paul[147], très actif dans la réception de Rilke, mais les éditions Corrêa. Cette petite maison d'édition fondée en 1929, qui devient en 1936 les éditions Buchet-Chastel, n'est toutefois pas étrangère aux auteurs impliqués dans la réception de Rilke. Avant la sortie de *La Cage aux rêves*, Charles Du Bos y publie sa série *Approximations* dès les années vingt et *Extraits d'un journal* (1908-1928) au début des années trente ; Jean Cassou y fait paraître *Sarah* (1931) et, un peu plus tard, *Pour la Poésie* (1935) ; Edmond Jaloux, *Au Pays du roman* (1931), qui regroupe diverses études sur le roman anglais, et *Du Rêve à la réalité* (1932) ; et Marcel Brion, *La Folie Céladon* (1935)[148].

Si le rôle de Jean Cassou est plus discret après la publication du premier roman de Monique Saint-Hélier, il n'en va pas de même d'Edmond Jaloux, qui préface *La Cage aux rêves*, lui consacre deux comptes rendus et prend une part très active dans la réception de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille*[149]. C'est également le cas de Marcel Brion, admirateur fidèle, qui écrira un article pour chacun des romans de Monique Saint-Hélier. Si Gabriel Marcel, autre soutien très important de la romancière dans les années trente[150], n'est pas aussi ouvertement lié à Rilke que les critiques dont il vient d'être question, il est toutefois lui aussi

---

pour convaincre Emile-Paul, que celui-ci était plein de bonne volonté, mais… Je voudrais bien ramener votre cage chez Fourcade, mais cette maison est en pleine déconfiture. […] Je voudrais tant voir paraître cette cage ! Et je suis tellement sûr, moi, qu'en dépit de ce qu'en pensent les éditeurs, elle se ferait beaucoup d'amis ! Patientez, chère petite amie, patientez encore. […] C'est difficile de leur [aux éditeurs] faire entendre raison, de les intéresser aux cages, aux rêves, de leur faire donner leur parole, de leur demander des précisions, des promesses, des actes, de discuter avec eux, etc., etc., etc. Tout cela fait du bruit, du volume et du vent, et il faut lutter de toutes ses forces. Il ne faut pas se décourager, surtout, même quand on est battu. Et c'est moi qui suis battu, chère petite amie, quand on vous refuse votre cage. Mais dites-vous le bien. On n'est jamais battu définitivement. On recommence, on recommencera. » (Jean Cassou à Monique Saint-Hélier, 24 décembre 1930, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Dans une autre lettre contemporaine, Jean Cassou indique son intention de publier des extraits de *La Cage aux rêves* dans deux revues – la *Revue européenne* et la *Revue nouvelle* – pour capter l'intérêt (Jean Cassou à Monique Saint-Hélier, lettre non datée, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Ce projet ne semble pas avoir abouti.

147 Comme l'indique la première lettre de Jean Cassou citée ci-dessus (24.12.1930), les amis rilkéens de Monique Saint-Hélier ont essayé tout d'abord de publier le roman chez Emile-Paul, l'éditeur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et de « Reconnaissance à Rilke », entre autres. Emile-Paul avait été l'éditeur du *Grand Meaulnes* (1913), ouvrage considéré par les amateurs de littérature romantique comme un exemple français de cette veine d'inspiration, de « cette secrète tradition qui va de Nerval à Alain-Fournier » (J. Cassou, *Pour la Poésie*, *op. cit.*, p. 105).

148 C'est également à Robert Corrêa qu'Albert Béguin, « lancé sur la voie du romantisme » souhaite s'associer à son retour d'Allemagne, en 1934 (H. Gullotti, « Des amitiés françaises d'Albert Béguin : émergence et évolution », art. cit., pp. 138-139).

149 Edmond Jaloux publie trois comptes rendus pour *Bois-Mort* et deux pour *Le Cavalier de paille*. Décédé en 1949, Edmond Jaloux ne participera pas du tout à la réception des romans des années cinquante.

150 Auteur du Prière d'insérer de *Bois-Mort*, Gabriel Marcel publie en outre un long compte rendu de ce roman, ainsi que du *Cavalier de paille* et de *L'Arrosoir rouge*. Philosophe, dramaturge et critique, Gabriel Marcel est le porte-parole le plus en vue de l'existentialisme chrétien après sa conversion au catholicisme en 1929. Comme critique littéraire, il collabore à *Europe nouvelle* et à *La Nouvelle Revue française* (Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980, pp. 417-418).

une référence en matière rilkéenne puisque Jean de Salis s'adresse à lui pour récolter des informations sur le poète[151]. Comme Charles Du Bos[152] et Henri Ghéon, Gabriel Marcel[153] s'est converti au catholicisme et fréquente le cercle de Jacques Maritain, à Meudon[154], cercle dans lequel Monique et Blaise Briod sont introduits à leur arrivée à Paris par Gonzague de Reynold[155]. Bien que, contrairement à Gabriel Marcel et Henri Ghéon[156], il n'œuvre pas directement comme soutien en rédigeant des comptes rendus, Charles Du Bos est un ami proche du couple Briod et une référence qui compte dans le champ littéraire des années trente[157]. Le milieu des catholiques convertis et celui des rilkéens présentent donc des zones de contact, même s'ils ne se recoupent pas complètement. Ce sont deux appuis sur lesquels Monique Saint-Hélier pourra compter pour lancer sa carrière de romancière[158].

Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge *vus par les rilkéens*

L'appropriation de Rilke par les rilkéens se fonde très largement sur la lecture que ces auteurs font des romantiques allemands. S'attachant à retrouver au cours du temps chez divers poètes et romanciers « l'âme romantique », perçue comme une constante, ils trouvent en Rilke

---

151 Jean de Salis – qui a connu Rilke à Berne grâce au couple Briod – rapporte que, par son intérêt pour le poète autrichien, Gabriel Marcel est l'un de ses interlocuteurs lorsqu'aux alentours de 1934, il commence les travaux pour son livre *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre* (1936) (J.-R. von Salis, *Grenzüberschreitungen*, *op.cit.*, p. 447).

152 Charles Du Bos se convertit au catholicisme en 1927 et fréquente Meudon sans pour autant adhérer au thomisme. En 1930, il est l'un des fondateurs de la revue *Vigile*, dont il assume la responsabilité rédactionnelle (Philippe Chenaux, *Entre Maurras et Maritain : une génération intellectuelle catholique*, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 230).

153 Gabriel Marcel participe lui aussi de près à la fondation de la revue *Vigile*, à laquelle collaborent Jacques et Raïssa Maritain et Henri Ghéon. Monique Saint-Hélier se liera également avec Jacqueline, la femme de Gabriel Marcel (voir leur correspondance, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

154 Sur le cercle de Meudon, voir Ph. Chenaux, *Entre Maurras et Maritain : une génération intellectuelle catholique*, *op. cit.* Fondateur en 1925 de la collection littéraire du « Roseau d'or », chez Plon, Jacques Maritain y publie notamment *Bergsonisme et métaphysique* (1929), qui comporte une participation de Rainer Maria Rilke.

155 J. R. von Salis, *Grenzüberschreitungen*, *op. cit.*, p. 223. A partir de 1924, Gonzague de Reynold préside l'Union catholique d'études internationales, qui, fondée en 1917, veut défendre les intérêts de l'Eglise auprès de la toute nouvelle Société des Nations (Jean-René Bory, *Gonzague de Reynold 1880-1970*, Fondation pour l'Histoire des Suisses à l'étranger, Delachaux et Niestlé, Genève, Neuchâtel, 1983, p. 105).

156 En 1932, Henri Ghéon dédie *Promenade avec Mozart : l'homme, l'œuvre, le pays* à Monique Saint-Hélier. Il publie plusieurs comptes rendus élogieux dès *La Cage aux rêves*. Décédé en 1944, il ne participera pas à la réception des romans des années cinquante.

157 Dans ses lettres à Lucien Schwob, Monique Saint-Hélier évoque à propos de Charles Du Bos une « rencontre merveilleuse » et une « amitié exquise » (Monique Saint-Hélier, *Lettres à Lucien Schwob*, *op. cit.*, p. 31, 57 et 113). Voir aussi *Journal*, « Roman d'Anne », 5 mai 1942-31 août 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

158 Dans l'étude de la réception de *Bois-Mort*, il apparaît que les revues et les auteurs catholiques soutiennent largement l'ouvrage, notamment dans les articles du jésuite Gaston Fessard, ami de Gabriel Marcel (*Etudes*, 20 décembre 1934), d'Henri Ghéon (*Revue universelle*, 15 décembre 1934), d'Henri Pourrat (*Vie intellectuelle*, 10 mars 1935) et de Jacques Madaule (*Orientations*, 20 décembre 1934 et *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935)

une riche matière sur laquelle projeter cette vision[159]. Dans leur perspective, il ne saurait donc être question d'une influence des romantiques sur Rilke, de « contacts de fait », mais d'« affinités » qui créent des « grandes familles spirituelles », de « semblable complexion naturelle »[160].

Les rilkéens ont eu, pour la plupart d'entre eux, l'occasion de rencontrer Rilke ; ou alors, ils connaissent des personnes qui l'ont côtoyé. De ce fait, une grande partie de la mythologie qui se crée autour de la figure de Rilke est constituée de témoignages qui, au fil du temps et du culte naissant, se transforment en véritables légendes, reprises, modifiées, et censées faire de la vie du poète un destin poétique unique.

La mise au jour des modalités d'appropriation de Rilke et des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* par les acteurs de sa réception dans les années vingt et trente me permettra de montrer que ces divers auteurs forment une communauté interprétative cohérente, avec ses ressources discursives. Les écrits de Monique Saint-Hélier sur Rilke se situent dans le même paradigme et véhiculent la même vision. Cette étape rendra possible une meilleure compréhension des enjeux de la réception de *La Cage aux rêves* : essentiellement relayé et soutenu pas des auteurs appartenant à cette communauté interprétative, l'ouvrage est lu – et sans doute a été écrit – avec des lunettes rilkéennes.

Rilke, « frère de Novalis »[161], est poète avant tout : « au commencement de Rilke était la poésie, et à sa fin encore, chaque parole qu'il prononçait en était toute chargée »[162], « l'existence de Rilke se confond avec l'existence même de la poésie »[163]. Le fait d'être poète n'est donc pas le résultat d'un travail ou d'une prétention littéraire et sociale. C'est une essence, un « trésor jaillissant dont il était dépositaire et qu'il se sentait mission de répandre au-dehors »[164]. Loin de n'être qu'une recherche esthétique, la poésie est une « vérité centrale » de l'existence, un objet d' « expérience »[165]. Projetant sur Rilke cette vision du poète romantique, les rilkéens s'extasient de voir en lui son incarnation même :

---

[159] Sur la projection romantique faite sur Rilke, voir C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, *op. cit.*, pp. 115-116.

[160] A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. XII. Albert Béguin n'est toutefois pas dupe de la construction qu'il opère. Dans la conclusion de son ouvrage, il signale avec lucidité que sa démarche pour cerner l'âme romantique, évoquant les mythes romantiques, constitue elle-même « une sorte de mythe du romantisme » (A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 395). L'ouvrage de Béguin montre bien la projection romantique sur Rainer Maria Rilke.

[161] M. Brion, « Rilke et la vie secrète du cœur », *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 65.

[162] M. Betz, *Petite Stèle pour Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 21.

[163] J. Cassou, « Rainer Maria Rilke et le monde des sentiments », *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 23.

[164] André Gide, Fragment de journal daté du 9 février 1927, cité dans *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 196.

[165] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. III-IV. Voir aussi E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 52 et M. Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit.*, p. 76-77.

> Je pus comprendre enfin à travers lui ce qu'avait été un vrai poète romantique, au sens exact, du mot, et non selon le sens péjorativement social qu'on lui a donné ces dernières années : c'est-à-dire un homme qui rencontre d'abord dans l'univers, dans sa propre vie, dans celle des autres cet élément de mystère, ces sentiments lyriques, que son œuvre reflètera. Le secret de la poésie n'est pas dans les mots, il est d'abord dans la personne du poète, dans l'inconnu de ses associations d'images et de ses émotions devant la vie [...].[166]

« Hyper-sensible »[167], Rilke a « des antennes d'une si frémissante, d'une si douloureuse nervosité qu'elles prennent une conscience anormale de tous les phénomènes qu'elles éprouvent »[168]. Chez lui, point de cet « intellectualisme » « envahissant »[169] qui caractérise le temps présent. Comme le romantisme allemand interprété par les rilkéens, le poète autrichien permet une critique de la tradition rationaliste.

A l'instar de ses frères romantiques, Rainer Maria Rilke est également profondément et ontologiquement angoissé. Ici encore, cette angoisse qui définit son attitude face à l'existence permet une attaque contre l'époque moderne :

> L'inquiétude n'était pas chez lui, comme chez beaucoup de nos contemporains, un malaise dû à une fausse position, un malaise qui cesserait si la fausse position disparaissait. L'inquiétude était pour lui la raison même de la vie, parce que cette vie est une marche en avant, et que tout ce qui interrompt l'inquiétude, restreint également la vie.[170]

Portant son intérêt et son attention sur les réalités non triviales de l'existence, cherchant à se connecter avec les forces supérieures et transcendantes, le poète romantique « initié »[171] privilégie le monde de l'invisible, du rêve et de la féerie :

> [Novalis et Rilke] croient que les choses de la terre gardent un secret, révélé aux élus, à ceux-là qui savent accorder le frémissement de leur âme aux puissantes palpitations de la terre. « Les poètes comme les enfants, entendent seuls les choses chanter... » écrit Rilke. Car il

---

166 E. Jaloux, « Entrevues avec Rainer Maria Rilke », *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 13.
167 Daniel-Rops, « Inquiétude et dispersion du moi chez Rilke », art. cit., p. 28.
168 E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit*., p. 5.
169 E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 15.
170 E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 83-84. Monique Saint-Hélier présente également Rilke comme un être défini par l'angoisse (Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, p. 32). Si Edmond Jaloux souligne la différence d'attitude entre Rilke et les contemporains, une approche différente apparaît chez Daniel-Rops. Ce dernier met au contraire en évidence l'écho que peut avoir l'angoisse du poète pour la génération de l'après-guerre. Rilke est donc « d'une parfaite actualité » dans « une France meurtrie par l'angoisse » ; il est « un frère aîné ». (Daniel-Rops, « Inquiétude et dispersion du moi chez Rilke », art. cit., p. 25).
171 Adrienne Monnier, « Le poète angélique », *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 237.

> pressent au-delà de lui, autour de lui, un univers invisible qui s'émeut. Il écoute les communications que le poète, seul, perçoit, parmi le bourdonnement de la vie.[172]

Ce lien avec l'invisible donne à Rilke une « aura »[173], un « rayonnement »[174] particuliers. Un « fluide » émane de lui, une « atmosphère mystérieuse »[175] flotte autour de sa personne :

> Des hommes rares que j'ai connus, l'un des plus séduisants, et de beaucoup le plus mystérieux, me fut Rilke.
> Si le mot *magique* a un sens, je dirai que toute sa personne, sa voix, son regard, ses manières, tout en lui donnait l'impression d'une présence magique. On eût dit qu'il sut donner puissance de charme à chacune de ses paroles.[176]

De là à lui attribuer de réels pouvoirs magiques, il n'y a qu'un pas, que certains auteurs franchissent allègrement, à l'instar de Jean-François Angelloz :

> [N]ous ne pouvons passer sous silence le magique pouvoir qu'il détenait. Non seulement il était apte aux prémonitions, aux avertissements télépathiques ; non seulement il ne repoussait pas l'idée de communication avec l'au-delà, mais il eut conscience de visions dont il ne douta jamais. C'est ainsi qu'il déclarait à une amie avoir vu le Christ assis près de lui sur une chaise.[177]

L'épisode d'une rencontre avec le Christ figure déjà dans *A Rilke pour Noël*[178]. La circulation

---

[172] M. Brion, « Rilke et la vie secrète du cœur », art. cit., p. 64. Parmi les réalités essentielles avec lesquelles Rilke est en contact, « l'autre règne » figure en bonne place. Une fois mort, on le voit encore « traverser invisiblement » le monde des vivants (E. Jaloux, « La leçon de Rilke », art. cit., p. 56 ; et E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 51-52). Monique Saint-Hélier passe par ce lieu commun elle aussi (cf. Monique Saint-Hélier, *A Rilke pour Noël*, *op. cit.*, pp. 9 et 11 et Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, pp. 33 et 39). La mort – réussie – de Rilke est un sujet de prédilection pour ces auteurs : tantôt on affirme que le poète n'a pas souhaité recevoir les piqûres qui auraient atténué sa douleur au moment crucial ; tantôt la légende veut qu'il soit mort suite à une piqûre de rose, scénario plus poétique que celui de la leucémie effective. Voir E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 65-66 ; E. Jaloux, « La leçon de Rilke », *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 57 ; et J-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op., cit.*, p. 359. Jean de Salis fait le récit des derniers jours et de la mort de Rilke dans *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre* et Pierre Desgraupes cite ce texte dans son ouvrage (P. Desgraupes, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 35-38)

[173] M. Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit.*, p. 74.

[174] J-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, p. 177.

[175] J-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, p. 177.

[176] Paul Valéry, *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 197.

[177] J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, p. 271. Ces légendes sont souvent présentées comme des faits, racontés par des amis proches du poète.

[178] Monique Saint-Hélier, *A Rilke pour Noël*, *op. cit.*, pp. 9-10. Monique Saint-Hélier semble affectionner particulièrement ce genre de récits puisqu'elle en narre deux autres dans *A Rilke pour Noël* : « Le miracle des chiens » et comment, à neuf ans, Rilke devient « thaumaturge » (Monique Saint-Hélier, *A Rilke pour Noël*, *op. cit.*, pp. 12-14 et 14-16). Ce dernier épisode est largement repris dans « Souvenir de Rilke » (Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, pp. 15-19).

des anecdotes ou de fragments d'anecdotes entre les rilkéens est particulièrement visible pour les épisodes censés témoigner des pouvoirs surnaturels de Rilke mais elle touche également d'autres domaines de son existence.

Si dans les années vingt et trente, ces péripéties semblent être prises relativement au sérieux par les admirateurs de Rilke, elles le sont un peu moins en 1942 lorsque paraît *Rilke et la France*. Ces récits sont ainsi qualifiés ouvertement de « légendes » par Edmond Jaloux :

> De là [le lien de Rilke avec l'invisible], le grand nombre de légendes qui se sont formées autour de lui et après lui. Il est sage d'en taire le plus grand nombre, car elles trouveraient trop d'incrédules. Il suffit qu'elles existent et qu'elles prolongent au-delà de son passage le miracle de son mystérieux voyage.[179]

Il apparaît toutefois clairement qu'Edmond Jaloux ne les condamne pas. Même si elles sont sujettes à caution – surtout du point de vue limité des « incrédules » –, elles témoignent néanmoins d'une vérité en regard de l'essence poétique de Rilke[180]. Chez Pierre Desgraupes (1949), une distance se fait également jour, mais là encore, l'auteur ne renonce pas à les utiliser[181].

Puisque la poésie fait partie intégrante de l'existence du poète romantique, il est impossible de dissocier la vie de l'œuvre. De même que dans leur présentation des romantiques allemands, les rilkéens s'attachent à montrer que les deux composantes sont indissociables chez Rilke. Ils sélectionnent donc les éléments biographiques, les légendes et autres anecdotes afin de montrer cette unité. Les auteurs notent d'ailleurs que les données biographiques factuelles complètes ne sont pas accessibles dans la mesure où Rilke lui-même, « par une technique toujours identique » ne parlait jamais clairement de la chronologie de sa vie et apparaît finalement comme « un être sans état civil »[182]. Puisque la réalité importe beaucoup moins que les symboles et les légendes, cette absence permet aux acteurs de la

---

[179] E. Jaloux, « La leçon de Rilke », art. cit., p. 54..

[180] Commentant l'histoire selon laquelle Rilke serait mort des suites d'une piqûre de rose, Edmond Jaloux ajoute : « Légende encore que cela, mais légende en quelque sorte nécessaire. [...] De toute façon, il faut conserver cette légende ; elle est d'accord avec le génie *rilkéen* et témoigne du genre de récit que son action poétique a fait naître, comme en dehors de lui » (E. Jaloux, « La leçon de Rilke », art. cit., p. 56).

[181] Pierre Desgraupes raconte l'épisode de Rilke thaumaturge à neuf ans, en citant Monique Saint-Hélier comme source officielle. L'auteur fait mine de prendre de la distance par rapport à la légende, mais ne se prive pas de la raconter : il parle d'une « curieuse thèse », « appuyée toujours sur ces fameux récits de Rilke » et il conclut en déclarant que « cette histoire [lui] semble si conforme, si accordée d'avance au mythe rilkéen, qu'[il] préfère la révoquer » (P. Desgraupes, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 23-24). Dans l'ouvrage de Philippe Jaccottet (1970), ces légendes disparaissent totalement.

[182] P. Desgraupes, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 12-13. Voir aussi Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, pp. 13-14.

réception de Rilke de sélectionner des éléments propres à construire le mythe.

La chronologie et les faits n'intéressent donc aucunement les rilkéens. Ce qui compte avant tout, ce sont les « signes ou intersignes », les « coïncidences significatives », les « avertissement d'agir ou de s'abstenir »[183]. Là aussi, certaines anecdotes de circonstance sont reproduites par les auteurs français pour manifester cette organisation secrète de l'existence, pour montrer que « le cercle se referme »[184]. Dans les rapports humains comme dans le reste de l'expérience humaine, seule importe la dimension mystique et métaphysique. Le poète « se penche vers [les choses] comme pour y chercher dans un miroir, un visage divin » et « aspire à étreindre, à se fondre, avec l'ivresse mystique qui ne voit point la solution de l'homme en lui-même, mais dans sa conjonction avec la nature, avec Dieu »[185]. Il se « compose » une idée de Dieu qui réponde à son « besoin mystique de l'unité »[186], « la grande unité »[187] des romantiques. Rilke lui-même est pourvu d'attributs divins. A l'image de Dieu, il crée le monde :

> Une de ses amies nous disait : quand Rilke entrait dans un jardin, tout était transfiguré. Avec lui un monde supérieur pour un instant s'abaissait jusqu'au plan terrestre ; les rapports entre les choses étaient soudainement remplacés par d'autres : le poète avait recréé l'Univers.[188]

Tous les éléments sont ainsi réunis pour que ce Rilke romantique devienne un guide spirituel, une religion, et que l'admiration se transforme en véritable culte. Cette vision sacrée de l'acte créateur et l'idée que le poète révèle une vérité transcendante cachée seront totalement remises en cause après la Deuxième Guerre mondiale, notamment par les existentialistes et le Nouveau Roman.

Premier ouvrage de Rilke traduit en français, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* touche particulièrement les rilkéens. Hormis le fait qu'il se rattache à l'un des séjours du poète à Paris et manifeste un lien privilégié selon les admirateurs français de Rilke, ce texte leur offre une occasion de promouvoir une esthétique romanesque non traditionnelle.

---

183 P. Valéry, *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 197.

184 E. Jaloux, « Entrevues avec Rainer Maria Rilke », art. cit., p. 14. Mentionnons ici l'histoire de l'achat du château de Muzot (Marcel Pobé, « De la France à la Suisse française », *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 187 et E. Jaloux, « Entrevues avec Rainer Maria Rilke », art. cit., p. 14), ainsi que celle du séjour de Rilke à Ronda, en Espagne (E. Jaloux, « Entrevues avec Rainer Maria Rilke », art. cit., p. 14).

185 M. Brion, « Rilke et la vie secrète du cœur », art. cit., p. 66.

186 G. Bianquis, *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, *op. cit.*, p. 226.

187 E. Jaloux, « La leçon de Rilke », art. cit., p. 54.

188 J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, *op. cit.*, pp. 171-172. Voir aussi Georges Petit, « Visite à Rilke », *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 269 ; Louis Emié, « Lui et nous ou les survivances de Rilke », *Rilke et la France*, *op. cit.*, p. 274 ; ou M. Betz, *Petite Stèle pour Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 35.

Imprégnée de leur interprétation du romantisme, celle-ci s'oppose à l'esthétique française établie, définie essentiellement par des codes issus du réalisme et du classicisme. La réception des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* nous permet de voir à l'œuvre le paradigme de lecture qui fait de ces auteurs une communauté interprétative et qui présidera à leur lecture de *La Cage aux rêves* et, par la suite, de *Bois-Mort*. Si la réception des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et celle du premier roman de Monique Saint-Hélier se font essentiellement entre rilkéens et ne provoquent pas de polémique, il n'en va pas de même de *Bois-Mort*, dont le lancement et la publicité sont beaucoup plus massifs et qui cumule des caractéristiques propres à alimenter la controverse : les postulats esthétiques de ses défenseurs seront violemment combattus par les tenants du roman traditionnel français.

La première caractéristique des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* mise en évidence par les rilkéens est sa composante de « fantastique »[189] et de « féerie »[190], les deux notions n'étant pas distinguées. Elles signifient essentiellement pour ces auteurs que Rilke « s'est débarrassé de tout poids de réalisme »[191], que « les limites s'effacent entre la réalité et le rêve »[192], qu'apparaît « une indivision du réel et de l'imaginaire »[193]. Nous retrouvons ici des notions-clés du romantisme. Nous verrons dans l'étude de la réception de *Bois-Mort* que la notion de réel et la question du réalisme sont des éléments cruciaux de la controverse.

Le rêve, l'imagination et le fantastique créent une deuxième composante, qui est celle de la poésie :

> [L]a qualité de poésie que [les lecteurs français] y découvraient est cette poésie d'atmosphère qui a fait défaut, presque toujours, à la littérature française, et [...] en la rencontrant chez lui ils éprouvaient la surprise émerveillée de recevoir enfin ce qu'ils attendaient et que nul ne leur avait jamais donné : ce caractère d'intimité et cette puissance de mystère, cette manière de faire glisser le réel sur le plan du rêve, d'établir des certitudes dans le fantastique, d'amener la féerie à l'évidence.[194]

Polémique, Marcel Brion exagère ici sans doute volontairement son propos puisque la

[189] Notamment, E. Jaloux, « Entrevues avec Rainer Maria Rilke », art. cit., p. 15 ; Daniel-Rops, « Inquiétude et dispersion du moi chez Rilke », art. cit., p. 29 ; M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 151.
[190] Notamment, M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 151.
[191] Francis de Miomandre, « Nostalgie de Rainer Maria Rilke », *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 18.
[192] M. Betz. *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit.*, p. 66.
[193] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 22.
[194] M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., p. 151. Marcel Brion va jusqu'à prétendre que le français est, contrairement à l'allemand, une langue « si pauvre » qu'elle paraît « si peu être une langue poétique ». Le critique affirme qu'avec l'œuvre allemande de Rilke traduite, le lecteur français « aperçoit tout un domaine immense, qui lui est vraiment étranger », fait « l'éblouissante rencontre » de « la poésie même » (M. Brion, « Rilke et la critique française », art. cit., pp. 144-146)

littérature française compte à l'époque plusieurs romans reconnus comme poétiques, à l'instar du *Grand Meaulnes* (1913), le modèle du genre. On notera ici la présence des termes « poésie d'atmosphère », qui s'ajoutent à des expressions telles qu'« atmosphère de rêve »[195] : ces syntagmes sont significatifs dans la mesure où l'une des catégories génériques qui apparaît dans la réception de *Bois-Mort* est celle de roman d'atmosphère. Assez vague, cette appellation aujourd'hui disparue semble recouper dans une large mesure pour les critiques des années trente celle de roman poétique, les deux étiquettes leur permettant de qualifier des ouvrages qui adoptent une esthétique non réaliste et une composition non classique.

Selon les rilkéens, la féerie et la poésie des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* se construisent notamment par le fait que « les plus fantastiques correspondances s'établissent entre les êtres, les choses, les sensations, les images »[196]. La fonction attribuée au langage change donc totalement. Alors que le rôle assigné à la langue dans l'esthétique classique est avant tout d'être descriptive et de viser à la plus grande clarté, le langage sert ici à révéler une réalité cachée au moyen d'images neuves :

> Les mots perdent tout sens ; toute frontière abolie, les êtres se figent ou flottent, les choses s'animent et nouent les plus étranges rapports : « La rue était vide. Son vide s'ennuyait, retirait mon pas de sous mes pieds et jouait avec lui aux castagnettes de côté et d'autre de la rue, comme avec un sabot ».[197]

L'exemple cité ci-dessus met en évidence un procédé qui sera l'un des éléments qui créeront la polémique à l'occasion de la publication de *Bois-Mort*. Il consiste à anthropomorphiser des objets concrets ou abstraits, avec pour effet de violer les règles habituelles de la sémantique et surtout de ne pas respecter une stricte hiérarchie entre sensations et esprit. De là découle que « les choses n'apparaissent plus que dans le halo du sensible »[198] et que, dans ce langage « qui n'a rien de commun avec le nôtre », « tout y paraît désaxé »[199]. Comme ils le feront plus tard pour *Bois-Mort*, les admirateurs de Rilke louent la richesse des images ainsi créées. Cette langue où « les mots ont un autre sens que celui accepté d'ordinaire par la parole

---

[195] Notamment, M. Betz, « Introduction aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », édition partielle de 1923, reproduite dans M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 262.
[196] M. Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit.*, p. 67.
[197] Emile Benveniste, « *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *Philosophie*, 15 mars 1924, cité dans *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 134.
[198] M. Betz, « Introduction aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », cité dans M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 263.
[199] M. Betz, « Introduction aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », cité dans M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, p. 262.

humaine »[200], « nous libère […] de toutes [les] servitudes, de tous les lieux communs de notre pensée »[201].

Au vu de ce qui précède, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* est présenté comme un livre traversé par « un courant religieux et presque mystique »[202], un texte dans lequel « la plus humble pierre a toute une histoire cosmique à nous dire »[203]. Effectuant une « transvaluation mystique du réel », Rilke cherche la part d'éternité qui se trouve dans la temporalité humaine :

> Tout sentiment en lui tombe comme un tronc d'arbre dans la vase d'un lac. Plusieurs milliers d'années plus tard on le retrouvera, charbon. Vues sous l'angle de l'éternité – et pour Rilke tout doit être examiné dans les perspectives de la mort [...] – les sensations, les émotions et les pensées ne laissent subsister d'elles-mêmes que l'essence éternelle. Et c'est à dégager cette part d'éternité que s'est efforcé l'art de Rilke.[204]

Les néo-romantiques français, on l'a vu, aspirent à des vérités d'ordre général, déshistoricisées. S'ils se rapprochent à cet égard d'une perspective classique, la dimension métaphysique et transcendante qu'ils recherchent dans le réel les distingue. Valorisant les grands sentiments humains éternels, les rilkéens soulignent le fait que *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* ne s'intéresse pas à la réalité sociale et économique :

> Il est évident que les réalités dont parlait Rainer Maria Rilke n'étaient pas des réalités pratiques, ni des réalités sociales, mais la partie de nous-mêmes qui est engagée dans les réalités pratiques et sociales est la plus superficielle, la plus indifférente de nous-mêmes. C'est en dehors de ces réalités-là que se jouent le sentiment religieux, l'amour, la maladie et la mort, sans compter nos émotions de tous les jours, et qui n'ont pas pour unique sujet la préséance mondaine ou le tableau des changes.[205]

Pour les rilkéens se dessine clairement une hiérarchie entre, d'un côté, la vraie réalité humaine, constituée par les « problèmes les plus hauts de la vie »[206], les « sentiments humains

---

[200] M. Brion, « Rilke et la vie secrète du cœur », art. cit., p. 66.
[201] L. Emié, « Lui et nous ou les survivances de Rilke », art. cit., p. 274.
[202] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 15. Les néo-romantiques prêtent une attention particulière à la vision rilkéenne de la mort et aux rapports que le poète perçoit entre la vie et la mort. Voir par exemple E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 91-93.
[203] Daniel-Rops, « Rilke et Rodin », art. cit., p. 107.
[204] Daniel-Rops, « Inquiétude et dispersion du moi chez Rilke », art. cit., p. 36 ; voir aussi Daniel-Rops, « Rilke et Rodin », art. cit., p. 111.
[205] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 79.
[206] M. Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit*., p. 77.

essentiels »[207], la vie spirituelle, et, de l'autre, la réalité triviale socio-économique habituellement prise en compte dans le roman réaliste. Selon eux, le roman de Rilke réussit à appréhender ces réalités fondamentales grâce à sa composante féerique et poétique. En assignant à la littérature le devoir d'exprimer les profondeurs cachées du réel, ils perpétuent la tradition romantique qui fait de l'art une rédemption de la vie[208].

Les Cahiers de Malte Laurids Brigge permet ainsi une critique de la littérature française contemporaine. Celle-ci souffre non seulement d'une bienséance classique exagérée qui l'empêche de descendre dans les profondeurs humaines, d'un « degré de civilisation qui imposait ses normes à toute la nation et créait un frottement de politesse par quoi les angles de chaque individu s'arrondissaient contre ceux des autres »[209], mais encore, dans la tradition réaliste, elle se concentre sur les couches superficielles de l'être que sont les réalités socio-économiques :

> L'humain [dans les héros de nos romans] n'est atteint qu'à travers toute une écorce de préoccupations économiques et sociales, qu'il faut percer. Mais respirons : jetons-nous dans l'univers des Russes ou des Scandinaves.
> Qu'est-ce que cette nuit où errent, monstrueusement, ces personnages uniquement soucieux de se confesser ? Ils se mêlent, princes, prostituées, étudiants, et, tous, montrent aussitôt leur commune plaie. [...] Rien, ni police, ni convenances ne peut brider leurs passions ni mettre un voile sur le spectacle qu'elles nous offrent. De quelle humanité libérée n'avons-nous pas ici le pressentiment.[210]

Selon les admirateurs de Rilke, s'attacher aux réalités essentielles de ce monde est bel et bien la seule « mission » que doit endosser la littérature, et dans leur perspective anhistorique, un texte qui répond à ce critère est indémodable :

> C'était, je le répète, qu'il parlait d'un certain nombre de phénomènes et de réalités qui dépassent de beaucoup la littérature, ou plutôt qui sont l'objet même de la littérature, quand elle est digne de sa mission. [...] Cela explique [...] le retentissement de cette œuvre qui échappe à toutes les modes et à tous les courants, et qui gardera son intégralité, car elle est

[207] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 80.
[208] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 42.
[209] J. Cassou, « Rainer Maria Rilke et le monde des sentiments », art. cit., p. 19.
[210] J. Cassou, « Rainer Maria Rilke et le monde des sentiments », art. cit., p. 19-20. Durant les deux séjours qu'il fait en Russie – entre 1899 et 1900 – Rilke rencontre Léon Tolstoï. Pour ses admirateurs français, le poète représente celui qui connaît réellement la littérature russe (cf. Ch. Du Bos, *Rilke et la France*, *op. cit.*, pp. 212-221 ; M. Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, *op. cit.*, pp. 148-159). Comme nous l'avons vu, lorsque Monique Saint-Hélier décrit sa première rencontre avec Rilke au bal donné par Gonzague de Reynold, elle ne manque pas d'introduire cet élément (Monique Saint-Hélier, *Souvenirs et portraits littéraires*, *op. cit.*, p. 12).

> l'expression, non pas de phénomènes historiques, ni de mouvements de groupes, mais d'un homme isolé, parlant pour lui seul, c'est-à-dire au nom de tous ceux qui ont une vie profonde.[211]

Pour les rilkéens, la vie intérieure d'un être est le domaine de prédilection pour qui cherche à atteindre les grandes vérités atemporelles. Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, ils louent ainsi la place prépondérante qui lui est accordée :

> Dans les ténèbres de la conscience et le demi-jour vague des sentiments, Rilke descend, et il s'élève en même temps au-dessus des apparences, il atteint l'essentiel, cette région intime du cœur où les passions se métamorphosent selon leurs propres lois. [...]
> Quelle est la plus réelle vie de l'homme, celle qui, tout entière, se joue à la surface, accessible à tous, ou l'autre, entrevue par moments, révélée soudainement par la résonance d'une phrase, par un silence involontaire entre deux paroles. Plus belle, plus nuancée, elle affleure comme les plantes d'eau, pour une floraison éclatante. [...] Rilke [...] croit à la puissance de la vie, non le tumulte incohérent des êtres qui s'agitent à la surface des choses, mais le cours rythmé et fécond du fleuve qui coule dans l'homme et dans l'objet.[212]

La vie intérieure profonde que cherche à capter le poète se distingue nettement de l'inconscient freudien et des tentatives automatiques des surréalistes pour l'atteindre : « rien n'est plus contraire à l'idée aujourd'hui courante que l'inconscient est à fleur d'esprit et qu'il n'y a qu'à s'abandonner à lui pour le laisser se répandre comme une source vive »[213]. Au contraire, dans la conception néo-romantique des rilkéens, il s'agit de « retrouver cet univers qui est en [soi], qui s'est retiré en [soi], là où les hommes ont perdu le pouvoir de l'atteindre »[214]. Dans cette perspective, la vie intérieure n'est pas facile d'accès et elle échappe souvent à la mise en mots. Sur ce point, les admirateurs de Rilke préfèrent sa méthode allusive et poétique aux analyses proustiennes :

> Au fond des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, il y a cette idée maîtresse que notre vie véritable est difficile à connaître et difficile à exprimer ; que nous avons une pente à penser et à sentir dans des formes aisées où notre moi profond n'a que peu à intervenir ; que nous sommes tous capables d'éprouver quelque chose de plus grand, de plus fort et de plus terrible, mais qu'il faut le vouloir constamment, le vouloir nuit et jour. [...]
> Rilke et Proust, à la même époque, ont tendu toutes leurs forces pour capter ces voix secrètes

[211] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 101-102.
[212] M. Brion, « Rilke et la vie secrète du cœur », art. cit., pp. 66-68.
[213] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 17. Au sujet de la distance prise par rapport à la psychanalyse freudienne, voir A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, pp. XVI-XVII.
[214] M. Betz, « Reconnaissance à Rilke », art. cit., p. 70.

> qui bruissent au fond de la conscience ; mais Proust [...] s'appliquait à sa tâche avec la lucidité impitoyable et souvent la brutalité d'un psychologue de laboratoire. Rainer Maria Rilke, au contraire, est poète avant tout ; il ne veut ni ne peut tout dire, il suggère plutôt qu'il ne dépeint ; il use d'allusions, d'approximations, de paraboles ; il laisse à toute chose un halo au milieu duquel elle flotte à demi. Il y a pour lui dans chaque phénomène un secret presque insaisissable : c'est ce secret qu'il veut amener au jour à tout prix, souvent avec de grands efforts. « Bien des choses sont trop délicates pour être pensées, a écrit ce Novalis à qui Rilke fait penser si souvent, encore plus pour être exprimées. » Ce sont justement les choses vers lesquelles il se tourne le plus volontiers. L'indicible le tente surtout.[215]

A une époque où la représentation de la vie intérieure occupe une place prépondérante dans le roman anglais contemporain – au détriment d'une intrigue traditionnelle faite de péripéties multiples –, et dans le sillage de la publication de la traduction française complète de *Ulysses* (1929), certains rilkéens rattachent au monologue intérieur la technique utilisée dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* pour rendre compte de l'intériorité du protagoniste principal[216]. Ils soulignent également le fait que cette dernière apparaît alors que le personnage est engagé dans des actions simples du quotidien, et non dans une intrigue complexe et haletante :

> [O]ù apparaît justement l'étendue sans précédent de son œuvre, c'est en ceci que ce monde de sentiments si profonds et d'expériences si secrètes, que personne encore n'avait osé les exprimer, il l'a transposé d'un seul coup dans *les gestes les plus évidents et les objets les plus tangibles*.[217]

Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigg*e, on ne trouve « aucune affabulation romanesque ; aucune progression », « l'auteur nous livre pêle-mêle rêveries, souvenirs, angoisses, joies, observations, espérances »[218].

Un dernier élément important de la réception des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* concerne sa composition non traditionnelle. Sachant que l'ouvrage ne respecte pas les règles en vigueur pour le roman français – telles que les définit notamment Paul Bourget[219] –, les rilkéens cherchent à défendre l'idée d'une composition qui réponde à d'autres impératifs que celui d'avoir un début, un développement suivi et un dénouement. Leur idée en la matière

---

[215] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 17-22.
[216] M. Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit.*, p. 68.
[217] M. Betz, « Reconnaissance à Rilke », art. cit., p. 71.
[218] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 4.
[219] Voir P. Bourget, *Pages de critique et de doctrine*, *op. cit.*, et *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, *op. cit.*

rappelle celle qu'ils élaborent à propos du réel : de la même manière que la réalité de surface cache des vérités transcendantes à découvrir, un roman apparemment mal composé n'en contient pas moins une structure profonde bien plus significative que ne l'est la composition traditionnelle. C'est ainsi que dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, une organisation apparaît pour qui sait lire au-delà du désordre de surface :

> La composition de l'ouvrage n'est pas apparente : je veux dire qu'elle n'est pas logique ; mais elle est fortement rythmée à l'intérieur et chaque chose y vient à sa place en obéissant à un ordre psychologique progressif, qui aboutit à un apologue explicatif : c'est ce que les esprits simplistes appellent un livre mal composé, parce qu'il ne suit pas cette ligne si bien observée par les histoires en couleur des journaux pour enfants : un commencement, un milieu et une fin.[220]

Les rilkéens opposent ainsi la composition logique – discréditée – à la « composition artistique » – valorisée –, le but étant de viser « l'unité humaine » [221]. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* permettent aux admirateurs de Rilke et du roman étranger d'affirmer que la littérature française souffre d'une hypertrophie formelle :

> Si l'on considère dans l'ensemble les lettres françaises contemporaines, et je le répète, à part quelques exceptions, on se rend compte qu'il y règne une intellectualité à outrance et, pour tout dire, un certain byzantinisme. Tous les mouvements qui ont été créés pour échapper à ce byzantinisme littéraire ont abouti à le renforcer et à l'aggraver. C'est un malheur qui arrive fréquemment aux époques de haute culture. [...] Ce n'est pas le souci de la forme qui fait le byzantinisme – toutes les époques de grande littérature ont eu le souci de la forme – c'est l'importance exagérée accordée à la forme plutôt qu'au fond, à la manière de dire les choses et non d'abord à ce qui est dit. Il s'ensuit fatalement que les grandes réalités de la vie disparaissent pour faire de plus en plus place à un ensemble d'allusions et de jeux variés, dont elles sont de plus en plus exclues.[222]

La valorisation d'une composition émotionnelle et artistique et la critique de la composition

---

[220] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, pp. 16-17.
[221] M. Betz, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, *op. cit.*, p. 68.
[222] E. Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, p. 74-75. L'accusation de byzantinisme – dirigée ici par Edmond Jaloux contre l'intellectualisme – est retournée contre la littérature qui rompt « avec les buts et les lois de l'intellectualisme » par le rationaliste Julien Benda quelques années plus tard (voir Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure. Mallarmé, Gide, Valéry, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 15). Selon ce critique, notamment au nom du rêve et des thèses bergsoniennes, les écrivains produisent des ouvrages obscurs et hermétiques, accordant de la valeur uniquement à l'expression, au détriment de toute conformité au réel. Ils cultivent la forme au mépris de la vérité. Dans *Belphégor* (1919), Benda décrit déjà la littérature de son temps comme axée sur la sensibilité et non sur l'intelligence analytique (J. Benda, *Belphégor*, Paris, Emile-Paul, 1919).

traditionnelle française sont directement liées à la lecture que ces néo-romantiques font des romantiques allemands et elles sont soutenues par le présupposé culturel selon lequel l'esprit allemand est celui qui ne sépare pas, qui vise la globalité, alors que l'esprit français cloisonne et hiérarchise :

> [Les romantiques] répugnaient, dans leurs œuvres, à toute composition purement architecturale ou exclusivement discursive, cherchant une unité qui fut à la fois dans l'intention et dans une relation en quelque sorte musicale entre les divers éléments d'un ouvrage : unité faite d'écho, de rappels, d'entrecroisements de thèmes plutôt que de lignes bien dessinées. Cette unité, me semblait-il, restait toujours ouverte et visait à suggérer l'inachèvement inhérent à tout acte de connaissance humaine, la possibilité d'un surplus, d'un progrès ; je voyais mes auteurs persuadés que cette ouverture sur l'inconnu était la condition même de la connaissance, la fenêtre par où l'on aperçoit l'infini, une nécessité imposée à tout écrivain tendant à saisir quelque fragment du mystère qui nous environne plutôt qu'à façonner un objet de contemplation esthétique. Et j'observai qu'ils choisissaient les motifs d'une œuvre non point selon les délimitations préalables, mais selon qu'un pur critère d'émotion les leur désignait.[223]

Au terme de ce chapitre, il apparaît que les liens noués par Monique Saint-Hélier avec Rainer Maria Rilke avant la mort du poète se révèlent d'une importance capitale pour sa carrière de romancière. Appartenant elle-même à la communauté interprétative des rilkéens, contribuant par ses propres écrits à construire le discours qui en émane, Monique Saint-Hélier bénéficie des appuis conséquents que lui offrent Edmond Jaloux, Charles Du Bos, Gabriel Marcel, Jean Cassou et Marcel Brion. L'étude de la réception de Rainer Maria Rilke, très intense entre la fin des années vingt et le début des années trente, permet de voir que la romancière profite alors d'un contexte extrêmement favorable. La mise au jour des acteurs impliqués montre par ailleurs que les premières étapes de sa carrière sont totalement prises en charge et médiatisées par les rilkéens.

Concernant la réception de l'œuvre de Monique Saint-Hélier en France, et particulièrement celle de *Bois-Mort*, il apparaît également que cette appartenance détermine une autre composante cruciale. La réception de Rainer Maria Rilke et des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* permet aux rilkéens une critique de la littérature française contemporaine. Les

[223] A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. XIII. Si d'un point de vue esthétique, le néo-romantisme des années trente sert avant tout à combattre un classicisme réaliste trop limitatif, Gustave Roud se trouve pris quant à lui, comme d'autres écrivains romands, dans une ambivalence de fond entre romantisme des thèmes et classicisme formel. A ce propos, voir C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, *op. cit.*

différents partis pris esthétiques mis au jour dans ce chapitre leur servent d'alternative à l'esthétique française traditionnelle, encore largement définie par les codes classiques et réalistes. Tenant un discours volontiers polémique et revendicateur, les rilkéens valorisent dans leur lecture des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* des éléments qui créeront effectivement une vive controverse dès lors qu'ils seront attribués à un roman français lancé par un grand éditeur, *Bois-Mort* : la féerie et le réalisme, la composition, l'intrigue, la représentation du personnage, la langue sont autant de sujets sensibles pour les tenants de l'esthétique traditionnelle française. Avant *Bois-Mort*, *La Cage aux rêves* marque l'entrée de Monique Saint-Hélier dans le champ littéraire français. L'analyse de la réception des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* nous permet maintenant de contextualiser et de comprendre la présentation qui est faite de *La Cage aux rêves* et de son auteure dans la préface et les comptes rendus retrouvés.

Chapitre III : Réception de *La Cage aux rêves* (1932)

Si *A Rilke pour Noël* reste un ouvrage très confidentiel, publié chez un petit éditeur bernois[224], *La Cage aux rêves* connaît une diffusion plus importante puisqu'elle paraît dans le catalogue de l'éditeur parisien Robert Corrêa, grâce au soutien d'Edmond Jaloux et Jean Cassou. Cette maison d'édition n'est de loin pas aussi importante, d'un point de vue commercial, que les éditions Grasset – où paraît *Bois-Mort* – et la réception critique de *La Cage aux rêves* reste quantitativement fort modeste[225]. La publication du premier roman de Monique Saint-Hélier suscite néanmoins quelques articles enthousiastes. Ces comptes rendus sont essentiellement le fait des rilkéens dont il a été question ci-dessus, avec une présence massive d'Edmond Jaloux, qui signe la préface du roman et deux articles. Henri Ghéon publie lui aussi un article, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où il est un ami proche de Monique Saint-Hélier. Nous avons vu par ailleurs que des points de contact existent entre les néo-convertis de Meudon et les rilkéens. En 1933, *La Cage aux rêves* reçoit en Suisse un prix de la Fondation Schiller. L'amitié qu'a nouée Edmond Jaloux avec Jacques Chenevière, membre du Conseil de la Fondation Schiller, n'est sans doute pas étrangère à l'obtention de cette récompense.

Comme pour *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, seuls les admirateurs du premier roman de Monique Saint-Hélier prennent la plume pour en rendre compte. Le même régime binaire d'admiration ou de rejet absolu est exprimé : « A une œuvre semblable on ne peut que répondre passionnément, par l'aversion ou par l'amour »[226], « [N]ous avons le droit ou de le détester ou de l'aimer à la folie »[227]. Puisque *La Cage aux rêves* ne s'adresse « qu'à un petit groupe de délicats et de raffinés »[228], les rilkéens reconstituent leur « famille » d'êtres élus qui seuls comprennent l'art véritable. Par delà ce discours élitiste, ces auteurs expriment une claire conscience des enjeux esthétiques auxquels renvoie un tel ouvrage. Ils savent qu'ils rencontrent la résistance des critiques plus conservateurs et que *La Cage aux rêves* est « un de ces livres où les esprits positifs ne verront que divagation »[229].

---

[224] Aucun compte rendu n'a été retrouvé pour ce petit livre.

[225] Sept articles sont disponibles. L'un d'entre eux ne porte ni le nom du journal, ni la date de parution, ni le nom du chroniqueur et il ne sera pas utilisé dans ce chapitre (voir Annexe 1). Il est possible que d'autres articles aient été écrits, mais je n'en ai trouvé aucune trace. Les six articles restants suffisent au propos de ce chapitre, qui est de montrer que *La Cage aux rêves* est présenté en étroite relation avec *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* et que ce roman, comme plus tard la suite de la chronique des Alérac, est utilisé par les rilkéens pour promouvoir une esthétique romanesque non-traditionnelle.

[226] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932.

[227] H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 août 1932.

[228] E. Jaloux, *Les Nouvelles Littéraires*, 16 juillet 1932.

[229] S. Ratel, *La Femme de France*, 30 juillet 1932.

Dans ce chapitre, je commencerai par montrer que la figure de Rilke domine la présentation de Monique Saint-Hélier au public français : son amitié avec le poète et le rôle de mentor que ce dernier a joué sont largement soulignés par les rilkéens, de même que le statut de jeune femme souffrante et inspirée qu'elle a elle-même contribué à créer. L'image de malade faible et méritante qui est associée à la romancière perdure jusqu'au décès de cette dernière. Je traiterai dans ce même chapitre de la permanence de ces deux éléments – figure de Rilke et maladie – dans la réception des autres romans de Monique Saint-Hélier car elle est clairement liée au regard que les rilkéens portent sur l'auteure et à la posture rilkéenne que cette dernière adopte. Les discours tenus sur la romancière, ainsi que ceux qu'elle produit elle-même mettent clairement en évidence ce que Jérôme Meizoz appelle la « création collective » de l'auteur : cette entité, différente de la personne biographique, est construite conjointement par les textes et les attitudes de l'écrivain, par les lecteurs, les critiques et les médias. L'auteur est la somme des discours qui circulent à son sujet[230]. Il s'agira ensuite de montrer que *La Cage aux rêves* est lu avec des lunettes rilkéennes, à savoir comme des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* français. Cherchant à promouvoir une esthétique romanesque non réaliste, les auteurs des comptes rendus voient dans le premier roman de Monique Saint-Hélier un exemple réussi de son utilisation dans la littérature française.

Monique Saint-Hélier : une malade, émule de Rilke

Dans le contexte qui a été décrit au chapitre précédent, il n'est pas surprenant de constater que la préface et les comptes rendus de *La Cage aux rêves* insistent largement sur le fait que Monique Saint-Hélier a été l'amie intime de Rilke. Edmond Jaloux l'évoque dans les trois textes qu'il consacre au roman. La préface fait une large place à la figure du poète. Outre l'amitié, dans des termes marqués par l'approche comparatiste, le rapport est défini comme celui d'une « influence » du poète sur la romancière :

> Madame Monique Saint-Hélier, dans *La Cage aux rêves*, a subi très vivement une influence : celle de Rainer Maria Rilke et de ses *Cahiers de Maltes Laurids Brigge* ; influence d'autant plus légitime qu'elle a beaucoup connu Rilke elle-même et qu'elle l'a très bien compris. Elle a même écrit sur lui une plaquette légère, mais très riche de pensée et d'émotion.[231]

[230] J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 10, 24 et 45. Voir aussi Jean-Benoît Puech, « La création biographique », *Modernités*, n° 18, 2002, pp. 45-76. La réception de Rainer Maria Rilke en France illustre également très bien ce phénomène.

[231] Monique Saint-Hélier, *La Cage aux rêves*, avec une préface d'Edmond Jaloux, Paris, Corrêa, 1932, p. 15.

En rilkéen, le critique précise toutefois que cette « influence » n'est pas « littéraire », mais « morale et amicale » car « à un certain degré d'émotion, les poètes se rejoignent et se serrent mutuellement les uns contre les autres, comme les arbres quand souffle un grand vent »[232]. Gabriel Marcel relativise lui aussi la notion d'« influence », pour évoquer, dans un langage toujours très rilkéen, ces « affinités » déjà vues sous la plume des néo-romantiques, ainsi que la force mystérieuse du destin :

> Monique Saint-Hélier n'a pas seulement connu intimement Rilke et « subi son influence », ce qui ici ne signifie à peu près rien, il y avait entre ces deux natures les plus fortes et les plus mystérieuses affinités ; et leur rencontre en Suisse me semble avoir été comme exigée musicalement par la courbe même de leurs destins.[233]

La maladie, présente dans le roman, est directement rattachée à la biographie de la romancière. De manière attendue, la souffrance causée par cet état est perçue avant tout dans sa dimension spirituelle et se voit dotée d'une véritable grandeur :

> Nous pouvons dire, maintenant, que l'auteur de *La Cage aux rêves* est une jeune femme, malade depuis des années, et qu'elle composa ce livre contre son mal, aux heures de souffrance les plus féroces, comme une reprise sur le monde, comme un recours. Alors on comprendra, alors on aimera – et l'on pourra placer beaucoup d'espoirs, littéraires, humains, voire spirituels, sur sa prochaine guérison – et même sur sa maladie.[234]

Comparée à Katherine Mansfield en raison d'une « étroite parenté d'âme » et de « l'épreuve de la maladie et de la souffrance », Monique Saint-Hélier a « conquis » en « pénétration spirituelle tout ce que la maladie lui a enlevé de forces physiques »[235]. Dans une perspective toujours très rilkéenne, la souffrance est ce qui définit par essence le poète :

> Mais peut-être faut-il voir dans *La Cage aux rêves* moins encore une confession qu'un poème, un poème qui n'est écrit que pour les poètes, c'est-à-dire pour tous ceux chez qui sentir c'est d'abord souffrir.[236]

La présentation de Monique Saint-Hélier en amie de Rilke, en même temps qu'en

[232] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1932.
[233] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932.
[234] H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 août 1932.
[235] S. Ratel, *Femme de France*, 30 juillet 1932.
[236] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1932.

malade mystique qui écrit depuis son lit, est encore tangible dans les comptes rendus sur *Bois-Mort*. Le prière d'insérer, de la main de Gabriel Marcel, se termine par ces lignes :

> Rainer Maria Rilke qui fut l'ami et sans doute le premier guide de Monique Saint-Hélier, aurait trouvé dans *Bois-Mort* la réalisation bouleversante des pressentiments qu'éveillèrent en lui ses entretiens avec cette jeune femme inspirée.[237]

Plusieurs critiques rédigent des articles suite à une visite à la romancière et le tableau rendu est le plus souvent assez éloquent :

> Une jeune femme diaphane, en qui la vie ne semble d'abord qu'un souffle frêle m'accueille de son étroit divan. Elle y est étendue depuis sept ans. Mais qui a le cœur de plaindre ces prodigieux malades qui sont sur la voie où beaucoup ont passé, de Pascal à Proust ? Nous qui marchons et allons tout le long du jour parmi les vivants, nous n'avons que négligence pour les visages et pour les choses : l'abondance nuit… Semblable à l'un de ces prêtres tibétains qui, à l'exemple de Milarepa, puisent dans quelques grains de riz quotidiens la force suffisante pour découvrir les secrets du monde, Mme Monique Saint-Hélier occupe sa prison par le feu de l'énergie spirituelle.
> – J'ai bien connu Rilke, surtout les deux dernières années de sa vie, les plus malheureuses. Quel être miraculeux, vraiment unique ![238]

Une image plus négative apparaît sous la plume de critiques qui reprennent cet élément pour reléguer Monique Saint-Hélier parmi les « disciples »[239] du poète, elle qui « vénère »[240] Rilke.

Si l'ombre de Rilke et de la maladie plane encore sur la réception de *Bois-Mort*, il faut constater que cette présence est nettement moins saillante dans celle du *Cavalier de paille*. On sent chez les admirateurs de Monique Saint-Hélier la volonté de la présenter comme une auteure autonome et originale. Soit Rilke n'apparaît plus du tout, soit il est relégué à l'arrière-plan par rapport aux talents personnels de la romancière[241]. Ainsi, si Monique Saint-Hélier « est, peut-être, l'enfant spirituelle de Rilke et de Mme Rosamond Lehmann », elle « ne saurait être comparée à personne »[242], elle qui « s'est créé un univers qui n'est qu'à elle »[243].

---

[237] G. Marcel, « Prière d'insérer » de *Bois-Mort*, octobre 1934. Notons qu'Edmond Jaloux abandonne les références à Rilke pour *Bois-Mort*, sans doute pour donner plus d'individualité à Monique Saint-Hélier et éviter qu'elle ne passe pour une simple disciple de Rilke.
[238] Maurice Noël, *Le Figaro*, 3 novembre 1934. Voir aussi, Suzanne Normand, *Marianne*, 28 novembre 1934.
[239] René Lalou, *L'Intransigeant*, 20 novembre 1934.
[240] *Caliban*, 29 novembre 1934.
[241] Notons toutefois qu'il arrive encore qu'un critique parle de l'influence de Rilke et du fait que la romancière est malade, à l'instar d'André Rousseaux (André Rousseaux, *Le Figaro*, 21 novembre 1936).
[242] John Charpentier, *Le Mercure de France*, 1er janvier 1937.
[243] *Revue bibliographique et critique*, octobre 1936.

De manière assez intéressante, la référence à Rilke devient même sous la plume de ses défenseurs un cliché que l'on attribue aux critiques qui restent hermétiques et ne comprennent rien à l'art de Monique Saint-Hélier :

> Quelques-uns se demanderont doctement si un livre pareil est bien un roman. Ils auront la générosité, sans doute, de reconnaître à l'auteur quelque don poétique, et ils ne manqueront pas d'évoquer Rilke, auquel Monique Saint-Hélier consacra jadis des pages exquises. Ce n'est pas très sérieux. On aime ou on n'aime pas un livre comme celui-ci, et si on ne l'aime pas, on ferait peut-être mieux de ne pas en parler.[244]

Concernant les romans des années cinquante, l'amitié et la parenté avec Rilke sont encore évoquées dans certains comptes rendus du *Martin-pêcheur*. Il se trouve donc toujours des auteurs qui notent que le roman rappelle l'« art étrange »[245] de Rilke, qu'il contient « les thèmes rilkéens »[246] ou que Monique Saint-Hélier « sans aucun doute possible, est au nombre des très rares héritiers authentiques de […] Rilke »[247]. Cette présence restreinte n'est pas étonnante puisque dans le monde de l'après-guerre le poète n'occupe plus la place privilégiée qu'il avait dans les années trente. Rilke est plus souvent cité lors de la réception de *L'Arrosoir rouge*, dont la publication est contemporaine du décès de la romancière, puisque les comptes rendus ou brefs entrefilets sont en quelque sorte des nécrologies[248].

La mention de la maladie reste en revanche très vivace jusque dans les années cinquante : dans le cas du *Martin-pêcheur*, elle permet de justifier le temps écoulé depuis *Le Cavalier de paille*[249] ; pour *L'Arrosoir rouge*, elle a logiquement sa place en raison du décès de la romancière. La comparaison avec Proust, encouragée par le fait que Monique Saint-Hélier s'est lancée dans la publication d'une série de romans qui forment une même œuvre, apparaît à nouveau :

> Comme lui n'a-t-elle point été retirée du monde par une interminable maladie, enfermée dans une chambre dont son talent était l'unique fenêtre ?[250]

---

[244] Jacques Madaule, *La Vie intellectuelle*, 10 novembre 1936.
[245] Marie-Louise Bercher, *L'Alsace*, 21 août 1953.
[246] Renée Willy, *Inframonde*, 30 juin 1953.
[247] G. Marcel, *La Table ronde*, juin 1955.
[248] Voir par exemple Jean Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955 ; *Les Nouvelle Littéraires*, 24 mars 1955 ; Hervé Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955 ; *La Femme*, juin 1955. On peut ajouter que, la mort étant très présente dans *L'Arrosoir rouge*, la référence à Rilke est sans doute plus évidente et significative aux yeux des critiques que pour *Le Martin-pêcheur*.
[249] Voir par exemple M. Brion, *Le Concours médical*, 14 novembre 1953.
[250] Hervé Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.

De malade mystique rilkéenne, Monique Saint-Hélier se transforme donc dans les années cinquante en malade proustienne, aux prises avec l'œuvre à écrire.

La Cage aux rêves *vu par les rilkéens*

Le titre du premier roman de Monique Saint-Hélier a tout pour plaire aux rilkéens. Par son rattachement au monde du rêve, il place d'emblée ce texte dans une tradition romantique. De fait, comme pour *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* « dont il est impossible de ne pas le [*La Cage aux rêves*] rapprocher »[251], il s'agit du premier élément souligné. Comme Rilke, Monique Saint-Hélier montre qu'il n'existe pas de frontière fixe entre le rêve et la réalité :

> La qualité de ce monde intérieur qui pour Mme Monique Saint-Hélier est aussi corporel, aussi véridique que le monde des choses vues, lancent perpétuellement de longs fils entre les créations de l'imagination et les résultats de l'expérience. L'éprouvé n'a pas plus de densité que le *rêvé* ; l'auteur de *La Cage aux rêves* nous enseigne, après Shakespeare, que nous sommes « faits de la même étoffe que les rêves » et que c'est aveugle dogmatisme et classification de pédant que de vouloir tracer une ligne de séparation infranchissable entre l'inventé et le vécu.[252]

L'indistinction entre le rêve, l'imagination et la réalité est typique, pour les rilkéens néo-romantiques, de la période privilégiée qu'est l'enfance. Tous les critiques soulignent que dans *La Cage aux rêves* « les souvenirs d'enfance […] tiennent une grande place »[253]. L'ouvrage postule par là même « le primat du *sentiment-sensation* »[254].

Cette vision délestée du poids d'un réalisme limitant, l'intérêt pour les grandes questions essentielles de l'existence – l'amour, la maladie, la mort – font de Monique Saint-Hélier un vrai poète aux yeux des rilkéens. Outre Rilke, elle est ainsi comparée à l'un des auteurs contemporains grandement apprécié des néo-romantiques, Hugo von Hofmannsthal :

> En nous permettant de retrouver cette vision du monde qui est le privilège de toute enfance et que l'homme ne reconquiert que dans la poésie la plus haute et la plus lumineuse, Mme Saint-Hélier rejoint les poètes qui nous touchent le plus profondément et le plus immédiatement. Chez elle, comme chez Rilke, les choses acquièrent une noblesse et une efficacité singulières,

[251] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932.
[252] M. Brion, *Cahiers du Sud*, janvier 1933.
[253] Simone Ratel, *La Femme de France*, 30 juillet 1932. Monique Saint-Hélier se place à l'évidence elle-même dans ce créneau. L'épigraphe de *La Cage aux rêves* est la suivante : « Nous sommes toujours préoccupés de perdre notre jeunesse. Mais le bien le plus précieux que nous ayons possédé, c'est l'enfance : et elle est toujours perdue. René Boylesve ».
[254] H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 avril 1932.

> et de même que chez Hofmannsthal, la magie sans cesse présente, sans cesse agissante, remue les êtres et les objets dans de mystérieux creusets d'où jaillit alors une réalité nouvelle.[255]

Centrée sur la vie intérieure et les grandes réalités humaines, cherchant l'« alliance de l'intime et du cosmique »[256], évoquant un autre réel sous le décor quotidien extérieur, Monique Saint-Hélier, comme Rilke et les romantiques allemands, atteint à une représentation mystique du monde : comme eux, elle cherche « *l'unité même* », et « le 'spirituel' l'obsède à travers le 'matériel ' »[257]. En cela, elle peut être comparée aux grandes mystiques[258].

Ne répondant pas aux règles de l'esthétique romanesque traditionnelle, *La Cage aux rêves* est considéré comme un « poème qui n'est écrit que pour les poètes »[259]. Un autre critique revendique pour ce livre le droit de n'être « ni roman, ni essai, ni poème » ou « à la fois poème, essai, roman »[260]. Comme pour *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, les rilkéens passent néanmoins par certaines catégories retenues dans le paradigme traditionnel et tentent notamment de montrer que *La Cage aux rêves* est un texte composé :

> Le livre tout entier n'en est pas moins un tissu si cohérent, si serré, si subtil, qu'on ne peut presque rien en détacher et que tout s'y déroule comme l'envers même de notre propre existence, comme ce ruissellement intérieur qui épuise notre existence et dans lequel tout ce qui apparaît nous ressemble.[261]

La composition de *La Cage aux rêves* correspond comme dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* à la vérité intérieure humaine, qui ne se laisse pas ramener à « un bel arrangement classique »[262]. De la même manière, l'intrigue n'est pas constituée de grandes actions propres à captiver l'intérêt du lecteur, mais de « ces petits détails absurdes dans lesquels la mémoire enferme un monde d'émotion »[263], des « événements menus »[264].

Emboîtant le pas à la critique traditionnelle, les rilkéens commentent le style de la romancière. Comme chez Rilke, ils apprécient les « trouvailles charmantes »[265], les

---

[255] M. Brion, *Cahiers du Sud*, janvier 1933.
[256] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1933.
[257] H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 août 1932.
[258] Henri Ghéon compare Monique Saint-Hélier à Sainte Thérèse et Sainte Catherine (Henri Ghéon, *Revue universelle*, 15 août 1932).
[259] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1932.
[260] S. Ratel, *La Femme de France*, 30 juillet 1932.
[261] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1932.
[262] E. Jaloux, « Préface de *La Cage aux rêves* », *op. cit.*, p. 13.
[263] S. Ratel, *La Femme de France*, 30 juillet 1932.
[264] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1932.
[265] E. Jaloux, « Préface de *La Cage aux rêves* », *op. cit.*, p. 14.

« alliage[s] de mots inattendus » de Monique Saint-Hélier, tout en reconnaissant qu'elle n'atteint pas tout le temps la même réussite ou que son expression peut paraître « recherchée »[266]. Mais ces ratages sont du point de vue des néo-romantiques la garantie de l'authenticité de son discours. Ici, comme dans les commentaires sur l'œuvre de Rilke, les auteurs français contemporains sont critiqués au nom de leur respect des formes et ils servent de repoussoir à Monique Saint-Hélier :

> Le souci de parler haut, avec éclat, le goût excessif de la rhétorique, des procédés, de l'apparence, ont donné à de nombreux auteurs, avec une merveilleuse réussite verbale, la propriété de s'exprimer presque toujours à faux, de se représenter comme des modèles en prétendant appartenir à l'humanité de l'exemple et non à celle de la vérité. […]
> Cette emphase et cet orgueil sont complètement inconnus aux auteurs plus humbles […] et qui cherchent avant tout, non seulement l'exactitude, mais la profondeur, du moins une certaine profondeur. Le problème qui se pose devant eux est celui de la vérité.[267]

Les « rhéteur[s] » sont habiles à faire de beaux ouvrages, mais qui ne disent rien d'authentique :

> Il y a souvent dans son élocution [de Monique Saint-Hélier] un certain tremblement de la voix, une certaine gêne, de la timidité. Mais voilà justement ce qui donne à ces pages ce beau son de sincérité, cette plénitude à laquelle on n'atteint pas lorsqu'on est simplement un rhéteur qui organise et règle ses phrases et non pas quelqu'un qui se parle parce qu'il ne peut pas faire autrement et qui sait que s'il ne dit pas ce qu'il a à dire, il étouffera d'angoisse.[268]

Pour les rilkéens, *La Cage aux rêves* est « en bien des endroits violemment insatisfaisant »[269], mais il se situe « par delà la littérature dans cette zone où la vie et la poésie se confondent »[270]. Dans cette perspective, l'art et la vie sont totalement mêlés et la littérature – expurgée de tout travail proprement littéraire – se doit d'exprimer une expérience intime authentique et profonde :

> Combien ici nous sommes par delà toute réussite, au point où l'expérience la plus profonde de la vie et de la mort se projette directement par des moyens dont l'essence même est de n'avoir pas été choisis.[271]

---

266 E. Jaloux, « Préface de *La Cage aux rêves* », *op. cit.*, p. 14.
267 E. Jaloux, « Préface de *La Cage aux rêves* », *op. cit.*, p. 12.
268 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1932.
269 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932.
270 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932.
271 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932.

Les néo-romantiques se refusent donc à analyser de tels livres selon des critères proprement littéraires. Ils considèrent le texte comme une entité à respecter religieusement, avec une totale empathie :

> Nous nous trouvons ici en face d'une expérience tellement profonde et tellement personnelle que la prétention de vouloir la juger avec d'autres *catégories* que celles pensées et senties par l'auteur apparaissait absurde.[272]

Devant la beauté de l'expérience humaine présentée, face à la magie créée par l'auteure, ils sont réticents à toute analyse :

> J'ai longtemps hésité à analyser ce sortilège ; je craignais, en essayant d'en préciser les conditions et les lois, de détruire le charme de ces pages, de même qu'on hésite à saisir un papillon pour examiner de près la poudre lumineuse de ses ailes et le scintillement de ses yeux visionnaires.[273]

L'empathie du critique pour l'œuvre du poète crée en retour la révélation d'une ressemblance possible entre le texte et son lecteur. Cet élément très rilkéen est projeté sur *La Cage aux rêves* :

> [Monique Saint-Hélier] a ce vrai don de l'écrivain : vous supprimer tout à fait vous-même pendant tout le temps que vous l'écoutez. Ou plutôt, elle réveille en vous ce qui ressemble à elle, mais cela le crée-t-elle ou le rencontre-t-elle ? Un vrai poète vous force à croire que vous êtes pareil à lui, ce n'est souvent pas vrai, mais vous auriez pu lui ressembler et cela suffit à votre illusion du moment.[274]

L'étude de la réception de *La Cage aux rêves* montre que ce texte est présenté par les rilkéens comme un roman rompant avec les conventions romanesques traditionnelles, tout comme *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Les deux ouvrages s'inscrivent selon eux dans cette lignée souterraine qui voit l'inspiration romantique passer des Novalis, Brentano et

---

[272] M. Brion, *Cahiers du Sud*, janvier 1933.
[273] M. Brion, *Cahiers du Sud*, janvier 1933.
[274] E. Jaloux, « Préface de *La Cage aux rêves* », *op. cit.*, p. 14. Les rilkéens adoptent ici une perspective très proustienne : « En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. IV, 1989, pp. 489-490 cité dans A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 169). Antoine Compagnon note que l'autorité de Proust a pesé de plus en plus lourd dans cette vision privative de la lecture (A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 170).

autres à Nerval, Proust, Alain-Fournier ou Hofmannsthal. Leur lecture ne s'en tient donc nullement à mentionner les éléments autobiographiques du livre de Monique Saint-Hélier, éléments sur lesquels la critique traditionnelle centre habituellement son discours lorsqu'il s'agit de romans écrits par des femmes[275].

Les composantes évoquées – roman étranger, romantisme, classicisme, féerie, réalisme, composition, intrigue, représentation du personnage – sont en très grande partie celles qui créeront la polémique à la publication de *Bois-Mort*. Ainsi que nous le verrons, le fait que la nationalité de Monique Saint-Hélier ne soit pas mentionnée et que la romancière soit présentée comme française a un impact beaucoup plus important pour le deuxième roman puisqu'à l'intérieur d'une réception nettement plus large et médiatisée, il est annoncé comme un ouvrage français s'inspirant du roman anglais.

Les pages qui précèdent montrent le rôle crucial que joue l'amitié de Rainer Maria Rilke pour le lancement de la carrière de Monique Saint-Hélier, dans le contexte de la réception enthousiaste du poète en France. La romancière appartient clairement à la communauté interprétative qui se crée autour de Rilke et du romantisme allemand : par ses écrits sur le poète, par ses liens avec les autres rilkéens et par l'esthétique qu'elle développe dès son premier roman. C'est la position qu'adopte Monique Saint-Hélier face aux autres acteurs de la réception de Rilke et c'est ainsi que ceux-ci la présentent au public français. L'appartenance de la romancière à cette « famille » lui vaut le soutien actif de ses membres et lui ouvre des portes.

Le néo-romantisme des rilkéens se constitue autour du refus du positivisme et du rationalisme issus du XIX^{e} siècle. Il se construit également en opposition au néo-classicisme représenté par la tendance maurrassienne et au réalisme comme esthétique littéraire, ce dernier étant encore très largement dominant dans les années trente. L'une des principales caractéristiques de cette communauté est la revendication du pouvoir de l'imagination et de l'intuition. Ces facultés sont à la base du lien qui unit le poète au monde et ce sont elles qui lui permettent d'en découvrir les vérités et l'unité cachées. La littérature doit ainsi être

[275] Voir Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, New York-Oxford, Berg Publishers, 1996. Selon Jennifer Milligan, un nombre important de femmes entre les années vingt et quarante choisit la fiction (et le roman en particulier) plutôt que des genres autobiographiques traditionnels pour parler d'elles, sans pour autant que ce matériel intime les empêche d'être créatives et innovante en termes littéraires. Pour la critique, la tendance des commentateurs à lire les œuvres de fiction de femmes en mettant l'accent sur les éléments autobiographiques vise à réduire la portée de ces ouvrages et ainsi à marginaliser les auteures.

l'expression authentique d'une expérience poétique de la réalité, de la féérie du monde, hors de toute contingence socio-historique. Le récepteur de l'œuvre doit pour sa part ressentir cette expérience, la vivre, mais non l'analyser. Elle lui révèle des vérités – des essences atemporelles et transcendantes – qu'il fait siennes et dont il découvre qu'elles ont toujours été en lui. Contre la lignée classique revendiquée par les néo-classiques, les rilkéens construisent une chaîne d'auteurs romantiques qui ont exemplifié ce mode de rapport au monde et à la création.

Les néo-romantiques rejettent pour une large part les critères traditionnels de composition, d'intrigue, d'ancrage référentiel ou de construction des personnages car ceux-ci sont liés au roman réaliste. Nous l'avons vu pour leur évaluation de *La Cage aux rêves*, seules la vérité et la profondeur de l'expérience transmise importent. Les rilkéens attribuent également au langage un autre rôle que dans le roman traditionnel : les mots ne sont pas de simples outils qui servent à décrire de manière transparente une réalité évidente ; ils sont le lieu de la création inspirée, ils expriment la poésie du monde, au moyen d'images, de liens inhabituels et non rationnels. Dans le contexte de l'esthétique dominante qu'est le roman réaliste traditionnel dans les années trente, le discours des néo-romantiques est polémique.

Les membres de cette communauté voient dans les œuvres de Rilke, et notamment dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, l'illustration parfaite des valeurs qu'ils défendent. C'est également ainsi qu'ils lisent et présentent *La Cage aux rêves* car, au vu de leur position de lecture, ce sont ces composantes qui les séduisent. Le premier roman de Monique Saint-Hélier est pour eux l'occasion de promouvoir leur esthétique, de montrer qu'un ouvrage français peut brillamment l'incarner. Tous ces éléments sont également mis en avant par ces auteurs dans le lancement et la réception de *Bois-Mort*. Là encore, le roman sert leur cause. Leur position se définissant contre celle des néo-classiques, il est évident que ces derniers réagissent. Lancé par un éditeur important à l'automne 1934, engagé dans la course aux prix littéraires, *Bois-Mort* est beaucoup plus exposé que *La Cage aux rêves*. Alors qu'elles n'ont pas suscité de controverse avec le premier roman de Monique Saint-Hélier, les affirmations polémiques des rilkéens engendrent cette fois une réaction violente.

DEUXIEME PARTIE : LES ANNEES DU SUCCES

Si *La Cage aux rêves* connaît une réception plutôt confidentielle et unanimement positive, celle de *Bois-Mort* est marquée par une vive polémique. Bien qu'un tel phénomène ne soit pas unique dans le champ littéraire français des années vingt et trente, et notamment dans la presse[1], le cas de *Bois-Mort* se révèle particulièrement intéressant. Ce roman, considéré comme français par la critique, semble contenir à lui seul tous les éléments propres à polariser radicalement les opinions. Dans son compte rendu pour la revue bernoise *Neue Schweizer Rundschau*, la Suisse alémanique Marta Vogler – correspondante à Paris – utilise l'expression « beispiellosen Sturm »[2] pour désigner cette polémique. Les composantes qui font de *Bois-Mort* un livre aussi controversé sont multiples et de différentes natures. Aux enjeux proprement littéraires – qui concernent les techniques narratives modernes mises en œuvre dans le livre – se conjuguent des jugements politiques, moraux et religieux.

Bois-Mort constitue l'une des premières utilisations en France des techniques narratives développées par les romanciers anglais contemporains et particulièrement par Virginia Woolf[3]. De fait, à un moment où le roman anglais traduit est en vogue en France, Bernard Grasset, l'éditeur du deuxième roman de Monique Saint-Hélier, joue sur cette ressemblance dans un but publicitaire, et sans doute polémique, en joignant un prière d'insérer dans lequel Gabriel Marcel présente *Bois-Mort* comme un roman qui semble venir d'Angleterre. Dans un contexte où une partie des critiques français, issus pour certains de la mouvance nationaliste maurrassienne, refusent l'influence étrangère dans le domaine littéraire mais également politique, une telle présentation et une telle ressemblance effective ne peuvent manquer de déclencher des réactions de rejet. A l'opposé, du côté des tenants du cosmopolitisme ou de l'européanisme, représenté par la gauche pacifiste, l'esprit de la Société des Nations, mais également par les intellectuels néo-romantiques dont il a été question dans la première partie de cette étude, les traits qui rapprochent *Bois-Mort* du roman anglais

---

1 Voir par exemple la polémique qui naît autour des romans de Ramuz en France dans les années vingt (cf. *Pour ou contre C.-F. Ramuz*, Paris, Editions du Siècle, 1926) ou la réception des romans de Georges Bernanos dans les années trente (Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Ed. Michel Place, 1980).

2 Marta Vogler, *Neue Schweizer Rundschau*, mars 1935.

3 Sur ce sujet, voir Maud Dubois, « L'œuvre romanesque de Monique Saint-Hélier et les techniques narratives développées par Virginia Woolf », *Etudes de lettres*, 1999, 2, pp. 179-188. Gabriel Marcel note à propos de la publication de la traduction de *Mrs Dalloway* : « La publication d'une traduction française de Virginia Woolf […] devrait constituer un événement important dans l'histoire de nos lettres et contribuer à un indispensable renouvellement de la technique romanesque » (G. Marcel, « Mrs Dalloway », *Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1929, p. 131).

contemporain occasionnent des réactions enthousiastes. Le sous-genre « roman anglais » est donc hautement polémique dans le champ littéraire français des années trente. D'une part parce qu'il incarne – du moins pour les romanciers anglais les plus contemporains – l'exemple d'un roman cumulant, sur un plan littéraire, des techniques narratives qui rompent avec le roman traditionnel ; d'autre part parce qu'il déclenche des réactions de rejet sur un plan politique et moral, à un moment où les littératures nationales sont encore considérées comme l'incarnation des caractéristiques des nations dont elles sont issues.

Le roman anglais est lié à un sous-genre existant en France : le roman poétique ou féerique[4], dont le modèle est *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier. Ces deux labels ont en commun de désigner des romans qui ne correspondent pas à l'esthétique traditionnelle française. De fait, les romans anglais sont perçus comme des romans poétiques. En France, une série de romanciers produisent des ouvrages qui sont classés dans cette catégorie – Ramuz, Jean Giraudoux, Jean Giono ou Marcel Proust en font partie[5] – et le roman de Monique Saint-Hélier est lui aussi reçu comme un roman poétique. Ce deuxième biais constitue un élément important de la réception puisque ce sous-genre et les procédés non traditionnels qu'il met en œuvre divisent les critiques. Il a lui aussi une composante morale, politique et religieuse dans la mesure où le roman poétique, comme le roman anglais, est rattaché au romantisme.

Associé à la littérature du Nord, le roman anglo-saxon est perçu comme étant d'inspiration essentiellement romantique. A l'inverse, le roman français est affilié à la littérature du Sud, fondamentalement classique. Bien loin de conduire à l'ouverture manifestée par Mme de Staël et ses amis pour la littérature allemande et européenne, cette dichotomie sert avant tout chez les critiques issus de l'extrême droite nationaliste un propos virulent contre toutes les formes du romantisme, accusé d'être responsable de tous les maux littéraires et sociaux possibles. Les catégories « classicisme » et « romantisme », dont la portée est également largement extra-littéraire, sont donc encore totalement pertinentes pour la période considérée et apparaissent comme des supra-critères auxquels on peut ramener la question des sous-genres (roman traditionnel, roman réaliste, roman psychologique, roman anglais, roman poétique ou féerique) et les traits formels qui leur sont liés. Dans un article publié en 1925, Albert Thibaudet parle pour la France d'un « néo-romantisme » et d'un « néo-

[4] Je donne ces deux appellations car les critiques les utilisent assez indistinctement.

[5] Ces auteurs sont rassemblés sous la bannière « roman poétique » par les commentateurs contemporains et par des critiques qui se sont intéressés ultérieurement à ce sous-genre romanesque, indépendamment des différentes périodes de réception de ces écrivains. Voir notamment Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994 (1ère édition, 1978).

classicisme […] également hyperboliques »[6]. A ces deux courants correspondent deux attitudes fondamentalement différentes par rapport à l'activité critique. Les premiers se situent dans un rapport de sympathie, voire de fusion, avec l'œuvre, tandis que les seconds se donnent pour mission de la juger. Les uns pratiquent une critique compréhensive, les autres une critique judicative. Le roman anglais et le roman poétique sont ainsi l'occasion d'un débat qui voit s'opposer néo-romantiques et néo-classiques.

Par delà cette dichotomie et les aspects extra-littéraires qu'elle comporte, l'enjeu de la polémique semble être en dernier ressort un débat sur la représentation de la réalité dans la littérature. Si les néo-classiques des années trente tout autant que les néo-romantiques sont d'accord pour rejeter le naturalisme pur et simple, ils se trouvent en conflit sur la définition de la réalité – et notamment la réalité de la personne humaine –, ce qui conduit évidemment à un désaccord sur la manière de la représenter. La question du réalisme, ou plutôt d'une redéfinition du réalisme, est donc sous-jacente à toute la polémique. Le fait que *Bois-Mort* cultive les lieux d'indétermination, particulièrement concernant l'ancrage référentiel du récit, constitue un élément fort du rejet dont il est l'objet. Une polémique dans la polémique finit par se créer au sujet du lieu de l'action, les uns la situant en Angleterre et les autres en Suisse.

Michel Raimond postule que la controverse qui naît autour des romans de Ramuz vient de l'inadaptation de la grille de lecture traditionnelle appliquée à des œuvres nouvelles[7]. A propos de Bernanos, Gide et Malraux, Joseph Jurt observe que « c'est souvent à la lumière de critères d'hier qu'on juge des œuvres d'aujourd'hui »[8]. Ce constat est également vrai pour les romans de Monique Saint-Hélier. L'étude de la réception de *Bois-Mort* montre particulièrement bien l'écart qui existe entre une nouvelle esthétique romanesque et les critères utilisés pour juger les œuvres. Si certains critiques tentent de décrire plus ou moins précisément les innovations techniques apportées par le roman de Monique Saint-Hélier et les mettent en valeur, une grande partie d'entre eux s'en tient à une évaluation négative de celles-ci, au nom des normes opérant dans le cadre du roman français. Il apparaît donc clairement que dans la décennie précédant la Deuxième Guerre mondiale, le champ littéraire reste encore fortement marqué par les catégories d'analyse qui seront totalement remises en cause dès les années cinquante et soixante. La description de Michel Butor que l'on trouve dans

---

6 Albert Thibaudet, « Du surréalisme », *La Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1925, p. 341. Je reprendrai ses appellations car elles marquent une distance nécessaire en regard des deux mouvements historiques auxquels elles renvoient.

7 Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 238.

8 J. Jurt, « La réception du roman par la critique de l'entre-deux-guerres, *Œuvres et critiques*, II, 2, 1977, p. 95.

Répertoire II dépeint assez justement la méthode qu'applique la critique traditionnelle lorsqu'elle commente dans la presse les ouvrages contemporains :

> [La critique professionnelle] opère au passage un contrôle de la recette ou de la formule, tel un office de surveillance des produits laitiers ou pharmaceutiques. Le feuilleton se lit comme une analyse chimique : trop de ceci, pas assez de cela, telles normes sont dépassées, telle bornes ; refus d'estampiller ; ce que nous trouvons souvent résumé dans la condamnation suivante : « Ceci est un produit que je ne connais point », qui devrait être justement pour un examinateur plus libre le comble de l'éloge.[9]

Dans le cas de *Bois-Mort*, présenté par les éditions Grasset comme un premier roman, la tentation est d'autant plus grande pour les critiques de faire la leçon à la jeune romancière qu'est Monique Saint-Hélier. De fait, la réception du *Cavalier de paille* montrera plus de retenue de la part des détracteurs de l'auteure.

Les catégories traditionnelles sont également présentes dans le discours des critiques qui sont réceptifs à l'innovation car ces derniers se voient souvent obligés de contrecarrer les attaques des critiques conservateurs en restant sur le même terrain qu'eux. Par ailleurs, ces catégories constituent finalement le seul paradigme à disposition dans les années trente et suivantes. Maurice Blanchot ou Roland Barthes ne se priveront pas de décrier « le vague des appréciations littéraires »[10] de la critique traditionnelle, qui semble avoir « des besoins conceptuels fort réduits » et le vocabulaire « d'une jeune fille qui préparait son certificat d'étude il y a trois quarts de siècle »[11]. Par ailleurs, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de cette étude à propos de Rilke, les néo-romantiques se refusent à l'analyse, préférant un rapport de sympathie et de fusion avec l'œuvre. L'existence de critiques qui accueillent avec enthousiasme un roman tel que *Bois-Mort* montre toutefois que la voie d'un renouvellement du genre romanesque et des outils critiques est bel et bien ouverte. Ainsi que l'écrit Daniel-Rops en 1930 à propos du roman contemporain : « [E]n même temps qu'une technique se crée une esthétique nouvelle du roman »[12].

Les acteurs de la réception de *Bois-Mort* se positionnent donc, sur un plan littéraire, face à des procédés-moins qui rompent avec le modèle non marqué qu'est le roman traditionnel ; mais ils réagissent également, au nom de critères politiques, moraux ou religieux, au courant auquel ces procédés sont affiliés, à savoir le romantisme, ainsi qu'aux

---

9 Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 133.
10 Maurice Blanchot, « Le roman, œuvre de mauvaise foi », *Temps modernes*, avril 1947, p. 1304.
11 Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, pp. 31 et 39.
12 Daniel-Rops, « Le Roman d'aujourd'hui », *La Revue bleue*, 19 juillet 1930, p. 429.

sous-genres censés le représenter. Comparée avec une certaine ironie par André Rousseaux à la controverse des *Fleurs du Mal* ou de la préface de *Cromwell*[13], la polémique de *Bois-Mort* s'en distingue par le fait que le roman n'est pas rejeté au nom d'aspects essentiellement moraux ou essentiellement esthétiques, mais qu'il cumule un ensemble de traits inacceptables ou au contraire louables pour la critique des années trente. En ce sens, l'étude de la réception de ce roman est tout à fait significative car elle met particulièrement bien en évidence deux communautés interprétatives en présence dans le champ littéraire – les néo-romantiques et les néo-classiques –, leur paradigme de référence et leurs ressources discursives. Elle montre également clairement que les positions de lecture des deux camps principalement représentés sont largement conditionnées l'une par l'autre. Elles s'incarnent chacune en une stratégie cohérente, d'appropriation laudative d'un côté, de rejet de l'autre.

Les chapitres qui suivent me permettront d'identifier les composantes de *Bois-Mort* qui créent la polémique et de mettre au jour les critères de jugement, littéraires ou extra-littéraires, qui sont utilisés par les acteurs de sa réception dans la presse. Dans un premier temps, il s'agira de situer dans le champ littéraire français l'éditeur du roman, Bernard Grasset, et de présenter les données éditoriales disponibles. Ce cadre revêt une certaine importance dans la mesure où les éditions Grasset sont l'une des plus importantes maisons d'édition parisiennes et que le roman de Monique Saint-Hélier, sorti à l'automne 1934, est dès lors engagé dans la course aux prix littéraires, bénéficiant de la machine éditoriale Grasset et de ses soutiens dans la presse. Je présenterai dans un deuxième temps les lignes de force de la polémique du point de vue de sa chronologie, ainsi que des acteurs et journaux impliqués. Il apparaît clairement ici que les prises de position initiales des rilkéens Edmond Jaloux et Gabriel Marcel sont pour beaucoup dans le lancement de la controverse et dans sa continuation. Les chapitres trois et quatre mettent en évidence les catégories utilisées pour juger *Bois-Mort* : présenté comme un roman français, on l'évalue dès lors selon l'idée que les critiques des années trente se font de ce que doit être un roman français. Cette étude montre que les critères retenus pour fonder un jugement négatif ou positif restent essentiellement ceux de l'esthétique traditionnelle. Le fait que *Bois-Mort* – un roman français – ne respecte pas cette esthétique lui vaut le rejet violent de la frange la plus conservatrice et nationaliste de la critique. Nous verrons ainsi se dessiner les positions respectives et antagonistes tenues par les deux principales communautés interprétatives en présence, les néo-romantiques et les néo-classiques. Avant de clore cette partie, je m'intéresserai à la réception du deuxième roman du

[13] André Rousseaux, *Le Figaro*, 24 novembre 1934.

cycle des Alérac paru dans les années trente, *Le Cavalier de paille*. Les comptes rendus de cet ouvrage indiquent que Monique Saint-Hélier n'est plus considérée comme une jeune romancière débutante mais comme une auteure confirmée. Si le roman ressemble à *Bois-Mort* par ses partis pris esthétiques et qu'il reste vertement critiqué par une série de chroniqueurs, il n'est toutefois plus l'objet d'une polémique. A l'évidence, l'accueil fait au *Cavalier de paille* est plus consensuel. Trois aspects me semblent ici jouer un rôle important : les critiques qui le soutiennent sont plus discrets et moins virulents que pour *Bois-Mort*, la composante anglaise n'est plus mise en avant de manière flagrante et les admirateurs de Monique Saint-Hélier ne font plus autant référence à Rainer Maria Rilke. Un autre élément doit être souligné : le fait que le livre apparaisse comme la suite de *Bois-Mort* rend les procédés de présentation non réalistes un peu moins voyants puisque le cadre référentiel et les personnages ont déjà été introduits pour l'essentiel dans le roman précédent.

Chapitre premier : *Bois-Mort*, un roman Grasset

Bois-Mort paraît aux éditions Bernard Grasset à la fin du mois d'octobre 1934, deux ans après *La Cage aux rêves*. L'entrée chez Grasset est une étape importante pour la carrière de Monique Saint-Hélier : alors que Jean Corrêa était un petit éditeur, disposant de peu de moyens, Bernard Grasset est, avec Gaston Gallimard, à la tête de l'une des deux plus grandes maisons d'édition littéraires de Paris[14]. Publier chez Grasset – où paraissent les romans de Jean Giraudoux, Henri de Montherlant, François Mauriac ou Paul Morand –, c'est bénéficier d'une infrastructure publicitaire conséquente et d'une chance certaine d'attirer l'attention des critiques et du public.

Entrée de Monique Saint-Hélier chez Grasset

Si aucune source n'établit les circonstances exactes de l'arrivée de Monique Saint-Hélier chez Grasset[15], il est opportun de mettre l'accent sur le rôle joué par le réseau dans lequel est intégré la jeune romancière au début des années trente : les liens que Monique Saint-Hélier entretient avec des hommes de lettres tels Edmond Jaloux et, surtout, Gabriel Marcel, peuvent expliquer son entrée aux éditions Bernard Grasset. Après avoir travaillé pour Emile-Paul et Stock, Edmond Jaloux rejoint la maison Grasset en 1920 : de 1921 à 1923, il en est le principal conseiller littéraire, dirigeant par ailleurs la collection « Le Roman »[16]. Entré au service de lecture de la maison au tout début des années vingt, Gabriel Marcel, pour sa part, y est encore actif en 1934[17]. Il publie en outre quelques-uns de ses ouvrages chez cet

---

[14] Anna Boschetti note que dans l'entre-deux-guerres, les deux maisons « se disputent l'hégémonie » (Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 483). Sur Bernard Grasset et sa maison d'édition, voir Gabriel Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, Paris, Champion, 3 tomes, 1974-1988 ; ainsi que Jean Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Paris, Grasset, 1989. Pour une présentation générale de l'espace littéraire des années trente, voir Eliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993, pp. 7-34.

[15] La correspondance de Monique Saint-Hélier avec les éditions Grasset durant les années trente n'a malheureusement pas pu être retrouvée. Il semble qu'un incendie ait détruit la partie des archives de ces années-là. Quant au Fonds Monique Saint-Hélier déposé au Centre de recherches sur les lettres romandes, les quelques lettres d'Edmond Jaloux ou de Gabriel Marcel qui s'y trouvent n'évoquent pas cet aspect, de même que les autres documents (lettres, journal, agendas, carnets). Il faut remarquer que dans les années trente, la romancière reçoit encore beaucoup de visites à son chevet, contrairement aux années quarante et cinquante lorsque son état de santé, puis le retrait définitif à Chambines, ne le permettront plus. Ceci pourrait expliquer qu'elle échange peu de lettres avec des gens qu'elle ou Blaise Briod côtoient régulièrement.

[16] G. Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, t. 2, p. 218 et t. 3, p. 10. Edmond Jaloux quitte les éditions Grasset suite aux péripéties du Prix Balzac, événement littéraire créé par Bernard Grasset en 1922. A ce propos, voir G. Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, t. 3, pp. 11-79.

[17] G. Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, t. 3, p. 10. Il semblerait que ce soient Gabriel Marcel et Charles Du Bos qui aient négocié avec Corrêa le passage de la romancière chez Grasset (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 23-24).

éditeur[18]. Fait significatif, le prière d'insérer de *Bois-Mort* est de sa main. Ainsi que nous l'avons remarqué pour la publication de *La Cage aux rêves*, la romancière est prise en charge et activement soutenue, dans les débuts de sa carrière, par ces deux auteurs. Ils ont un rôle important de médiateurs, tant pour placer son manuscrit chez un éditeur (Jaloux) que pour promouvoir son ouvrage par des comptes rendus enthousiastes (Jaloux et Marcel). Le succès d'estime que connaît le premier roman de Monique Saint-Hélier – couronné par un prix Schiller en Suisse – et les appuis dont elle bénéficie plus largement constituent d'ailleurs très certainement une bonne carte de visite pour introduire la jeune femme chez Grasset.

Si dans l'entre-deux-guerres les éditions Grasset le disputent à la Librairie Gallimard sur le terrain de la recherche de jeunes talents et de la renommée, il existe une différence notable en termes d'image entre les deux maisons. Tandis que Gallimard et *La NRF* – avec un comité de lecture réputé et des choix esthétiques concertés et affirmés – ont réussi à « concilier la légitimité littéraire et le succès commercial »[19], Grasset, surnommé dans les années vingt le « Napoléon de la librairie »[20], est celui qui a le plus œuvré pour faire entrer l'édition dans l'« ère des cent mille » – ne reculant devant aucun moyen jugé indigne par d'autres confrères pour attirer l'attention sur ses livres[21] –, sans avoir par ailleurs une ligne littéraire spécifique et reconnue : pas de groupe de lecteurs comparable à celui de Gallimard, mais un homme et ses enthousiasmes personnels ; pas de position esthétique précise dans les choix opérés, mais un simple assemblage de noms sur lesquels sont accolées des étiquettes essentiellement publicitaires. Parmi ces dernières, il faut mentionner les « 4 M » (Maurois, Mauriac, Montherlant, Morand), appellation qui regroupe des auteurs qui n'ont par ailleurs que peu de chose en commun ; la série « Les Cahiers Verts », fleuron de la maison dans les années vingt, mais qui n'a d'autre unité que celle d'être une collection de semi-luxe ; ou la

---

[18] On peut citer *Le Cœur des autres* (Les Cahiers Verts, 1921), *Un homme de Dieu* (Les Cahiers Verts, 1926) ou *Le Chemin de Crête* (1936).

[19] A. Boschetti, « Légitimité littéraire », art. cit., p. 492. Economiquement, la Librairie Gallimard sort renforcée de la crise des années trente, contrairement à Bernard Grasset. Durant la période de l'entre-deux-guerres, la Librairie Gallimard obtient huit fois le prix Goncourt – le plus convoité –, alors que les éditions Grasset ne le reçoivent que deux fois. Sur les éditions Gallimard, voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard : un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984 et *L'Esprit « NRF » 1908-1940*, édition établie et présentée par Pierre Hebey, Paris, Gallimard, 1990.

[20] G. Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, t. 2, p. 302.

[21] Pour Bernard Grasset, l'éditeur a une grande part dans le succès d'un livre. Dès ses débuts, il utilise diverses techniques (publicité dans les journaux, articles publicitaires payés, vastes réseaux de distribution – ciblés selon l'œuvre à promouvoir –, utilisation du battage fait autour des prix littéraires – qu'il contribue grandement à développer –, prépublication dans des revues, etc.) pour faire vendre ses ouvrages. Les annonces de tirages outrancièrement gonflées, les polémiques, les coups d'éclat sont les bienvenus pourvu que l'on parle de sa production. Ainsi que le relève A. Boschetti, avec Bernard Grasset, c'est tout l'ancien système de légitimation des auteurs qui s'écroule et se réorganise (A. Boschetti, « Légitimité littéraire », art. cit., p. 491). Dans plusieurs ouvrages, Grasset explique sa vision du métier d'éditeur et justifie ses méthodes. Voir notamment *Remarques sur l'action* (Gallimard, 1928) et *La Chose littéraire* (Gallimard, 1929).

collection personnelle de l'éditeur, intitulée éloquemment « Pour mon plaisir ». Alors que la Librairie Gallimard attire les auteurs par son prestige, par tout ce qui relève de « l'esprit *NRF* », les éditions Bernard Grasset intéressent « par l'argent et par le succès rapide qu'[elles] laisse[nt] espérer »[22].

Au vu de ce qui précède, et si l'on se souvient de la filiation autoproclamée de Monique Saint-Hélier avec les auteurs *NRF*, on peut sans se tromper imaginer que la romancière aurait préféré être éditée chez Gallimard, maison qui a publié l'œuvre de Marcel Proust. Durant la période de crise avec son éditeur à la fin des années quarante et au début des années cinquante, alors qu'elle est en contact régulier avec Jean Paulhan, elle est d'ailleurs tentée de rejoindre cette maison d'édition, qui lui en fait la proposition. Mais si les affinités de Monique Saint-Hélier avec la planète *NRF* sont indéniables, il n'est pas inutile de remarquer que Bernard Grasset n'est pas complètement étranger au monde de la romancière. Premier éditeur de Proust, c'est avec regret qu'il le laisse partir à *La NRF* après la Première Guerre mondiale pour y publier le reste de son œuvre[23]. Vers la fin des années trente, il lit tous les romans de Proust avec ferveur et tient à préfacer personnellement *Le Drame de Marcel Proust* (Grasset, 1937) d'Henri Massis. A la même période, il « se prend de passion pour Rainer Maria Rilke »[24], au point de traduire lui-même et de publier l'un de ses textes (*Lettres à un jeune poète,* 1937)[25]. Grasset inclut à cet ouvrage un écrit personnel, intitulé *Réflexions sur la vie créatrice*, dans lequel il s'identifie au poète autrichien[26]. Bernard Grasset est également l'éditeur français de Charles Ferdinand Ramuz, dont les romans mettent en œuvre des techniques narratives proches de celles utilisées par Monique Saint-Hélier. Jean Bothorel donne de Bernard Grasset l'image d'un éditeur attiré par les romans de l'intériorité, bien plus que par le roman à thèse ou engagé :

> Grasset sera l'éditeur des romanciers de l'introspection, de la subjectivité, qui sauront se livrer aux subtiles analyses des « profondeurs », qui sauront déployer les jeux de leurs rêves, de leur imagination, et créer à partir de leur propre expérience des personnages différents. Marcel Proust, au fond, représentait son romancier idéal […]. Pendant les trente années où il règnera avec Gallimard sur les lettres françaises, on est frappé par sa fidélité à une certaine idée du

[22] A. Boschetti, « Légitimité littéraire », art. cit., p. 494.
[23] Sur le passage de Proust chez Gallimard, voir la préface d'Antoine Compagnon dans Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2003.
[24] J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 314.
[25] Cette traduction de *Briefe an einen jungen Dichter* (1929) est le fruit de la collaboration entre l'éditeur – qui n'est pas germanophone – et Rainer Biemel, un homme de lettres allemand avec qui Blaise Briod est également en contact.
[26] J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 314.

> roman. Il sera toujours du côté de Mauriac, Giono, Giraudoux, Maurois, Chardonne, Morand contre Sartre, Aragon, Breton, Crevel… Il ne sera pas davantage l'éditeur des vastes cycles romanesques de l'entre-deux-guerres, tournés vers les problèmes du monde, en prise sur le réel.[27]

En publiant les ouvrages de Jean Giraudoux, notamment, Grasset fait en outre figure d'éditeur innovant puisque les audaces langagières de cet auteur déconcertent largement une partie de la critique française[28].

S'il ne bénéficie pas d'une aura littéraire comparable à celle de *La NRF*, Bernard Grasset peut donc passer pour éditeur acceptable aux yeux d'une jeune auteure débutante telle que Monique Saint-Hélier, sans compter les avantages économiques et la considération que peut amener un lancement à grande échelle. Du côté de Bernard Grasset, au vu des stratégies qui dominent son activité et du manque de ligne éditoriale claire de la maison, il faut relativiser les affinités mentionnées ci-dessus. Il est vraisemblable que l'éditeur a vu avant tout en Monique Saint-Hélier une jeune romancière prometteuse, avec en perspective un éventuel succès commercial et le profit de la découverte d'un nouveau talent.

C'est dans la collection personnelle de Bernard Grasset – « Pour mon plaisir » – que paraît *Bois-Mort*. Créée en 1929, cette série – qui constitue avant tout une stratégie commerciale – est censée regrouper les auteurs favoris du directeur de la maison et afficher ouvertement ses goûts[29]. 1934 est une année difficile pour Bernard Grasset et pour sa maison : l'éditeur est en procès avec sa famille, qui veut le déclarer inapte à diriger son entreprise – au moment où paraît *Bois-Mort*, fin octobre, il est entendu par la justice –, et les journaux se font largement l'écho de toute l'affaire. A cela s'ajoutent des difficultés financières qui iront croissant jusqu'en 1938[30]. Toutefois, malgré la tourmente, la collection « Pour mon plaisir » reste sous l'égide de Bernard Grasset et ce label « garantit un très bon lancement, et peut-être un beau succès »[31].

---

27 J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*,p. 73. Bernard Grasset expose ses vues sur le roman dans un article qui paraît dans *Les Nouvelles littéraires* du 23 mai 1931, intitulé « Considérations sur le roman ». Ce texte est repris, avec d'autres, dans Bernard Grasset, *Commentaires*, Paris, Grasset, 1936.

28 Nous verrons que Jean Giraudoux est cité dans la réception de Monique Saint-Hélier lorsqu'il s'agit de commenter le style de l'auteure. Un rapprochement entre les deux écrivains est opéré pour disqualifier une langue faite de comparaisons incongrues et précieuses. Jean Giraudoux fait partie des auteurs qui sont sur la sellette dans *La France Byzantine* (1945) de Julien Benda.

29 Y seront publiés Jacques Chardonne, Irène Némirovski, Jean Cocteau, les 4 M, Jean Giraudoux, Colette et Alphonse de Chateaubriant, mais aussi Jean Giono, Marguerite Yourcenar ou Georges Bernanos. Selon Pascal Fouché, la création de cette collection marque chez Grasset la volonté de « personnalisation » de sa maison d'édition (Pascal Fouché, « L'édition littéraire 1914-1950 », *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, t. 4, p. 211).

30 En 1938, il doit à l'aide financière de la maison Hachette de pouvoir continuer son activité.

31 J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 213.

Lancement de Bois-Mort

Bois-Mort ne bénéficie pas d'une prépublication en revue, mais le service de presse est conséquent : Monique Saint-Hélier note que plus de quatre cents exemplaires sont envoyés aux journaux et critiques[32]. Bien que ce chiffre reste en dessous des gros lancements de la maison, il n'est de loin pas négligeable. Outre le prière d'insérer très élogieux signé par Gabriel Marcel, le livre est également annoncé par voie de presse : plusieurs encarts commerciaux paraissent dans les journaux et signalent l'existence de l'ouvrage. A ce propos, il est significatif de constater que le premier message publicitaire présente *Bois-Mort* comme le « premier livre » de Monique Saint-Hélier (cette appellation figure deux fois, en grand, puis en plus petit). On comprend aisément l'intérêt des éditions Grasset à libeller l'annonce de cette manière, alors même que la romancière a déjà publié *La Cage aux rêves* : avoir la primeur de la découverte de nouveaux jeunes auteurs de talent – à la place des autres concurrents – est l'un des buts d'éditeurs littéraires comme Grasset ou Gallimard[33]. L'idée du « premier livre », ajoutée à celle de « révélation […] indiscutable » qui figure également sur l'encart, cherche à faire de cette publication un événement particulier et unique, digne d'attirer l'attention.

Il est intéressant de constater que les publicités suivantes évoluent au fil des recensions critiques. Après la première annonce – où l'appréciation est celle des éditions Grasset elles-mêmes – paraît une deuxième réclame qui se présente comme la suite de la première – « 'Indiscutable révélation' disions-nous » – et offre un petit florilège de phrases laudatives, venant corroborer ce jugement. Elles sont extraites des quatre premiers articles parus sur *Bois-Mort* :

> « Ce grand roman, plein, sonore, si dense, si poignant, qu'après l'avoir lu on demeure tout étourdi, tout titubant. »
>
> Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*[34]

[32] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 8 juillet 1953, Archives Grasset.

[33] Dès les années vingt, dans un contexte où la littérature tient une part importante dans l'activité de la presse, le moindre jeune auteur un peu doué est salué comme une grande découverte par les éditeurs et les journaux annoncent toutes les semaines la naissance d'un nouveau génie. Contrairement au journalisme littéraire de la fin du XIX^{e} siècle, la presse littéraire est une activité en marge de la littérature. Elle a pour but de faire du bruit autour de la chose littéraire, d'attirer l'attention sur des auteurs et des œuvres (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, pp. 101 et 111).

[34] 3 novembre 1934.

« Je ne crains pas de dire qu'il n'y a pas eu dans le roman français de ces dix dernières années de révélation plus éclatante. »

Gabriel Marcel, *Europe nouvelle*[35]

« Voilà un nom, voilà une œuvre, et l'on en parlera. »

Albert Thibaudet, *1934*[36]

« Un livre qu'accueille une attention passionnée. »

Maurice Noël, *Le Figaro*[37]

L'argument est de poids puisqu'Edmond Jaloux, Gabriel Marcel et Albert Thibaudet sont des critiques et hommes de lettres dont l'avis compte dans le milieu littéraire français des années trente. Il faut toutefois signaler ici que les articles de Thibaudet et de Maurice Noël sont nettement moins élogieux que ceux de Marcel et Jaloux. Ils expriment quelques réticences qui seront reprises par d'autres critiques de manière beaucoup plus ouvertement négative. Les éditions Grasset tirent ici parti de la citation isolée pour promouvoir l'ouvrage[38].

Après que la polémique s'est créée autour de *Bois-Mort*, une troisième publicité s'en fait l'écho. Elle pose en en-tête cette question : « Qui a raison ? » et présente les avis positifs et négatifs de divers critiques[39]. Si bon nombre d'auteurs en vue sont ici à nouveau convoqués pour donner une image favorable du roman[40] et si les deux listes ne sont pas d'égale longueur, faisant pencher nettement la balance du côté positif, il faut souligner que les éditions Grasset n'hésitent pas à présenter la controverse et à rapporter sur *Bois-Mort* des propos très hostiles. Cette opération est tout à fait cohérente avec la vision de l'éditeur, pour qui l'essentiel dans le

---

35 L'article de Gabriel Marcel dans *Europe nouvelle* date du 27 octobre 1934. Il faut toutefois signaler ici que cette citation est extraite du prière d'insérer et non de cette recension et qu'elle n'est pas exacte. Marcel écrit : « Je ne crains pas de dire qu'il n'y a pas eu dans le roman français de ces vingt dernières années de révélation plus éclatante ». Si l'on comprend que les éditions Grasset ont intérêt à citer un article 'indépendant' plutôt qu'un prière d'insérer, on est étonné de voir que le nombre d'années est revu à la baisse, ce qui diminue la force de la « révélation ». Il s'agit peut-être là d'une simple erreur de citation.

36 31 octobre 1934.

37 3 novembre 1934.

38 Cette pratique est courante. Dans *L'Esprit des livres*, Edmond Jaloux se plaint de l'usage que les journaux font de ses citations tronquées (cité dans Jack Kolbert, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, Paris, Minard, 1962, p. 59).

39 Du côté positif, sont cités André Chaumeix : « De la personnalité et de la force. » (*Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934) ; Ramon Fernandez : « Une perception extraordinairement délicate des êtres et des choses. » (*Marianne*, 21 novembre 1934) ; Henri Ghéon : « Que d'enchantements ! » (*Revue universelle*, 15 décembre 1934) ; Gabriel Marcel : « Mme Saint-Hélier n'effleure rien qu'elle ne renouvelle. » (*Europe nouvelle*, 27 octobre 1934) ; Henry de Régnier : « Une atmosphère mêlée de rêverie. » (*Le Figaro*, 8 décembre 1934) ; Edmond Jaloux: « Un de ces romans qui marquent une date dans une époque. » (*Excelsior*, 1er décembre 1934) ; Albert Thibaudet : « Voilà un nom, voilà une œuvre. » (*1934*, 31 octobre 1934). Du côté négatif, apparaissent André Thérive : « Histoire oiseuse et bébête à souhait. » (*Le Temps*, 20 décembre 1934) ; La Pie borgne (alias Claude Normand) : « Ce livre repousse trop loin les limites du ridicule. » (*Vendémiaire*, 28 novembre 1934).

40 Notons ici encore que les articles d'André Chaumeix et d'Henry de Régnier ne sont pas aussi laudatifs que ces citations le laissent croire.

succès d'un livre – c'est-à-dire sa vente – est que l'on en parle, de quelque manière que ce soit : « Tout ce qui crée la bataille autour d'un livre le sert »[41]. Bernard Grasset fait ainsi servir la polémique à des fins publicitaires et en tire profit. Lorsque les critiques ont des points de vue opposés, le public n'a plus qu'à lire le livre pour se faire sa propre opinion.

Il n'est sans doute pas abusif de penser que l'éditeur a d'ailleurs lui-même prévu cette polémique. En effet, une composante importante du lancement de *Bois-Mort* tient au fait qu'il est organisé autour de sa ressemblance proclamée avec *Sarn*[42], un roman anglais contemporain. Contrairement à la plupart de ses confrères, Bernard Grasset n'a pas de collection spécifique destinée aux traductions d'ouvrages étrangers, qui sont alors très en vogue. Il publie néanmoins quelques traductions de livres anglais et allemands, à l'instar de *Lettres à un jeune poète* de Rilke. Parmi ceux-ci figure *Sarn* (1930), un roman de Mary Webb pour lequel l'éditeur s'est particulièrement pris d'intérêt. Quatre ans après la publication de cet ouvrage, *Bois-Mort* est lancé comme un roman français lui ressemblant, tant dans le prière d'insérer et les encarts publicitaires que dans le premier article de Gabriel Marcel, qui porte le titre « Un *Sarn* français : *Bois-Mort* »[43]. Les traductions de romans étrangers représentant un marché important, il n'est pas étonnant que la stratégie de présentation de la maison d'édition vise le créneau des amateurs de romans anglais. Etant donné les relations que certains critiques conservateurs et/ou nationalistes entretiennent avec la littérature étrangère, il est en outre possible que Grasset ait prévu qu'une telle présentation crée une controverse.

Lancé à la fin du mois d'octobre, *Bois-Mort* est inévitablement pris dans la course aux prix littéraires. Il l'est d'autant plus qu'il est publié par l'un des éditeurs parisiens les plus importants. Cette donnée joue un rôle non négligeable dans le déclenchement, et la continuation, de la controverse. Pressenti pour le Goncourt par certains critiques, le roman est annoncé par d'autres comme l'un des favoris pour le Prix Femina. S'il n'obtient finalement ni l'un ni l'autre, il reste dans la course, pour le second, jusqu'aux derniers tours de vote. Quoi qu'il en soit, pour Bernard Grasset, ce n'est pas tant la consécration d'un livre qui compte que la publicité qui est faite autour des ouvrages qui sont en lice : « la seule compétition [l']intéresse et non le prix »[44]. Le fait que *Bois-Mort* se place d'emblée parmi les candidats

---

41 B. Grasset, *Arts*, 2-8 novembre 1955, cité dans G. Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, t. 1, p. 131.

42 Mary Webb, *Sarn*, Paris, Grasset, 1930. Ce livre est la traduction de *Precious Bane* (1924).

43 *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.

44 B. Grasset, *Lettre à André Guillon sur les conditions du succès en librairie*, Paris, Grasset, 1954, p. 24, cité dans G. Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, t. 1, p. 146. Bernard Grasset est l'éditeur qui a le plus contribué à créer un battage médiatique autour des prix littéraires et à transformer en événement pour le grand public ce qui ne concernait qu'un nombre restreint d'hommes et de femmes de

potentiels à ces deux prix permet au roman de bénéficier de toute la publicité qui en découle et d'atteindre un plus large public.

S'il est certain que *Bois-Mort* ne figure pas parmi les best-sellers des années trente[45], Monique Saint-Hélier gagne dès ce moment-là un lectorat fidèle, qui, durant les longues années où elle ne publie plus, attend et réclame la suite de la « chronique des Alérac », allant même jusqu'à offrir à la romancière une aide matérielle pour qu'elle puisse terminer plus rapidement. Durant la guerre, elle reçoit des témoignages de lecteurs cherchant désespérément à se procurer ses livres, ou de soldats qui les lisent au front. *Bois-Mort* est traduit en tchèque (1936)[46], en anglais (1937)[47], en allemand (1938)[48] et, plus tardivement, en italien (1950)[49]. En 1937, le roman reçoit le prix Femina américain, plus précisément The America-France Award[50], qui lui donne droit à une traduction en anglais. Signe de son succès, l'ouvrage est publié en 1940 par l'éditeur populaire Ferenczi, dans la collection « Le livre moderne illustré », avec des bois originaux de Pierre Falké[51]. Après la période chaotique de la Deuxième Guerre mondiale, *Bois-Mort*, qui est épuisé, est réédité par Bernard Grasset en 1947.

---

lettres. Fouché note à propos de ces années-là : « La période des prix au mois de décembre et les semaines qui les précèdent marquent pour les éditeurs littéraires une effervescence bien naturelle. S'ils sont très inégaux par leurs résultats sur les ventes, ils provoquent néanmoins un intérêt du public grâce à la critique qui défend ses favoris. […] l'important est que le phénomène des prix, même s'il est plus commercial que littéraire, devient primordial pour la vie littéraire et éditoriale car il polarise l'attention de lecteurs qui n'auront que cette occasion d'entendre parler de littérature. […] L'attribution de ces prix est parfois l'occasion de débats qui ont peu à voir avec la littérature mais dont la presse s'empare d'autant plus facilement. » (P. Fouché, « L'édition littéraire », art. cit., p. 220).

45 Le chiffre de dix-sept éditions est articulé dans le mémoire de soixante-deux pages rédigé par Monique Saint-Hélier dans le cadre d'une controverse financière qui l'oppose à son éditeur (« Lettre à mon éditeur », février 1948, Annexe 2, p. 2 du document original). Dans les années trente, touchées par la crise, les maisons d'édition continuent à publier beaucoup de livres nouveaux dans l'espoir d'un gros succès, mais baissent les tirages de base par rapport aux années vingt. Un écart se creuse entre les tirages normaux et ceux des très gros succès, qui se chiffrent en dizaine de milliers d'exemplaires. Dans cette période difficile où les éditeurs sont durablement frappés par la baisse du pouvoir d'achat des lecteurs, les années 1933 et 1934 sont particulièrement sombres (Elisabeth Parinet, *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004, p. 318-319). Pour les éditions Grasset, l934 se termine pour la première fois par un déficit.

46 Monique Saint-Hélier, *Uschla ratolest*, traduction de Jindrich Horejsi, Prague, Sfinx-B. Janda, 1936.

47 Monique Saint-Hélier, *The Abandoned Wood*, traduction de James Whitall, London, Selwyn and Blount, 1937.

48 Monique Saint-Hélier, *Morsches Holz*, traduction de Rudolf Jacob Humm, Zürich, Morgarten Verlag AG, 1938.

49 Monique Saint-Hélier, *Selvamorta*, traduction d'Eugenia Martinet, Milan, Bompiani, 1950.

50 Ce prix est fondé au début des années trente par Jeanne Dauban, Française habitant aux Etats-Unis, afin de resserrer les liens intellectuels entre les deux pays. Le prix ne comporte pas de récompense en argent, mais il entraîne la traduction et la publication en anglais du livre choisi. Dans une lettre à Louis Brun, la romancière parle de soixante articles parus dans le monde anglo-saxon suite à la parution de la traduction anglaise (lettre de Monique Saint-Hélier à [Louis Brun], 1er février 1937, Archives Grasset).

51 Monique Saint-Hélier, *Bois-Mort*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1940. Illustrateur de renom, Pierre Falké (1887-1947) est spécialisé dans les dessins humoristiques et les vues marines.

Chapitre II : Chronologie et acteurs de la polémique

Pour aborder l'étude de la polémique qui a lieu autour de *Bois-Mort*, il apparaît nécessaire dans un premier temps d'en retracer le déroulement, tant sur un plan chronologique que du point de vue des acteurs impliqués. Cette approche de la controverse me permettra de mettre au jour les lignes de force qui la sous-tendent, notamment du point de vue de son insertion dans la logique de la course aux prix littéraires, mais également du soutien reçu ou non par tel ou tel journal ou critique. Pour ce dernier point, il sera nécessaire d'examiner les différentes orientations politiques des publications et des auteurs. Ces éléments constituent des enjeux circonstanciels et extra-littéraires de la polémique, qui jouent un rôle important dans le contexte des années trente[52].

Enjeux circonstanciels de la polémique

Une centaine de recensions ou de papiers plus brefs relatifs à *Bois-Mort* paraissent en France entre le 27 octobre 1934 et le mois de juillet 1935, ce qui représente un score relativement élevé[53]. Si certains comptes rendus sont clairement enthousiastes ou unilatéralement négatifs, une partie d'entre eux se situe dans l'entre-deux. La controverse est particulièrement vive jusqu'à l'attribution des prix Femina (8 décembre) et Goncourt (10 décembre) et il est évident que cette donnée est importante ; mais l'intérêt pour le roman déborde largement ce seul paramètre puisque près de la moitié des articles paraissent après ces dates. Par delà les enjeux circonstanciels liés aux prix, le roman de Monique Saint-Hélier est bien l'occasion d'un réel débat sur des problèmes d'ordre littéraire et intellectuel : « *Bois-Mort* fournit une occasion, qui nous semble intéressante, d'examiner quelques questions posées par les modes littéraires d'aujourd'hui »[54].

Une remarque préliminaire s'impose : contrairement à Ramuz, dont l'origine suisse est mise en avant dans les attaques qui visent son utilisation non normative de la langue

---

[52] Selon Jean-Thomas Nordmann, l'importance de l'orientation politique dans la critique littéraire est particulièrement saillante en France : « Ainsi, née en 1789, la distinction, d'abord parlementaire, de la gauche et de la droite se prolonge-t-elle, en critique, dans l'appréciation des œuvres et dans la place qu'il faut leur réserver au sein du passé littéraire national. De là, pour la critique française un rapport à la politique plus direct et plus sensible que dans les pays voisins. » (J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie générale française, 2001, pp. 17-18).

[53] Pour une liste complète des articles et leur enchaînement chronologique, voir Annexe 1. Maurice Arpin considère que les 61 comptes rendus recueillis pour *Antoine Bloyé* (1933), premier roman de Paul Nizan, « constituent en soi un signe de succès » (Maurice Arpin, *La Fortune littéraire de Paul Nizan. Une analyse des deux réceptions critiques de son œuvre*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 19).

[54] André Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.

française[55], Monique Saint-Hélier n'est pas présentée comme une romancière suisse. A l'exception de deux comptes rendus[56], aucun article ne fait mention de ce fait. Il est évident qu'en procédant de la sorte, ses admirateurs cherchent à lui éviter des critiques qui prendraient prétexte de son origine pour blâmer son écriture. Il est plus étonnant que les détracteurs ne mentionnent pas cet aspect. On peut imaginer que ceux-ci ne connaissaient tout simplement pas l'origine de la romancière. Contrairement à Ramuz, Monique Saint-Hélier commence sa carrière littéraire directement à Paris.

Les deux premiers articles consacrés à *Bois-Mort* paraissent le 27 octobre 1934 : l'un est signé par Gabriel Marcel dans *Europe nouvelle*, l'autre par Edmond Jaloux dans *Le Jour*. Ces deux recensions sont fort élogieuses, bien qu'inscrites dans deux publications différentes du point de vue de leur orientation politique : si *Le Jour* est un quotidien situé à droite, proche des thèses de l'Action française, *Europe nouvelle* est un hebdomadaire cosmopolite, ouvert sur l'étranger, dans l'esprit de la Société des Nations. Le 3 novembre, un deuxième compte rendu d'Edmond Jaloux est publié dans *Les Nouvelles littéraires*, hebdomadaire culturel fondé par la Librairie Larousse, politiquement neutre et littérairement ouvert à diverses tendances. Si dans ce deuxième article l'auteur concède que le roman de Monique Saint-Hélier n'est pas sans défaut, il n'en réaffirme pas moins sa grande admiration. Avec le prière d'insérer, ces trois articles sont à l'origine de la controverse. Ils ont une composante polémique certaine sur le plan littéraire et la plupart des questions esthétiques qui seront par la suite objets de débat y apparaissent.

Adeptes d'un cosmopolitisme littéraire et intellectuel et d'un certain progressisme concernant le genre romanesque, Edmond Jaloux et Gabriel Marcel utilisent *Bois-Mort* pour promouvoir les valeurs artistiques et spirituelles qui sont les leurs, en même temps qu'ils attaquent celles du roman traditionnel français. Le fait que ces deux hommes de lettres de renom prennent parti de manière aussi ouvertement enthousiaste pour le roman de Monique Saint-Hélier crée inévitablement une réaction de la part des critiques appartenant à une autre communauté interprétative.

Dans le contexte des prix de l'automne, les formules utilisées par Gabriel Marcel et Edmond Jaloux ne manquent pas d'être partisanes et d'inciter les jurys, les journalistes, et le public à voir l'ouvrage comme un candidat de poids. A la louange du prière d'insérer – « il n'y a pas eu dans le roman français de ces vingt dernières années de révélation plus

[55] A ce sujet, voir Jérôme Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001, pp. 45-128.
[56] *Le Matin*, 2 décembre 1934 et C. Normand, *Vendémiaire*, 28 novembre 1934.

éclatante » –, Gabriel Marcel ajoute que Monique Saint-Hélier possède un « génie romanesque authentique » et que *Bois-Mort* est « une œuvre puissamment originale »[57]. Pour Edmond Jaloux, la romancière fait partie des « maîtres »[58] et il affirme qu'il s'agit d'un « roman tel qu'il nous arrive rarement, avouons-le, d'en lire »[59].

En soutenant un livre issu de la maison Grasset, à laquelle ils ont été liés, les deux auteurs dressent contre le roman de Monique Saint-Hélier les critiques qui, affiliés à d'autres éditeurs, cherchent à promouvoir d'autres ouvrages dans la course aux prix littéraires. Parmi les livres pressentis, se trouvent notamment *Le Bateau-refuge* de Robert Francis (qui obtiendra finalement le prix Femina), *Le Soupçon* d'Hubert de Lagarde, *Sainte-Unefois* de Louise de Vilmorin ou *Cavalerie* d'André Sévry, tous publiés chez Gallimard ; *Capitaine Conan* de Roger Vercel (qui obtiendra le Goncourt), chez Albin Michel ; *Mort, où est ta victoire ?* de Daniel-Rops, chez Plon ; *La Main passe* de Constance Coline, chez Flammarion ; *Journée* de Claire Sainte-Soline chez Rieder ; ou *A sa Lumière* d'Ignace Legrand chez Emile-Paul[60]. Si les deux dernières adresses ne figurent pas parmi les plus importantes, les premières font partie des grandes maisons d'édition parisiennes. Entre elles, une concurrence féroce a lieu et il faut voir dès lors dans une partie des attaques contre *Bois-Mort* avant le 10 décembre des tentatives de le discréditer au profit du poulain d'un autre éditeur. Les brefs articles ou entrefilets qui paraissent dans certains journaux sont ainsi souvent parfaitement intéressés et ne constituent pas un réel jugement sur Monique Saint-Hélier et son livre.

Dans un article publié en novembre 1934, faisant référence au prière d'insérer de Gabriel Marcel, Jean Tenant souligne l'impact d'un tel texte sur la réception de l'ouvrage :

> Lorsque de tels éloges se lisent sur les « bandes-réclame » ou les « prières d'insérer », sans signature, ils n'influent guère sur le destin d'un livre, ni en bien, ni en mal. Autant en emporte le vent. Qu'un homme connu pour son goût et sa compétence en prenne la responsabilité, tout change : le critique et le public dressent l'oreille.
>
> J'ajoute que c'est soumettre l'œuvre d'un écrivain à rude épreuve que d'imprimer : « Il n'y a pas eu, ces vingt dernières années, plus éclatante révélation ». Car tout aussitôt et naturellement on compare, on oppose, on vérifie.[61]

---

57 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
58 E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.
59 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.
60 Ces potentiels lauréats ont eu une postérité différente, notamment du point de vue éditorial : si Roger Vercel, Louise de Vilmorin et Daniel-Rops ont connu des rééditions, des éditions de correspondance et des adaptations cinématographiques (*Capitaine Conan* (1996) a été réalisé par Bertrand Tavernier), Ignace Legrand, Constance Coline ou Robert Francis n'ont pas survécu à leur réception contemporaine.
61 Jean Tenant, *Mémorial de la Loire*, 19 novembre 1934.

Plusieurs recensions font d'ailleurs explicitement référence à Gabriel Marcel et à Edmond Jaloux, montrant bien la composante partisane de la polémique, qu'elle soit fondée sur des critères littéraires ou orientée vers l'obtention d'un prix. Albert Thibaudet affirme sans détour que « *Bois-Mort* est […] un roman pour Edmond Jaloux »[62]. Dans *Cri du jour*, le chroniqueur anonyme cite Thibaudet et souligne l'importance du point de vue exprimé par Jaloux : « C'est un livre pour Edmond Jaloux, ainsi que l'a écrit un courriériste imprudent, et comme tout le monde n'aime pas Edmond Jaloux, tout le monde n'aime pas non plus *Bois-Mort* »[63]. L'un des articles les plus virulents sur le roman – signé La Pie borgne alias Claude Normand – s'attaque à Edmond Jaloux et Gabriel Marcel sur un mode violemment satirique, en prenant pour cible les conceptions religieuses du second. Si le rattachement de Monique Saint-Hélier à la sphère des néo-convertis proches de Jacques Maritain n'est pas un trait récurrent dans les comptes rendus, les moqueries de Claude Normand illustrent le fait que ce milieu est néanmoins fortement identifié comme tel et susceptible de créer l'inimitié :

> Ah ! comme je comprends, cher et grand Edmond Jaloux, que vous soyez sorti de cette lecture « tout titubant ». Et vous, Gabriel Marcel, cher Adonis judéo-chrétien de mon cœur, comme votre émoi m'est fraternel et comme je voudrais avoir prononcé cette parole mémorable que l'on vous prête. Vous veniez de lire le livre. Vous marchiez dans la rue, aveuglé de lumière. Vos jambes étaient plus cerceau que nature. Vous butez sur Jacques Maritain : « Ah ! Jacques, Jacques ! nous sommes dans la bonne voie et Dieu ne nous abandonne pas puisqu'il a permis, pour notre édification, un miracle aussi limpide ».[64]

Ces quelques exemples montrent – avant même l'examen des paradigmes respectifs – le rôle joué par les prises de position initiales de Gabriel Marcel et Edmond Jaloux dans le déclenchement de la polémique, tant sur un plan esthétique que dans le jeu des soutiens pour les prix.

Avant les prix

Le premier critique intervenant après Edmond Jaloux et Gabriel Marcel n'est pas le moins connu puisqu'il s'agit d'Albert Thibaudet : collaborateur régulier de *La NRF*, élève de Bergson et acteur de la diffusion de sa philosophie[65], auteur de nombreux ouvrages de critique

---

62 A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.
63 *Cri du jour*, 1er décembre 1934. Le terme de « courriériste » semble assez mal adapté à Albert Thibaudet (voir note ci-dessous).
64 Claude Normand, *Vendémiaire*, 28 novembre 1934.
65 A. Thibaudet, *Le Bergsonisme*, Paris, Editions de La NRF, 1932.

littéraire, l'homme est plus qu'une référence, même s'il est en fin de carrière[66]. Ainsi que nous le verrons plus loin, une dissension entre Jaloux et Thibaudet concernant la localisation de l'action de *Bois-Mort* contribue à lancer la controverse. Thibaudet termine un article relativement mitigé par les mots cités dans les publicités Grasset : « Mais voilà un nom, voilà une œuvre, et l'on en parlera »[67].

Le 3 novembre, dans le quotidien de droite *Le Figaro*, le chroniqueur Maurice Noël affirme déjà, en introduction à une interview avec la romancière :

> A chaque saison littéraire, deux ou trois romans suscitent un frémissement particulier. Une attention passionnée les accueille. C'est le cas aujourd'hui de *Bois-Mort*.[68]

Le 8 novembre, Robert Brasillach écrit dans le quotidien d'extrême droite *L'Action français*e qu'il trouve difficile de parler de « ce *Bois-Mort* dont on s'entretient partout comme d'une extraordinaire révélation ». De son point de vue, « selon l'humeur, on pourra trouver dans ces trois cents pages de quoi s'enivrer longuement ou bien, irrité, fatigué, on laissera le roman à peine commencé sans avoir la force d'aller jusqu'au bout »[69].

Un point de vue plus clairement négatif est exprimé par Jean-Pierre Maxence dans l'hebdomadaire d'extrême droite *Gringoire*. Le chroniqueur conteste directement le jugement de Gabriel Marcel en affirmant que « [p]arler […] à propos de *Bois-Mort* de 'la plus éclatante révélation des dix dernières années', c'est tromper le public et encourager une débutante dans

---

66 Agrégé d'histoire et de philosophie, Albert Thibaudet passe une grande partie de sa vie dans l'enseignement. Sa collaboration à *La NRF* – qui débute en 1911 et dure jusqu'à son décès –, ses nombreux essais et études font qu'il arrive rapidement à être considéré comme l'un des plus grands critiques de l'entre-deux-guerres même s'il passe peu de temps dans la capitale. A partir des années vingt, il occupe une chaire de langue et littérature françaises à l'Université de Genève. L'influence d'Henri Bergson est souvent citée pour expliquer son relativisme critique : Thibaudet privilégie une approche empathique et affiche la volonté de ne pas juger. L'essentiel de sa pensée critique apparaît dans *Physiologie de la critique* (1930) et *Réflexions sur la critique* (1939). Décédé en 1936, Albert Thibaudet ne participe ni à la réception du *Cavalier de paille* ni à celle des romans des années cinquante. Voir Michel Leymarie, « Thibaudet, *La Nouvelle Revue française* et Paulhan », Jeanyves Guérin, « *La Nouvelle Revue française » de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968)*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2006, pp. 205-223 ; et Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, édition établie et présentée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2007.

67 A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.

68 Maurice Noël, *Le Figaro*, 3 novembre 1934.

69 R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934. Signalons ici que si son ouvrage n'est pas présenté par la presse comme un lauréat potentiel pour les prix de l'automne, Robert Brasillach vient lui aussi de publier un roman (*L'Enfant de la nuit*, Plon). Connu dès le début des années trente comme romancier, engagé politiquement à l'Action française, le critique est exécuté en 1945 pour collaboration durant l'Occupation. Il ne participe donc pas à la réception des romans de Monique Saint-Hélier dans les années cinquante. Sur la critique de Robert Brasillach, voir Luc Rasson, « 'Poète par l'action'. Brasillach critique du roman », Catherine Douzou, Paul Renard (éds), *Ecritures romanesques de droite au XX^e^ siècle : questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, EUD, 2002, pp. 35-43.

d'incontestables travers » [70]. Ce point de vue est relayé par deux critiques de poids : André Rousseaux[71] et René Lalou. Ce dernier commence ainsi son article :

> Le roman de Monique Saint-Hélier nous a été présenté comme un nouveau *Sarn*, voire comme un chef d'œuvre qui supportait la comparaison avec *Les Hauts de Hurlevent*. Intimidés par cet enthousiasme, les critiques opportunistes s'en tirent par des équivoques. Nous sommes pourtant nombreux à penser que l'auteur et ses admirateurs ont été, en toute bonne foi, victimes d'une illusion […].[72]

Du côté des partisans de *Bois-Mort*, Jean Tenant défend Gabriel Marcel et Monique Saint-Hélier en affirmant que l'« [o]n doit se rendre à l'évidence et donner raison à M. Gabriel Marcel ». Selon lui, *Bois-Mort* est l'un des deux « grands beaux livres » « auxquels on serait fier de décerner la palme, si l'on était membre de quelque jury littéraire »[73].

De fait, le 10 novembre, une première allusion à la course aux prix littéraires est formulée dans un entrefilet de l'hebdomadaire *Ecoutez-moi*, qui se termine par ces lignes : « Si nous étions les Goncourt, c'est [*Bois-Mort*] que nous couronnerions. Mais les Goncourt

---

[70] Jean-Pierre Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934. Jean-Pierre Maxence, pseudonyme de Pierre Godmé, publie lui aussi un livre que certains critiques mettent dans la course au Goncourt (*La Mort*, Redier). Dans un article de *Vendémiaire* (5 décembre 1934), on apprend qu'il est accusé de critiquer Monique Saint-Hélier pour soutenir *Le Bateau-refuge* de Robert Francis, pour lequel il a notamment préfacé un autre roman, *La Grange aux trois belles* (1933). Jean-Pierre Maxence tient le feuilleton littéraire de l'hebdomadaire *Gringoire* de 1933 à 1939. Menacé d'arrestation à la Libération, il s'exile à Genève où il fonde et dirige un Centre supérieur de philosophie d'inspiration thomiste (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 413). Maxence ne participe donc pas à la réception des romans des années cinquante.

[71] A. Rousseaux, *Le Figaro*, 17 novembre 1934. André Rousseaux fait ses débuts à la *Revue universelle* d'Henri Massis et collabore également à l'hebdomadaire *Candide*. En 1936, il succède à Henri de Régnier au feuilleton littéraire du Figaro, qu'il tient jusqu'en 1961. Pendant la guerre, il devient un partisan du Général De Gaule et rejoint les rangs de la Résistance. Laurent LeSage et André Yon le décrivent comme « l'un des principaux juges et interprètes des lettres contemporaines », attaché à une esthétique traditionnelle (Laurent LeSage, André Yon, *Dictionnaire des critiques littéraires : guide de la critique française au XX^e^ siècle*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1969, pp. 186-187) Jérôme Meizoz qualifie de « puriste » la critique littéraire d'André Rousseaux, qui peut être rapprochée en cela de celle d'André Thérive et d'André Billy. Sur la notion de purisme, voir J. Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, pp. 157-173. J'utiliserai les termes « puriste » ou « purisme » pour désigner une position qui donne une importance prédominante à la norme langagière écrite dans la formation de son jugement.

[72] René Lalou, *L'Intransigeant*, 20 novembre 1934. Agrégé de lettres, René Lalou est professeur d'anglais durant de nombreuses années. Auteur d'articles littéraires pour plusieurs périodiques, traducteur réputé, c'est comme historien de la littérature qu'il est le plus connu après la publication de son *Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 à nos jours* (1922) (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 416).

[73] J. Tenant, *Le Mémorial de la Loire*, 19 novembre 1934. Le deuxième livre dont parle Tenant est *Canjuers* de Noël Vindry.

n'aiment pas les femmes »[74]. Le 19 novembre, un bref papier de *Panurge*, plutôt ironique, place clairement le roman parmi les candidats potentiels à ce prix : « On parle beaucoup, pour le prix Goncourt, du livre écrit par une jeune femme, et qui s'intitule *Bois-Mort* ».

L'entrée en lice pour le prix Femina apparaît dans un entrefilet dans l'hebdomadaire de la gauche modérée *Marianne*[75] :

> Les dames du prix Femina n'ont pas encore fait leur choix, elles non plus. Pourtant, au milieu de tant de livres féminins qui les sollicitent cette année, on dit qu'elles ont tout spécialement remarqué Mme Monique Saint-Hélier, qui vient de publier *Bois-Mort*.[76]

Dans ce même numéro, Monique Saint-Hélier reçoit un soutien de poids en la personne de Ramon Fernandez[77]. Dans *Marianne*, publication lancée par Gallimard, le critique n'hésite donc pas à soutenir un livre des éditions Grasset, alors même que trois romans Gallimard sont dans la course aux prix. Si l'intérêt de Ramon Fernandez pour *Bois-Mort* est sans conteste d'ordre littéraire, on peut voir dans ce soutien de l'hebdomadaire la volonté de se positionner face à ses concurrents de droite qui sont globalement plutôt contre l'ouvrage, et ce dans une logique de polémique[78].

Le quotidien satirique et conservateur *Le Charivari* réagit à cet enthousiasme en publiant le même jour un article négatif de Jean Robert ainsi que quelques lignes anonymes qui fustigent le clan des partisans de Monique Saint-Hélier dans la course au prix Femina :

> Les seuls qui donnent des pronostics affirmatifs et péremptoires sont les amis de Mme Monique Saint-Hélier. A les entendre, *Bois-Mort* est déjà prix Femina 1934.[79]

---

[74] L'académie Goncourt ne couronne aucune femme avant Elsa Triolet, en 1945. Sur la sous-représentation des femmes parmi les lauréats du Goncourt, voir Delphine Naudier, « Les lauréates du Goncourt : une légitimité en trompe-l'œil ? », D. Naudier, Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 121-141.

[75] Catherine Helbert note que *Marianne* se positionne à gauche pour des raisons de marché – face aux hebdomadaires de droite qui sont ses concurrents – plutôt que d'opinion politique réelle (C. Helbert, « La critique littéraire dans *Marianne* », Bruno Curatolo, Jacques Poirier (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006, p. 99).

[76] *Marianne*, 21 novembre 1934. Cet entrefilet est repris le 29 novembre 1934 dans *Mediterraneo*.

[77] Collaborateur régulier de *La NRF* et de *Marianne*, Ramon Fernandez rejoint le Parti populaire français après avoir adhéré au marxisme. Sous l'Occupation, il participe à l'effort de collaboration avec l'Allemagne. Mort d'un cancer avant la Libération, il ne fera pas partie des acteurs de la réception des romans de Monique Saint-Hélier dans les années cinquante (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, pp. 410-411)

[78] On pense ici aux hebdomadaires culturels de droite tels *Candide* ou *Gringoire*. Sur les positions politiques précises des différents journaux des années trente, voir J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.* Sur la polémique et ses logiques, voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la Justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991 ; et *Comment on se dispute*, Paris, Société d'études soréliennes, 2007.

[79] *Le Charivari*, 24 novembre 1934.

André Rousseaux reprend alors la plume dans *Le Figaro* pour réagir avec ironie et acidité à cette vague d'articles. Constatant que *Bois-Mort* est « l'objet […] de la querelle de la saison », il continue ainsi :

> Je n'étais évidemment pas à la page en ne lui consacrant que quelques lignes. On est pour ou contre *Bois-Mort*, comme on fut pour ou contre la préface de *Cromwell* ou *Les Fleurs du mal*. […]
> J'ai dit sur *Bois-Mort* ce que j'avais à dire, et si je fais écho aujourd'hui à cette querelle, c'est surtout pour déplorer que d'excessifs mouvements d'opinion s'emparent quelquefois d'ouvrages auxquels des débats plus discrets auraient mieux convenu.
> C'est le cas de *Bois-Mort*. Je le tiens pour un ouvrage de mauvaise littérature. Mais je n'aurais jamais pensé qu'il fallût jeter feu et flamme pour crier que ce n'était pas un chef d'œuvre.[80]

Faisant mine de se situer au-dessus de la mêlée, Rousseaux n'en réaffirme pas moins la piètre opinion qu'il a du roman[81].

Soutenant activement *Bois-Mort*, *Marianne* rend compte d'une séance préalable du jury pour le prix Femina. Selon l'hebdomadaire, Monique Saint-Hélier figure parmi les concurrentes les plus sérieuses :

> [L]a troupe des candidates est particulièrement nombreuse, cette année. Et elle avance. En tête paraissent Mmes Monique Saint-Hélier (*Bois-Mort*) et Constance Coline (*La Main passe*).[82]

Même son de cloche dans *La Liberté* qui place en chapeau d'un article sur les candidats au Goncourt et au Femina : « MM. Ignace Legrand et Roger Vercel ; Mmes Monique Saint-Hélier et Constance Coline sont les grands favoris »[83].

Une nouvelle attaque contre l'ouvrage est alors lancée dans l'hebdomadaire de droite *Vendémiaire* sous la plume de Claude Normand. Dans un article virulent intitulé « Plaidoyer pour l'incompétence », ce dernier accuse les admirateurs de *Bois-Mort* – des « petits rigolos » – de célébrer des « œuvres banales, faiblardes et ridicules » parce qu'elles sont publiées par un grand éditeur. Utilisant un argument récurrent du côté des détracteurs, il accuse les partisans de Monique Saint-Hélier d'être snobs :

---

80 A. Rousseaux, *Le Figaro*, 24 novembre 1934.
81 L'article de Rousseaux reçoit une réponse dans le quotidien de la gauche modérée *Le Phare de la Loire* (26 novembre 1934, repris dans *L'Ouest*, 18 décembre 1934) sous la plume d'Albert Gavy-Bélédin. Ce dernier prétend que les attaques « sévères » d'André Rousseaux ne rendent pas justice à *Bois-Mort*, alors que « le livre de Mme Monique Saint-Hélier est classé parmi les partants les plus dignes de considération en vue des prix qui vont être décernés dans une dizaine de jours ».
82 *Marianne*, 27 novembre 1934.
83 *La Liberté*, 29 novembre 1934.

> [O]n raconte que Monique Saint-Hélier annonça l'envoi de son manuscrit à l'éditeur par le télégramme suivant : « Snobisme pas mort, livre suit ». Le livre suivait, en effet, et le snobisme l'a suivi lui aussi.[84]

André Rousseaux intervient alors une troisième fois, dans l'hebdomadaire de droite *Candide*, concurrent direct de *Marianne*. Son article fait suite à une rencontre avec la romancière, qui a « souhaité s'expliquer avec [lui] sur cette querelle littéraire dont elle se trouve soudain l'enjeu avec autant de surprise et d'effroi ». Jouant toujours la carte du relativisme, Rousseaux qualifie la polémique de « tempête dans un encrier ». Affirmant qu'il veut se distancier des « admirations passionnées » et des « critiques sans indulgence », il ne se prive pas pour autant de répéter que *Bois-Mort* est de la « mauvaise littérature » [85]. Cette opinion est réitérée (pour la quatrième fois !) dans un papier intitulé « Avant les prix » qui paraît dans le bimensuel d'extrême droite *Revue universelle*, à l'occasion d'un « tour d'horizon parmi les candidats aux grands prix littéraires »[86].

A quelques jours de la remise des prix Femina et Goncourt, Edmond Jaloux reprend lui aussi la plume dans *Excelsior*, quotidien situé très clairement à droite. Qualifiant *Bois-Mort* d'« événement littéraire de l'année », il en profite pour minimiser la portée des critiques des détracteurs de l'ouvrage en les ramenant à des options partisanes :

> Passons sous silence les articles hostiles qui sont dus à des intérêts privés (n'oublions pas que nous sommes dans la période des prix !).[87]

De fait, sous le titre « Une conspiration », *Nouveau Cri* présente Monique Saint-Hélier comme la victime d'une cabale concertée et affirme qu'elle a perdu ses chances d'obtenir le prix Femina :

---

[84] C. Normand, *Vendémiaire*, 28 novembre 1934. Normand reprend ici la formule du télégramme qu'aurait envoyé Paul Alexis du groupe de Médan en 1889 à Jules Huret quand celui-ci faisait une enquête sur le déclin du naturalisme et l'avenir du symbolisme (« Naturalisme pas mort. Lettre suit. »). Dans un autre article, *Vendémiaire* [sans date] accuse Edmond Jaloux de n'être motivé dans son activité de critique que par l'envie d'être élu à l'Académie française. Il le sera en 1936.

[85] A. Rousseaux, *Candide*, 29 novembre 1934.

[86] A. Rousseaux, *Revue universelle*, 1er décembre 1934.

[87] E. Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934. Après la remise des prix Goncourt et Femina, dans un article sur Robert Francis – prix Femina 1934 –, Edmond Jaloux ne manque pas d'évoquer élogieusement Monique Saint-Hélier. Son texte commence ainsi : « Nous avons longuement parlé, l'an dernier, à cette même époque, de *La Grange aux trois belles*, le premier roman de M. Robert Francis, qui a été la révélation de 1933, comme *Bois-Mort*, de Mme Monique Saint-Hélier est la révélation de 1934 » (E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 25 décembre 1934).

> On a dit un peu trop vite que le prix Femina irait cette année à une femme. On a même donné le nom. Il s'agissait de Mme Monique Saint-Hélier, auteur de *Bois-Mort* […]. C'était trop se hâter. En quelques jours, Mme Saint-Hélier aura vu se dresser la coalition la plus savamment ourdie. […] Du coup, ses actions ont baissé au Femina ; et ces dames parlent déjà de couronner un homme, qui pourrait bien être M. Ignace Legrand.[88]

Trois jours avant la remise du Femina, *Vendémiaire* se moque encore une fois de la passion qui anime les critiques :

> [L]es critiques se lancent des mots aigres-doux et se donnent même des volées de *Bois-Mort* à l'occasion de Monique Saint-Hélier, qui en demeure tout éberluée. Cette petite a du génie, clame Edmond Jaloux, mentant pour une fois à son nom. « Depuis ma première communion, murmure à tout venant Gabriel Marcel, je n'ai rien lu de pareil ». « Pardon, écrit doctement dans *Le Figaro* M. André Rousseaux, *Bois-Mort*, c'est du charabia » et il fait pleuvoir à l'appui de sa thèse les exemples les plus convaincants… et les plus drôles.[89]

Même si l'article ironise également sur André Rousseaux, il est évident que l'objectif de *Vendémiaire* est de souligner que le roman ne fait pas l'unanimité et donc qu'il n'est pas digne de recevoir un prix.

Le 8 décembre, le prix Femina est attribué à Robert Francis pour *La Maison de verre* et *Le Bateau-Refuge*[90]. Quant au Prix Goncourt, il est décerné le 10 décembre à Roger Vercel pour *Capitaine Conan*.

Après les prix

Après l'attribution du Femina et du Goncourt, la controverse se calme quelque peu. Une série de critiques se situe dans l'entre-deux : c'est le cas d'Henri de Régnier dans *Le Figaro*[91] et de Charles Laval, qui fait encore référence à la polémique, avec une certaine ironie :

---

88 *Nouveau Cri*, 1er décembre 1934. Nous verrons plus loin la question du roman féminin dans un milieu encore largement dominé par les hommes.

89 *Vendémiaire*, 5 décembre 1934.

90 *La Maison de verre* a été publié plus tôt en 1934 chez Alexis Redier. Les deux ouvrages forment *La Chute de la maison de verre*, qui fait partie de l'*Histoire d'une famille sous la Troisième république*. Dans *Paris-midi* [sans date], qui rend compte d'une interview avec l'une des membres du jury, Mme Myriam Harry, on annonce déjà que le lauréat du prix Femina anglo-américain sera une femme et qu'il s'agira soit de Monique Saint-Hélier, soit de Marie-Anne Comnène pour *Arabelle*, soit de Germaine Beaumont pour *Perce-Neige*. On l'a dit, c'est Monique Saint-Hélier qui recevra ce prix.

91 Henri de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.

> A l'heure où j'écris, la querelle semble encore loin d'être vidée. Pour un peu, nous revivrions les heures oubliées de Voiture et de Benserade, le conflit des Uranistes et des Jobelins. Espérons que les choses s'arrangeront sans plaies, ni bosses.[92]

Le cas d'Henri de Régnier est particulièrement intéressant : il montre que la controverse autour de *Bois-Mort* pousse les critiques – et souvent de renom – à se positionner par rapport à l'ouvrage, même si de prime abord, ils n'avaient pas l'intention de traiter de ce roman dans leurs colonnes. C'est à l'évidence le cas de Régnier puisque *Le Figaro*, par le biais de Maurice Noël (une fois) et d'André Rousseaux (deux fois), a déjà donné par trois fois un écho au livre. Si Henri de Régnier prend la plume, c'est qu'il souhaite donner son avis ou qu'on le lui a demandé[93].

Un point de vue également mitigé est exprimé par André Chaumeix dans la conservatrice *Revue des deux mondes*[94], par Marcel Arland dans *La Nouvelle Revue Française*[95] et par John Charpentier dans *Le Mercure de France*[96]. Des articles très tranchés paraissent encore néanmoins. Parmi les comptes rendus positifs[97] se trouve celui de Marcel

---

92 Charles Laval, *Le Populaire de Nantes*, 9 décembre 1934.

92 Agé de soixante-dix ans, entré à l'Académie française en 1911, ce poète, romancier et critique est une référence, même s'il est plutôt un homme du passé. Il collabore durant de nombreuses années au *Figaro*, jusqu'à sa mort, en 1936. Moins célèbre qu'Henri de Régnier, Lucien Corpéchot commence son article en affirmant qu'il ne pouvait rester indifférent à la controverse (Lucien Corpéchot, *La Presse*, 2 décembre 1934).

94 A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934. Rédacteur en chef du *Figaro* de 1926 à 1930, élu à l'Académie française en 1930, André Chaumeix tient la rubrique littéraire de la *Revue des deux mondes* avant de prendre la direction de cette publication en 1937.

95 Marcel Arland, *La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1935. Marcel Arland fait allusion à la vivacité et aux intrigues de la récente polémique, tout en affichant lui-même une position mesurée et amusée : « On a beaucoup parlé de *Bois-Mort*, le nouveau livre de Mme Monique Saint-Hélier. D'excellents juges l'ont signalé comme une des plus belles manifestations du roman contemporain. D'autres… Je me souviens des premiers mots d'un de mes amis, qui me voyait après six mois : 'M. va vous écrire qu'il tient *Bois-Mort* pour un chef d'œuvre. C'est de la pire littérature'. M. voulut bien en effet m'écrire : 'C'est un chef d'œuvre. Méfiez-vous de l'opinion de C. : il est aveuglé par ses dons' ». J'ai lu *Bois-Mort* et j'ai eu, depuis lors, à deux ou trois reprises, l'occasion de le défendre contre un dédain très certainement injuste, et de faire mes réserves à l'égard d'une admiration qui ne me semblait pas moins excessive. Je suis fâché de n'avoir à présenter qu'une opinion si modérée. ». Comme le relève Bruno Curatolo, Arland s'en prend dans certains articles à tout ce qui se passe autour de la littérature et notamment aux prix littéraires, soumis à la loi du marché et responsables de l'inflation éditoriale (voir B. Curatolo, « Les chroniques de Marcel Arland à *La Nouvelle NRF* », J. Guérin, « *La Nouvelle Revue française » de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968)*, *op. cit.*, pp. 270-273). Prix Goncourt en 1929 pour *L'Ordre*, Marcel Arland tient la chronique des romans à *La NRF* de 1933 à 1939. En 1953, il en devient le codirecteur avec Jean Paulhan. Laurent LeSage et André Yon le décrivent comme l'un « des représentants les plus distingués de la critique traditionnelle (L. Le Sage et A. Yon, *Dictionnaire des critiques littéraires : guide de la critique française au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 50). *La NRF* est présente dans la réception des romans des années cinquante mais sous la plume de Dominique Aury. Sur Marcel Arland, voir Bernard Alluin et Yves Baudelle, *Marcel Arland ou la grâce d'écrire*, Dijon, EUD, 2004.

96 John Charpentier, *Le Mercure de France*, 15 février 1935.

97 Parmi les autres comptes rendus élogieux, nous trouvons : Régis-Leroi (*Minerva*, 9 décembre 1934), Pierre Lœwel (*L'Ordre*, 10 décembre 1934), Pauline Verdun (*Travail*, 23 décembre 1934), Francis de Miomandre (*Sélection*, 5 janvier 1935), Claude Chauvière (*Organisation ménagère*, janvier 1935), Marguerite Grépon (*L'Essor féminin*, 25 janvier et 1er mars 1935) ou François Serpeille (*La Femme et la vie*, mars 1935). On voit

Brion, qui attend le mois de juillet 1935 pour donner son avis sur *Bois-Mort* dans les *Cahiers du Sud*. Au vu de l'amitié qui lie Marcel Brion au couple Briod, on peut s'étonner d'un écho si tardif, qui tombe un peu à contretemps. Peut-être est-ce là justement le but du critique, à savoir ne pas prendre part à la mêlée et donner un point de vue dépassionné et distancié, donc d'autant plus crédible. Cet article compte effectivement car si la revue est éditée à Marseille, elle jouit d'une audience internationale et d'une réputation certaine.

Autre fait notable, une série de comptes rendus très élogieux paraît sous la plume de critiques catholiques et/ou dans des revues catholiques : c'est le cas d'Henri Ghéon (*Revue universelle*)[98], du prêtre jésuite et théologien Gaston Fessard (*Etudes*)[99], d'Henri Pourrat (*Vie intellectuelle*)[100] et de Jacques Madaule (*Orientations* et *Revue des jeunes*)[101].

Avec l'exemple d'Henri Ghéon, on voit que l'opinion exprimée dans la *Revue universelle* dépend du critique : négative avec André Rousseaux, elle devient positive avec le dramaturge converti. La faveur dont jouit globalement le roman de Monique Saint-Hélier auprès des auteurs et revues catholiques s'explique sans doute par le fait que la jeune femme est connue comme une convertie dans les milieux catholiques parisiens, qu'elle a fréquentés avec son mari à son arrivée à Paris.

S'inscrivant dans un registre polémique, le deuxième article de Jacques Madaule suscite une réponse qui paraît dans *La Liberté* :

> *Bois-Mort* est un roman dont il a été question au moment du prix Femina.
> Hélas ! Le livre n'obtint qu'une voix ou deux ! Et comme il est plutôt ennuyeux, son succès s'avère comme très relatif. Cela semble insupportable à certains admirateurs de Mme Monique Saint-Hélier.[102]

Si les articles ouvertement négatifs se font plus rares après la remise des prix, certains auteurs continuent à exprimer leur désapprobation. Jean Baudry fustige le roman dans la *Revue hebdomadaire*[103], revue favorable à l'Action française et au fascisme, tout comme André

---

sans grande surprise pour ces trois derniers comptes rendus que *Bois-Mort*, écrit par une romancière, trouve un écho positif dans la presse féminine.

98 H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934. L'ami intime de Monique Saint-Hélier précise au début de son article : « Je ne rouvre pas la querelle, je dis mon sentiment ».

99 Gaston Fessard, *Etudes*, 20 décembre 1934.

100 Henri Pourrat, *Vie intellectuelle*, 10 mars 1935.

101 Jacques Madaule, *Orientations*, 20 décembre 1934 ; J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935. Intellectuel catholique et agrégé d'histoire, Jacques Madaule collabore à la revue *Esprit* d'Emanuel Mounier. Très présent dans la réception des romans de Monique Saint-Hélier dans les années trente, il écrira également des comptes rendus pour les romans des années cinquante.

102 *La Liberté*, 18 janvier 1935.

103 Jean Baudry, *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1934.

Thérive dans le quotidien de droite *Le Temps* : selon lui, *Bois-Mort* provoque « un prodigieux agacement ou un ennui torpide »[104].

La polémique autour de *Bois-Mort* est clairement plus véhémente avant les prix qu'après : dans le contexte des années trente, la presse joue un rôle crucial dans l'agitation qui entoure l'attribution des prix et le style même des chroniqueurs s'adapte à ce genre particulier. On le voit par certaines formules utilisées, qui ressembleraient à des slogans publicitaires (positifs ou négatifs)[105]. Le fait de créer une querelle, et de la nourrir, est d'ailleurs tout autant à l'avantage des journaux qu'à celui d'un éditeur comme Bernard Grasset.

Ce tour d'horizon de la polémique vue sous l'angle des jeux de soutien avant et après les prix montre deux lignes de force : au niveau des personnes (Jaloux, Marcel, Fernandez, Ghéon, Brion, Madaule face à Rousseaux, Lalou, Thibaudet, Thérive) et au niveau de la presse (*Marianne, Les Nouvelles littéraires*, la presse catholique face au *Figaro, Vendémiaire, Le Charivari, L'Intransigeant*[106] et *Candide*). S'il est difficile de dégager une topographie claire et univoque quant à la répartition des soutiens en termes politiques, il apparaît néanmoins, comme l'on pouvait s'y attendre, que ce roman – présenté comme un avatar du roman anglais – est défendu en grande partie par la presse qui se situe dans une ouverture européenne ou au centre gauche, de même que par des périodiques littéraires non politisés. En revanche, il est plutôt globalement rejeté par la presse nationaliste de droite et d'extrême droite.

On remarquera pourtant que le clivage gauche-droite a ses limites, puisque Edmond Jaloux, qui n'est d'ailleurs lui-même pas à gauche politiquement, soutient activement Monique Saint-Hélier dans des journaux de droite, voire d'extrême droite. Son

---

[104] André Thérive, *Le Temps*, 20 décembre 1934. Comme critique, André Thérive succède à Paul Souday au *Temps* en 1929. Après la guerre, il écrit pour diverses publications, notamment *La Revue des deux mondes* et *La Table ronde*. Il est également connu comme grammairien (voir entre autres, *Le Français, langue morte* (1923)) et comme romancier populiste, avec des ouvrages comme *Le Charbon ardent* (1929) ou *Noir et or* (1930) (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 421). Deux manifestes sont à l'origine du mouvement populiste : Léon Lemonnier et André Thérive, *Manifeste du populisme* (1929) et Léon Lemonnier, *Populisme* (1931). Le modèle de ces auteurs est Guy de Maupassant et l'objectif est de revenir à l'évocation du quotidien des petites gens, contre une « littérature snob », une littérature jugée irréaliste, subjective, intemporelle et poétique. Le populisme stigmatise le divorce entre public et auteur, qui remonte au symbolisme (J. Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, pp. 218-220). La critique littéraire d'André Thérive, notamment à l'occasion de la réception de Ramuz, est qualifiée de conservatrice et de puriste par Jérôme Meizoz (J. Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, pp. 157-173 et 183-186).

[105] On le voit de manière frappante chez Albert Thibaudet, dont le compte rendu n'est pourtant pas ouvertement enthousiaste, lorsqu'il écrit : « Mais voilà un nom, voilà une œuvre, et l'on en parlera ». Comme nous l'avons vu, la formule est immédiatement reprise par les éditions Grasset pour servir à la publicité de *Bois-Mort*. Plus généralement, certains articles sont directement commandités – et payés – par les maisons d'édition.

[106] Notons qu'après les prix, *L'Intransigeant* publie un article positif de Simone Ratel sur Monique Saint-Hélier, qui fait suite à une rencontre avec la romancière (Simone Ratel, *L'Intransigeant*, 10 janvier 1935).

cosmopolitisme et son ouverture intellectuelle dépassent donc les idées nationalistes et conservatrices des publications dans lesquelles il s'exprime. De fait, il faut relativiser l'importance des opinions politiques dans la réception de *Bois-Mort* : si elles ont une influence, dans une période par ailleurs très politisée, elles n'en ont pas moins un caractère secondaire par rapport aux questions littéraires dont l'ouvrage est l'enjeu.

Chapitre III : *Bois-Mort*, un roman au carrefour de différents sous-genres

Néo-romantisme et néo-classicisme

Dans la première partie de ce travail, il est apparu que les années trente sont marquées par l'intérêt d'auteurs français et suisses romands pour le romantisme allemand. Ce passage par l'étranger leur permet de définir ce qu'est à leurs yeux le véritable romantisme et de recréer parmi les auteurs du XIX^e^ siècle une lignée de romantiques français authentiques. Dans leur esprit, même s'il s'est particulièrement illustré en Allemagne durant une période phare, le romantisme n'est pas un mouvement littéraire lié à un lieu et à une époque précis. Il est une forme de rapport au monde et à la création qui peut, ou plutôt qui doit, exister chez tout vrai artiste.

Ce regain d'intérêt pour le romantisme et sa redéfinition prennent place dans le contexte d'une « réaction classicisante »[107] qui marque le premier tiers du XX^e^ siècle. Cette réaction se concentre autour d'André Gide et *La NRF* d'un côté, et de Charles Maurras et ses disciples de l'autre. Si, comme le romantisme pour les néo-romantiques, le classicisme est pour ces néo-classiques une catégorie transhistorique, les deux partis n'en ont pas la même définition[108] : l'un est ouvert sur les littératures étrangères et sur la production française sortant d'un canon prédéfini, de même qu'il est prospectif et créatif ; l'autre, nationaliste, ferme la porte à l'influence étrangère – pour utiliser un terme d'époque –, érige en intangible canon certaines œuvres du passé et crée une véritable « *doxa* »[109] du roman français. Le premier perpétue la lignée du cosmopolitisme et de l'ouverture que l'on trouve chez Mme de Staël ou Sainte-Beuve ; le second, le nationalisme pur et dur d'un Désiré Nisard ou d'un Ferdinand Brunetière. Ces deux foyers néo-classiques n'ont pas non plus le même rapport au romantisme. Si l'équipe *NRF* ne part pas en guerre contre le romantisme et ne renie pas son héritage, il n'en va pas de même du mouvement maurassien, qui fait de l'anti-romantisme son

---

[107] Edouardo Costadura, *D'un Classicisme à l'autre France-Italie, 1919-1939*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 13.

[108] Sur les différences entre ces deux versions du classicisme, voir E. Costadura, *D'un Classicisme à l'autre France-Italie, 1919-1939*, *op. cit.*, pp. 12-56. Dans les analyses qui suivent, nous verrons que des auteurs faisant partie de l'orbite *NRF*, tels Henri Ghéon, Ramon Fernandez ou Marcel Arland, sont souvent dans une position d'entre-deux qui dénote à la fois une aspiration à certaines valeurs classiques, en même temps qu'une ouverture vers une écriture de type plus romantique.

[109] Frédéric Briot, « L'innocence du roman », C. Douzou, P. Renard (éds), *Ecritures romanesques de droite au XX^e^ siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, *op. cit.*, pp. 17-26. Ce sont avant tout les ressources discursives communes – la rhétorique – qui créent une communauté interprétative, en réaffirmant ce qu'elle prend pour le sens commun, à savoir sa *doxa* (James L. Machor and Philip Goldstein (eds), *Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London, Routledge, 2001, p. 4).

cheval de bataille[110]. Dans la perspective monarchiste de l'Action française, le romantisme n'est pas seulement un mal littéraire, il est également un mal moral, religieux et politique, responsable de la Révolution et de la démocratie[111]. Explicite, ce combat est très bien perçu et relevé par les contemporains. Dans *Physiologie de la critique*, Albert Thibaudet remarque que la critique nationaliste maurrassienne a créé une chaîne anti-romantique – « chaîne diabolique »[112] – en même temps qu'elle créait une chaîne classique, faisant de Jean-Jacques Rousseau « le principe du mal, le point de départ des dépravations littéraires et des catastrophes politiques, du romantisme et de la démocratie » : « une damnation de Jean-Jacques a fait pendant à *l'Apothéose d'Homère* »[113]. Pour Thibaudet, le « Massif Central de la critique française » opère depuis le début du XX^e^ siècle un « essai de liquidation du romantisme »[114]. Le résultat est assez probant :

> [Pierre Lasserre] réussit au point que, pendant plusieurs années, le mot de romantique fut employé par beaucoup d'écrivains dans un sens péjoratif, ainsi que celui d'une maladie ou d'une infirmité, pour désigner les formes puériles et grossières de la politique, de la religion, du raisonnement, même de la poésie.[115]

De fait, si les « procès de Haute-Cour sont oubliés »[116], le champ littéraire des années trente n'en est pas moins encore largement marqué et travaillé par les deux catégories esthétiques que sont le classicisme et le romantisme, telles qu'elles sont reconstruites par les néo-classiques et les néo-romantiques. La place qu'occupe cette thématique dans les ouvrages critiques d'Albert Thibaudet est en elle-même éloquente[117].

---

[110] Parmi les publications anti-romantiques de l'extrême droite maurassienne, on trouve la thèse de Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées* (1907) ; *Le Romantisme féminin* (1909) et *Romantisme et révolution* (1922) de Charles Maurras ; *Le Stupide XIX^e^ siècle* (1922) de Léon Daudet ; les ouvrages d'Ernest Seillère et dans une certaine mesure *La Revue critique des idées et des livres* (1908-1924). Sur les attaques maurrassiennes contre le romantisme, voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, pp. 120-127 et G. Sapiro, « La responsabilité de l'écrivain : de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre », *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^e^ et XX^e^ siècle)*, Berlin, A. Spitz, 2002, pp. 225-229.

[111] Pour Maurras et l'Action française, les trois erreurs du monde moderne à combattre sans relâche sont la Réforme, le Romantisme, la Révolution (J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire au XIX^e^*, *op. cit.*, p. 212).

[112] A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 200.

[113] A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 200. Sur la diabolisation de Rousseau dans l'idéologie maurassienne, voir Paul Renard, « La critique littéraire dans *L'Action française* à travers l'examen du 'cas' Jean-Jacques Rousseau », B. Curatolo, J. Poirier (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, *op. cit.*, pp. 65-74.

[114] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 109.

[115] A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 227.

[116] A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, *op. cit.*, p. 227. Dans le camp des anti-maurassiens défenseurs du romantisme, on trouve notamment *Pour le Romantisme* (1923) de l'abbé Henri Brémond.

[117] Thibaudet adopte pour sa part une attitude de conciliation typique de sa méthode qui refuse de plébisciter une approche plutôt qu'une autre. Reprenant les catégories rendues célèbres par Mme de Staël, il voit la France comme « une synthèse du Nord et du Midi » : [L]e classique et le romantique sont deux systèmes co-existants et complémentaires, un Nord et un Midi, une langue d'oïl et une langue d'oc, dont aucun ne

L'anti-romantisme, dans ses dimensions littéraires, politiques et morales, est donc toujours présent dans les années trente. C'est le cas par exemple sous la plume d'André Rousseaux :

> D'un siècle à l'autre, c'est le romantisme – au sens le plus large de ce mot – qui reparaît et qui a sa place marquée à l'avance à certaines périodes de l'histoire. […] Mais répétons-le, sous les accès aigus du mal dont plusieurs générations ont déjà souffert, il faut discerner sa continuité et son incessante aggravation. Nous en sommes venus à un point où les appuis les plus sûrs sur lesquels notre civilisation est fondée commencent d'être ébranlés, où les principes sur lesquels ont vécu des hommes qui constituent notre ascendance morale sont mis en doute. Et la vie littéraire, qui n'est qu'une forme expressive de toute vie humaine, est particulièrement affectée par ce renversement de valeur fondamental.[118]

Décrivant la critique maurrassienne de *L'Action française*, Paul Renard souligne la prégnance de l'anti-romantisme et de la référence au classicisme comme modèle :

> En plus d'être idéologiques et moralisateurs, les chroniqueurs de *L'Action française* proposent une esthétique rétrograde, dans la mesure où ils font toujours référence, dans leurs appréciations des auteurs et des œuvres, au classicisme comme modèle indépassable.[119]

Le propos anti-romantique apparaît également de manière nettement moins extrême, par exemple chez Ramon Fernandez. Le critique de *La NRF* note ainsi à propos de George Meredith :

> [George Meredith] a décapité le romantisme ; il a montré que dans l'ordre de la vie, un jugement romantique ou décadent est toujours un jugement faux parce qu'il n'est pas formé dans les conditions nécessaires de toute vraie pensée. Malheureusement, son influence est pratiquement négligeable.[120]

Il valorise parallèlement le classicisme :

> En un temps où le sentimentalisme, vainement combattu, triomphe encore sous des déguisements trompeurs, le poète américain T.S. Eliot nous propose un classicisme sévère, sain, authentique que les Français ne méditeraient pas sans fruit.[121]

---

parvient à éteindre l'autre par son rayonnement, ni à le réfuter par un raisonnement. » (A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, *op. cit.*, p. 110 et 208).

118 A. Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle*, Paris, Grasset, 1932, p. 6.

119 P. Renard, « La critique littéraire dans *L'Action française* », art.cit., p. 73.

120 R. Fernandez, *Messages*, Paris, Gallimard, 1926, p. 146.

121 R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, p. 216.

Ces deux catégories sont convoquées, de manière implicite ou explicite, par les auteurs qui participent à la polémique de *Bois-Mort*. Elles englobent une série de sous-critères, rattachés à la définition que les auteurs attribuent à ces notions. Dans les grandes lignes, le roman d'inspiration classique sera donc un roman qui respecte des règles de composition strictes ; il développe une intrigue qui éveille l'intérêt du lecteur et donne une place importante au factuel ; il décrit les paysages et les personnages (répartis en protagonistes principaux et secondaires) et il privilégie l'analyse ; il recherche le typique, le général ; il est écrit dans une langue dirigée par la raison et visant la transparence. Bien que les néo-classiques évoquent souvent le Grand siècle, cette esthétique n'est pas celle du XVII^{e} siècle, mais celle du roman français traditionnel, c'est-à-dire du roman réaliste et psychologique français du XIX^{e} siècle, notamment celui de Balzac, Stendhal et Bourget.

Quant au roman d'inspiration romantique, on peut dire qu'il se définit terme à terme en opposition avec le précédent : sa composition ne suit pas de règles strictes ; l'intrigue est au plus près de la vie quotidienne et intérieure des personnages ; ces derniers et leur environnement (le plus souvent, la nature) ne seront pas présentés par des descriptions extérieures, mais par des perceptions, des pensées, des souvenirs ou des rêves des protagonistes eux-mêmes ; les personnages sont des individus et non des types ; tentant de dire le mystère et la féerie des êtres et des choses, leur part de poésie, la langue est celle de l'imagination et de l'intuition. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, l'esthétique romanesque dite romantique ne se nourrit pas directement à la source du romantisme historique. Il s'agit d'une reconstruction, fondée sur le refus du nationalisme et du positivisme militants, ainsi que sur les innovations narratives que le roman étranger – notamment anglais – amène.

Le roman français et le roman anglais

Dans l'esprit de la majorité des critiques des années trente, le classicisme et le romantisme s'incarnent respectivement dans le roman français et le roman anglais[122]. Déjà

[122] Sortant du cadre imposé par le réalisme et l'esthétique classique, le roman anglais apparaît comme long, chargé de détails, peignant la vie au fil des jours, sans thèses, laissant une large place aux impressions personnelles, à la poésie et au rêve, ainsi qu'à un plan métaphysique (cf. M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, pp. 95-97, 169-170). Il faut relever que la vision du roman anglais comme contrevenant à une esthétique classique française de la composition ne date pas du XX^{e} ou même du XIX^{e} siècle. Dès la fin du XVIII^{e} siècle, on déplore dans le roman anglais, qu'il soit sentimental ou gothique, les longueurs et l'abondance de détails. Celles-ci sont d'ailleurs largement supprimées dans les traductions.

présente chez Mme de Staël, l'affiliation du romantisme avec l'Angleterre et du classicisme avec la France apparaît notamment chez Albert Thibaudet :

> Le goût occidental et le goût oriental, le goût français et le goût anglais, le goût classique et le goût romantique constituent bien des oppositions irréductibles de la nature humaine, des antinomies esthétiques auxquelles la critique ne trouvera jamais de solution.[123]

Ces appariements et cette typologie sont le résultat de deux phénomènes, qui apparaissent nettement à la fin du XVIII^e^ siècle avec le Groupe de Coppet et le Romantisme et traversent tout le XIX^e^ siècle[124]. Le premier est la naissance du sentiment national et la volonté d'identifier des caractéristiques spécifiques à chaque nation. Le deuxième est lié au premier : il consiste à lire les œuvres françaises et étrangères comme des révélateurs des caractéristiques du pays qui les a produites et à utiliser la littérature pour renforcer le sentiment d'appartenance nationale. Jean-Thomas Nordmann note qu'en France ce sentiment ne se nourrit pas seulement d'un légendaire historique mais s'enrichit de nombreuses références littéraires. De ce fait, il incombe à la critique d'indiquer la manière dont les œuvres se situent par rapport aux caractères nationaux[125]. Plusieurs étapes jalonnent ce mouvement de « territorialisation » de la littérature[126], qui conduit à la vision de littératures nationales spécifiques, dans lesquelles les traits nationaux s'inscriraient et leur donneraient leurs caractéristiques particulières. Ce développement est également parallèle à la découverte ou à la meilleure connaissance de la littérature étrangère et à la naissance de la littérature comparée[127]. Que l'on souhaite le cloisonnement des littératures – comme les néo-classiques nationalistes – ou au contraire que l'on prône les échanges et que l'on postule l'existence d'une littérature universelle – comme les néo-romantiques –, les présupposés essentialistes restent les mêmes. Après la Deuxième Guerre mondiale, le lien entre nation et production

---

123 A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 159.

124 Antoine Compagnon note que « la conscience historique de la littérature comme institution sociale relative dans le temps et dépendant du sentiment national n'apparaît pas, en France, avant que Mme de Staël, dans *De la Littérature* (1800), ouvrage influencé par le romantisme allemand, ne souligne l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature » (Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 235).

125 J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^*, *op. cit*., p. 13.

126 F. Briot, « L'innocence du roman », art. cit., p. 20 ; voir aussi J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^*, *op. cit*., p. 193.

127 Si la littérature comparée devient autonome suite à la réforme de l'enseignement secondaire de 1902 et que la thèse de Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (1895) est considérée comme l'acte de naissance universitaire de la discipline, elle est présente dès les années 1860 avec l'écrivain et critique français Paul Stapfer. Avant lui, l'émigré Charles de Villers pratique également une méthode comparatiste. L'émigration joue un rôle important dans la réception de la littérature européenne par la France.

culturelle est fortement discrédité et l'essentialisme sera rejeté par les nouveaux paradigmes que sont le structuralisme, la sociologie et l'histoire culturelle.

Les attitudes de rejet ou d'admiration face au roman étranger, plus particulièrement anglais, qui apparaissent dans la polémique de *Bois-Mort* ont ainsi une longue tradition en France. Au cosmopolitisme littéraire d'une Mme de Staël et d'un Chateaubriand, qui souhaitent intégrer à la littérature nationale ce qu'ils jugent bon dans la littérature étrangère, répond la fermeture nationaliste d'un Julien-Louis Geoffroy[128] et d'un Désiré Nisard. Au tournant du siècle, l'enthousiasme de Gide pour le roman russe et l'ouverture de *La NRF* à la littérature étrangère voisinent avec la fermeture de Charles Maurras et les publications faisant l'apologie d'une littérature française préservée de toute influence. Ces deux lignées perdurent jusqu'à la période qui nous occupe avec, d'un côté, des esprits cosmopolites tels qu'Edmond Jaloux, Gabriel Marcel, Charles Du Bos, Albert Thibaudet, Jean Cassou et la revue *Europe* ; et de l'autre, la critique d'inspiration maurrassienne, notamment Robert Brasillach, André Rousseaux ou Jean-Pierre Maxence. En 1930, Albert Thibaudet identifie ces deux tendances distinctes : une « critique nationaliste » a « pour antipode et pour contrepoids une critique cosmopolite »[129]. Dans le contexte politique des années trente, cette polarisation est particulièrement saillante.

A partir des années vingt, la littérature anglaise est en vogue au sein du grand public français grâce à la multiplication des traductions[130]. Rudyard Kipling, Herbert George Wells, Edith Warton, Thomas Hardy, Maurice Baring, Henri James, John Galsworthy sont ainsi accessibles pour le lecteur français, de même que des romancières contemporaines telles que Stella Benson, Rosamond Lehmann et Mary Webb, mais aussi des romanciers plus innovants comme David Herbert Lawrence, Joseph Conrad, James Joyce et Virginia Woolf[131].

Le label « roman anglais » qui est utilisé dans la réception de *Bois-Mort* recouvre donc une réalité qui n'est pas homogène. En effet, les romans du XIX^{e} siècle de Thomas Hardy ou

[128] Liant le bon goût à l'esprit français, Geoffroy défend dans son feuilleton dramatique du *Journal des débats* un classicisme identifié au théâtre de Molière et imperméable à l'influence shakespearienne (J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^{e}, op. cit.*, p. 24-25).

[129] A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 208.

[130] La plupart des éditeurs ont une collection dédiée aux ouvrages étrangers, à l'instar de « Feux croisés », la collection de Plon dirigée par Gabriel Marcel ou « Le Cabinet cosmopolite », la collection d'ouvrages étrangers de Stock.

[131] Plusieurs ouvrages sur la littérature anglaise paraissent dans les années vingt et trente. Mentionnons Emile Legouis et Louis Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise* (1921) ; Abel Chevalley, *Le Roman anglais de notre temps* (1921) ; A. Thibaudet, *Etranger ou études de littérature anglaise* (1925) ; André Maurois, *Etudes anglaises : Dickens, Walpole, Ruskin and Wilde : la jeune littérature* (1927) ; René Lalou, *Panorama de la littérature anglaise contemporaine* (1929) ; Paul Dottin, *La littérature anglaise* (1931) ; Edmond Jaloux, *Au Pays du roman* (1931).

d'Emily Brontë ne ressemblent pas au roman anglais contemporain d'une Virginia Woolf ou d'un James Joyce. La narration du *life novel*[132] se distingue clairement des techniques modernes utilisées dans *Mrs Dalloway*. Mais dans la perspective de la construction d'une image de « la littérature anglaise » telle que le XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle l'ont élaborée, ces distinctions sont très souvent gommées et il ne reste plus sous la plume des critiques qu'un label général censé exprimer des caractéristiques prototypiques. Il n'en demeure pas moins que certains critiques conservateurs réagissent explicitement au développement contemporain du roman anglais[133]. C'est le cas notamment d'Yvonne de Romain dans *La Revue bleue*, qui déplore cette évolution et en rend responsable la mixité des cultures :

> Le mélange sans fusionnement des peuples dans l'Europe internationaliste, l'absorption violente d'éléments étrangers à sa nature propre ont réduit l'écrivain au même état de confusion mentale que le politicien. […] Ces bondissements sur d'autres plans où s'accuse notre désarroi intellectuel ont déterminé en Angleterre un effondrement total des anciens codes littéraires. Pour le romancier britannique, rien ne subsiste de l'ordre moral auquel il rattachait naguère sa conception des genres. […] Le roman, dans cette tempête d'innovations, devait laisser ses caractères spécifiques les plus consacrés par l'usage. Tout ce qui était en lui discrétion, pudeur, grâce familiale, vie simple et fraîcheur a disparu.[134]

L'exemple de ce dévoiement donné par Yvonne de Romain est Virginia Woolf, romancière à laquelle plusieurs critiques comparent Monique Saint-Hélier. Pour cette auteure comme pour d'autres, le matérialisme, le machinisme, la vitesse du monde moderne sont les grands responsables de la situation de crise qu'ils perçoivent. L'Amérique représente tous les aspects négatifs de la civilisation moderne et les Anglais sont accusés d'être « à la remorque », « sous l'influence des Américains qui les fascinent en les régentant »[135].

Face au roman anglais, les critiques des années trente sont donc divisés, suivant qu'ils estiment que la littérature française doit intégrer des éléments étrangers qui peuvent l'enrichir, ou qu'elle doit se garder de subir l'« influence » du roman anglais, pour reprendre un terme

---

[132] Le *life novel* ressemble au *Bildungsroman* dans la mesure où il présente la découverte du monde, et l'évolution de sa perception au cours du temps, par un héros qui est la figure centrale du roman. Le roman traditionnel peut le mettre en pratique mais l'accent est mis sur les transformations d'un esprit plus que sur les métamorphoses des images qu'il se fait de la réalité (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 373).

[133] Le roman anglais du XIX^e^ siècle est souvent utilisé pour critiquer le naturalisme français, jugé bestial et de mauvais goût. George Eliot est ainsi citée comme modèle à suivre par les adversaires du naturalisme français, à l'instar de Brunetière ou d'Edmond Scherer (cf. J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle*, *op. cit*., pp. 113 et 139).

[134] Yvonne de Romain, « L'évolution du roman anglais », *Revue bleue*, 3 janvier 1931, p. 13.

[135] Y. de Romain, « L'évolution du roman anglais », art. cit., p. 18.

issu du comparatisme et encore largement utilisé dans les années trente. Dans ce dernier cas de figure, certains critiques peuvent apprécier la littérature anglaise en tant que telle – avec ses caractéristiques spécifiques – mais ils pensent que le roman français ne doit en aucun cas les adopter. C'est le cas notamment de René Lalou, qui publie un *Panorama de la littérature anglaise contemporaine* (1929), mais qui défend le roman français traditionnel.

Dans la lignée de l'enthousiasme de Gide pour le roman russe, certains écrivains placent le roman français largement au-dessous du roman anglais, qui, dans leur esprit, incarne le vrai roman. Edmond Jaloux publie un essai intitulé *Au Pays du roman*, ce pays étant l'Angleterre. On y lit que les romanciers français sont « incomplets en tant que romanciers »[136]. Dans la même veine, Ramon Fernandez écrit que « les Français ne se sont jamais sentis aussi à l'aise dans ce genre que les Anglais et les Russes »[137]. Avec de tels propos, le passé glorieux de la France constitué par la production romanesque des « maîtres » du XIX^e^ siècle est remis en cause, alors que pour nombre de critiques cette dernière témoigne justement de la grandeur et de l'expertise de la nation dans ce domaine. Sont également remis en question des auteurs tels qu'Anatole France, Paul Bourget ou Maurice Barrès qui au début du XX^e^ siècle « exercent une sorte de pontificat »[138]. Cette vision positive du roman étranger est évidemment dénoncée comme une fausse croyance par ceux qui « pour des raisons morales ou esthétiques, défendent la primauté de la littérature et de la culture française »[139]. Si cette position est particulièrement voyante et explicite chez les critiques maurassiens, un « ethnocentrisme réducteur » est plus largement à l'œuvre au sein de la critique française[140].

Ces deux positions extrêmes se lisent dans la création de revues ou de maisons d'édition qui leur donnent voix. Ainsi aux côtés de *L'Action française*, les éditions de la Vraie France éditent à partir de 1923 des œuvres qui « luttent contre la force du courant »[141]. Firmin

---

136 E. Jaloux, *Au Pays du roman*, Paris, Corrêa, 1931, p. 13.

137 R. Fernandez, « Poétique du roman », *La Nouvelle Revue Française*, 1^er^ avril 1929, p. 545. Fernandez découvre la littérature anglaise après la Première Guerre et fait de multiples voyages en Angleterre (voir Alvin Allen Eustis, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez, trois critiques de « La Nouvelle Revue Française »*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1961, p. 123).

138 M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 100.

139 Monique Dubar, Anne-Rachel Hermetet, « Avant propos », *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'Europe (1920-1950)*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2004, p. 11.

140 M. Dubar, A.-R. Hernetet, « Avant propos », *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'Europe (1920-1950)*, *op. cit.*, p. 11. Sur la réception du roman étranger dans *L'Action française*, voir P. Renard, « Etranges étrangers : *L'Action française* devant le roman européen (1931-1944), *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'Europe (1920-1950)*, *op. cit.*, pp. 25-34. Certains écrivains, à l'instar de François Mauriac, se situent dans un entre-deux, pris entre l'admiration pour le roman étranger – en l'occurrence russe – et la volonté de « ne rien renier de la tradition du roman français » (François Mauriac, *Le Roman*, Paris, L'Artisan du livre, 1928, p. 57).

141 Firmin Roz, « Quelques directions du roman d'aujourd'hui », *Revue bleue*, 5 octobre 1929, p. 602.

Roz diagnostique une crise venue « d'un brusque renouvellement ou bouleversement soudain, radical et complet, des formes traditionnelles »[142]. Avec les éditions de la Vraie France, il souhaite :

> Maintenir la tradition chère aux vrais amateurs de romans, de ces récits où l'intérêt de l'action, la peinture des caractères, des cœurs et des milieux forment ensemble une représentation animée et dramatique de la vie.[143]

Aux antipodes de ce discours nationaliste, la revue *Europe*, qui commence également à paraître en 1923, joue un rôle important et très actif dans la réception d'auteurs du monde entier, et bien évidemment des auteurs anglais les plus modernes[144]. Dans le premier numéro de la revue, René Arcos tient un discours d'ouverture maximale :

> Nous voulons annexer dans notre affection tous les territoires. Le monde n'est pas trop grand pour nous. L'idée de patrie comme on la conçoit généralement n'est qu'une idée d'avare. […] L'homme libre vit dans une maison aux fenêtres grandes ouvertes pour que puisse entrer largement le dehors. Au lieu de végéter misérablement dans un coin de notre jardin, prenons possession de notre domaine tout entier. Dilatons-nous jusqu'à l'universel.[145]

Bois-Mort, *un roman français*

L'origine suisse de Monique Saint-Hélier n'est pas mentionnée à l'occasion de la réception de *Bois-Mort*[146]. Dans le prière d'insérer, Gabriel Marcel inclut le roman à « notre littérature ». Dans les divers comptes rendus, *Bois-Mort* est qualifié de « roman français »[147] et les critiques parlent de Monique Saint-Hélier comme d'une romancière française[148]. Soit par ignorance, soit par omission, *Bois-Mort* n'est donc pas présenté comme un roman suisse[149]. Même lors de la controverse qui oppose Edmond Jaloux à Albert Thibaudet au sujet

---

142 F. Roz, « Quelques directions du roman d'aujourd'hui », art. cit., p. 602.
143 F. Roz, « Quelques directions du roman d'aujourd'hui », art. cit., p. 602.
144 Parmi les auteurs publiés en 1923 figure Virginia Woolf. Voir Jean-Baptiste Para, « *Europe*, une traversée du siècle », B. Curatolo, J. Poirier (dir.), *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 49. Voir aussi Nicole Racine, « Jacques Robertfrance, homme de revue et homme d'édition », Michel Trebitsch (dir.), *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*. *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992, pp. 142-159.
145 Cité dans J.-B. Para, « *Europe*, une traversée du siècle », art.cit., pp. 47-48.
146 Seuls deux articles la relèvent : *Le Matin*, 2 décembre 1934 et C. Normand, *Vendémiaire*, 28 novembre. De manière significative, Normand attribue à l'origine suisse de la romancière ses fautes de langue.
147 Par exemple, G. Le Cardonnel, *Le Journal*, 22 novembre 1934.
148 Par exemple, A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934 et J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.
149 Evoquant la réception des écrivains francophones non français, Dominique Viart parle d'« 'annexionisme' français » pour désigner la tendance du lectorat français à considérer les auteurs comme français et à en ignorer la nationalité réelle (Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage,*

du lieu de l'action, l'origine suisse de la romancière n'est pas annoncée.

Edmond Jaloux préfaçant et commentant *La Cage aux rêves* avait déjà omis de révéler la nationalité de son auteure. Dans le cas du deuxième roman – beaucoup plus médiatisé que le premier et touchant un plus large public –, il paraît évident que les amis et soutiens de Monique Saint-Hélier tiennent à donner toutes ses chances à *Bois-Mort* en ne le présentant pas aux lecteurs français comme un roman suisse. Dans les années vingt, les détracteurs des romans de Ramuz, auteur reconnu comme suisse, attribuent à son origine non française et provinciale ce qu'ils considèrent être ses manquements à l'art romanesque et à la langue française[150]. Malgré les tentatives de Ramuz pour légitimer une écriture différente du standard français et parisien, la littérature suisse romande, ainsi que d'autres littératures « marginales », n'a toujours pas de réel statut dans le champ littéraire français des années trente[151]. Il faut attendre les années soixante et septante pour que le concept d'une littérature romande autonome se développe en Suisse romande et soit ensuite reconnu par la France, comme, plus largement, les autres littératures francophones non françaises[152].

La réception de *Bois-Mort* en Suisse montre bien la dépendance qui existe encore dans les années trente à l'égard du champ littéraire français et des critiques parisiens[153]. Les mêmes positions que dans les comptes rendus français se donnent à lire chez le petit nombre de chroniqueurs concernés[154], bien que les attaques et les louanges soient globalement moins

---

modernité, mutations, Paris, Bordas, 2005, p. 8). Viart estime que la nationalité de l'éditeur joue un rôle déterminant pour catégoriser l'appartenance d'un auteur : Monique Saint-Hélier publiant chez un éditeur français, elle peut être regardée comme française dans la mesure où le lectorat visé est français.

150 J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, pp. 45-128. Voir aussi *Pour ou contre C.-F. Ramuz*, *op. cit.*

151 Sur cet aspect, voir notamment Bernard Mouralis, « Les littératures dites marginales ou les 'contre-littératures' », Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Colin, 1990, pp. 31-40 ; voir aussi Paul Dirkx, « Le 'roman français' : un analyseur de trajectoire. Le cas de Charles Plisnier et de Marcel Thiry », *La Réception du roman français contemporain dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002, pp. 163-177. Le premier Prix Goncourt attribué à un auteur non français date de 1937, lorsque le Belge Charles Pilsnier l'obtient avec un roman aux méthodes de composition héritées du XIX^{e} siècle. Pilsnier exemplifie le cas d'un romancier non français qui a intériorisé le modèle traditionnel français. Dans un mouvement de relative ouverture, il est accueilli en France comme un écrivain français de Belgique, mais non comme un écrivain belge (P. Dirx, « Le 'roman français' : un analyseur de trajectoire. Le cas de Charles Plisnier et de Marcel Thiry », art. cit., p. 169-171). Evoquant l'attitude de *La NRF* envers les auteurs suisses et citant Jean Paulhan, Daniel Maggetti relève que les préjugés négatifs sur les Helvètes ont la vie dure (voir Daniel Maggetti, « Des voisins peu causants : les écrivains suisses dans La NRF », D. Maggetti (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, pp. 9-17).

152 Voir à ce sujet C. Jaquier, « La Critique en Suisse romande ou la haine des théories », *Etudes de lettres*, octobre-décembre 1995, pp. 127-138.

153 Claire Jaquier remarque la relative dépendance de la Suisse à l'égard de la France : « L'histoire littéraire romande ne peut se penser sans des références constantes à l'histoire littéraire française ou européenne, ce qui s'explique peut-être par l'absence, au XX^{e} siècle, d'un grand ouvrage de référence consacré aux lettres romandes : l'équilibre est en effet difficile à trouver entre la valorisation des héritages propres et les reconnaissances des influences étrangères » (C. Jaquier, « Les mains de la francophonie », *Europe*, n° 793, Mai 1995, pp. 6-9). Voir également Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot, 1995.

154 Voir Annexe 1.

intenses qu'en France. De fait, du début du XX^e siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, « le style romanesque des auteurs romands […] reste très traditionnel » ; « on y sent l'influence de Bourget ou de Barrès plus que celle de Proust »[155]. L'impact de Gide et de la tradition du roman d'analyse est également notable. A propos de Gustave Roud, Claire Jaquier évoque « la convergence des exigences classiques et protestantes »[156]. Par ailleurs, l'avant-garde parisienne suscite de manière générale « méfiance ou mépris »[157].

Un point commun à la plupart des articles suisses consiste dans le fait de « revendiquer »[158] Monique Saint-Hélier comme Suisse. Le titre de *L'Express* de Neuchâtel est à cet égard éloquent : « Une romancière neuchâteloise nous est révélée »[159]. Transformant la formule de Gabriel Marcel – « un *Sarn* français : *Bois-Mort* »[160] –, le chroniqueur n'hésite pas à écrire « Un *Sarn* neuchâtelois »[161]. Jacques Chenevière dans *Le Journal de Genève* parle de « notre compatriote »[162] ; Jean Nicollier dans la *Gazette de Lausanne* de « Suissesse authentique »[163] ; et Bernard Mentha du *Courrier de Berne* rappelle que la romancière « fut des nôtres »[164] puisqu'elle séjourna à Berne.

Mais si Monique Saint-Hélier est rapatriée du côté suisse, c'est le jugement parisien qui prédomine pour l'évaluation de son roman. Deux cas de figure se présentent : soit l'auteur du compte rendu utilise des critères appartenant à la critique française, soit il cite directement l'opinion d'un commentateur parisien et s'en remet entièrement son autorité. C'est ainsi que deux articles négatifs (*Gazette de Lausanne* et *Tribune de Genève*) et un positif (*Journal de Genève*[165]) fondent leur jugement sur des arguments que l'on retrouve largement dans la presse française. Les deux premiers, notamment, se situent dans la droite ligne de la critique

---

[155] Roger Francillon, « Le roman en Suisse romande du début du XX^e siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale », R. Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 2, Lausanne, Payot, 1997, p. 370.

[156] C. Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987, p. 253.

[157] R. Francillon, « Le roman en Suisse romande du début du XX^e siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale », art. cit., p. 371.

[158] Ce verbe se retrouve dans deux articles : *L'Express*, 15 novembre 1934 et Bernard Mentha, *Le Courrier de Berne*, 31 janvier 1935.

[159] *L'Express*, 15 novembre 1934.

[160] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27octobre 1934.

[161] *L'Express*, 15 novembre 1934.

[162] Jacques Chenevière, *Journal de Genève*, 2 décembre 1934.

[163] Jean Nicollier, *Gazette de Lausanne*, 9 décembre 1934.

[164] B. Mentha, *Courrier de Berne*, 31 janvier 1935.

[165] Ce compte rendu positif est signé par un ami d'Edmond Jaloux, le Suisse Jacques Chenevière (1886-1976). Il naît à Paris et fait ses études à la Sorbonne puis s'installe en Suisse où il dirige les pages littéraires du *Journal de Genève* de 1933 à 1961. Lui-même auteur de romans d'analyse psychologique traditionnels, il est membre du Conseil de la Fondation Schiller et du jury de la Guilde du livre (R. Francillon, « Le roman en Suisse romande du début du XX^e siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale », art. cit., pp. 375-378). L'amitié de Jacques Chenevière et d'Edmond Jaloux a certainement joué un rôle dans le fait que Monique Saint-Hélier reçoit par deux fois un prix de la Fondation Schiller suisse (en 1933 et en 1937) et que *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* sont réédités à la Guilde du livre en 1940 et 1943.

conservatrice. Léon Savary[166] dans *La Tribune de Genève* s'exprime avec une véhémence et un purisme qui n'ont rien à envier aux articles français les plus négatifs. Romancier qui s'inscrit dans le sillage d'Anatole France[167], Savary est totalement réfractaire à l'esthétique développée par Monique Saint-Hélier.

Dans le deuxième cas de figure, le phénomène est particulièrement frappant dans *L'Express* où les trois quarts de l'article sont une reprise du compte rendu de Gabriel Marcel, le chroniqueur se contentant de « revendiquer » comme neuchâtelois le talent de Monique Saint-Hélier[168]. Le journaliste du *Courrier de Berne* indique pour sa part qu'il n'a pas lu *Bois-Mort* et qu'il s'en remet avec confiance au jugement d'Edmond Jaloux, qui fait partie des critiques aussi « éminents que parisiens »[169]. L'essentiel de l'article consiste en un commentaire sur la nature de la relation que Monique Saint-Hélier a créée avec Rilke en Suisse.

Ce bref excursus par la réception de *Bois-Mort* en Suisse montre bien le manque d'autonomie du champ littéraire romand et la position centrale qu'occupent la France et Paris. Il met également clairement en lumière le manque de statut légitime qui caractérise la production romande dans les années trente, pour les Suisses comme pour les Français. Dans ce contexte, le silence des amis de Monique Saint-Hélier sur son origine suisse et la présentation du roman comme français sont compréhensibles et stratégiques. Sur un plan littéraire, ce rattachement permet également aux défenseurs d'une esthétique romanesque non traditionnelle de montrer qu'un roman français peut être différent du canon établi. Un tel livre peut ainsi servir d'exemple à suivre.

Mais de ce point de vue, l'inclusion de *Bois-Mort* au roman français n'est pas sans conséquences. Comme nous l'avons vu plus haut, qui dit roman français dit essentiellement roman traditionnel français, avec des caractéristiques propres bien définies, dans un système des genres dont il constitue le sommet. A l'opposé des auteurs plus progressistes, les critiques conservateurs et nationalistes attendent d'un tel roman qu'il se conforme au modèle et en

---

[166] Fils de pasteur converti au catholicisme, Léon Savary (1895-1968) fait une carrière journalistique à la *Tribune de Genève*, journal pour lequel il est par la suite correspondant à Berne (1935-1946) puis à Paris (1946-1956). (R. Francillon, « Le roman en Suisse romande du début du XX^e^ siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale », art. cit., pp. 389-390).

[167] R. Francillon, « Le roman en Suisse romande du début du XX^e^ siècle à la veille de la Deuxième Guerre mondiale », art. cit., p. 389.

[168] *L'Express*, 15 novembre 1934. Le compte rendu de Gabriel Marcel cité est celui qui paraît dans *Europe nouvelle* le 27 octobre 1934.

[169] B. Mentha, *Courrier de Berne*, 31 janvier 1935. P. Dirkx relève le même phénomène pour la Belgique (P. Dirkx, « Le 'roman français' : un analyseur de trajectoire. Le cas de Charles Plisnier et de Marcel Thiry », art. cit., p. 166.

respecte les règles, sous peine de constituer, au mieux, un mauvais exemple, et, au pire, une menace pour le génie national. Ces critiques se donnent pour mission et pour devoir de juger les œuvres en fonction de leur conformité au canon et de les rejeter si elles ne présentent pas les caractéristiques requises : ils exercent le « contrôle de la recette » dont parle Michel Butor[170]. Contrairement à Edmond Jaloux ou Gabriel Marcel, quelques admirateurs de Monique Saint-Hélier refusent d'ailleurs de reconnaître la nouveauté apportée. Ils tentent de prouver que son livre suit les règles établies et se situe dans la lignée classique. La violence des réactions suscitées par *Bois-Mort* tient donc avant tout au fait que le livre est reçu comme un roman français. La réaction des critiques auraient été sans nul doute moins véhémente si l'origine helvétique de l'ouvrage avait été officiellement établie.

Bois-Mort, *un roman anglais*

Dans le contexte qui a été évoqué ci-dessus, la présentation de *Bois-Mort* comme « un *Sarn* français » et la comparaison que les premiers comptes rendus élogieux établissent avec d'autres romans anglais ne manquent pas de diviser les critiques. Cette thématique est l'un des éléments récurrents de la réception de *Bois-Mort* et les positions qui ont été dépeintes ci-dessus y apparaissent clairement. Ce qui est choquant pour la partie conservatrice des acteurs de cette réception, c'est qu'un roman français adopte les traits spécifiques du roman anglais. L'une des deux seules mentions de l'origine suisse de la romancière apparaît justement dans un article où le chroniqueur transforme la formule de Gabriel Marcel – « Un *Sarn* français : *Bois-Mort* »[171] – et rectifie en notant qu'il s'agit d'un « *Sarn* helvétique »[172].

Dès le prière d'insérer, *Bois-Mort* est classé dans la catégorie des livres du Nord. Gabriel Marcel – qui dirige la collection de romans étrangers « Feux croisés : âmes et terres étrangères » des éditions Plon – compare Monique Saint-Hélier à Mary Webb ou Selma Lagerlöff :

> Si *Bois-Mort* nous était venu d'Angleterre ou de Scandinavie, avec quelle joie je m'en serais emparé pour les « Feux croisés ». Mais cette fois, c'est notre littérature qui s'enrichit d'une Mary Webb ou d'une Selma Lagerlöff.[173]

[170] M. Butor, *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 133.
[171] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
[172] *Le Matin*, 2 décembre 1934.
[173] Les romans de Mary Webb (1881-1927) commencent à être traduits dans les années trente. *Sarn* (1930) est le premier, bientôt suivi de *Le Poids des ombres* (1932), préfacé par Daniel-Rops, et de *La Renarde* (1934). Les ouvrages de la romancière suédoise Selma Lagerlöff (1858-1940), Prix Nobel de littérature en 1909, sont traduits en français dès le début du XX^{e} siècle, notamment par André Bellessort.

La littérature anglo-scandinave n'est d'ailleurs pas la seule citée puisque Gabriel Marcel rappelle l'amitié qui liait Monique Saint-Hélier et Rainer Maria Rilke. Ces références montrent d'emblée au public et aux critiques que la romancière ne s'inscrit pas dans la lignée du roman français traditionnel.

Dans *Europe nouvelle*, la parenté entre *Bois-Mort* et le roman anglais apparaît de manière encore plus appuyée puisque le titre de l'article – « Un *Sarn* français : *Bois-Mort* »[174] – énonce de manière explicite qu'un roman français présente les caractéristiques d'un roman anglais. Polémique, Gabriel Marcel écrit que, par cette ressemblance, « *Bois-Mort* prend place d'emblée parmi cette littérature *européenne*, par rapport à laquelle [Marcel] pense que tel romancier illustre de chez nous garde une position marginale et presque insulaire »[175]. Avec le concept de « littérature européenne », le critique adopte un point de vue clairement cosmopolite et pro-européen, tout en restant dans une classification essentialiste traditionnelle : la spécificité des littératures nationales, et notamment française, est abandonnée, au profit d'une littérature qui englobe les réussites et les caractéristiques de divers pays européens. Cette idée a de quoi échauffer les esprits des critiques conservateurs, tant sur un plan littéraire que politique. Qui plus est, Marcel prétend que ce qui reste national est de moindre importance et que le succès local est à relativiser.

Dans son premier article[176], Edmond Jaloux compare lui aussi Monique Saint-Hélier aux romanciers anglo-saxons, plus précisément à Emily Brontë[177], Nathaniel Hawthorne[178] et Virginia Woolf[179]. Pour l'auteur d'*Au Pays du roman*, il est évident que cette parenté est hautement valorisée d'un point de vue littéraire. Dans *Les Nouvelles littéraires*, Jaloux resserre la comparaison autour de Woolf en affirmant que « *Bois-Mort* fait penser certainement à quelques-uns des beaux romans anglais et singulièrement à ceux de Mrs Virginia Woolf ». En bon rilkéen idéaliste, il précise toutefois : « [c]e n'est pas une influence,

[174] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934. On l'a dit, puisque le roman de Mary Webb a été publié en français peu de temps auparavant par les éditions Grasset, cette référence – importante pour Gabriel Marcel au niveau de l'esthétique du genre romanesque – est également, dans une perspective plus commerciale et publicitaire, une manière d'attirer l'attention des lecteurs de *Sarn* – et des amateurs de roman anglais en général – sur cet ouvrage.

[175] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.

[176] E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.

[177] La première traduction française du seul roman d'Emily Brontë (1818-1848), *Les Hauts de Hurlevent*, date de 1925.

[178] L'œuvre de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) commence à être traduite en français dès le XIX^{e} siècle, avec *La Lettre rouge* (1865). Il faut ensuite attendre les années vingt pour *Contes* (1926) et quarante pour *La Maison aux sept pignons* (1947).

[179] Les romans de Virginia Woolf (1882-1941) commencent à être traduits à la fin des années vingt et les publications s'enchaînent dans les années trente, preuve du succès de la romancière en France : ainsi paraissent *Mrs Dalloway* (1929), *La Promenade au phare* (1929), *Orlando* (1931), *Nuit et Jour* (1933), *Flush* (1935), *Les Vagues* (1937) et *Années* (1938).

c'est une disposition analogue de l'esprit »[180]. Cette dernière mention s'explique sans doute en regard de l'article d'Albert Thibaudet, paru quelques jours auparavant, dans lequel le critique affirme que Monique Saint-Hélier est doublement influencée, par le roman anglais et par Edmond Jaloux.

Thibaudet met l'accent sur le rôle prédominant qu'Edmond Jaloux donne à l'Angleterre en matière de roman :

> Edmond Jaloux, réunissant des articles sur les romans anglais récemment traduits, a appelé son livre *Au Pays du roman*. Ce pays du roman, c'est l'Angleterre, comme la Bretagne l'était au XIII[e] siècle, et comme l'Espagne l'était pour Lesage. Il y a toute une famille d'esprits pour qui les romans anglais sont aujourd'hui les vrais romans, pour qui l'Angleterre est bien devenue le pays du roman. C'est un point de vue. Ne prenons pas parti aujourd'hui.[181]

Si Thibaudet prétend ne pas prendre parti, le relativisme distant qu'il adopte ici laisse deviner qu'il ne fait pas partie de cette « famille d'esprits ». Loin d'être hostile à la littérature étrangère en général et anglaise en particulier[182], le critique n'admet toutefois pas la hiérarchie établie par Jaloux, qui voudrait que les romanciers français ne soient pas des romanciers à part entière. Si Thibaudet croise plusieurs fois le fer avec Paul Bourget pour revendiquer une autre manière d'envisager le roman, et particulièrement les règles de composition[183], il ne relègue pas toute la production française au second rang. La réprobation larvée du critique continue dans la suite de son compte rendu :

> *Bois-Mort* nous fait dès lors l'effet un peu d'un envoûtement : envoûtement d'un romancier français par le roman anglais, par Mary Webb et Rosamond Lehmann[184], avec quelques souvenirs de Dickens et des Victoriens. Ce parti pris est pris franchement, il faut le reconnaître franchement.[185]

---

[180] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934. Dans son troisième article, Jaloux limite la ressemblance à la seule Virginia Woolf : « Il n'y a qu'un écrivain que Mme Monique Saint-Hélier puisse évoquer quelquefois, c'est Mrs Virginia Woolf » (E. Jaloux, *Excelsior*, 1[er] décembre 1934).

[181] A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934. Le fait de ne pas prendre parti est l'un des reproches qui a été fait à Albert Thibaudet. Dans la préface à la réédition des chroniques parues dans *La NRF* entre 1912 et 1936, Antoine Compagnon note que « la volonté de juger lui faisait défaut » : « Ses antithèses n'étaient jamais résolues, mais maintenues jusqu'au bout […] » (A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.* (2007), pp. 29-30).

[182] Thibaudet défend notamment le roman anglais dans « Du roman anglais », article de 1921, repris dans A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, pp. 153-160.

[183] Voir notamment l'article « La composition dans le roman » de 1922, repris dans A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, pp. 178-186.

[184] Les romans de Rosamond Lehmann (1901-1990) sont traduits dans les années vingt : ainsi *Poussière* (1924, qui vient d'être réédité dans « Feux croisés » en 1934), *Une Note de musique* (1931), *L'Invitation à la valse* (1933) et *Intempéries* (1936).

[185] A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934. Antoine Compagnon affirme qu'Albert Thibaudet n'est « pas à son aise avec les générations littéraires de l'entre-deux-guerres » et que « nul n'a mieux pénétré la vie politique et

Thibaudet représente donc Monique Saint-Hélier comme une sorte de disciple ensorcelée, qui ne réfléchit plus par elle-même. On comprend dès lors mieux la remarque d'Edmond Jaloux qui précise qu'il ne s'agit pas d'une « influence » mais d'une « disposition analogue de l'esprit ».

Albert Thibaudet dépeint la romancière comme doublement inféodée puisqu'il affirme que « *Bois-Mort* est […] un roman pour Edmond Jaloux »[186]. Relevant en outre que ce dernier a préfacé *La Cage aux rêves*, Thibaudet établit un lien très étroit de dépendance de l'une envers l'autre. La romancière est à la fois une disciple des romanciers anglais et de l'auteur d'*Au Pays du roman*, les deux étant dans un rapport de cause à effet.

Les positions des critiques au sujet du roman anglais recoupent assez nettement celles de l'appréciation de *Bois-Mort* : les chroniqueurs qui saluent sa parenté avec le roman anglais sont ceux qui louent l'ouvrage ; ceux qui refusent l'« influence » étrangère sont ceux qui le rejettent. Néanmoins, quelques admirateurs de Monique Saint-Hélier tendent à mettre en question la comparaison avec le roman anglais et, pour certains, à vouloir rapatrier le roman en le présentant comme un produit bien français. Ces auteurs adoptent donc globalement les mêmes partis pris que les détracteurs du roman.

Ainsi, s'il ne refuse pas ouvertement l'influence de la littérature anglaise sur la littérature française, Jacques Madaule veut faire de *Bois-Mort* un cas particulier, en regard du roman anglais, mais aussi du roman français puisque, selon lui, ce livre « n'a pas de précédent dans notre littérature »[187]. Bien qu'appréciant la littérature anglaise contemporaine et admettant certaines parentés avec l'ouvrage de Monique Saint-Hélier, le critique n'adhère pas à l'analogie établie par Gabriel Marcel. Selon lui, l'unicité de *Bois-Mort* est la raison pour laquelle « [l]orsque son éditeur a dû fournir une référence, il a dû recourir à *Sarn* »[188]. S'il juge que l'ouvrage de Mary Webb est un « admirable roman », il n'en estime pas moins que la comparaison n'est « qu'un à peu près » et qu'elle ne rend pas pleinement justice à l'originalité et à la valeur de *Bois-Mort*. Madaule veille donc ici à restituer à Monique Saint-Hélier toute sa créativité d'auteur, et par là même la créativité d'une romancière française.

littéraire de l'entre-deux-guerres, mais en tant qu'elle prolongeait l'avant-guerre » (A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.* (2007), pp. 30-31).

186 A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934. Thibaudet fait ici un rapprochement avec les romans qu'Elemir Bourges – ami de Jaloux –, à la fin de sa vie, « s'amusait à inventer […] pour ses amis, qu'il leur racontait quand il allait les voir et qui étaient faits à leur mesure ». Aussi « Edmond Jaloux bénéficia ainsi d'un roman pour Edmond Jaloux ».

187 J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.

188 J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.

Une attitude nettement plus nationaliste et critique envers le roman anglais apparaît chez Antoine Chollier, bien qu'il s'en défende. Ce chroniqueur regrette qu'on ait établi une comparaison entre *Bois-Mort* et *Sarn* et, comme beaucoup de critiques nationalistes et conservateurs, accuse les amateurs de littérature étrangère de « snobisme » :

> A propos du roman que Mme Monique Saint-Hélier vient de faire paraître sous le titre *Bois-Mort*, l'éditeur du livre et une bonne partie de la critique ont éprouvé le besoin de prononcer le nom de Mary Webb. Sans vouloir faire montre d'une xénophobie qui est bien loin de mon état d'esprit, je trouve parfaitement ridicule que nous soyons obligés, pour enthousiasmer nos compatriotes, de leur donner comme référence une valeur étrangère. Je ne suis pas sans apprécier les romans de Mary Webb, encore qu'ils me semblent parfois assez loin de mes conceptions et de ma sensibilité ; mais si, par un snobisme incontestable, beaucoup de gens ont paru se délecter dans la lecture de Mary Webb, était-il bien nécessaire de mettre à son égard dans la littérature la jeune romancière qu'est Mme Saint-Hélier sous l'égide d'une consœur étrangère ? N'était-ce pas avouer tout de suite que ce livre, s'il n'était pas un pastiche, se plaçait du moins à la remorque d'une renommée établie ?[189]

Le critique, qui ajoute que *Bois-Mort* porte bien « la marque de notre génie français », se situe clairement dans la perspective qui est celle de considérer la littérature comme une émanation de l'esprit d'une nation, de son essence.

Parmi les détracteurs de *Bois-Mort*, certains reconnaissent des qualités au roman anglais mais les dénient au roman de Monique Saint-Hélier. Robert Brasillach affirme que *Bois-Mort* échoue là où les romans auxquels on le compare réussissent[190] et René Lalou affirme que c'est à tort qu'on a présenté *Bois-Mort* « comme un nouveau *Sarn*, voire comme un chef d'œuvre qui supportait la comparaison avec *Les Hauts de Hurle-Vent* »[191]. Lalou est un amateur et un connaisseur de littérature anglaise. En plus d'être l'auteur de *Panorama de la littérature anglaise contemporaine* (1929) et de *La Littérature anglaise des origines à nos jours* (1944) dans la collection « Que sais-je ? », il participe dans les années trente et quarante à la parution de plusieurs traductions de romans anglo-américains, avant tout comme préfacier[192]. Ces goûts semblent pourtant le porter vers une littérature qui n'est pas à proprement parler celle qui est à l'avant-garde dans les années trente, comme le sont les romans de Virginia Woolf ou de James Joyce. La référence à *Wuthering Heights*, paru en

[189] A. Chollier, *Le Petit Dauphinois*, 3 janvier 1935.
[190] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.
[191] R. Lalou, *L'Intransigeant*, 20 novembre 1934.
[192] Notamment : Upton Sinclair, *Candides Réminiscences* (1933) ; David Herbert Lawrence, *La Fille perdue*, (1947) ; *Les plus beaux poèmes anglais et américains* (1947) ; ainsi que deux romans de Charles Morgan, *Fontaine* (1948) et *Sparkenbroke* (1948).

1847, et ses choix de préfacier le confirment. Lalou refuse les innovations techniques mises en œuvre dans *Bois-Mort*.

Par ailleurs, comme chez certains défenseurs de l'ouvrage, ces auteurs estiment que les cloisons nationales doivent être maintenues dans le domaine littéraire. La nécessité de ce cloisonnement entre les divers « esprits » des nations apparaît de manière explicite dans d'autres comptes rendus, à l'instar de celui de Georges Le Cardonnel. Faisant allusion au début du prière d'insérer de Gabriel Marcel cité ci-dessus, le chroniqueur écrit :

> Si *Bois-Mort* était la traduction d'un roman anglais qui aurait eu du succès en Angleterre, ou d'un roman suédois qui aurait eu du succès en Suède, nous dirions qu'il est bien regrettable que cette traduction n'ait pas été mieux adaptée à l'esprit français. Mais *Bois-Mort* est un roman français. C'est bien dommage ![193]

Au travers des divers comptes rendus, l'importance et le succès de la littérature anglaise en France dans les années trente sont relevés. Parmi les détracteurs, l'attitude la plus répandue consiste à railler la « mode » ou la « vogue » que connaît le roman anglais[194]. Ainsi Jean Baudry donne-t-il de Monique Saint-Hélier l'image d'un écrivain qui veut délibérément copier les auteurs anglais pour plaire au public :

> Est-ce parce qu'on a trop parlé de Mary Webb et des romanciers anglais à propos de Mme Monique Saint-Hélier, mais il semble que celle-ci, avant d'écrire *Bois-Mort*, se soit dit, la tête entre les mains : « Faisons un roman *genre Sarn*, puisque c'est la mode ».[195]

Baudry présente ici l'image d'une Monique Saint-Hélier – et par là même des écrivains qui se laissent influencer par le roman anglais – dépourvue de projet esthétique réel, qui ne recherche qu'un succès commercial facile[196].

---

193 G. Le Cardonnel, *Le Journal*, 22 novembre 1934.

194 Pierre Bourdieu attribue à la crise du naturalisme la naissance d'« un schème de pensée qui, en se répandant à la fois chez les écrivains, chez les journalistes et dans la partie du public qui est la plus soucieuse de sa distinction culturelle, porte à penser la vie littéraire et, plus largement, toute la vie intellectuelle dans la logique de la mode, et qui permet de condamner une tendance, un courant, une école, en arguant seulement qu'il est 'dépassé' » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, p. 181).

195 J. Baudry, *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1934.

196 Le mot « pastiche » est même utilisé dans *Flandres Liberté*. Le chroniqueur indique que si le roman offre un intérêt, c'est « à la manière de ces copies des grands maîtres, si réussies qu'elles font illusion à l'amateur superficiel, lequel trop souvent prend pour création de génie ce qui n'est en somme que pastiche talentueux » (*Flandres Liberté*, 25 novembre 1934). Edmond Jaloux et Gabriel Marcel, s'ils ont lu l'article, ont dû apprécier de se voir promus au grade honorifique d'amateurs superficiels.

André Thérive utilise le livre de Monique Saint-Hélier pour rompre une lance contre la mode du roman anglais en visant directement ses représentants les plus modernes. Il affirme que *Bois-Mort* n'est rien d'autre qu'un livre de Bibliothèque rose qui s'est déguisé en roman woolfien pour être à la page :

> Si l'auteur eût vécu à une autre époque, elle eût écrit évidemment des romans pour jeunes filles, publiés avec l'astérisque qui indique « aucune contre-indication de moralité ». Mais à notre époque où le snobisme fait rage et où il faut être d'avant-garde à tout prix, elle donne l'impression de Zénaïde Fleuriot revue par Virginia Woolf. [197]

Virginia Woolf – citée par Edmond Jaloux comme une référence positive de modernité littéraire – est présentée ici par Thérive comme un exemple de littérature d'« avant-garde », à laquelle on ne peut avoir recours que par pur snobisme. Les nouvelles techniques narratives utilisées par des auteurs comme Virginia Woolf sont ainsi complètement discréditées, n'ayant aucune pertinence ou légitimité esthétique puisqu'elles relèvent du simple désir de suivre la tendance. Ce point de vue n'est pas étonnant chez le co-fondateur du mouvement populiste, qui outre son purisme linguistique considère le naturalisme comme la juste expression romanesque[198]. Notons que l'accusation de snobisme, qui apparaît comme un schéma de réponse récurrent du côté des conservateurs, vise tout ce qui contrevient à la tradition romanesque française. Les détracteurs de Ramuz, par exemple, taxent également ses admirateurs de snobs[199]. Dans les années soixante, Roland Barthes identifie cette accusation comme caractéristique de l'attitude de la critique traditionnelle à l'égard de l'avant-garde[200].

L'étude de la réception de *Bois-Mort* montre combien la catégorie « roman anglais » divise les critiques et combien la présentation de l'ouvrage comme un roman français adoptant les techniques du roman anglais influe sur l'accueil qui lui est fait. Cette étude permet également de voir que les références anglaises convoquées sont très disparates, allant

---

[197] A. Thérive, *Le Temps*, 20 novembre 1934. Zénaïde Fleuriot (1829-1890) a publié un grand nombre de romans destinés aux jeunes filles, dont une part importante dans la Bibliothèque rose et la Bibliothèque bleue. Ses ouvrages respectent la foi chrétienne et les bonnes mœurs et rencontrent un grand succès auprès de la bourgeoisie catholique.

[198] M. Raimond souligne l'opposition qui existe à ce niveau entre Jaloux et Thérive (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 171).

[199] C'est le cas notamment d'Auguste Bailly (*Candide*, 10 septembre 1925), qui écrit : « Et l'on essaiera de me faire admettre que, sans parti pris, sans pose, sans snobisme, on puisse admirer – que dis-je, admirer !... – qu'on puisse seulement lire un romancier qui, volontairement ou non, estropie si savamment notre langue, et donne à ses discours l'aspect de vagissements perpétuels » (*Pour ou contre C.-F. Ramuz*, *op. cit.*, p. 241).

[200] La critique traditionnelle lance contre les œuvres de la nouvelle critique « les interdits qui définissent d'ordinaire par répulsion, toute avant-garde : on découvre qu'elles sont vides intellectuellement, sophistiquées verbalement, dangereuses moralement et qu'elles ne doivent leur succès qu'au snobisme » (R. Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, pp. 9-10).

de romans du XIX^e siècle à des romans contemporains très novateurs comme ceux de Virginia Woolf. Ces analogies ne sont d'ailleurs jamais appuyées par des arguments précis. De fait, si Edmond Jaloux et d'autres perçoivent bien le parallèle réel qui existe entre *Bois-Mort* et *Mrs Dalloway*, par exemple, ils n'élaborent presque jamais d'analyse comparative sur des points techniques particuliers.

Le roman poétique

Roman du Nord, d'inspiration essentiellement romantique, le roman anglais est de ce fait rattaché à un sous-genre romanesque reconnu dans les années vingt et trente en France : le roman ou récit poétique. Cette étiquette est également utilisée pour désigner les romans français qui ne correspondent pas à l'esthétique française traditionnelle et elle est largement convoquée dans la réception de *Bois-Mort*. Du *Grand Meaulnes* aux romans de Giraudoux, en passant par l'œuvre de Proust ou des surréalistes, la critique contemporaine reconnaît l'émergence d'un nouveau type de roman, en rupture avec la veine réaliste, le naturalisme et le roman psychologique. Contrairement au « roman anglais », ce sous-genre a fait date dans l'histoire littéraire. Reposant sur des critères esthétiques, il est notamment identifié comme tel par Michel Raimond[201], Jean-Yves Tadié, Monique Gosselin ou Jérôme Meizoz[202].

Le roman poétique – dont *Le Grand Meaulnes* (1913) fait figure de première occurrence[203] – marque un refus de l'esthétique française traditionnelle dans les domaines cardinaux que sont la composition et l'intrigue. Le temps et le lieu de l'action subissent également une mutation puisqu'ils cessent d'être une simple ligne à dérouler ou un décor à décrire. L'espace n'est plus présenté abstraitement mais par le biais des perceptions des protagonistes ; vécu par les personnages, le temps se délinéarise pour se resserrer ou se dilater en instants privilégiés. Sous l'influence d'une nouvelle psychologie de la personne, du

[201] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, pp. 194-242. Raimond distingue trois moments-clés historiques du roman poétique : les dernières années du XIX^e siècle, avec le passage du symbolisme au naturisme ; les années d'avant-guerre, qui voient apparaître des romans poétiques (Alain-Fournier, Proust, Barrès) ; et les années de l'après-guerre, durant lesquelles les œuvres et les spéculations théoriques se multiplient. Parmi ces dernières : Louis Le Cardonnel, « Le roman poétique », *Revue universelle*, 1^er avril 1921 ; Robert Pignarre, « Un roman poétique », *Le Mail*, n° 14, hiver 1929, pp. 101-105.

[202] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.* ; Monique Gosselin, « Le roman aux limites du poème : naissance d'une forme », *Le Genre roman, les genres de romans*, Paris, PUF, 1980, pp. 125-146 ; J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, p. 61.

[203] Ce maillon initial est reconnu par les contemporains, à l'instar de F. Mauriac (*Le Roman*, *op. cit*. p. 23) ou E. Jaloux (*Du Rêve à la réalité*, *op. cit*., p. 16), mais aussi par la critique plus tardive. Si elle rend compte des œuvres apparentées qui l'ont précédé, Monique Gosselin affirme que l'apogée de ce sous-genre se situe « à partir du *Grand Meaulnes* » (M. Gosselin, « Le roman aux limites du poème », art. cit., p. 126).

bergsonisme et du freudisme, le roman poétique englobe des aspects tels que la richesse du moment vécu dans le présent, les sensations, pensées et souvenirs d'un sujet percevant face à une réalité perçue, l'inconscient, le rêve, le mystère et la féerie qui se cachent sous la réalité du roman réaliste. Refusant l'Histoire, le récit poétique a un contenu social faible. Les personnages ne requièrent plus un état civil complet et représentatif ; ils ne sont plus décrits exhaustivement physiquement et moralement.

L'émergence du roman poétique est donc liée à une remise en question du réalisme tel qu'il est défini par le roman du XIX^e^ siècle jusqu'au naturalisme, qui constituent tous deux « le vrai massif, le roc substantiel et massif et solide du roman français »[204]. Pour Tadié, le « développement du récit poétique correspond au dépérissement du roman classique »[205]. L'enjeu est fondamental puisque, dans une définition du genre romanesque qui continue à assigner au roman la mission de représenter le réel, il s'agit de savoir quel est le réel visé et comment celui-ci doit être rendu. Le débat existe bel et bien dans le premier tiers du XX^e^ siècle dans la mesure où le naturalisme de la fin du XIX^e^ siècle dresse contre lui tant les néo-classiques que les néo-romantiques : les premiers jugent les sujets choisis vulgaires, trop médiocres et trop individuels en regard de l'esthétique classique[206] ; les seconds, après les symbolistes, souhaitent percer une réalité jugée superficielle pour en révéler la profondeur. La réflexion critique des années vingt et trente se fait donc l'écho de cette préoccupation essentielle pour le roman. Dans les revues et hebdomadaires littéraires, elle est une des questions récurrentes[207]. Dans *La Querelle du réalisme* (1936), le peintre Marcel Grommaire affirme :

> [A]ujourd'hui, qu'on le veuille ou non, dans l'art et la littérature, le problème cardinal, la plaie vive, ce qui soulève la tempête, la seule question pour laquelle on puisse aujourd'hui, comme ce soir, peintres et écrivains, affronter passionnément les uns aux autres les artistes de ce temps-ci, est la question du réalisme.[208]

Analysant et historicisant la notion de réalisme, Philippe Hamon remarque que « la référence à la réalité fait partie intégrante, sur le mode litanique et quasi obsessionnel, de notre culture

[204] A. Thibaudet, *Réflexion sur le roman*, *op. cit.*, p. 135.
[205] J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 12.
[206] Voir par exemple Paul Gsell, « Le roman se meurt », *La Grande Revue*, août 1928, pp. 222-231.
[207] C. Helbert, « La critique littéraire dans *Marianne* », art.cit., p. 105.
[208] *La Querelle du réalisme*, Paris, Editions sociales internationales, 1936, p. 55.

occidentale »[209], chaque nouvelle école littéraire opérant une révolution au nom d'un réalisme. On voit à l'œuvre une « hésitation » entre une prescription de copier le réel et une interdiction, entre une *mimesis* vue comme « fait de nature » ou comme « fait de culture »[210].

Le lien entre le roman anglais et le roman poétique apparaît de manière claire dans le discours critique des années trente[211]. Edmond Jaloux le souligne évidemment[212]. Pour lui, dans le domaine anglais, Virginia Woolf est l'auteure dont les romans sont les plus poétiques :

> Oui, c'est la féerie du monde qui donne sa beauté à *Mrs. Dalloway* comme à *Orlando* ou à la *Chambre de Jacob*. Et cette féerie enveloppe les plus petits gestes de Clarissa Dalloway comme de Peter Walsh, comme les vôtres et les miens si nous savons les voir. Nous nous apercevons en même temps que si, dans leur étude de la plus humble réalité, les réalistes ont échoué pour la plupart, c'est qu'ils manquaient de poésie et que la poésie est la clef du monde et par conséquent de toute grande littérature.[213]

Dans *D'Eschyle à Giraudoux*, recueil dans lequel Jaloux démontre l'universalité du goût pour la féerie, Woolf est d'ailleurs placée au même niveau que Rilke[214].

Ce lien apparaît également chez des critiques moins favorables au cosmopolitisme et au romantisme, à l'instar de Jean-Pierre Maxence :

> Maurice Baring, Mary Webb, Charles Morgan, May Sinclair, Virginia Woolf connaissent le succès en France, aident les jeunes romanciers à se former une notion complexe du roman, tout ensemble intime et précise, poétique et foisonnante, où le temps a sa place comme l'acte, le rêve comme l'événement.[215]

La présence de ce courant dans le roman français est donc largement reconnue. Daniel-Rops

---

[209] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 119. Pour une histoire du concept de réalisme, de ses liens avec la philosophie et avec l'importance croissante de l'expérience individuelle, voir également Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, *op. cit.*, pp. 11-46. Antoine Compagnon note que « selon la tradition aristotélicienne, humaniste, classique, réaliste, naturaliste et même marxiste, la littérature a pour fin de représenter la réalité et elle le fait à peu près convenablement » (A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 132).

[210] Ph. Hamon, « Un discours contraint », art.cit., p. 120.

[211] Lina Morino note : « C'est cette poésie qui enveloppe les personnages du roman anglais d'une atmosphère subtile et résistante, qui les isole les uns des autres et les rassemble à la fois dans une région qui n'est pas de ce monde, alors même que l'observation la plus réaliste nous livre le détail de leurs actes et le secret de leurs sentiments » (L. Morino, « *La Nouvelle Revue Française » dans l'histoire des lettres (1907-1937)*, Paris, Gallimard, 1939, p. 185) ; dans sa critique du roman français, Guy de Pourtalès définit lui aussi la poésie comme qualité première de la littérature anglaise, alors qu'elle est absente de la littérature française, à commencer par Voltaire, totalement « apoétique » (Guy de Pourtalès, « Réflexions sur le roman » (1937), *Ecriture*, n° 16, Lausanne, Bertil Galland, 1981, pp. 16-17 et 34).

[212] Notamment, E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, p. 127.

[213] E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, pp. 196-197.

[214] E. Jaloux, *D'Eschyle à Giraudoux*, Fribourg, Librairie de l'Université de Fribourg, 1946, p. 249.

[215] J.-P. Maxence, *Histoire de dix ans : 1927-1937*, Paris, Gallimard, 1939, p. 276.

parle d'une tendance originale du roman qui est « d'annexer les procédés de la poésie »[216] et Jean-Pierre Maxence voit un renouvellement amené par un « réalisme magique », qu'il lie explicitement à Edmond Jaloux[217].

Jaloux est sans conteste le promoteur le plus actif de la poésie et de la féerie dans les années vingt et trente. Dans la première partie de ce travail, j'ai mis au jour le rôle crucial que cet homme de lettres joue en France pour la réception du romantisme allemand, de Rilke et d'Hofmannsthal. Préfacier d'une *Histoire de fantômes anglais* (1936), il n'a de cesse de réhabiliter la féerie en montrant qu'elle a une tradition en France et que le réalisme du XIX^e^ siècle n'est pas la seule voie possible[218]. A un moment où les romanciers « ne sont pas encore dégoûtés de raconter des histoires à la manière de Balzac, ou de Flaubert, ou de Zola »[219], Jaloux va plus loin en affirmant que le réalisme traditionnel et le naturalisme sont au contraire une fausse approche de la réalité :

> Le réalisme nous a gâtés, nous avons peur d'imaginer et nous ne nous soucions, en général, que d'observer au lieu de recréer le monde si nous en avons la fantaisie.[220]

Pour Jaloux, le salut du roman n'est pas dans la photographie de la réalité, mais dans la recherche d'une réalité sous-jacente :

> La littérature n'a pas pour objet de copier la vie ; celle-ci se suffit à elle-même. Elle doit, au contraire, prouver que la vie que nous menons n'est pas la seule, qu'elle comporte d'autres interprétations, d'autres perspectives, d'autres possibilités. L'art de l'écrivain consiste à modifier légèrement les usages et le sens de cette vie, tout en laissant croire à son lecteur qu'il ne l'a pas quittée.[221]

---

[216] Daniel-Rops, « Le roman aujourd'hui », art. cit., p. 428.

[217] J.-P. Maxence, *Histoire de dix ans : 1927-1937*, *op. cit.*, p. 163.

[218] Voir notamment E. Jaloux, « La féerie française », *Visages français*, Paris, Albin Michel, 1953.

[219] Jean Guéhenno, *Europe*, 15 mai 1932, cité dans Olivier Rony, *Les Années roman 1919-1939 : anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Flammarion, 1997, p. 466-467. Albert Thibaudet va dans le même sens lorsqu'il remarque que si le romantisme et le symbolisme n'ont pas duré, « on écrit toujours des romans naturalistes, où il semble que rien n'a bougé depuis 1885 ». Cette permanence du genre ne témoigne pas de son excellence mais du fait que le naturalisme a « constitué une école de roman pour tous, a montré au premier venu qu'il pouvait bâtir avec sa vie et celle de ses voisins » (A. Thibaudet, *Réflexion sur le roman*, *op. cit.*, pp. 132-133).

[220] E. Jaloux, *Perspectives et personnages*, Paris, Plon, 1931, p. 147. Contre le naturalisme, voir E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 9 novembre 1929 : « Il y aurait aussi à reprendre toute l'œuvre naturaliste du point de vue de l'examen du réel ; quand on relit, avec un certain recul, les romans de ce groupe, on est étonné de l'ignorance de la vie qu'ils comportent en général. Sauf chez Flaubert et chez les Goncourt, observateurs excellents, les invraisemblances, les naïvetés abondent. Chez Zola on ne les compte pas. *Bel Ami* est un tissu d'absurdités ». Critiquant le réalisme, Jaloux reste ici néanmoins dans le même paradigme en réfléchissant en termes de naïvetés et d'invraisemblances.

[221] E. Jaloux, *Essences*, Paris, Plon, 1952, p. 18.

Jaloux rapproche sa définition de la féerie (ou fantaisie) du mouvement cubiste qui apparaît dans la peinture :

> La fantaisie, elle est de prendre ces choses de tous les jours et de les utiliser comme cadre à des caractères d'une singularité exceptionnelle, de les traiter comme les cubistes traitent une guitare ou un numéro du *Journal*, de manière à leur enlever toute apparence de vraisemblance.[222]

Remarquons ici que les conceptions du néo-romantique Edmond Jaloux sont toutefois assez différentes de celles des cubistes puisque pour les rilkéens il s'agit toujours de révéler la nature mystique et transcendante de la réalité. Ces « vieux mythes de la profondeur »[223] seront dénoncés par les existentialistes et le Nouveau Roman.

Contre les thèses rationalistes et positivistes, l'imagination et l'intuition sont donc considérées comme des moyens de connaissance du réel plus valables que la stricte observation. Selon le peintre Marcel Grommaire, la « copie » et la « pure imitation » sont une « fausse notion du réalisme »[224]. Le vrai réalisme est « la recherche d'une vérité, cachée, d'abord par la crasse de l'habitude, qui dénature tout ce que nous regardons, ensuite par l'ignorance de ce que nous ne connaissons pas encore, ensuite par l'ignorance de ce qui est peut-être inconnaissable ». L'art est une « divination du réel » par l'intuition ; il est « invention du concret »[225]. Dans cette vision de l'art, un thème réaliste peut ne pas atteindre la réalité, alors qu'un thème irréel peut conduire à une réalité amplifiée.

Qualifié par Robert Kemp de « mystophile » et par le rationaliste Paul Souday de névrosé[226], le goût affiché d'Edmond Jaloux pour la poésie et la féerie dans le roman agace les défenseurs de la tradition réaliste et rationaliste française. L'imagination et l'intuition ne font pas partie des facultés valorisées par ces auteurs, même dans le domaine de la poésie, qui doit rester régie par la raison. Ainsi pour André Rousseaux, la « poésie met la sensibilité au service de l'intelligence »[227] et elle ne doit en aucun cas verser dans « la recherche de je ne sais quels émois égoïstes des sens et du cœur »[228]. Dans ce camp, la poésie n'a pas à se compromettre avec le roman et le mélange malheureux des deux est imputé au romantisme.

---

[222] E. Jaloux, « La fantaisie et le roman », *Revue hebdomadaire*, 26 novembre 1921, p. 480.
[223] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 45.
[224] *La Querelle du réalisme, op. cit.*, p. 23.
[225] *La Querelle du réalisme, op. cit.*, p. 24.
[226] J. Kolbert, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire, op. cit.*, pp. 111-112.
[227] A. Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle, op. cit*, p.222.
[228] R. Pignarre, « Un roman poétique », art. cit., p. 101-102.

Bois-Mort, *un roman poétique*

La problématique du réalisme, qui divise néo-classiques et néo-romantiques, apparaît dans la réception polémique de *Bois-Mort*, qualifié péjorativement ou admirativement de roman poétique.

Largement soulignée dans la réception de *La Cage aux rêves*, la présence et l'importance de la poésie dans *Bois-Mort* sont mises en évidence dès les premiers articles de Gabriel Marcel, Edmond Jaloux et Albert Thibaudet. Sans utiliser l'appellation « roman poétique », Gabriel Marcel parle de « dons lyriques […] peu communs » (prière d'insérer) et d'un « jaillissement poétique »[229] encore inédit dans le roman français. Edmond Jaloux note que « le domaine propre » de Monique Saint-Hélier est « la poésie, le mystère »[230] et qu'elle est « vraiment poète »[231]. Albert Thibaudet commence par ces mots : « *Bois-Mort* vient tenir cette année dans la saison du roman, la place qu'occupait l'an dernier *La Grange aux trois belles* : celle de la poésie »[232].

Si certains, tel Regis-Leroi ou Pierre Lœwel, utilisent pour *Bois-Mort* la catégorie « roman poétique »[233], la présence de l'élément « poésie » pousse d'autres critiques plutôt favorables au livre de Monique Saint-Hélier à ne pas le considérer comme un roman. Robert Kemp note ainsi que « *Bois-Mort*, plutôt qu'un roman, est une suite d'évocations poétiques »[234] et Francis Leclerc que « [c]'est là une œuvre d'artiste et de poète bien plus que de romancière »[235].

---

229 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.

230 E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.

231 E. Jaloux, *Les Nouvelle littéraires*, 3 novembre 1934. Dans un article qui concerne Robert Francis, Edmond Jaloux se demande « [d]e quel droit [on refuserait] à un roman d'être poétique » et affirme que « [le roman poétique] n'est pas une invention contemporaine » (E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 25 décembre 1934). Il donne comme exemple les romans de Charles Dickens, Georges Eliot, Emily Brontë et Thomas Hardy, qui tous sont des « œuvres profondément poétiques ». On voit ici réaffirmé le lien entre roman poétique et roman anglais. Dans *Perspectives et personnages*, Jaloux prétend que la plupart des livres que l'on appelle romans sont en fait des essais poétiques (E. Jaloux, *Perspectives et personnages*, *op. cit.*, p. 241).

232 A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934. *La Grange aux trois belles* est un roman de Robert Francis.

233 Regis-Leroi, *Minerva*, 9 décembre 1934 ; P. Lœwel, *L'Ordre*, 10 décembre 1934. Avocat et journaliste, Pierre Lœwel tient la rubrique littéraire du quotidien *L'Ordre* avant la Seconde Guerre mondiale. A partir de 1944, il collabore à différents journaux, dont *L'Aurore*, où nous le retrouverons pour la réception du *Martin-pêcheur* (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 417).

234 R. Kemp, *La Liberté*, 12 décembre 1934. Journaliste littéraire publiant dans de nombreux journaux parisiens importants, Robert Kemp est le successeur d'Edmond Jaloux à la rubrique « L'esprit des livres » des *Nouvelles littéraires* après la guerre. Selon Laurent LeSage, André Yon, il illustre dans ses articles « certains principes conservateurs et fidèles à la tradition classique » (L. LeSage, A. Yon, *Dictionnaire des critiques littéraires : guide de la critique française au XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 133). Robert Kemp écrira des comptes rendus plutôt négatifs pour *Le Martin-pêcheur* et *L'Arrosoir rouge* dans *Les Nouvelles littéraires*. Dans les années cinquante, admis à l'Académie française et président du Syndicat de la Critique, il devient une des hautes personnalités du monde littéraire (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 416).

235 F. Leclerc, *Juvénal*, 17 novembre 1934.

Pour les admirateurs de *Bois-Mort*, le roman poétique n'est pas fuite de la réalité puisqu'il atteint au contraire le réel bien plus sûrement que le roman réaliste. Moins enclin que Jaloux à utiliser le terme « féerie » – sans doute en raison de la définition habituelle qu'on lui donne –, Marcel Brion combat l'idée que l'ouvrage de Monique Saint-Hélier soit non-réaliste, comme le prétendent certains :

> De part et d'autre l'erreur est la même. C'est l'erreur qui consiste à ne vouloir considérer comme le *réel* que l'état du phénomène le plus banal et le plus quotidien. On relègue dans la fantaisie tout ce qui ne se ramène pas à l'expérience générale. On refuse à certains êtres de voir, d'éprouver le monde dans une réalité différente de celle que connaissent les foules, comme s'il n'y avait de réel que le fait perceptible à tous.[236]

Brion loue ainsi « le profond réalisme du livre de Mme Monique Saint-Hélier » et fait du réel qu'elle a choisi de représenter le seul que le genre romanesque se doive de dépeindre : « ces zones d'interférences dans lesquelles [elle] […] pénètre aussi facilement que le commun des écrivains dans la sordide banalité de leur existence réelle, constitue le véritable terrain du roman »[237].

La composante poétique du roman est par contre condamnée dans les comptes rendus négatifs. André Rousseaux n'utilise pas la catégorie « roman poétique », mais qualifie *Bois-Mort* au mieux de « prose poétique »[238] et au pire de « divagations lyriques »[239]. Le label « roman poétique » apparaît chez Robert Brasillach, qui décrit *La Cage aux rêves* comme « une sorte de petit roman poétique »[240] et constate que Monique Saint-Hélier récidive avec *Bois-Mort*. On retrouve chez lui la comparaison avec *La Grange aux trois belles*, mais présentée cette fois de manière négative :

> Nous assistons, me semble-t-il, avec *Bois-Mort* à un phénomène tout à fait semblable au phénomène qui surprit tant de critiques, l'an dernier, lorsque M. Robert Francis publia *La Grange aux trois belles*. On pourrait nommer ce miracle – ou ce cataclysme, comme on voudra – l'envahissement de la réalité par le rêve.[241]

Brasillach explique cette nouvelle tendance du roman contemporain par la volonté des

---

[236] M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935.
[237] M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935.
[238] A. Rousseaux, *Le Figaro*, 17 novembre 1934.
[239] A. Rousseaux, *Revue universelle*, 1er décembre 1934.
[240] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.
[241] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.

romanciers de se positionner contre le populisme d'André Thérive et Léon Lemonnier et ainsi de fuir une réalité trop sombre :

> Nul plus que nous ne déteste l'esthétique du populisme. Par réaction, contre elle, un certain nombre de jeunes écrivains construisent aujourd'hui de dangereux et brillants ouvrages toujours extrêmement longs, comme s'ils regrettaient de quitter leurs songes, où la poésie de leur cœur cache la pauvreté du monde.[242]

La perspective de Brasillach est donc bien différente de celle d'Edmond Jaloux : tandis que le premier perçoit le roman poétique comme un courant récent, circonstanciel et motivé par un désir d'évasion (terme que l'on trouve également chez Rousseaux), le second place cette production dans une tradition plus vaste, plus ancienne, et lui assigne la haute mission de cerner la vraie réalité humaine – qui englobe la dimension de la poésie et du rêve –, non de l'éviter. Pour Brasillach, le réel répond à une définition beaucoup moins romantique et le roman se doit de s'y tenir. Sinon, « à mêler l'univers au cœur des héros, à mêler le rêve et la vie, il est trop évident que l'art court les plus graves dangers »[243]. En néo-classique qu'il est, Brasillach rejette finalement la poésie de Monique Saint-Hélier comme subjective et incompréhensible pour tout autre que pour elle-même[244].

Le compte rendu de Pierre Lœwel montre que la catégorie « roman poétique » est liée dans l'esprit des critiques conservateurs au mouvement symboliste, perçu lui aussi négativement :

> Il faut bien se pénétrer de l'évidence : un genre nouveau se propage dans le roman français. […][N]ous voici en présence du *roman poétique*. La recherche de la notation psychologique, de la description véridique, de la vivacité du dialogue, de la composition précise fait place à celle de l'« enveloppement » féerique. Nous revenons par un détour au domaine que le symbolisme avait tenté d'explorer, et c'est sous un manteau de brume que s'éveille un monde incertain et diaphane que les poètes nouveaux peuplent de leurs créatures. Fait étrange : ils n'écrivent plus de poèmes. Mais la poésie chassée de partout cherche un refuge dans le roman. Tandis que les recueils lyriques se raréfient, les romans bourrés de divagations rêveuses

[242] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.

[243] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934. Il est intéressant de constater que dans l'article qu'il écrit sur *L'Enfant de la nuit*, le roman de Brasillach paru à l'automne, Edmond Jaloux classe l'ouvrage dans la catégorie du féerique. Toutefois, Jaloux précise qu'il s'agit d'une « féerie plus classique » (*Le Jour*, 17 novembre 1934).

[244] *Bois-Mort* est pour Brasillach un « chant à bouche fermée » et la romancière « s'enfonce dans sa féerie personnelle » (R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934). Brasillach tient exactement le même discours, et avec les mêmes mots, à propos de Jean Giono et de son « culte romantique et individualiste de la nature » (P. Renard, « La critique littéraire dans *L'Action française* à travers l'examen du 'cas' Jean-Jacques Rousseau », art. cit., p. 68).

> abondent. On dirait qu'une transfusion s'opère et que les imaginations dégoûtées du réel s'en vont chercher consolation dans un monde imaginaire. Mais ce monde n'offre plus que des contours indéterminés.[245]

Le lien entre le romantisme, le symbolisme et le roman poétique est clairement posé lorsque Pierre Lœwel ajoute que Monique Saint-Hélier s'est créé un « univers romantique ».

L'une des voies empruntée par le roman poétique est celle de la « paysannerie épique » ou du « roman rustique »[246]. André Billy tente de rattacher Monique Saint-Hélier et *Bois-Mort* à « une certaine école de paysannerie lyrique et sentimentale » dont ferait également partie Ramuz[247]. Mais outre une discrète allusion chez Marguerite Grépon[248] et dans *Le Coopérateur de France*[249], cette perspective n'est pas reprise par les autres chroniqueurs. Seul Jacques Madaule utilise le label « roman paysan »[250], pour contester l'appartenance de *Bois-Mort* à cette catégorie. Selon sa lecture, le roman de Monique Saint-Hélier se passe dans une ville et si les champs ne sont pas loin « la terre n'est pas la présence essentielle, mais seulement un cadre et un prétexte »[251].

La composante poétique de *Bois-Mort* étant l'un des éléments importants de la polémique, certains articles se présentant sous la forme d'une interview de Monique Saint-Hélier évoquent ce sujet. Interrogée, la romancière nie avoir voulu donner autant de place à la poésie et à la féerie. Elle affirme ainsi : « […] on a faussé ce livre. On le prend pour un poème en prose. Ce n'était pas du tout mon idée. J'aurais voulu écrire un livre stable, solide »[252]. Elle répond encore :

---

[245] P. Lœwel, *L'Ordre*, 10 décembre 1934.

[246] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 131. Les auteurs cités sont Georges Sand, Ramuz, Henri Pourrat et Jean Giono. On se souvient que Raimond voit dans le naturisme la première étape du roman poétique.

[247] A. Billy, *L'Œuvre*, 13 novembre 1934. Sur cet aspect de Ramuz, voir J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, pp. 45-128. Critique, romancier et historien de la littérature, André Billy est chargé de la chronique littéraire dans le quotidien *L'Œuvre* de 1917 à 1940. Il passe ensuite au *Figaro* et au *Figaro littéraire*. Son nom n'apparaît dans la réception des romans des années cinquante. Laurent LeSage et André Yon le disent insensible à certaines beautés en raison d'un « tempérament provenant […] d'une digue de résistance rationaliste » (L. LeSage et A. Yon, *Dictionnaire des critiques littéraires : guide de la critique française au XX^e^ siècle*, op. cit., p. 66). Comme pour André Rousseaux et André Thérive, le rapport de Billy à la langue littéraire est qualifié de puriste (J. Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, pp. 345-347).

[248] Marguerite Grépon écrit que la vision du monde de Monique Saint-Hélier est « auréolée de poésie terrienne, fraîche, naturelle » (*L'Essor féminin*, 25 janvier 1935).

[249] Dans *Le Coopérateur de France* (5 janvier 1935), l'auteur évoque un roman de la vie campagnarde et paysanne, comparable aux romans de Jacques de Lacretelle.

[250] J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.

[251] J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.

[252] A. Rousseaux, *Candide*, 29 novembre 1934.

> Croyez-vous, nous dit-elle en souriant, que je n'ai pas cru du tout faire un livre enveloppé de brumes et de mystère ! On m'a beaucoup étonnée quand on a parlé à son sujet de féerie, de poésie.[253]

On voit donc ici un hiatus entre la perception d'une grande partie de la critique et celle de Monique Saint-Hélier elle-même, que celle-ci soit feinte ou réelle. Il semble que la jeune femme cherche à relativiser l'importance du critère « roman poétique » et à apparaître comme une vraie romancière ayant fait un roman « solide ». Ce qui est sûr, c'est que son roman contient assez d'éléments qui le rapprochent de ce que les critiques appellent « roman poétique » – et l'éloignent du roman français traditionnel – pour que le livre soit happé par cette catégorie en vogue mais controversée. La comparaison récurrente entre Robert Francis et Monique Saint-Hélier montre que la romancière est perçue comme faisant partie – sans doute malgré elle – d'une tendance qui la dépasse et qui est propre à ce début des années trente.

Bois-Mort*, un roman d'atmosphère*

A côté du roman anglais et du roman poétique, l'une des grandes catégories utilisées par les chroniqueurs pour décrire *Bois-Mort* est celle de « roman d'atmosphère », sous-genre qui, contrairement à celui de « roman poétique », n'a pas fait date dans l'histoire littéraire. Ce label est défini de manière très peu précise dans les comptes rendus : il semble regrouper des ouvrages dans lesquels l'action, les lieux (plus campagnards qu'urbains) et les personnages ne sont pas précisément dépeints, où l'ambiance compte plus que l'intrigue, où il règne un certain flou, une dimension onirique, le modèle du genre étant, comme pour le roman poétique, *Le Grand Meaulnes* (1913). Le roman d'atmosphère est donc un roman poétique : comme ce dernier, il refuse l'esthétique traditionnelle du roman français. Aux yeux de plus d'un critique, cette catégorie est liée à celle du roman anglais : les romans anglais sont essentiellement des romans d'atmosphère. Ce sous-genre dresse donc contre lui les critiques nationalistes et les défenseurs du roman traditionnel français.

Tandis que Gabriel Marcel ne se réfère pas du tout à la catégorie « roman d'atmosphère » dans ses articles, Edmond Jaloux utilise une partie de cette appellation : « Le plus surprenant, c'est l'atmosphère de *Bois-Mort* »[254]. Pour Jaloux, ce mot ne décrit pas le flou ou l'absence de description, mais le fait que le réel – loin de n'être qu'un décor – possède une « âme ». Dans *Les Nouvelles littéraires*, il reprend l'idée et le terme :

[253] M. Grépon, *L'Essor féminin*, 25 janvier 1935.
[254] E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.

> [D]ans ce monde magique […], tout a une âme, tout est vivant. Cette atmosphère est si intense que rien n'y est immobile ni muet.[255]

Le premier critique à utiliser le label « roman d'atmosphère » est Albert Thibaudet. Il adopte en la matière la même position faussement détachée que sur la question du roman anglais :

> Et ce qui importe ce ne sont pas les personnages principaux ni les personnages secondaires, c'est l'atmosphère.
> *Bois-Mort* est en effet un pur roman d'atmosphère. Et l'on voudrait bien savoir qui a employé pour la première fois cette expression aujourd'hui courante, qui n'existait pas il y a dix ans, peut-être parce qu'il n'y avait rien dans le roman qui y répondît… Si elle était encore à inventer, on aimerait la trouver pour *Bois-Mort*. Comme *Le Grand Meaulnes* est le roman du romanesque, *Bois-Mort* est le roman du pays du roman.[256]

Thibaudet présente ici l'appellation « roman d'atmosphère » comme une mode récente en cette première moitié des années trente mais il semble qu'elle existe au moins depuis la fin du XIX^{e} siècle[257].

En nommant *Bois-Mort* « le roman du pays du roman », Thibaudet utilise une expression tout à la fois hyperbolique et répétitive, qui fait de *Bois-Mort* le roman de la pure fiction. Nous verrons plus loin qu'entre Thibaudet et Jaloux une controverse s'instaure quant au lieu de l'action, l'absence de référent géographique explicitement formulé et de descriptions détaillées qui permettent de le situer étant un trait du roman d'atmosphère.

A la suite d'Albert Thibaudet, certains critiques reprennent le label, positivement[258] ou négativement, à l'instar de Yanette Delétang-Tardif :

> [T]elle est la volonté de l'auteur de *Bois-Mort* de créer une atmosphère par le contour insaisissable de ses mystères quotidiens, que ce monde finit par nous sembler non seulement clos, ce qui nous attirerait sans doute, mais indifférent.[259]

---

[255] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.

[256] A. Thibaudet, 1934, 31 octobre 1934. On se souvient que Thibaudet fait référence dans son article à *Au Pays du roman* et que le pays du roman est l'Angleterre.

[257] Dans *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, parue dans *L'Echo de Paris* de mars à juillet 1891, le romancier irlandais Georges Moore se déclare en faveur d'un roman « d'atmosphère » (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 51). En évoquant cet exemple et d'autres, Raimond veut montrer que les étiquettes se multiplient, sans que l'on sache vraiment ce qu'elles recoupent.

[258] Voir notamment, A. Delacour, *L'Européen*, 16 novembre 1934 ; R. Kemp, *La Liberté*, 12 novembre 1934 ; R. Fernandez, *Marianne*, 21 novembre 1934.

[259] Y. Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934. Voir aussi G. Le Cardonnel, *Le Journal*, 22 novembre 1934.

Le lien entre roman d'atmosphère et roman poétique apparaît dans plusieurs comptes rendus. André Delacour écrit ainsi que « Mlle Monique Saint-Hélier excelle à créer une atmosphère de rêve, une sorte de légère brume de poésie »[260] ; Henri de Régnier reconnaît que de la confusion qu'il condamne « se dégage pourtant une impression de poésie et de mystère, une atmosphère mêlée de rêverie et de réalité »[261]. Dans d'autres articles, Robert Francis – comparé à Monique Saint-Hélier par plusieurs chroniqueurs – est appelé « romancier d'atmosphère »[262], ses romans sont des « livres féeriques »[263] et la féerie « est poésie »[264]. A l'évidence, ces deux catégories se recoupent en grande partie et elles ont notamment en commun d'être utilisées pour décrire des romans qui échappent à l'esthétique française traditionnelle. Ces labels approximatifs et pléonastiques montrent que les critiques n'ont pas encore les outils nécessaires pour décrire les romans qui appartiennent à cette nouvelle esthétique.

Bois-Mort, *un roman de femme*

Bois-Mort est également reçu comme un roman écrit par une femme, à un moment où les romancières se multiplient, mais où le champ littéraire n'est pas encore féminisé[265]. De fait, l'écrasante majorité des auteurs des comptes rendus est constituée d'hommes. Alors que la catégorie « roman de femme » est aujourd'hui reconsidérée d'un point de vue historique et sociologique dans le but d'en déconstruire les présupposés et d'opérer une relecture critique des discours tenus[266], il n'en va pas de même pour les commentateurs des années trente. Dans la polémique de *Bois-Mort*, il apparaît de manière très claire que ce label prétend décrire des

[260] A. Delacour, *L'Européen*, 16 novembre 1934.
[261] H. de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.
[262] Jean Robert, *Le Charivari*, 24 novembre. H. de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.
[263] L. de Guérin-Ricard, *Le Petit Marseillais*, 21 novembre 1934. L'expression « roman féerique » est également utilisée une fois à propos de *Bois-Mort* (Robert Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934). Je prends en compte dans l'étude de la réception de *Bois-Mort* en France l'article de Robert Poulet : bien qu'il soit belge, cet auteur séjourne en France et son article est intéressant à plus d'un titre.
[264] J. Robert, *Le Charivari*, 24 novembre 1934.
[265] Ce sera le cas après la Deuxième Guerre mondiale. Sur les femmes romancières, voir notamment Anne Sauvy, « La littérature et les femmes », *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, t. 4, pp. 243-255 ; Gisèle Sapiro, « 'Je n'ai jamais appris à écrire'. Les conditions de la formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, juin 2007, pp. 13-33 ; et Delphine Naudier, « L'écriture femme : enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes », Michael Einfalt, Joseph Jurt (éds), *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^{e} et XX^{e} siècles)*, *op. cit.*, pp. 143-160.
[266] Voir notamment, Saba Bahar, « Repenser la voix à la lumière des études genre », *Equinoxe*, « Le Genre de la voix », n° 23, automne 2002, pp. 11-25 et D. Naudier, B. Rollet, « Introduction », D. Naudier, B. Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, *op. cit.*, pp. 9-20. Voir également Joan Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Le Genre de l'histoire*, *Cahiers du GRIF*, printemps 1988, pp. 125-153 et J. Scott, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n° 225, 2009, pp. 5-14.

aspects de contenu et de forme, car il émane lui aussi d'une perspective essentialiste.

La lecture que les critiques des années trente font des ouvrages écrits par des femmes se situe dans le prolongement de la vision qui prédomine à partir de la fin du XIX[e] siècle : à une période où un nombre considérable de femmes commence à publier, des études essentiellement masculines (mais également féminines) prennent pour objet la littérature féminine et tentent d'en saisir les spécificités[267]. Ce phénomène historique est décrit comme un tournant majeur de l'histoire littéraire par Virginia Woolf dans *A Room of one's own* (1929, traduit en 1951). Expliquant l'absence de grands noms féminins parmi les auteurs que la postérité a retenus par les conditions matérielles dans lesquelles ont été maintenues ses semblables durant des siècles, la romancière remarque que les ouvrages écrits par des femmes sont jugés selon une échelle de valeur masculine et qu'ils sont de ce fait évalués négativement[268].

S'appuyant sur l'apparente objectivité des postulats positivistes, les écrits publiés à partir de la fin du XIX[e] siècle et jusque dans l'entre-deux-guerres[269] sur la femme et ses productions littéraires forgent « une représentation de la littérature féminine en y plaquant les schémas essentialistes » issus d'une séparation des territoires sexuellement marquée[270]. Anti-naturelle et anti-sociale lorsqu'elle prend la plume, la femme écrivain reste donc, aux yeux des commentateurs, femme avant d'être écrivain. Les critiques passent directement du

[267] Rotraud von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », D. Naudier, B. Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, *op. cit.*, pp. 99-119 et Béatrice Slama, « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire femme'. Différence et institution », *Littérature*, no° 4, 1981, pp. 51-71. Sur l'entrée en scène de l'écriture féminine, voir également Rita Felski, *The Gender of Modernity*, London, Harvard University Press, 1995.

[268] Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, Paris, Robert Marin, 1951, p. 99. Dans un article également publié en 1929, Virginia Woolf note que les hommes sont « les arbitres de [la] convention » puisqu'ils ont créé l'échelle de valeurs qui prévaut dans le roman. Elle continue ainsi : « Quand une femme se met à écrire un roman, elle constate sans cesse qu'elle a envie de changer les valeurs établies […]. Et, naturellement, le critique l'en blâmera ; car le critique du sexe opposé sera sincèrement étonné, embarrassé devant cette tentative pour changer l'échelle courante des valeurs ; il verra là non simplement une vue différente mais une vue faible ou banale ou sentimentale, parce qu'elle diffère de la sienne (V. Woolf, « Les femmes et le roman », *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 87). Quelques années plus tard, en 1945, la romancière suisse Alice Rivaz présente la culture universelle française comme essentiellement masculine (voir V. Cossy, « Dire 'nous' au temps du fascisme. Voix de femmes, voix d'outsiders chez Alice Rivaz et Virginia Woolf », *Equinoxe*, « Le Genre de la voix, n° 23, automne 2002, p. 129-130). Ce constat sera confirmé par le travail de relecture critique opéré à partir de la fin des années soixante. Saba Bahar et Valérie Cossy relèvent que les études féministes ont montré « une prédisposition défavorable à l'égard des femmes dans le processus de constitution du canon » pour la période 1890-1940 et le « sexisme de la critique ». Ces études ont également « démystifié les prétentions neutres et universalistes de l'esthétique littéraire et mis en évidence la persistance d'une norme masculine » dans les critères d'évaluation (S. Bahar, V. Cossy, « Le canon en question : l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », S. Bahar, V. Cossy (éds), *Féminisme et littérature*, *Nouvelles Questions Féministes*, n° 2, Lausanne, Antipodes, 2003, p. 6).

[269] En 1929, Jean Larnac se demande encore : « le cerveau féminin est-il grevé d'une infirmité physiologique ? » (Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929, p. 263, cité dans B. Slama, « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire femme'. Différence et institution », art. cit., p. 56).

[270] R. von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », art. cit., pp. 105-106.

contenu des ouvrages à la psychologie féminine pour en tirer des conclusions, en général néfastes, sur leurs qualités littéraires[271]. Employé très souvent péjorativement, le concept de « 'littérature féminine' […] institutionnalis[e] la différence comme infériorité »[272]. Etudiant la réception des romancières françaises de l'entre-deux-guerres, Jennifer Milligan note que dans les années vingt et trente, malgré les changements sociaux et politiques importants dont ont bénéficié les femmes, les critiques continuent à considérer ces dernières comme les créatures subalternes qu'elles étaient au XIX^e^ siècle, reléguées à la sphère domestique. C'est muni de cette conception anachronique qu'ils jugent leurs œuvres[273].

De manière générale, les ouvrages écrits par des femmes sont définis « comme une littérature du *manque* et de *l'excès* » :

> Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique ; manque de composition, d'harmonie, de perfection formelle. Trop de facilité, trop de facticité, trop de mots, trop de phrases, de mièvrerie, de sentimentalité, de désir de plaire, trop de ton moralisateur, de narcissisme.[274]

Dans la perspective qui est encore celle d'une grande partie des critiques des années trente, la femme ne s'intéresse pas au monde des idées mais aux relations entre les êtres, à leur vie quotidienne, et c'est à partir de son expérience personnelle et de sa sensibilité qu'elle forme la trame de son œuvre littéraire, qui sera forcément autobiographique[275]. Dans ce cadre, ses deux domaines de prédilection sont la peinture de l'amour et l'expression d'une relation panthéiste avec la nature[276]. Considérés comme une entité homogène, les livres écrits par des femmes sont ainsi réduits à des confessions intimes où dominent, du point de vue du contenu,

---

[271] R. von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », art. cit., p. 113.

[272] B. Slama, « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire femme'. Différence et institution », art. cit., p. 52.

[273] Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, New York-Oxford, Berg Publishers, 1996, p. 64.

[274] B. Slama, « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire femme'. Différence et institution », art. cit., p. 53.

[275] Saba Bahar et Valérie Cossy évoquent à ce propos les effets d'une double norme sexuelle au XIX^e^ siècle : « Citons, à titre d'exemple, l'étude d'Elaine Showalter (1977) […]. Showalter a montré comment, dans un premier temps, une telle norme limite l'accès des femmes aux domaines culturel, scientifique et politique, et restreint, par conséquent, la palette des sujets qu'elles pourraient traiter dans leurs écrits, puis comment, dans un deuxième temps, on stigmatise leurs écrits pour… leur étroitesse. C'est ainsi que la production littéraire d'une femme est perçue comme relevant d'une position trop spécifique et trop particulière pour témoigner de la vision transcendante et désintéressée censée définir une œuvre classique. » (S. Bahar, V. Cossy, « Le canon en question : l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », art. cit., p. 6). L'étude mentionnée dans cette citation est la suivante : Elaine Showalter, *A literature of their own : British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, University Press, 1977.

[276] J. E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, *op. cit.*, pp. 68-69 et R. von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », art. cit., p. 111. J. Milligan note que ces deux éléments – amour et nature – renvoient à l'image de la femme telle qu'elle est représentée dans l'art du XIX^e^ siècle.

l'individuel – au détriment de l'universel – et les sentiments, les sensations – au détriment de l'intelligence –, et où apparaissent, au niveau formel, un manque de composition, de structure et un style trop chargé en images. D'un point de vue générique, la femme est destinée au roman. Si ce dernier a gagné ses lettres de noblesse au cours du XIX^{e} siècle, il est évident que les romancières sont moins talentueuses que les romanciers et qu'elles ne sont pas capables de s'illustrer dans d'autres genres importants.

Un lien très fort se tisse entre le romantisme et le roman de femme. Ce lien est avant tout construit par le maurrassisme. Ainsi que le remarque Albert Thibaudet à propos de la critique maurassienne, « [l]e mouvement dont nous nous occupons ici en vient à associer comme des fils entrecroisés du même tissu romantisme, mysticisme, féminisme, démocratie »[277]. Dans *Les Origines romanesques de la morale et de la politique romantiques* (1920), Ernest-Antoine Seillière s'efforce ainsi « de reconstituer la filiation qui relie le roman romanesque de la littérature courtoise au roman romantique inauguré par Rousseau, le roman étant dans les deux cas le truchement d'un idéal féminisé, la réalisation d'un milieu artificiel où la nature féminine devient la valeur suprême »[278]. Par le rapport qui est établi entre le romantisme et le roman anglais, par le nombre de romancières anglaises connues, un rapprochement s'opère également entre le roman anglais et le roman de femme[279].

Tous ces éléments se retrouvent dans la réception de *Bois-Mort*, un roman de femme évalué en grande majorité par des hommes. La posture de romancière malade et inspirée adoptée par Monique Saint-Hélier, son rôle d'égérie rilkéenne, ne peuvent que renforcer une telle perception[280]. Il apparaît clairement que pour les critiques le sexe de l'auteure et la catégorie « roman de femme » induisent un préjugé et conditionnent le jugement exprimé. Cette réalité est d'ailleurs reconnue ouvertement puisque dans un bref compte rendu de *Paris-Midi*, au lendemain de la remise du prix Femina (attribué à Robert Francis), il est dit qu'une partie du jury « prétendait que c'était 'couler' le Prix Femina que de le donner deux années de suite à une femme…, et que les journalistes étant pour la plupart des hommes le

[277] A. Thibaudet. *Réflexions sur le roman, op. cit.*, p. 112.
[278] A. Thibaudet. *Réflexions sur le roman, op. cit.*, p. 110.
[279] Ce lien n'est pas propre à la pensée française puisqu'il apparaît explicitement dans un article de l'écrivain anglais Charles Morgan : « [I]l semble qu'il n'y ait guère de femme en Angleterre ou en Amérique sans un manuscrit sous le bras. […] Voici qu'on traite l'autobiographie comme une branche du roman. […] Toute femme est, au fond, un Rousseau, et rien n'est plus lamentable que d'avoir les impulsions d'un Rousseau sans son génie ». (Charles Morgan, « Défense du roman », *Revue de Paris*, 15 mars 1938, pp. 409-410).
[280] Une nette différence apparaît avec Virginia Woolf qui a toujours fui la posture de malade. Certaines auteures ont adopté des positions plus masculines, que cela soit au moyen d'un pseudonyme ou de leur œuvre. C'est le cas notamment de Rachlide et de Marguerite Yourcenar (voir J. E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, *op. cit.*, pp. 56-62).

boycotteraient »[281].

Plusieurs critiques soulignent l'abondance de la production romanesque féminine en cet automne 1934[282]. Cet élément est significatif car, comme le relève Rotraud von Kulessa, les auteures sont très souvent décrites comme un « bataillon » qui avance en « masse »[283]. Cette construction d'un ensemble de femmes uniforme, séparé des hommes, tend à imposer l'absence d'individualité comme une caractéristique de la production féminine. Certains comptes rendus sont d'ailleurs construits sur ce principe – présentation de plusieurs ouvrages de femmes – et Monique Saint-Hélier y apparaît comme une romancière parmi d'autres.

L'association entre romantisme et écriture féminine est explicitement formulée par plusieurs critiques. Pour Robert Brasillach, *Bois-Mort* est « l'aboutissement malheureux d'une sorte de *romantisme féminin* encore déformé et agrandi aux limites de l'hallucination »[284]. Jean-Pierre Maxence affirme que « nous assistons, sous prétexte de féerie, à une résurrection soudaine du romantisme féminin, et non point toujours du meilleur »[285]. Ce romantisme est clairement lié à l'influence des romancières anglaises :

> On a fait depuis d'éclatants voyages en Angleterre. On est revenu avec des bagages pleins de rêves. Horizons brumeux, châteaux hantés, provinces silencieuses et vagues […].[286]

Romantiques, les auteures concernées ne savent finalement que parler d'elles-mêmes :

> Certaines tentatives romanesques exigent […] avant toute habileté verbale, une puissante imagination. Or le romantisme féminin est à l'opposé de l'imagination véritable. Rien ne semble plus loin de l'invention que la confidence. Avec plus ou moins de bonheur, nos jeunes romancières se confient. Elles n'inventent guère.[287]

---

[281] *Paris-Midi*, 9 décembre 1934. En 1933, le Femina est attribué à Geneviève Fauconnier pour *Claude*.

[282] Voir André Rousseaux, *Le Figaro*, 24 novembre 1934 ; *L'Avenir*, 25 novembre 1934 ; *Marianne*, 27 novembre 1934. Dans un entrefilet du *Canard enchaîné*, un chroniqueur ironise sur les noms de ces dames : « Le petit jeu… Il y eut M. Louis Coline, il y a maintenant Mme Constance Coline et Mme Claire Sainte-Soline. Et ce n'est pas fini. Il y a aussi Mme Monique de Saint-Hélier. Et il y aura bientôt Mme Céline de Sainte-Claire ou Claire de Sainte-Monique ou Coline de Sainte-Constance ou, Constance Sainte-Suzanne. Priez pour nous, priez pour nous » (28 novembre 1934).

[283] Pour Rotraud von Kulessa, ces expressions et cette vision trahissent « une perception menaçante de la présence des femmes dans l'espace public au tournant du XX^{e} siècle » (R. von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », art. cit., p. 104).

[284] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.

[285] J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.

[286] J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.

[287] J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.

Pour le critique, ces femmes utilisent finalement la littérature comme un moyen d'évasion[288].

Parmi les défenseurs du « roman de femme », on ne sera pas étonné de trouver des publications féminines tel *L'Essor féminin* :

> Quand on assiste à l'éclosion variée du talent féminin, sous toutes les latitudes – et principalement dans les pays anglo-saxons – on peut se demander pourquoi les femmes commencent maintenant à s'exprimer avec maîtrise, autorité et diversité, quand elles se sont exprimées d'une manière toute conventionnelle et conformiste depuis des siècles.[289]

Si Marguerite Grépon attribue aux romancières des qualités habituellement masculines telles que l'autorité et la maîtrise, elle adopte une vision traditionnelle de la différence entre hommes et femmes en affirmant que la différence physique induit des différences psychologiques, donc une autre manière de voir la réalité : l'homme est objectif, la femme est subjective[290].

Marguerite Grépon adhère à l'idée que les femmes n'expriment que ce qui leur est personnel, mais elle valorise cette pratique:

> Si chacune avait eu le courage, au cours des siècles, de nous dire sa peine particulière, ce qui l'a occupée pendant sa vie – sans imiter ce qui a occupé sa voisine –, ce qu'elle a éprouvé de vraiment personnel au cours d'événements quelconques, quel magnifique témoignage humain et valable elles nous auraient livré […].[291]

Selon la chroniqueuse, deux éléments ont favorisé un changement positif pour les femmes : le romantisme, qui a introduit dans le roman toute la part du moi et de l'intime ; et la capacité des femmes, sur le modèle des Anglo-saxonnes, à défendre ce moi contre l'emprise des hommes. On voit donc qu'en valorisant le romantisme et les femmes anglo-saxonnes, Marguerite Grépon prend l'exact contre-pied du point de vue émis par les chroniqueurs masculins cités ci-dessus, mais qu'elle reste dans le même paradigme[292].

---

[288] Régis-Leroy, qui évoque lui aussi le romantisme féminin, écrit : « Peut-être aussi devons-nous cette floraison de romancières à l'attrait dangereux qu'exerce la littérature sur des âmes mal adaptées à la vie moderne, avides d'évasion et de dérivatifs ? » (Régis-Leroi, *Minerva*, 9 décembre 1934).

[289] M. Grépon, *L'Essor féminin*, 1er mars 1935.

[290] « Il est objectif, observateur de l'extérieur, parce que capable de raisonnements et de déductions. Elle est subjective, parce que douloureuse, compatissante, capable de tout savoir par médiumnité, par le transport de son moi dans d'autres 'mois'. » (Marguerite Grépon, *L'Essor féminin*, 1er mars 1935).

[291] M. Grépon, *L'Essor féminin*, 1er mars 1935.

[292] L'étude de Rotraud von Kulessa montre que les femmes critiques au début du XXe siècle « usent de leur différence sexuée pour s'aménager une place dans [le] bastion masculin », et « intériorisent un discours essentialiste qui leur est, par ailleurs, défavorable » (D. Naudier, B. Rollet, « Introduction », art.cit., p. 18 et

La plupart des zélateurs du roman se situent d'ailleurs dans ce clivage stéréotypé. Jacques Madaule affirme qu'« [il] ne [sait] pas de livre plus féminin, dans le meilleur et le plus profond sens du terme, que *Bois-Mort* », « féminin par une certaine force et minutie d'attention »[293]. Le critique exprime ici l'opinion bien établie selon laquelle les femmes se concentrent sur les détails, caractéristique qui est attribuée également aux romancières anglaises. Utilisant une image courante pour qualifier le travail de la femme romancière, Robert Poulet décrit Monique Saint-Hélier comme une « brodeuse assortissant ses écheveaux », travaillant attentivement et consciencieusement pour produire un résultat « exquis »[294].

Dans un champ littéraire majoritairement représenté par des hommes, le critère « roman de femme » constitue donc un élément de plus dans la liste des biais qui conditionnent la réception de *Bois-Mort*. Sur ce terrain-là, il semble que les critiques dans leur ensemble restent dans une vision stéréotypée des différences entre hommes et femmes. Dans la perspective essentialiste qui est la leur, il est évident que les qualités dites masculines – ordre, clarté, analyse, etc. – sont en parfaite adéquation avec le roman traditionnel français ; à l'inverse, les caractéristiques dites féminines qui viennent d'être mises au jour sont considérées par les critiques conservateurs comme n'appartenant pas au vrai roman français.

Le sexisme[295] des critiques ne se limitent toutefois pas aux occasions où un lien explicite est formulé entre ce qui est dit et le « roman de femme ». Une grande partie des jugements concernant *Bois-Mort* peut être vue comme étant influencée par la différenciation sexuée décrite ici, sans que le terme « femme » ou « féminin » n'apparaissent. Tant du côté des admirateurs de la romancière que de ses détracteurs, cette différenciation semble innerver les propos tenus sur Monique Saint-Hélier et son roman. Il est ainsi possible d'interpréter l'importance donnée à Rainer Maria Rilke dans la présentation qui est faite de la romancière – et dans sa propre posture par rapport au poète – comme un effet de la volonté de situer une

---

R. von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », art. cit., pp. 113-117.

293 J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.

294 R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934. Robert Poulet admet qu' « il serait pourtant injuste d'insister, à propos de *Bois-Mort*, sur ce côté « ouvrage de dame », car « Mme Monique Saint-Hélier fait montre d'une force et d'une sûreté de main que pourraient lui envier la plupart de ses émules masculins ». Michael Danahy interprète la métaphore du tissage souvent utilisée pour parler du texte romanesque comme faisant partie de la projection sur ce genre de stéréotypes féminins (Michael Danahy, « Le roman est-il chose femelle ? », *Poétique*, n° 25, 1976, pp. 92-93). Sur l'image de Pénélope comme figure du travail d'écriture, voir Claire Jaquier, « Monique Saint-Hélier, Louise Labé et les 'Abandonnées' », Philippe Terrier, Loris Petris, Marie-Jeanne Liegme Bessire (éds), *Les Fruits de la saison : mélanges de littérature des XVIe et XVIIe siècles offerts au professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, pp. 487-496.

295 J'utilise ici ce terme pour qualifier un jugement qui opère une différenciation en fonction du sexe.

femme par ses liens avec des hommes, comme si elle ne pouvait exister pour elle-même. Jennifer Milligan note à propos des auteures de l'entre-deux-guerres :

> Linking women's names to the names of male writers carries with it the implication that these women have achieved a degree of recognition of greatness because of the link rather than because of the quality of their own work, which is discussed only in the second place. This technique clearly recalls the nineteenth-century critic Sainte-Beuve's belief that a woman's literary production is determined by a patron, tutor, father or sexual partner.[296]

De même, lorsque des critiques prétendent que c'est par un effet de mode que Monique Saint-Hélier a écrit un roman de type anglais[297], cette accusation peut être vue comme une stratégie qui vise à réduire l'activité d'écriture de la femme à une fonction de gagne-pain résultant de la professionnalisation de la littérature. On établit un lien entre les intérêts du marché éditorial, l'augmentation du lectorat (féminin) et l'accroissement du nombre d'auteures, ce qui produit la disqualification littéraire de ces dernières. Cette représentation « ne coïncide pas avec la figure de l'homme de lettres qui exerce son art de manière désintéressée »[298] et dénie aux romancières toute légitimité en tant qu'écrivains de qualité.

Certaines autres composantes de l'écriture de Monique Saint-Hélier, telles qu'elles sont présentées par les critiques, peuvent elles aussi être rattachées à une lecture orientée par une différenciation sexuée, sans que ce présupposé ne soit explicitement formulé. Nous verrons ainsi que la romancière est louée ou blâmée pour la place qu'elle donne aux activités du quotidien dans l'action de son roman, pour la manière dont la nature y apparaît, pour le rôle central que jouent les sensations et pour son style riche en images, ce dernier étant qualifié d'artificiel par ses détracteurs. Plusieurs critiques indiquent que la malade qu'est Monique Saint-Hélier utilise ses propres souvenirs pour écrire. Comme nous l'avons vu ci-dessus, tous ces aspects font partie des caractéristiques que l'on attribue au roman de femme.

Bois-Mort, *un roman protestant*

Une catégorie moins importante quantitativement du point de vue de son apparition dans les comptes rendus et de son potentiel polémique est celle de « roman protestant ». Lié lui aussi au roman anglais, ce label est peu utilisé mais semble néanmoins avoir une

[296] J. E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, *op. cit.*, p. 67.
[297] Voir notamment, J. Baudry, *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1934.
[298] R. von Kulessa, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », art. cit., pp. 104-105.

pertinence pour quelques chroniqueurs. Dans un contexte où le « roman catholique » est assez largement représenté avec des auteurs tels que Bernanos, Claudel au Mauriac, plusieurs critiques relèvent que *Bois-Mort*, à la suite des romans de Gide notamment, marque l'arrivée des protestants dans le champ romanesque français.

Pour la plupart des auteurs qui utilisent cette catégorie, l'univers du roman protestant est celui du roman anglais. Sans parler directement de protestantisme, Gabriel Marcel évoque l'importance de la présence de la Bible dans *Bois-Mort*, en soulignant la parenté avec la littérature anglaise :

> M. Edmond Jaloux a noté avec juste raison la part immense de la formation religieuse et biblique dans l'inspiration des écrivains anglais qui nous touchent le plus. Ses remarques s'appliquent également au cas de Mme Monique Saint-Hélier. Quelle que soit la position personnelle de celle-ci, il est clair que sa vision du monde a été comme approfondie, oui, enrichie d'une dimension supplémentaire par le commerce de l'Ancien et surtout du Nouveau Testament. Je dirai que le tissu affectif du livre est comme imprégné de sucs bibliques.[299]

Dans un registre nettement moins admiratif, *L'Eclair* note que le roman se passe « en une Suisse protestante à tous crins » et que « l'abus des allusions à la Bible […] gâte un peu ce climat qui, dans l'ordre littéraire, est celui du roman anglais »[300].

Jacques Madaule adopte un ton plus polémique à l'égard des romanciers catholiques, alors même qu'il écrit dans une revue catholique et qu'il est lui-même un intellectuel catholique. *Bois-Mort* annexe « à la littérature française un domaine qui jusqu'ici lui était demeuré absolument étranger », à savoir « une certaine charité vraiment franciscaine à l'égard des êtres et des objets, à ce sens profond et délicat des réalités végétales qui tellement nous charme à la lecture des romans anglais »[301]. Il précise que « nous sommes en milieu protestant » et affirme que « [l]es romanciers catholiques pourraient beaucoup apprendre à une telle école […] »[302]. De manière surprenante en regard de ses convictions, Madaule joue donc ici le roman protestant contre le roman catholique.

D'autres critiques, à l'instar de Ramon Fernandez, rattachent *Bois-Mort* à d'autres romans protestants présents dans le champ littéraire français des années trente :

---

299 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
300 *L'Eclair*, 3 décembre 1934.
301 J. Madaule, *Orientations*, janvier 1935.
302 J. Madaule, *Orientations*, janvier 1935.

> M. André Thérive remarquait justement, l'autre jour, que les protestants commencent d'abonder dans notre littérature. M. André Gide n'est plus une exception : le *Saint-Saturnin* de M. Jean Schlumberger, les romans de M. André Chamson[303], *Les Destinées sentimentales* de M. Jacques Chardonne (pour ne citer que les exemples les plus marquants), nous rendent familière cette austérité pourtant sensuelle et cette intimité réticente dont jusqu'à présent le jansénisme, en France, se réservait à peu près l'exclusivité. Je ne sais pas si Mme Monique Saint-Hélier est protestante ou catholique, mais ses personnages sont de la plus pure essence calviniste, et il ne faut guère changer d'atmosphère pour passer des *Destinées sentimentales* à *Bois-Mort.*[304]

La mention de la religion inconnue de Monique Saint-Hélier est ici intéressante. Bien qu'elle se soit convertie et qu'elle soit proche du milieu des néo-convertis français, la romancière n'est pas présentée comme catholique. Les critiques ayant connaissance de ce fait – Edmond Jaloux, Henri Ghéon, Gabriel Marcel, etc. –, n'ont certainement pas souhaité mettre en avant cet élément, avec sans doute le souci de ne pas enfermer Monique Saint-Hélier dans cette case. Il est aussi possible d'imaginer que le fait que *Bois-Mort* évoque un milieu protestant ait pu poser un problème dans le cas où on l'aurait décrite comme convertie : comment expliquer qu'un auteur catholique écrive un roman que l'on considère comme protestant ?

Au terme de ce tour d'horizon des divers sous-genres qui sont convoqués dans la réception de *Bois-Mort*, une ligne claire se dessine. Il apparaît tout d'abord que le roman de Monique Saint-Hélier se trouve au carrefour de deux catégories à haut potentiel polémique au sein de la critique : le roman anglais et le roman poétique. Avec le roman de femme, ils sont fortement liés à la notion de romantisme et caractérisent en général des ouvrages qui ont en commun de remettre en cause l'esthétique du roman traditionnel français, tant du point de vue formel que de celui du contenu. Leur utilisation montre à l'évidence que le flou règne dans leur définition. Si cette imprécision est attendue dans le contexte journalistique qui est celui de la réception d'un roman par la presse – qui n'a pas pour but premier d'être scientifique –, elle est toutefois révélatrice du fait que les critiques – pour certains des professionnels de la

[303] Ecrivain protestant, André Chamson (1900-1983) a publié à la fin des années vingt et au début des années trente *Les Hommes de la route* (1927), *Le Crime des justes* (1928), *Héritages* (1932), *L'Auberge de l'abîme* (1933), ou *L'Année des vaincus* (1934).

[304] R. Fernandez, *Marianne*, 21 novembre 1934. *Saint-Saturnin* est publié en 1930 et *Les Destinées sentimentales* en 1934. Ramon Fernandez est suivi par plusieurs chroniqueurs : « C'est un livre « protestant » comme l'a très finement remarqué M. Ramon Fernandez […] » (*Cri du jour*, 1er décembre) ou Louis G. Boursiac : « Il est aisé de passer des *Destinées sentimentales* de M. Jacques Chardonne à *Bois-Mort* de Mme Monique Saint-Hélier. Il n'y a pas entre les deux rupture d'harmonie. Tout au contraire, nous restons baignés dans la même atmosphère calfeutrée, rigide, sans élan ni enthousiasmes : nous sommes, ne nous y trompons pas, dans un climat calviniste. Mme Saint-Hélier appartiendrait-elle à la religion réformée ? Je l'ignore, mais j'admire la façon dont elle a saisi l'esprit protestant, le plus impénétrable qui soit. » (Louis G. Boursiac, *L'Archer*, janvier 1935) ; « Depuis quelques années, il y a beaucoup de protestants dans la littérature et ils ont force talent, autorité, crédit. » (M.-A. Leblond, *La Vie*, 15 décembre, 1934).

littérature et des autorités en la matière – se trouvent assez démunis pour appréhender et décrire la nouvelle esthétique en formation.

Le fait que *Bois-Mort* appartient à toutes ces catégories à la fois explique en grande partie la polémique dont il est l'objet : à l'automne 1934 paraissent d'autres romans ayant une parenté avec le roman anglais, d'autres romans poétiques et d'autres romans écrits par des femmes, qui pourtant ne provoquent pas de telles réactions. *Bois-Mort* semble cumuler tout à coup trop d'éléments controversés, tant du point de vue des procédés-moins qu'il met en œuvre que des composantes politique, morale ou religieuse auxquelles cette nouvelle esthétique renvoie. La réception du roman de Monique Saint-Hélier paraît également quelque peu conditionnée par les doubles appartenances de l'auteure : romancière suisse, présentée comme française, elle écrit un ouvrage qui se situe en Suisse mais qui n'est pas reconnu comme tel du fait de l'absence d'ancrage référentiel explicite ; romancière convertie, elle dépeint un milieu protestant. Ces zones de flou, contraires aux lieux de certitude recherchés par le roman réaliste, contribuent à décontenancer la critique traditionnelle.

L'étude des labels utilisés dans la réception de *Bois-Mort* permet également de voir que certains d'entre eux sont moins problématiques dans le champ littéraire français des années trente, à l'instar du « roman paysan » ou du « roman protestant ». Même s'ils sont exploités par quelques critiques, ils semblent nettement moins polémiques pour les enjeux profonds de définition du genre romanesque. Par ailleurs, outre le « roman poétique » qui reste un sous-genre accrédité, ces étiquettes sont largement datées. Certaines disparaissent, telle celle de « roman d'atmosphère », sans doute trop proche de celle de « roman poétique » ; certaines sont réévaluées : la catégorie « roman anglais » n'est plus utilisée comme désignant une production homogène liée à l'esprit d'une nation et à des traits littéraires spécifiques, celle de « roman de femme » a été déconstruite au travers des études genre.

Deux communautés interprétatives principales apparaissent dans l'étude de la réception de *Bois-Mort* du point de vue des sous-genres auxquels ce roman est affilié : les néo-romantiques et les néo-classiques, qui adoptent des positions de lecture et des schémas de réponse antagonistes face à un roman français s'inscrivant dans la catégorie du roman poétique et s'inspirant du roman anglais contemporain. Les premiers peuvent donc être vus comme plus progressistes en matière littéraire et les seconds plus conservateurs.

Si ces deux communautés se différencient nettement par leur attitude face à la remise en question du roman traditionnel français et par leur définition respective de ce qu'est le réel et le réalisme, beaucoup de leurs présupposés et de leurs a priori sont identiques. La critique

des années trente est globalement essentialiste : des idées et des essences s'inscrivent dans les œuvres et circulent entre les auteurs ou entre les pays. S'il existe un conflit de définition autour de certaines notions comme celles de la réalité et du réalisme, il reste évident pour tous que le roman est chargé de représenter le réel. Dans ce paradigme, le rôle de l'auteur est central dans la mesure où le texte recueille ses pensées, ses analyses, ses émotions ou sa vision spirituelle.

Chapitre IV : Critères traditionnels et nouvelle esthétique

Les sous-genres présentés ci-dessus correspondent à certaines caractéristiques de forme et de contenu convoquées par les critiques. Le roman anglais, notamment le plus contemporain (Joyce, Woolf), contribue pour beaucoup à introduire en France de nouvelles techniques narratives, tant du point de vue de la composition et de l'intrigue, que de l'ancrage référentiel et de la caractérisation des personnages, ces éléments étant des composantes-clés du roman réaliste traditionnel. Il en va de même du roman poétique, qui remet en cause les codes établis. Dans ce chapitre, nous verrons que les critiques des années trente restent essentiellement centrés sur les critères liés au roman traditionnel pour évaluer la nouvelle esthétique que met en œuvre *Bois-Mort*. Ceci est vrai pour ceux qui refusent les innovations, à une époque où les recettes pour écrire un roman sont bien connues et codifiées[305]. Quant à ceux qui promeuvent cette nouvelle esthétique, il apparaît qu'ils n'ont pas toujours les outils nécessaires pour la décrire et qu'ils restent eux aussi tributaires des catégories existantes. La réception de *Bois-Mort* donne à voir un écart esthétique entre l'œuvre et les concepts utilisés pour la lire.

Composition

Premier aspect envisagé ici, la composition est, dans les années trente, un élément de l'esthétique romanesque qui joue encore un rôle considérable[306]. Son importance est constatée par Joseph Jurt dans le cadre de la réception des romans de Georges Bernanos[307] et cet

[305] Voir à ce sujet des ouvrages du type de celui d'Antoine Albala, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899). Ce phénomène est relevé par certains critiques. Albert Thibaudet écrit ainsi : « La vérité est que le naturalisme a constitué une école de roman pour tous, a montré au premier venu qu'il pouvait bâtir un roman avec sa vie et celle de ses voisins, la figure de son adjudant ou de son chef de bureau. » (A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 132-133). Dans un article consacré au *Voyage au bout de la nuit* (1932), René Trintzius note: « Qu'on le veuille ou non, nous sommes arrivés à une période qu'on pourrait appeler d'académisme du roman. Les recettes sont connues, étiquetées, classées. Tout le monde, avec un peu d'ingéniosité peut écrire un roman possible. Si l'intelligence se joint à l'ingéniosité, nous avons ce que les critiques jugent 'une œuvre remarquable' et qu'ils ont tort de tant remarquer. A travers l'évolution des arts et des lettres, le même phénomène se reproduit toujours : la critique a les yeux fixés sur la technique. » (René Trintzius, *Europe*, 15 décembre 1932). Le Suisse Guy de Pourtalès relève l'importance de la « technique » pour la critique française : « Le goût français pour la forme l'a longtemps maintenu dans cette erreur que cette forme, si elle ne justifiait toujours le fond, du moins le rendrait toujours acceptable. La France est le seul pays au monde, je pense, qui compte des chefs-d'œuvre purement formels » (G. de Pourtalès, « Réflexions sur le roman », art.cit., p. 39).

[306] Notons qu'en 1966, lorsqu'il publie *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Michel Raimond décrit certains des textes qui s'éloignent des règles de la composition traditionnelles comme des « récits invertébrés, des suites négligées de cocasseries, des autobiographies à peine romancées, des poèmes en prose soucieux de ne pas compromettre la spontanéité des images par la structure d'un récit » (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 54).

[307] Jurt parle de « critère absolu » (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 79).

élément est largement commenté dans la réception de *Bois-Mort*. Si, dès la fin du XIX^e^ siècle, les grandes œuvres étrangères russes ou anglaises, la veine du roman poétique ou des romans tels que *A la Recherche du temps perdu* ont conduit certains auteurs français à remettre en question l'idée de composition, une partie importante des critiques continuent à considérer ce critère comme une référence centrale dans la définition de ce que doit être un roman. Cet idéal de composition reprend les termes de l'esthétique classique, relayée en partie par le roman traditionnel du XIX^e^ siècle. Il se définit ainsi comme la présentation d'une situation, la naissance d'une crise (nœud) et son évolution jusqu'à un dénouement, selon une construction simple, claire, concise et équilibrée[308].

La question de la composition est un sujet qui fait débat entre les critiques dans les années vingt et trente. On en veut pour preuve la controverse qui oppose Paul Bourget et Albert Thibaudet[309]. Bourget est l'un des auteurs de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ qui, tant dans ses ouvrages théoriques que dans ses propres romans, érige la composition en qualité incontournable et essentielle, en « vertu nationale »[310]. Il contribue de ce fait à maintenir ce critère dans la conscience critique. Thibaudet, de son côté, ne rate aucune occasion de minimiser le rôle de la composition dans la réussite d'un roman, voire d'affirmer qu'elle nuit à une telle réussite. Ses attaques contre Bourget apparaissent notamment dans trois articles parus dans les années vingt et regroupés dans *Réflexions sur le roman* (1938)[311].

Albert Thibaudet défend notamment le roman anglais, accusé d'être mal composé par Abel Chevalley dans *Le Roman anglais de notre temps* (1921), ce reproche étant « un lieu commun de la critique française »[312] :

> Qu'est-ce qu'un roman bien composé ? Je crains qu'il y ait dans ce mot une convention artificielle et scolaire qu'on transmet sans trop y regarder. […] Quel est le roman de Balzac, de George Eliot, de Tolstoï, de Dostoïevsky qui soit composé ? […] Si la composition était le mérite principal d'un roman, il n'en faudrait mettre aucun avant ceux de M. Bourget.[313]

---

[308] Voir Paul Bourget, *Pages de critique et de doctrine*, t. 2, Paris, Plon, 1912, p. 161-171.

[309] Cette controverse se déroule en deux temps, qui correspondent à la publication de deux ouvrages de Bourget : *Pages de critique et de doctrine* (1912) et *Nouvelles pages de critique et de doctrine* (1922). Nordmann écrit à propos de Bourget : « Ses réflexions sur la crédibilité d'un récit et ses controverses avec Thibaudet sur la place et le rôle de la composition dans la création romanesque formulent des problématiques capitales en des termes qui s'imposeront pour plusieurs décennies dans les débats théoriques. » (J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 122).

[310] P. Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, t. 1, Paris, Plon, 1922, p. 127.

[311] Il s'agit de « Du roman anglais » (1921), « La composition dans le roman » (1922) et « Le roman domestique » (1924).

[312] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 158.

[313] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, pp. 158-159.

Il est intéressant de constater que Thibaudet cite ici Balzac comme exemple de roman non composé, alors qu'il est mentionné à l'inverse par Bourget comme un exemple de romancier français qui, contrairement aux romanciers russes, anglais et allemands, écrit des ouvrages bien composés[314].

Albert Thibaudet décrit Bourget comme un « bon traditionnaliste »[315], un « romancier traditionnel »[316], un disciple de Brunetière et de Faguet, qui a emprunté une catégorie de la rhétorique classique pour en faire une « arche sainte »[317]. Il compose ses romans comme un discours de Tite Live ou une tragédie classique. Or, selon le bergsonien Thibaudet, le romancier n'est ni orateur, ni dramaturge, il n'a pas à concentrer :

> Le vrai roman n'est pas composé, parce qu'il y a composition là où il y a concentration, et à la limite, simultanéité dans l'espace. Il n'est pas composé, il est déposé, déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme. Et c'est par là qu'il fait concurrence non seulement à l'état civil, mais à la nature, qu'il devient une nature.[318]

La composition est donc finalement nuisible au roman :

> L'expérience nous montre qu'un certain idéal de « composition » classique, portant sur les caractères et sur l'œuvre, doit être considéré comme un danger et un ennemi du roman.[319]

Sans aller chercher du côté des « censeurs »[320] les plus zélés, les critiques concernant une composition présentée comme fautive sont légion dans la réception de *Bois-Mort*, même chez des chroniqueurs par ailleurs favorables au roman. On évoque les « développements parasitaires »[321], les « longueurs » et « épisodes nettement inutiles »[322], un « défaut de composition évident, un manque de simplicité et de clarté »[323]. Le roman de Monique Saint-Hélier est « loin d'être bien composé », « une certaine confusion est sa marge naturelle »[324], il n'est « ni bien construit ni achevé »[325], il n'y a « ni épisodes, ni péripéties, ni exposition,

[314] P. Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, *op. cit.*, t. 1, p. 127. Bourget mentionne également Mérimée, Flaubert, Zola, Sand et Daudet.
[315] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 178.
[316] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 200.
[317] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 182.
[318] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 159.
[319] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p.186.
[320] C. Chauvière, *Organisation ménagère*, janvier 1935.
[321] J. Charpentier, *Le Mercure de France*, 15 février 1935.
[322] F. Leclerc, *Juvénal*. 17 novembre 1934.
[323] Lucien Corpechot, *La Presse*, 2 décembre 1934.
[324] Pauline Verdun, *Travail*, 23 décembre 1934.
[325] Regis-Leroi, *Minerva*, 9 décembre 1934.

nœud et dénouement au sens précis de ces expressions techniques »[326]. André Delacour clôt son article par une mise en garde qui affirme le rôle crucial et primordial que joue le critère de la composition dans l'évaluation d'un ouvrage :

> Mais quel que soit le charme de tout cela, quelque véritable et grande beauté qu'aient certaines pages de ce livre, il faut crier gare à son auteur, lui rappeler que la première nécessité et la plus haute qualité d'une œuvre d'art est sa composition […].[327]

Du côté des détracteurs les plus virulents, on trouve évidemment Robert Brasillach. Selon lui, le défaut qui apparaissait déjà dans *La Cage aux rêves* – « la mollesse et cet abandon, cette suite de notations invertébrées, que trop de contemporains prennent pour de la poésie » – s'est « accru » dans *Bois-Mort* : le « désordre » règne, et s'il y a « une incroyable richesse d'invention », le « jaillissement poétique qui l'a fait naître manque […] de discipline à un degré au moins aussi incroyable »[328].

Pour ces critiques, il existe un lien évident entre le manque de composition et le fait que le roman ait été écrit par une femme : « Féminins à l'extrême, les dons de Mme Monique Saint-Hélier marquent une absence absolue de réflexion, de composition et d'ordre »[329]. Il existe également un lien évident avec le roman anglais : si les romancières françaises ne composent pas bien leurs romans, c'est qu'elles ont pris chez leurs homologues anglaises le « charme des confidences en désordre », la « magie des digressions », l'« horreur d'une construction rigoureuse »[330]. De manière attendue, ces romancières fautives sont qualifiées de romantiques dont les méthodes ne suivent pas les règles classiques :

> On croirait que, pour [les nouvelles romantiques], au rebours de la leçon classique, tout l'art consiste à ne point choisir. Leur idéal est le roman invertébré. Le flot coule. Il charrie scories et perles rares. Au lecteur de savoir pêcher !...[331]

Cette prégnance des valeurs classiques chez une bonne partie de la critique – et des jurys des prix littéraires – est explicitement formulée dans *La République*, pour expliquer l'échec de *Bois-Mort* dans l'obtention du Femina ou du Goncourt :

---

326 R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934.
327 A. Delacour, *L'Européen*, 16 novembre 1934.
328 R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.
329 J. Baudry, *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1934.
330 J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.
331 J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.

> Mais par son souci excessif du détail, par ce penchant commun à beaucoup de jeunes d'appliquer des qualités certaines à des sujets d'un intérêt plus qu'incertain, par ses longueurs où l'on peut bien sans nul chauvinisme déplorer l'influence de certains romans étrangers, *Bois-Mort* avait de quoi rebuter les jurés épris de classicisme et aussi de modernisme, mais soucieux de consacrer les qualités de force, de clarté, de concision de l'art français.[332]

De fait, certains admirateurs de Monique Saint-Hélier tentent de montrer que *Bois-Mort* respecte les règles de la composition. On peut ainsi lire que la romancière est « rigoureuse »[333] dans la construction de son roman, que ce dernier est « très bien composé »[334] et qu'il porte sur ce point « la marque de notre génie français » [335].

Quelques rares critiques essaient néanmoins de défendre la composition non traditionnelle de *Bois-Mort*. S'agissant d'une construction romanesque non standard, l'œuvre de Marcel Proust a marqué le champ littéraire des années vingt et suivantes[336]. Edmond Jaloux en évoque la composition non classique dans *L'Esprit des livres* (1923) :

> [La *Recherche*] existe en effet, non à la manière de l'habituelle composition française (exposition, développement, nœud, dénouement), mais à la manière d'une symphonie ou d'un opéra de Wagner, où les phrases essentielles, par des modifications innombrables, déroulent devant vous des tableaux et vous donnent finalement une vaste impression d'ensemble.[337]

L'idée d'une composition inspirée de l'art musical qui apparaît ici est une analogie souvent utilisée depuis la fin du XIX^e^ siècle et le wagnérisme, ainsi qu'après la Première Guerre mondiale[338]. Ce parallèle est utilisé par Gabriel Marcel pour la composition de *Bois-Mort*, qu'il décrit comme une « improvisation polyphonique »[339]. Le terme « improvisation » est important car il définit le roman comme un texte qui se construit sans plan préalable, qui se développe spontanément.

De fait l'argument principal en faveur d'une composition non classique repose sur une plus grande adéquation avec la vie, une plus grande vérité par rapport à la réalité de

---

[332] *La République*, 30 janvier 1935.
[333] R. Kemp, *La Liberté*, 12 novembre 1934.
[334] A. Gavy-Bélédin, *Le Phare*, 26 novembre 1934.
[335] A. Chollier, *Le Petit Dauphinois*, 3 janvier 1935.
[336] Sur la réception de l'œuvre de Proust en France, voir notamment Pascale Fravalo-Tane, *« A la Recherche du temps perdu » en France et en Allemagne (1913-1958)*, Paris, Champion, 2008 et Jean-Yves Tadié, *Lectures de Proust*, Paris, Colin, 1971.
[337] E. Jaloux, *L'Esprit des livres*, Paris, Plon, 1923, p. 181.
[338] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, pp. 403-406. *Ulysse* est également décrit en termes musicaux : « Les thèmes circulent dans l'œuvre comme des motifs musicaux dans une symphonie » (Marc Chadourne, « Un événement : *Ulysse* », *Revue européenne*, mai 1929, p. 1829).
[339] G. Marcel, Prière d'insérer de *Bois-Mort*, 1934.

l'existence. Utilisant des images végétales, Gabriel Marcel décrit encore *Bois-Mort* comme un « roman gerbe », qui manifeste une grande « profusion vitale »[340]. Pour Marcel, tailler dans le vivant signifierait ne pas être fidèle à la réalité, l'arranger. Cet argument est également exprimé par Edmond Jaloux :

> *Bois-Mort* n'est pas un livre adroit, ni un livre bien fait. Mais c'est une œuvre intense où l'auteur a cherché la vérité […]. La difficulté de cette recherche rend souvent Mme Monique Saint-Hélier particulièrement maladroite. […] Cela crée de la confusion, souvent de l'obscurité. Il y a des bredouillements, des lenteurs. Si je souligne ces défauts, ce n'est pas pour décourager les lecteurs de *Bois-Mort*, certes, bien au contraire, c'est afin de les avertir qu'ils ne doivent pas s'arrêter à ce désordre apparent et aller plus loin […].[341]

Si Jaloux reste dans le paradigme classique par son choix lexical pour qualifier les « défauts » de *Bois-Mort*, il renverse néanmoins la vapeur en affirmant qu'en fin de compte la romancière atteint son but et trouve au-delà de la « perfection technique » et des « estimables qualités de rhétorique » une autre vérité, bien plus essentielle, qui est celle de la vraie vie[342]. Le romantique qu'est Edmond Jaloux utilise l'image de la forêt pour prôner les valeurs de l'égarement dans la quête de cette vérité :

> [L]e chemin de la vie lui-même est sinueux, ce n'est pas une grande route, jalonnée de bornes kilométriques, c'est un sentier détourné et broussailleux qui s'enfonce en pleine forêt. On ne fait pas beaucoup de découvertes sur les grandes routes, mais ceux qui s'enfoncent dans les bois reviennent les mains pleines de trésors.[343]

Sur la question de la composition, Edmond Jaloux se montre virulent par rapport à la critique conservatrice et à la production contemporaine française qui lui correspond :

> Ceux qui n'ont pas été sensibles à la beauté de ce roman lui reprochent d'être mal composé, obscur, enchevêtré ; de ne pas avoir un commencement, un milieu et une fin bien définis, soumis aux lois des narrations des lycéens, dominés par des règles que chacun peut apprendre sans peine.

---

340 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
341 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.
342 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934. En tant que critique, Edmond Jaloux prône « la sagesse de ne pas juger tous les hommes avec la même mesure et de chercher seulement en quoi ils ont réussi […] sans leur imposer une méthode » (E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, p. 116). Il applique notamment ce précepte à James Joyce et à *Dedalus*, qui « techniquement se présente comme un roman libre, non soumis aux lois rituelles de notre composition » (E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, p. 119).
343 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.

> Hélas ! nous ne manquons pas de ces livres bien faits, adroitement composés, écrits avec correction, où rien ne manque que l'essentiel.[344]

Réduisant les règles de composition traditionnelles à de simples préceptes scolaires, le critique valorise le travail de recherche d'un vrai écrivain, dont le génie consiste justement à dépasser ces règles.

Si la composition en général est largement évoquée, les chroniqueurs commentent plus particulièrement deux éléments qui contreviennent aux règles de construction du roman traditionnel : le début *in medias res* et l'absence de dénouement.

Gabriel Marcel signale que l'ouvrage « ne s'achève pas », mais il indique que « tout permet de croire que [Monique Saint-Hélier] donnera une suite à ce livre ». Restant dans la logique d'une histoire qui doit être continuée et terminée, il note qu'il serait « amèrement déçu de ne jamais savoir ce qu'il adviendra » des personnages[345]. Le critique accueille donc le roman comme le premier volume d'une série et n'abandonne pas le point de vue d'une action qui tend vers un dénouement[346]. Marcel est en revanche plus innovateur quant à l'absence d'explications servant à introduire le récit pour le lecteur. Jugeant favorablement cette manière de procéder, il en profite pour critiquer les *incipit* du roman réaliste :

> Peut-être est-ce sans dessein préconçu que l'auteur s'est abstenu de décrire le pays pourtant tout à fait déterminé où son livre se situe ; j'ose dire qu'elle a eu entièrement raison. Je ne sais rien de plus convenu et de plus lassant que ces premiers chapitres où un romancier consciencieusement s'évertue souvent sans grand succès à préciser l'ambiance.
> Ces préparations, lors même qu'elles ne sont pas inefficaces, donnent le sentiment d'un labeur, d'une entreprise ; elles contribuent par là à créer un intervalle entre l'esprit du lecteur et l'action qu'on se dispose à dérouler devant lui. Or, c'est exactement ce qui est exclu quand c'est vraiment un poète qui parle. Il n'est pas question pour lui de renseigner, d'expliquer, de repérer […].[347]

Adoptant une perspective résolument novatrice par rapport à la tradition héritée du XIX^e^ siècle, l'homme de lettres prône donc un effacement maximal du narrateur ainsi qu'une participation accrue du lecteur. Il établit également une hiérarchie claire entre les romanciers qui se comportent en maîtres d'école et les vrais romanciers-poètes dont la mission est d'une

[344] E. Jaloux, *Excelsior*, 1^er^ décembre 1934.
[345] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
[346] Cette possibilité d'une suite apparaît également chez d'autres critiques, à l'instar d'Henri Ghéon ou Marcel Arland.
[347] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.

plus grande envergure. Marcel se place dans la droite ligne rilkéenne d'une valorisation extrême de la poésie comme mode de rapport au monde et aux êtres.

Ramon Fernandez soutient ce point de vue résolument moderne. Il relie le début *in medias res* au roman anglo-saxon et souligne le fait que le public français doit s'habituer à cette manière de procéder :

> Le mode d'exposition de Mme Monique Saint-Hélier n'est pas français, il s'apparente directement aux manières anglaise et américaine. Il est en gros deux façons de raconter. Ou bien l'auteur présente et situe ses personnages, et les fait ensuite agir conformément à leur description, qui n'est qu'une définition dramatique ; ou bien il nous les fait entrevoir, comme ils apparaissent dans la vie, sans nous fournir aucun renseignement sur leur personne, sauf par allusions, et en se fiant, pour ainsi dire, à notre divination. […]
> On exige ainsi [dans le deuxième cas] une participation plus étroite et plus active, non seulement à la connaissance, mais à la création de l'œuvre. Les œuvres de cette manière ont besoin d'être déchiffrées. Celles de la première n'ont besoin que d'être lues. C'est par paresse, et non, comme nous le disons volontiers, par intelligence et souci de comprendre que nous sommes mieux habitués aux œuvres lues.[348]

Comme Marcel, Fernandez prône donc une participation accrue du lecteur qui préfigure certains développements théoriques et romanesques ultérieurs. Pour le critique, une telle approche se justifie par le fait qu'elle mime la manière dont les choses se passent effectivement dans la vie. On retrouve ici l'argument de la vérité, également présent chez Jaloux et Marcel. En évoquant les « deux façons de raconter », Fernandez reprend une opposition qu'il a formulée, notamment dans *Messages* (1926), entre le roman et le récit : le roman – la nouvelle esthétique romanesque – nous montre les personnages évoluant dans leur présent sans exposition et sans commentaire ; le récit – le roman réaliste traditionnel – opère une organisation discursive, descriptive et logique d'événements passés racontés par un narrateur[349].

A l'inverse, André Billy réprouve l'absence de médiation du narrateur, trait qu'il qualifie de « moderne » :

> [Monique Saint-Hélier] a adopté la technique moderne du roman qui consiste à plonger le lecteur sans préparation dans la vie des personnages en lui laissant le soin de s'y reconnaître tout seul et de s'accrocher aux petits renseignements que l'auteur laisse dédaigneusement

[348] R. Fernandez, *Marianne*, 21 novembre 1934.
[349] Voir R. Fernandez, *Messages*, Paris, Gallimard, 1926, pp. 59-77 et R. Fernandez, « Poétique du roman », *La Nouvelle Revue Française*, 1er avril 1929, pp. 544-550.

traîner à sa portée.[350]

Rejetant l'idée que le lecteur puisse participer activement à la construction du sens, Billy pense au contraire qu'il doit recevoir toutes les informations nécessaires, à l'instar des *incipit* des romans réalistes : ils ont pour but de « définir d'emblée, pour le lecteur, un horizon d'attente réaliste, pour créer aussi vite que possible un effet de réel, un indicateur de 'genre' »[351]. Ces *incipit* – et le roman réaliste dans son ensemble – diminuent au maximum les zones d'indétermination du texte et créent à l'inverse des zones de certitudes.

Pour Albert Thibaudet, c'est avant tout l'absence de dénouement qui est stigmatisée. Bien qu'il ne condamne pas clairement cette option, il fait implicitement et ironiquement référence au philosophe qu'est Gabriel Marcel :

> Mais qu'il doive y avoir une suite ou non, le dénouement reste en suspens, absence qui risque autant de gêner le lecteur moyen que l'absence de géographie.
> Seulement il ne faut pas être gêné. Il faut ici, comme disent les philosophes, transcender le lecteur moyen. Il ne faut pas s'intéresser tant que cela à ces personnages et à ce qui leur arrive.[352]

On voit ici les limites de l'ouverture d'Albert Thibaudet : malgré ses charges contre la composition de Paul Bourget, il ne peut pas admettre qu'un roman n'ait pas de dénouement[353].

Les commentaires relatifs à la composition montrent clairement deux choses : l'importance que revêt encore ce critère pour la majorité des critiques dans l'évaluation d'un roman – toutes communautés interprétatives confondues –, de même que la prégnance d'une définition classique de cette composition, articulée autour des valeurs de clarté, de simplicité, de concision et construite selon un schéma conventionnel qui nécessite l'intervention d'un narrateur (exposition, nœud, dénouement). Le champ lexical de la composition s'élabore ainsi autour de deux axes : le premier oppose la « discipline », l'ordre et la rigueur, d'une part, l'« invertébré », la « mollesse » et le « désordre », d'autre part ; le deuxième s'organise autour de la clarté, la simplicité et la concision, d'un côté, l'obscurité, l'enchevêtrement et les

[350] A. Billy, *L'Œuvre*, 13 novembre 1934.
[351] Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 150.
[352] A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.
[353] Roger Fayolle note à propos de Thibaudet que durant les douze dernières années de sa vie « il se montre […] très désorienté par l'apparition de formes littéraires nouvelles » et se moque notamment du surréalisme (R. Fayolle, *La Critique*, Paris, A. Colin, 1978, p. 153). La moquerie est bien le ton adopté dans son compte rendu sur *Bois-Mort*.

longueurs de l'autre. Ce lexique montre la permanence des références classiques.

Gabriel Marcel, Edmond Jaloux et Ramon Fernandez adoptent à l'égard de la composition un point de vue original puisqu'ils récusent ces standards classiques et réalistes au nom d'une adéquation plus grande avec la vie. Ils témoignent d'une continuation d'un mouvement critique face au roman réaliste traditionnel, inauguré notamment avec le symbolisme. Ils prônent une nouvelle forme de réalisme, qui se définit du point de vue de la composition par les notions de jaillissement, de balbutiement, de sinuosité, voire d'errance. Le début *in medias res*, qui plonge le lecteur dans une situation sans qu'il soit guidé par un narrateur omniscient, et l'absence de dénouement, qui laisse ce même lecteur face à des questions non résolues, correspondent eux aussi à cette nouvelle appréhension de la réalité dans le roman.

Intrigue

La remise en cause des codes traditionnels ne s'arrête pas à la composition. La question de l'intrigue est également centrale. Le roman classique développe une histoire que l'on peut raconter, qui se développe de A à Z. La réception de *Bois-Mort* montre assez nettement que ce critère est encore très répandu parmi les chroniqueurs, alors même que certains romans contemporains ne le respectent plus. C'est le cas notamment du roman anglais, qui, à l'instar des ouvrages de Virginia Woolf ou de James Joyce, offrent le modèle de récits ayant une action relativement restreinte, centrée sur quelques personnages occupés à des activités quotidiennes, et qui se développe sur un bref laps de temps. Ces éléments apparaissent également dans *Bois-Mort* puisqu'il s'agit d'un roman où il « ne se passe à peu près rien »[354]. Dans le cas du roman de Monique Saint-Hélier, le phénomène frappe d'autant plus les critiques que l'auteure met en place tous les éléments qui lui permettraient de développer une histoire au sens traditionnel, « et même une histoire très réaliste »[355] – conflit entre deux familles, relations amoureuses, naissances illégitimes, etc. –, sans pour autant en tirer parti et la développer. La romancière semble donc s'inscrire dans le courant de la saga familiale[356], dont les années trente voient plusieurs réalisations, tout en s'en détournant et en

[354] R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934.
[355] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.
[356] Umberto Eco définit la saga comme un récit retraçant une histoire familiale dans le temps. Mais « malgré sa forme historicisée qui célèbre le passage du temps, la saga répète la même histoire » puisque les épisodes que vivent les personnages d'une génération à l'autre sont sensiblement les mêmes (Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, « Les Théories de la réception », n° 68, 1994, p. 16). Monique Saint-Hélier ne fait pas s'écouler le temps dans la diégèse, mais les remémorations des personnages manifestent la répétition d'une génération à l'autre.

plaçant son intérêt ailleurs. Le refus de Monique Saint-Hélier de développer son histoire d'une manière classique est choquant pour les critiques les plus conservateurs.

Dans les années trente, la notion d'intrigue est donc encore très importante : elle doit dérouler un certain nombre d'événements liés entre eux, formant une histoire que l'on peut raconter[357]. Dans cette optique, l'affabulation – l'art d'agencer l'intrigue de manière à ce que l'intérêt du lecteur soit maintenu – joue un rôle important[358]. La notion d'intrigue est toutefois dénoncée par certains critiques comme un arrangement logique de l'auteur, extérieur aux personnages, qui ne respecte pas le mouvement de la vie. C'est le cas notamment chez Ramon Fernandez lorsqu'il analyse le roman balzacien :

> [L]e procédé de l'intrigue permet à Balzac de substituer son intellect au mouvement vital et de faire de ses personnages des éléments de combinaison directement utilisables.[359]

Ainsi, dès qu'un personnage – un type – apparaît, on peut prévoir la suite et la fin de l'œuvre, celui-ci n'étant qu'un « pion sur un échiquier »[360]. Dans la polémique de *Bois-Mort*, ces deux perspectives différentes apparaissent assez nettement. Comme pour la composition, il faut attendre les années cinquante et soixante et la remise en cause radicale du roman traditionnel par le Nouveau Roman pour aboutir à une désintégration de l'intrigue et à « la crise de l'événement »[361].

La plupart des critiques, même favorables à *Bois-Mort*, relèvent l'absence d'action, en même temps que le choix d'un sujet qui aurait permis le développement d'une intrigue traditionnelle. Ramon Fernandez évoque une « intrigue, qui mérite à peine ce nom »[362] ; Francis Leclerc, un « roman tout à fait dépourvu d'intrigue et de péripéties. […] Somme toute, un moment de la vie de quelques êtres passe devant nos yeux. C'est tout »[363]. Robert Elie constate qu'« [i]l n'y a pas là d'intrigue », « [a]ucune péripétie que le sujet permettrait n'a lieu »[364], tandis que Robert Kemp imagine le traitement différent qu'auraient donné au même sujet Balzac ou Jules Romains, alors que Monique Saint-Hélier « passe là-dessus très

[357] Alain Robbe-Grillet note que pour un romancier traditionnel « inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification » (A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 29).
[358] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 54.
[359] R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, p. 76.
[360] R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, p. 72.
[361] Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 64-78.
[362] R. Fernandez, *Marianne*, 21 novembre 1934.
[363] F. Leclerc, *Juvenal*, 17 novembre 1934.
[364] R. Elie, *La Relève*, 1935 [la date précise n'a pas été retrouvée].

légèrement », « donne les résultats » mais « ne démonte pas les ressorts »[365]. J.-J. Popinot note : « Non qu'il n'y ait, dans *Bois-Mort*, des événements dont un romancier réaliste pourrait s'emparer […]. Mais ces événements-là, qui ont, si j'ose dire, du corps, ne sont pas ce qui compte le plus pour la romancière […] »[366].

Edmond Jaloux fait largement référence à l'absence d'intrigue dans ses différents articles, en mettant en évidence différentes composantes de ce nouveau type de roman. Jaloux souligne le cadre spatial et temporel restreint, ainsi que la relative indigence du personnel romanesque et le peu d'action. Il établit sur ces points un lien avec le roman anglo-saxon :

> Je disais que *Bois-Mort* est une œuvre vaste ; elle l'est par ses dimensions véritables ; mais en apparence il ne s'agit que de dix à douze individus qui vivent dans un tout petit coin du monde, au fond d'un village perdu en Suisse. En a-t-il fallu davantage à Emily Brontë pour écrire *Les Hauts de Hurle-Vent*, à Nathaniel Hawthorne pour écrire *La Maison aux sept pignons*, et à Mrs Virginie Woolf *La Promenade au phare* ? […] Les deux premières parties se passent en quelques heures, dans la même soirée. […] Le livre a l'air d'être immobile, et cependant on s'enfonce avec angoisse dans un drame, un drame qui plane, qui approche à pas feutrés […].[367]

Le critique insiste également sur la banalité des faits et gestes décrits par la romancière :

> Mme Monique Saint-Hélier n'a jamais quitté d'un pas la vie la plus humble, la plus quotidienne : un vieux gentilhomme tyrannique et ruiné, sa petite fille qui est une bâtarde, une vieille demoiselle qui coud des tricots pour gagner son pain, un valet idiot, un fermier à demi infirme, une orpheline élevée par charité, une servante qui a eu un amour toujours caché, et c'est à peu près tout.[368]

Pour le critique, un livre peut être « vaste » par le contenu qu'il véhicule – la vérité humaine qu'il réussit à appréhender et à exprimer –, tout en ne se développant pas sur des plans habituellement considérés comme importants (temps, lieu, action)[369].

---

[365] R. Kemp, *La Liberté*, 12 novembre 1934.
[366] J.-J. Popinot, *Journal de l'Ouest*, 25 novembre 1934.
[367] E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.
[368] E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.
[369] Edmond Jaloux aborde la question d'une action mince et limitée aux activités de tous les jours, en même temps que celle d'un début *in medias res*, dans l'article qu'il publie sur *Mrs Dalloway* : « Mais je dois avertir le lecteur que l'introduction dans ce livre n'est pas des plus aisées. C'est tout d'abord un fouillis d'impressions brillantes qui nous aveuglent ; aucun fil visible ; des gens sont nommés que nous ne connaissons pas, qui entrent et disparaissent ; les souvenirs se mêlent à l'action, – si on peut appeler action cet ensemble de menus faits de conscience mêlés à quelques gestes très quotidiens. Il faut prendre patience pendant une trentaine de pages, puis, peu à peu, les plans s'établissent, les personnages se différencient, le

Edmond Jaloux reconnaît que la romancière n'exploite pas les ressorts possibles du « drame » réel qu'elle met en place, mais il s'agit selon lui non d'une erreur mais d'une démarche originale :

> Voyons maintenant en quoi consiste l'action de *Bois-Mort*. Ici encore, Mme Monique Saint-Hélier s'est montrée fort originale, car elle nous peint un drame latent, une péripétie, qui n'aura pas de dénouement ou dont le dénouement est indiscernable. Que l'on représente la ville de Mycène dans l'attente du retour et du meurtre d'Agamemnon, mais sans retour et sans meurtre. C'est un peu la situation morale de *Bois-Mort*, quoique, bien entendu, les événements en question n'aient aucun rapport avec la venue d'un roi et un grandiose assassinat. Nous sommes ici tout à fait plongés dans la plus humble réalité journalière.[370]

Malgré cette action réduite, le lecteur ressort, selon Edmond Jaloux, « tout étourdi et un peu titubant, comme s'[il] venait de plonger dans un véritable groupe humain, au milieu de tous les courants, de tous les remous, de toutes les tempêtes qui se forment quand quelques êtres sont rassemblés et qui naissent d'eux et autour d'eux »[371]. Jaloux défend ici l'idée que l'action d'un roman peut se définir non pas par des péripéties ou conflits particuliers extérieurs aux personnages, mais par les impressions qu'un personnage reçoit du monde et des êtres qui l'entourent. Un personnage peut vivre une véritable odyssée dans son quotidien, comme James Joyce le met en scène dans *Ulysses*[372]. Son argument est le même que pour la composition, à savoir que les choix narratifs opérés par Monique Saint-Hélier lui permettent de cerner de plus près la vraie réalité de la vie. Jaloux revient néanmoins finalement à un critère traditionnel qui est celui de l'intérêt de l'action pour le lecteur :

> Si le début de son livre est parfois difficile à suivre, en revanche, quand on est pris par l'intérêt de l'action […].[373]

---

charme agit et on pénètre alors dans un véritable enchantement. Je vous assure qu'on est bien récompensé de sa peine ! » (E. Jaloux, *Au Pays du roman, op. cit.*, pp. 188-189).

370 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934. A l'occasion de la réception du *Cavalier de Paille*, Jaloux se montre moins progressiste en terme d'intrigue : « *Le Cavalier de paille* a un défaut que j'ai souvent reproché aux écrivains de la toute nouvelle génération : l'obscurité du récit. Il y a des moments où on ne sait plus du tout ce qui arrive, où l'aventure devient tellement indirecte que les faits ne se détachent plus de l'ensemble scintillant des pages. Si grand que soit le mérite d'un roman, on ne doit pas oublier qu'il doit demeurer avant tout une narration. » (E. Jaloux, *Excelsior*, 30 novembre 1936).

371 E. Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934.

372 Jaloux écrit à propos de *Ulysses* : « Un individu seul dans le dédale infini de sa petite vie mène une formidable épopée qui retentit uniquement entre les parois de son crâne. » (E. Jaloux, *Au Pays du roman, op. cit.*, p. 24). Joyce ayant reconnu que son inspiration pour le monologue intérieur avait été *Les Lauriers sont coupés* (1887) d'Edouard Dujardin, Jaloux lie également à cette source *Mrs Dalloway*, dans lequel comme dans *Les Lauriers sont coupés* « l'histoire est banale en apparence, pas même une histoire, des faits minuscules » (E. Jaloux, *Au pays du roman, op. cit.*, p. 192).

373 E. Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934.

Le parallèle avec Virginia Woolf sur le plan de l'intrigue apparaît également chez Robert Poulet, qui affirme que le roman de Monique Saint-Hélier est encore plus minimaliste :

> A première vue, l'art de Mme Saint-Hélier rappelle d'une manière frappante Virginia Woolf, la géniale romancière anglaise. Mais l'auteur de *Mrs Dalloway* parvient toujours à *faire marcher* son récit […]. Il se passe des choses, et des choses fort naturelles ou bien fort saisissantes […]. Dans *Bois-Mort,* il ne se passe à peu près rien ; et le plus intéressant, c'est « cet à peu près » ; c'est l'effort cent fois repris, cent fois abandonné de la narratrice vers une *action,* même rudimentaire. Jonathan Graew fait deux ou trois gestes pour saisir le domaine ; Carolle Alérac fait deux ou trois pas pour le sauver ; le cœur du pasteur Bertrand de la Tour a deux ou trois battements ; Guillaume, l'énigmatique aïeul, esquisse deux ou trois phrases assez significatives. Et puis c'est tout : le livre est fini.[374]

Pour ce critique, Monique Saint-Hélier va donc encore plus loin que Virginia Woolf dans la déconstruction du récit traditionnel. Poulet utilise une image horlogère pour décrire l'absence d'action : « Les éléments demeurent quasi immobiles, rangés devant nous comme les rouages d'une montre démontée »[375].

Francis de Miomandre insiste sur un autre aspect de l'intrigue dans le roman traditionnel, à savoir que le sujet doit apparaître clairement, doit être bien cerné. Monique Saint-Hélier fait sur ce point œuvre de pionnière :

> Un livre *qu'on ne peut pas raconter* : parce que le véritable sujet n'en apparaît que peu à peu, comme quand on écoute une personne bouleversée qui vous livre ainsi son secret par fragments et finit par vous avoir tout avoué sans s'en rendre compte. Le sujet de *Bois-Mort* ? Mais je ne le connais pas, à vrai dire. Car il est variable, mouvant, nombreux, comme la vie. Est-ce l'histoire de ce vieillard qui a été jeune […] ? Est-ce l'histoire de Carolle […] ? Est-ce l'histoire du domaine […] ? Est-ce [Graew] ? La vive et subtile lumière du projecteur se promène tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre de ces figures, nous laissant dans l'hésitation. Et qu'importe d'ailleurs ? Est-il nécessaire qu'un livre ait un sujet, dans le sens où on l'entend d'habitude ? Il semble justement que Mme Monique Saint-Hélier ait imaginé le sien pour vous prouver le contraire.[376]

---

[374] R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934.
[375] R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934.
[376] F. de Miomandre, *Sélection*, 5 janvier 1935. Prix Goncourt en 1908 pour *Ecrit sur l'eau*, Francis de Miomandre a écrit des romans, des nouvelles et des essais. Comme critique, il collabore à des publications telles que *Candide*, *Revue universelle*, *Europe nouvelle* ou *L'Intransigeant* (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 419). Ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, Miomandre fait partie des néo-romantiques – ou « nouveaux romantiques » – acteurs de la réception de Rainer Maria Rilke en France. Voir Eric Vauthier, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2009, pp. 321-338. Déjà âgé dans les

Tandis que d'autres chroniqueurs laissent entendre que la romancière a peut-être échoué dans l'élaboration de son récit, Miomandre forme l'hypothèse que sa démarche est absolument voulue et maîtrisée et qu'elle aurait même un caractère volontairement subversif. Comme certains des critiques cités ci-dessus, il invoque une adéquation plus authentique à la vie pour justifier ce choix.

Un dernier élément constitutif de l'intrigue concerne la hiérarchisation des protagonistes en figures de premier et de second plan. Albert Thibaudet relève dans *Bois-Mort* un mélange, voire un renversement, de catégories entre les personnages principaux et secondaires :

> Faut-il […] remarquer d'abord et surtout l'histoire et les personnages ? Ce n'est pas sûr. […] Il ne faut pas s'intéresser tant que cela à ces personnages et à ce qui leur arrive. Leurs serviteurs et leurs amis, qui n'ont aucun rôle dans l'action, dans le semblant d'action, sont d'ailleurs plus importants qu'eux.[377]

Dans le roman réaliste du XIX^e^ siècle, le personnel romanesque doit être distinctement distribué entre personnages de premier et de second plan selon le rôle qu'ils ont dans l'action. Un roman dans lequel le lecteur ne peut s'intéresser ni à l'histoire – parce qu'il n'y a presque pas d'action –, ni aux personnages – qui ne sont pas assez nettement identifiables en acteurs principaux ou secondaires – est à l'évidence problématique pour Thibaudet et d'autres critiques[378]. L'homme de lettres montre là encore les limites de son ouverture.

Comme pour la composition, il apparaît clairement que les références concernant l'intrigue restent celles du roman traditionnel. Toutefois, si les tenants d'une action conçue comme une histoire qui peut se raconter et qui tient le lecteur en haleine restent nombreux, il est possible de discerner un peu plus de tolérance du côté de l'intrigue que de celui de la composition. Nombreux sont effectivement les chroniqueurs qui, ayant souligné le peu d'action, mentionnent que l'on peut s'en accommoder. A travers la lorgnette forcément

---

années cinquante – il est né en 1880 et meurt en 1959 –, le critique ne participera pas à la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*.

377 A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.

378 Robert Poulet fait une réflexion similaire lorsqu'il écrit : « Quels sont ces personnages qu'on nous laisse entrevoir çà et là sans définir leur nature ni leur rôle […] ? » (R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934). Même type de référence chez Robert Elie : « L'on pourrait reprocher à Monique Saint-Hélier quelque obscurité dans son récit et de faire de Catherine une réplique trop fidèle de Carolle, mais, à ne pas ramener les actes de ses personnages aux réflexes d'une passion dominante et à ne pas les grouper autour d'un conflit où ils prendraient position, l'auteur peut étendre sa lumière à plus de milieux […]. » (Robert Elie, *La Relève*, 1935). Si Elie semble accepter que le récit ne s'organise pas selon les règles traditionnelles de l'intrigue, il ne se rattache pas moins au paradigme du roman réaliste puisqu'il déplore la ressemblance de deux personnages féminins et valorise le fait de représenter différents milieux sociaux.

limitée que constitue la réception de *Bois-Mort*, il semblerait que la critique de ce début des années trente soit globalement plus encline à accepter de remettre en question la notion d'intrigue que celle de composition, cette dernière étant beaucoup plus fortement liée à une définition essentialiste de l'esprit français.

La nouvelle action met l'accent sur le rapport que les personnages entretiennent avec le moment présent, rapport qui inclut leurs sensations face au monde sensible qui les entoure, leur passé et leur avenir. Ces nouveaux éléments impliquent une nouvelle manière d'appréhender le réel – qui n'est plus un simple décor à décrire objectivement et extérieurement – et les personnages eux-mêmes – qui ne sont plus des types dont on peut exhiber le dehors et le dedans de façon omnisciente. La narration s'en trouve ainsi directement et profondément modifiée puisque dans ce nouveau type de roman, la description réaliste des lieux, du physique et de la psychologie des protagonistes, qui constituaient de véritables morceaux narratifs, n'a plus cours. Sur ces aspects, *Bois-Mort* – qui « met en scène des personnages étranges, à peine éveillés, dans un cadre que l'on situe mal, mais que l'on a déjà vu en rêve »[379] – divise donc également les critiques. Ses détracteurs lui reprochent le flou dans lequel, faute de descriptions dûment réalisées, le lieu de l'action et les personnages sont laissés, ce vague étant typiquement celui qui caractérise le roman d'atmosphère et le roman poétique.

Ancrage référentiel

A l'intérieur de la polémique de *Bois-Mort*, un élément crée une controverse dans la controverse : l'absence d'un référent géographique explicitement nommé, qui s'ajoute à l'absence de description étendue du paysage. Cette indétermination heurte un principe du roman réaliste traditionnel, qui vise une « transparence onomastique »[380]. Les noms propres géographiques renvoient à des entités sémantiques stables, assurent un point d'ancrage, ainsi que la « performation de l'énoncé référentiel »[381]. L'effet de réel est accentué par les descriptions topographiques, souvent accompagnées d'un présent de cautionnement ou de témoignage.

[379] *Cri du jour*, 1er décembre 1934.
[380] Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 138.
[381] Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 137. Selon Ian Watt, la fonction référentielle est plus largement représentée dans le roman réaliste que dans d'autres genres littéraires (I. Watt, « Réalisme et forme romanesque », art. cit., p. 39). Watt note que deux éléments ont une importance spéciale dans le roman réaliste : la caractérisation des personnages et la présentation de « l'arrière-fond » (I. Watt, « Réalisme et forme romanesque », art. cit., p. 23).

L'indétermination du lieu de l'action est relevée assez systématiquement dans la réception de *Bois-Mort*. Elle pousse certains chroniqueurs à vouloir identifier le pays et l'endroit où se passe le roman. A l'évidence, pour un certain nombre de critiques, un ancrage référentiel précis et réaliste reste une composante essentielle et il semble problématique qu'il n'apparaisse pas. Cet ancrage « fournit un point de départ, un jalon auquel on revient quand le récit fait mine de s'égarer »[382], alors que Monique Saint-Hélier reste « hermétique »[383] sur ce point.

La controverse sur le lieu de l'action a pour point de départ les avis divergents d'Edmond Jaloux et Albert Thibaudet à ce propos. Contrairement à la plupart des autres critiques, Edmond Jaloux s'abstient de relever que Monique Saint-Hélier ne fournit pas de noms de lieux et ne procède pas à de longues descriptions. Il se contente d'affirmer comme une évidence que l'action se passe dans « un tout petit coin du monde, au fond d'un village perdu en Suisse »[384]. Après qu'Albert Thibaudet l'aura contredit sur ce point en prétendant que le cadre est l'île de Jersey, il se contentera de répéter que le roman se déroule « en Suisse, dans la montagne, au fond d'une petite ville »[385], sans revenir plus largement sur le sujet. Pour Jaloux l'indétermination géographique et une peinture des lieux minimale ne semblent pas être un sujet digne de plus larges commentaires.

Il n'en va pas de même pour Albert Thibaudet, qui note que « tout nom propre de géographie réelle est banni du roman »[386] :

> Où se passe *Bois-Mort* ? En France ou en Angleterre ? Si le Français moyen est resté un homme qui ignore la géographie, il ne le saura pas.[387]

Pour lui, le roman se déroule à Jersey, en raison du pseudonyme de la romancière – Saint-Hélier – qui est le nom de la capitale de cette île anglo-normande. Si l'auteure procède à un tel « rébus », c'est que « le vrai Jersey de *Bois-Mort* est un Jersey symbolique plutôt qu'un Jersey réel », il représente ce « pays du roman » qu'est l'Angleterre pour Edmond Jaloux. Puisque Monique Saint-Hélier est « française » et « écrit en français », elle a dû trouver un lieu à faire « flotter entre la France et l'Angleterre, comme une île magique, […] une île valérienne »[388].

---

[382] Ch. Laval, *Le Populaire de Nantes*, 9 décembre 1934.
[383] Ch. Laval, *Le Populaire de Nantes*, 9 décembre 1934.
[384] E. Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934.
[385] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.
[386] A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.
[387] A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.
[388] A. Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934.

Thibaudet dénie ainsi à la romancière toute velléité ou qualité réalistes puisqu'elle se situe à un niveau symbolique. La référence à Valéry accentue la filiation que Thibaudet cherche à instaurer avec le symbolisme, donc avec un mouvement qui rejetait le réalisme.

Dans une interview de Monique Saint-Hélier, la question du lieu de l'action apparaît : la romancière explique qu'Albert Thibaudet s'est trompé et que le roman a pour cadre la Suisse romande[389]. Mais cette mise au point n'empêche pas les critiques de continuer à se demander où se situent les événements narrés[390]. Les détracteurs de l'ouvrage se plaignent de la « brume » qui règne tant sur le lieu de l'action que dans l'esprit de Monique Saint-Hélier[391] et dénoncent des incohérences parmi les référents mentionnés :

> Mme Monique Saint-Hélier ne nous dit même pas dans quel pays se passe son histoire. Un critique nous a dit que c'était en Suisse romande. Bon. Mais alors on voudrait savoir pourquoi l'un des personnages lit le *Times* et pourquoi un autre porte des chaussures anglaises. Si c'est pour nous déconcerter en augmentant l'impression de mystère et d'inconnu contre laquelle nous luttons jusqu'à la dernière page, le résultat est obtenu.[392]

A l'inverse, certains défenseurs du roman affirment que Monique Saint-Hélier a très bien su peindre le lieu, même si elle ne le nomme pas, donc qu'elle a donné un cadre réaliste à son roman[393]. Comme pour la composition, les catégories du romantisme et du classicisme sont convoquées pour départager les romans dans lesquels le cadre est vague et ceux dans lesquels il est au contraire clairement dépeint. L'association du roman anglais et du romantisme ainsi que celle du roman français et du classicisme apparaît donc également, et avec elle la vision stéréotypée qu'une nation – ou un climat – produit des œuvres littéraires essentiellement différentes. Certains défenseurs de *Bois-Mort* tiennent à souligner que le roman illustre sur ce point l'art français classique :

---

389 Maurice Noël, *Le Figaro*, 3 novembre 1934. Monique Saint-Hélier explique dans cet article que son pseudonyme est lié à la date d'anniversaire de sa mère. Il est dit que l'action est située en Suisse romande, sans autre référence géographique plus précise.

390 Cette controverse dans la controverse permet évidemment d'alimenter la polémique. Ainsi *Panurge* en fait-il le nœud de son bref écho : « M. Albert Thibaudet, qui veut se montrer avisé, nous déclare, en parlant du lieu où se déroule l'action : 'La vérité est qu'il se passe à Jersey'. Et M. Edmond Jaloux, non moins désireux d'étaler ses connaissances, de déclarer : 'Cela se passe en Suisse, dans la montagne, au fond d'une petite ville'. A Jersey ou en Suisse ? Les deux décors ne se ressemblent pas ; et pourtant M. Thibaudet et M. Jaloux lisent d'habitude les livres dont ils parlent. Alors, que voulez-vous que pense le pauvre public en écoutant ces deux augures ? » (*Panurge*, 16 novembre 1934).

391 J. Le Cardonnel, *Le Journal*, 22 novembre 1934.

392 A. Billy, *L'Œuvre*, 13 novembre 1934. Le côté hétéroclite des références présentes dans ce « pays indéterminé » est souligné par d'autres critiques : « [L]a famille dont il s'agit porte un nom français, la servante un nom russe, le valet se nomme Gottlieb, le nom de la gouvernante paraît suisse romand et celui du voisin irlandais » (F. Leclerc, *Juvénal*, 17 novembre 1934).

393 Par exemple, A. Delacour, *L'Européen*, 16 novembre 1934.

> Ce qui caractérise la plupart des romans anglais contemporains […], c'est cette impression de brouillard que l'on a d'un bout à l'autre. L'air est épais, ouaté, les objets ont des contours imprécis, ce qui leur donne un aspect plus ou moins fantasmagorique. Dans *Bois-Mort,* rien de tout cela. L'air est saturé d'humidité, les feuilles mortes pourrissent dans les sentiers et exhalent leur âcre odeur, mais l'on y voit clairement et loin devant soi, les choses sont réelles, tangibles. […] Affaire de climats, sans doute ; mais n'est-ce pas là la raison profonde des différences qui existent entre les littératures des divers pays ? Le romantisme, produit des brouillards, est le fait des peuples du Nord, et le classicisme, produit du soleil, le fait des civilisations du Midi.[394]

Dans cette perspective, l'absence de référent géographique précis est interprétée comme la volonté classique d'atteindre à l'universel :

> Mais le dessein de Monique Saint-Hélier n'a pas été de dépeindre un milieu social, ni même un pays. Elle se penche sur de tout autres problèmes que ceux qui sont définis par la géographie ou par la profession. […]. Il importe peu que cela se passe en Suisse ou à Jersey, ni dans quel siècle. En un sens, pas d'attitude plus classique que celle de Monique Saint-Hélier.[395]

Seul Gabriel Marcel défend *Bois-Mort* sans essayer de le rattacher à la tradition française classique et réaliste. Dans son commentaire sur le début *in medias res,* il mentionne l'absence de référent géographique et de description du lieu de l'action mais il en fait une qualité. Selon lui, elle contribue à éviter l'« intervalle » qui se crée entre le lecteur et l'action dans le cadre d'une description traditionnelle :

> Dès lors ce pays lui-même, on procèdera comme si nous le connaissions depuis toujours, comme s'il n'était pas nécessaire par conséquent de nous le dépeindre – et par là une familiarité réelle se crée effectivement entre nous et ces campagnes où nous sommes appelés à vivre avec les Alérac […].[396]

Cet argument va lui aussi dans le sens d'une technique narrative nouvelle qui soit plus en adéquation avec le réel.

Le débat sur le lieu de l'action dans *Bois-Mort* met particulièrement bien en évidence le problème que constitue pour la critique traditionnelle l'absence d'ancrage référentiel

---

394 J. Buhot, *Cité universitaire*, 15 janvier 1935.
395 J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935. Madaule précise que l'action de *Bois-Mort* se déroule en vingt-quatre heures, ajoutant ainsi l'unité de temps à l'universalité.
396 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.

explicitement nommé. Cet élément choque profondément les tenants du roman réaliste puisque celui-ci « a horreur du vide informatif »[397]. Ce rejet est révélateur de la résistance dont fait preuve le champ littéraire français à un moment de transition vers un roman qui cultive les lieux d'indétermination au détriment des lieux de certitude. *Bois-Mort* cristallise particulièrement ce malaise puisque l'indétermination y est un élément récurrent[398].

Le malaise est d'autant plus grand que la majorité des critiques ignore l'origine suisse de Monique Saint-Hélier. Ne reconnaissant pas une région de France dans ce pays protestant, ils n'y voient pas non plus clairement un décor anglais. La piste helvétique aurait sans doute été largement suivie si la romancière avait été identifiée comme suisse et chaux-de-fonnière. Le fait que ces informations sur Monique Saint-Hélier ne soient pas connues ajoute à la confusion et au rejet.

Personnages

La nouvelle esthétique romanesque à laquelle appartient *Bois-Mort* met en œuvre une représentation des personnages radicalement différente de celle du roman réaliste. Ce dernier, dans son mouvement d'innovation par rapport au classicisme universalisant et conventionnel qui précède, a donné un corps physique, un nom et une situation sociale aux personnages représentés ; il en a fait des individus du monde contemporain, dont un narrateur omniscient se charge de décrire l'apparence extérieure et le caractère[399]. Toutefois, avec le développement de la sociologie et de la psychologie tainiennes, le roman réaliste français du XIX^e^ siècle en vient lui aussi à représenter des types qui, conditionnés par leurs différents déterminismes, agissent de manière convenue[400]. Dans les dernières années du XIX^e^ et au début du XX^e^, le scientisme est fortement contesté[401]. Les postulats déterministes du roman

[397] Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 161.

[398] Cette indétermination a poussé un auteur plus tardif – le Suisse Jean-Paul Yaher – à vouloir reconstituer très précisément l'ancrage référentiel manquant en cherchant à situer tous les lieux de l'action à La Chaux-de-Fonds et environs (Jean-Paul Yaher, *Proposition pour le cadre des chroniques de Monique Saint-Hélier*, Vevey, Chez l'auteur, 1997). Son étude montre que les lieux sont assez facilement identifiables. Si Monique Saint-Hélier contrevient aux conventions réalistes en n'offrant pas d'ancrage référentiel à son lecteur, elle n'en utilise pas moins un matériel bel et bien existant et reconnaissable.

[399] I. Watt, « Réalisme et forme romanesque », art., cit., pp. 20-26. « [L]'apparition d'un personnage nouveau, manifestée par l'apparition d'un nom propre […], sera suivie aussitôt de l'information à laquelle il renverra dans la suite du texte : biographie, description physique ou psychologique, acte caractéristique, programme d'action ; le projet sera suivi de sa réalisation ; l'apparition d'un forgeron, de la description de la forge et du forgeron forgeant, etc. D'où un certain aplatissement du texte dans sa hâte à suivre les voies d'attente frayée par l'apparition de toute indétermination nouvelle. » (Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 161).

[400] La motivation psychologique est un élément de lisibilité et de cohérence narrative du roman réaliste. Elle « fonctionne comme un remplissage justificatif *a priori* de la trame fonctionnelle du récit. » (Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 136).

[401] J.-Th. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle*, *op. cit*, pp. 197-202.

réaliste et de sa continuation dans le roman psychologique de Bourget lassent[402], de même que les descriptions qui accompagnent toute apparition d'un personnage ou d'un lieu, ces « interminables pages où la vieille école littéraire nous fait savoir les tenants et aboutissants du héros de A à Z »[403]. Dans les années vingt et trente, ces critiques continuent et elles apparaissent chez de nombreux auteurs qui prennent pour cible le roman balzacien. Deux décennies avant que Nathalie Sarraute publie « L'Ere du soupçon » dans *Les Temps modernes* (1950), le roman traditionnel est dénoncé comme un arrangement artificiel qui ne restitue pas la vraie réalité, qui « va en sens inverse de la vie »[404].

Psychologie

La fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle marquent un changement radical du point de vue de la psychologie. La pensée de Freud et celle de Bergson jouent à cet égard un rôle crucial. Les théories du premier ne sont connues en France qu'après la Première Guerre mondiale mais, malgré les résistances d'un pays catholique, on assiste à une « pénétration de la vision freudienne dans tous les arts », une « souterraine irrigation de la création esthétique par le freudisme » [405]. Quant à Bergson, sa pensée a un impact profond sur des auteurs de la génération de Charles Péguy[406] et elle connaît une nouvelle actualité dans les années vingt, notamment grâce à sa présentation par Albert Thibaudet dans *Le Bergsonisme* (1923). Avec Bergson, la représentation traditionnelle du temps est fortement remise en cause. De fait, dans les années vingt et trente, l'œuvre de Proust apparaît comme une illustration littéraire des théories bergsoniennes, au même titre que les romans de Zola avec celles de Taine[407].

A la lumière de ces changements de perspectives sur la psychologie humaine, un premier élément de contestation du personnage réaliste traditionnel concerne le fait que le roman balzacien présente des types sociaux et non des individus. « Les personnages de Balzac

[402] D. Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, *op. cit.*, p. 8.
[403] Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », *Correspondant*, 25 janvier 1932, p. 299.
[404] L. Morino, « *La Nouvelle Revue Française » dans l'histoire des lettres (1907-1937)*, *op. cit*., p. 81. Du côté anglais, cette remise en question du personnage traditionnel est développée par Virginia Woolf dans des essais qui paraissent dans les années vingt : « Mr. Bennett and Mrs. Brown » (1923), « Character in fiction » (1924) et « Modern fiction » (1925).
[405] Daniel-Rops, « Freud parmi nous », *Correspondant*, 25 novembre 1931, p. 581.
[406] Adversaire du positivisme, Charles Péguy est un fervent lecteur de Bergson. Paul Souday et Julien Benda représentent à l'inverse la réaction rationaliste face aux théories bergsoniennes (R. Fayolle, *La Critique*, *op. cit.*, p. 155).
[407] A. Thibaudet, *Réflexion sur la critique*, *op. cit.*, p. 236. Voir aussi Daniel-Rops, « Approfondissement et dispersion du moi », *Revue hebdomadaire*, 22 mai 1936, p. 431 : « La *Recherche* est le roman le plus bergsonien de notre temps. Il illustre la vérité bergsonienne selon laquelle 'Nous ne nous baignons pas deux fois dans le même fleuve' ».

ont été des idées pensées avant que d'être des individus vivants »[408]. Or, ainsi que le formule Gabriel Marcel :

> Il ne pourra plus être question aujourd'hui de penser des types humains et des caractères : types et caractères ne sont en effet concevables que dans la mesure où l'on croit à quelque chose de fixe, de rigide, de permanent qui existe en dehors et indépendamment de nous.[409]

Dans le « roman nouveau », ce qui doit apparaître d'abord du personnage, ce sont ses « traits particuliers » [410].

Cette vision progressiste du personnage ne fait évidemment pas l'unanimité. Ainsi les tenants d'un classicisme strict continuent à prôner la représentation de types, hors de l'éventail social apparaissant dans les romans naturalistes, et fustigent les développements romanesques contemporains :

> Ainsi la littérature d'imagination tend à constituer son domaine en dehors de ce qui fut considéré jadis comme son domaine même : l'expression et la description des types fondamentaux de l'humanité, des traits majeurs de la société. Elle réserve sa curiosité pour les vices immondes, les aventures innommables, les méditations de l'imperceptible, les singularités, les anomalies. Elle tourne de plus en plus le dos à l'homme pour ne s'occuper que du dépravé, du raté, du maniaque. La vie ne l'intéresse plus que par ses bégaiements ou ses déchets.[411]

Pour ces critiques, c'est toujours le romantisme qui est à la racine du mal puisqu'il est responsable d'avoir mis l'accent sur l'individu[412].

Le roman réaliste traditionnel est également attaqué du point de vue de l'évolution des personnages dans le récit. Chez Balzac, « l'évolution de l'individu demeure extérieure à l'individu, étant la déduction du schème psychologique dont il est l'illustration »[413]. Développant une comparaison entre le récit balzacien et le roman dostoïevskien – qui

---

[408] R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, p. 67.
[409] G. Marcel, « Tragique et personnalité », *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1924, p. 41.
[410] L. Morino, « *La Nouvelle Revue Française » dans l'histoire des lettres (1907-1937)*, *op. cit.*, p. 77. Ces considérations apparaissent dans Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, 1er mai-1er juillet 1913.
[411] René Johannet, « Les trois crises de la littérature », *La Revue bleue*, 15 janvier 1928, pp. 404-405. André Rousseaux exprime la même idée à propos des personnages de Jean Giono : « L'homme ne lui [à Giono] paraît jamais plus beau que réduit à un rustique personnage, debout dans ses sabots, encadré dans la porte de la grange ou de l'étable : non pas le paysan selon Balzac ou selon Mistral, qui est élément d'un ordre humain, mais individualité agreste, isolée dans sa forme et son odeur. » (A. Rousseaux, *Âmes et visages du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 192).
[412] R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 414.
[413] R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, p. 71.

représente, dans un premier temps, le modèle d'un roman nouveau –, Ramon Fernandez note que dans le premier, « les personnages sont déterminés en bloc au début et une fois pour toutes, alors que dans le roman vivant, les individus sont naturellement créés à chaque page du livre »[414]. Tandis que Balzac peint des héros « toujours cohérent[s] », dont les actes sont toujours expliqués par la passion qui les anime, Dostoïevsky « s'est appliqué à ne pas débrouiller cet écheveau qu'est une créature humaine »[415], il « ne leur impose aucun ordre, aucune logique autre que cette logique de la vie qui du point de vue de notre raison est l'illogisme même »[416]. Dans le roman réaliste, « l'être humain est en quelque sorte dessiné, ordonné, comme la nature l'est à Versailles »[417].

Avec les nouvelles théories sur la psychologie de la personne humaine, c'est toute la notion de vie intérieure des personnages qui se trouve modifiée. Tandis que le héros balzacien est présenté et analysé à partir d'actions et de pensées illustrant le profil psychologique qu'il incarne, le protagoniste du roman nouveau se voit doté d'une intériorité – d'un courant de pensée, pour utiliser un équivalent de la formule anglaise[418] – beaucoup plus aléatoire et qui peut contenir tout autre chose que des réflexions bien arrangées : des sensations, des flottements, des rêves, des souvenirs, etc. Les actions réelles, habituellement dignes d'intérêt dans le roman, deviennent moins centrales que le saisissement de cette réalité intérieure fluide, qui ne cesse de se dérouler, même dans les activités les plus banales :

> Mais qu'on me dise donc ce qui est important et ce qui ne l'est pas dans le fouillis de nos jardins intérieurs ! Qu'on me prouve que telle sensation subtile, tel moment de grâce, telle travail manuel n'ont pas été plus déterminant pour notre avenir que telle scène violente ou tel événement dramatique auquel nous avons eu part.[419]

Par le biais des souvenirs, la mémoire joue un rôle fondamental dans la vie intérieure des protagonistes du roman nouveau, rôle que la *Recherche* de Proust a particulièrement mis en évidence.

Certains auteurs parlent d'« impressionnisme »[420] pour décrire la place donnée aux sens dans cette nouvelle psychologie. Les romancières anglaises font ici figure de précurseurs,

---

414 R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, p. 75.
415 F. Mauriac, *Le Roman*, *op. cit.*, p. 49.
416 F. Mauriac, *Le Roman*, *op. cit.*, p. 52.
417 F. Mauriac, *Le Roman*, *op. cit.*, p. 54.
418 *Stream of consciousness*.
419 G. de Pourtalès, « Réflexion sur le roman en général et sur un roman en particulier », art. cit., p. 42.
420 Marc Logé, « Quelques romancières anglaises contemporaines », *La Revue bleue*, 21 novembre 1925, p. 754. Virginia Woolf appartient à cette catégorie.

notamment Virginia Woolf : « Il est difficile d'aller plus loin qu'elle dans la capture de la vie intérieure »[421]. L'auteure de *Mrs. Dalloway* réussit en outre à montrer les subtiles interactions sensibles et invisibles qui existent entre un personnage et le monde qui l'entoure, humain ou non[422]. Dans une perspective néo-romantique, il s'agit de distinguer le monde empirique superficiel du monde des réalités profondes et essentielles que les habitudes empêchent de voir et que « les minutieux repérages »[423] balzaciens ne rendent pas. La *Recherche* joue également sur ce plan-là un rôle important puisque les interactions subtiles entre un personnage et son environnement y tiennent une place centrale.

L'importance accordée aux sensations dans cette nouvelle approche du personnage n'est pas du goût des défenseurs du roman réaliste, qui souhaitent que la raison et l'intelligence occupent la première place. Dans ce paradigme, le sensible et la vie de la conscience non organisée sont discrédités car ils constituent une réduction de la personne humaine et ne permettent pas de définir un « caractère » :

> Mme Virginia Woolf est arrivée pourtant à réduire encore cette portion de vie diminuée [l'homme sans vie spirituelle ou morale] en mettant au service du roman les procédés cubistes et dadaïstes des peintres. De l'énigme complexe, terrible et sublime qu'est une âme, elle fait un amalgame d'impressions auditives et visuelles, de sensations légères, de fragiles états d'esprit […], et sous lesquels on s'efforce vainement de saisir un caractère.[424]

De fait, cette nouvelle manière d'appréhender l'intériorité de l'individu représente une menace pour ceux qui souhaitent garder à la personne l'unité postulée par les classiques :

> La réalité profonde d'un être est dans son unité, dans cette façon de raisonner et de sentir qui caractérise la personne, et sa connaissance intérieure du monde en dit plus sur lui-même que les réactions provoquées par ses contacts extérieurs et superficiels avec ce monde.[425]

Les théories de l'inconscient constituent également une menace pour cette unité puisqu'elles dotent l'individu d'un « hôte inconnu »[426], non maîtrisable, et qu'elles impliquent une

---

[421] E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, pp. 191-192.
[422] G. Marcel, « Mrs Dalloway », art. cit., p. 130.
[423] G. Marcel, « Mrs Dalloway », art. cit., p. 130.
[424] Y. de Romain, « L'évolution du roman anglais », art. cit., p. 19.
[425] Y. de Romain, « L'évolution du roman anglais », art. cit., p. 19. André Rousseaux note pour sa part : « Nous voyons menacé de destruction le personnage humain, issu de la triple tradition grecque, romaine et chrétienne, sur lequel était fondée notre notion de l'homme civilisé. Bien plus, nous voyons atteint le centre vital de ce personnage, tel qu'il apparaissait, éclairé par l'esprit chrétien, au milieu des valeurs humaines auxquelles il donnait leur sens. » (A. Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 6).
[426] Daniel-Rops, « Approfondissement et dispersion du moi », *Revue hebdomadaire*, 22 mai 1936, p. 437.

« dispersion », une « dislocation » du moi[427]. La « psychologies des profondeurs »[428] est ainsi rejetée par les critiques conservateurs comme étant « au-dessous du règne animal »[429], comme une « erreur formidable »[430] qui menace la civilisation.

La réception polémique de *Bois-Mort* manifeste toutes les tensions qui viennent d'être décrites autour de la nouvelle manière de construire et de présenter les personnages. L'abondance de remarques qui touchent à cet aspect de l'esthétique romanesque montre son importance aux yeux de la critique, qu'elle soit conservatrice ou plus progressiste.

Les protagonistes de *Bois-Mort* déroutent clairement les critiques traditionnels pour lesquels un personnage doit représenter un type précis et agir selon un schéma conventionnel de causes et d'effets en adéquation avec son profil psychologique. Ainsi, les êtres qui apparaissent dans le roman de Monique Saint-Hélier sont « incompréhensibles » car « le lecteur est incapable de discerner quelles raisons conduisent l'un ou l'autre des héros, quels sont leur vie et leurs actes »[431]. L'absence d'analyse psychologique traditionnelle équivaut à une absence pure et simple de vérité et de psychologie :

> Il n'y a pas dans *Bois-Mort* une philosophie du monde, des propositions pour en résoudre les énigmes ; il n'y a même pas une de ces analyses psychologiques si pénétrantes, si subtiles qu'on a l'illusion qu'elles vous découvrent des vérités, alors qu'elles les soulignent seulement, ou les hissent de votre inconscient à votre conscient.[432]

Un autre point problématique pour la critique conservatrice concerne la place importante qu'occupe la vie intérieure des personnages dans la narration et son contenu non rationaliste :

> Chez M. Robert Francis […] encore y avait-il justement des personnages, et nombreux, et décrits dans leur chair et dans leurs vêtements, avec même un souci particulièrement vif de la silhouette cocasse. Ici […] il me semble que, par leur présentation, par la manière dont l'auteur mêle continuellement leurs pensées secrètes, leurs souvenirs, leurs espoirs, à leurs actes, il me semble que la part du rêve, et non seulement du rêve éveillé mais du rêve du sommeil, est plus grande encore dans *Bois-Mort* que dans *La Grange aux trois belles*.[433]

---

[427] Daniel-Rops, « Approfondissement et dispersion du moi », art. cit., p. 437.
[428] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 413.
[429] Denis Saurat, « Le rêve et le roman : surface et profondeur », *Les Marges*, 15 juin 1927, p. 141.
[430] D. Saurat, « Le rêve et le roman : surface et profondeur », art. cit., p. 142.
[431] J. Baudry, *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1934.
[432] R. Kemp, *La Liberté*, 12 novembre 1934.
[433] R. Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934.

Le terme d'« impressionnisme »[434] est utilisé pour qualifier négativement l'importante présence des sensations. Convoquant une dichotomie très cartésienne entre la raison et les sens, André Chaumeix affirme que l'art de Monique Saint-Hélier consiste à « substituer l'ordre de la sensation à l'ordre de l'esprit »[435]. Sur ce point comme sur d'autres, il en va de la défense des valeurs attribuées à la littérature et à la nation françaises par les néo-classiques :

> La sensation n'est qu'un élément de la connaissance, un élément premier et indispensable, mais qui est la matière du travail de l'intelligence. La littérature, surtout dans notre pays, est l'étude du cœur et de l'esprit, et l'expression analytique de cette étude. Une phrase, un livre sont quelque chose de construit à la fois par notre sensibilité et par notre entendement, quelque chose qui est destiné à nous émouvoir, s'il se peut, par un air de beauté et à être saisi surtout par notre pensée. Si forte est cette tradition, conforme à notre culture, que le symbolisme lui-même a fini par se mêler au grand courant classique.[436]

Comme pour d'autres aspects, certains chroniqueurs favorables à *Bois-Mort* cherchent à rendre le roman conforme aux règles établies, notamment sur deux composantes importantes du personnage de roman traditionnel : ses caractéristiques physiques et son caractère. Ainsi l'un affirme-t-il que « nous n'ignorons aucune particularité physique et aucune des réactions morales »[437] des protagonistes.

La plupart des admirateurs de *Bois-Mort* relèvent toutefois que la romancière rompt clairement avec la tradition du roman réaliste en ne fournissant pas les informations habituellement requises : « De description pure, peu ou point. Moins encore de réflexion psychologique »[438]. Pour ces auteurs, les détails physiques ou moraux ne sont pas nécessaires à la représentation d'un personnage dès lors que l'on a accès à sa vie intérieure :

> A quoi bon dire comment ils sont faits puisqu'on les voit, qu'on les touche, qu'on les entend ?[439]

Ces critiques relèvent également que Monique Saint-Hélier rompt avec la psychologie traditionnelle puisque, contrairement aux héros du roman réaliste, ses personnages ne sont pas des types sociaux définis, avec un caractère spécifique et une passion dominante :

---

[434] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.
[435] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.
[436] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.
[437] *L'Avenir*, 25 novembre 1934.
[438] G. Fessard, *Etudes*, 20 décembre 1934.
[439] J. Tenant, *Mémorial de La Loire*, 19 novembre 1934.

> On croit pouvoir leur mettre une étiquette, le père noble, l'ingénu, le traître, comme on croit pouvoir décrire d'un adjectif banal leur profond pays. Mais chaque page dévoile une nouvelle expression de leur visage, et quand le livre s'achève, nous savons qu'ils sont mystérieux.[440]

Pour ces auteurs, cette psychologie est « autrement plus riche et plus complexe »[441] que celle du roman réaliste traditionnel, dont « l'extraordinaire indigence » ne connaît que « quelques états grossièrement et sommairement différenciés »[442].

Dans ce camp-ci, on valorise le fait que la vie intérieure des personnages ne soit plus le déroulé logique du roman d'analyse traditionnel, mais une suite de sensations et d'impressions face au monde environnant, ainsi que de souvenirs – l'« impressionnisme » – car cette représentation est plus proche de la vie : « [O]n éprouve à la fois, comme on les éprouve dans la vie, les sensations, les sentiments, les émotions, les souvenirs unis, enchevêtrés, foisonnant dans l'être entier »[443]. Edmond Jaloux souligne à ce propos une grande similitude avec Virginia Woolf :

> Et comme [Virginia Woolf] – et c'est le plus grand éloge que je puisse faire de Mme Monique Saint-Hélier – elle atteint par moment à l'indicible, c'est-à-dire à ces moments de la conscience, si subtils, si rapides, si uniques, qu'ils sont presque impossibles à transcrire et que, lorsque nous les ressentons nous-mêmes, nous pensons avec désespoir à la joie que ce serait de les fixer, parce qu'ils contiennent quelques-unes des émotions les plus hautes et les plus pures de notre vie.[444]

Comme la romancière anglaise, Monique Saint-Hélier « atteint à ces sources émotives de l'individu qui sont en même temps ses sources lyriques »[445]. Sur ce point-là, l'auteure de *Bois-Mort* rompt également avec la tradition par le fait qu'elle ne hiérarchise pas ses personnages en figures principales ou secondaires[446] : tous sont dotés d'une vie intérieure

---

[440] F. de Marcily, *Vaincre*, 15 février 1935.
[441] J. Madaule, *Orientations*, janvier 1935.
[442] M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935.
[443] E. Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934.
[444] E. Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934. A propos de *Mrs Dalloway*, Edmond Jaloux écrit : « C'est dans ces analyses [des individus et de leurs rapports] que Mme Virginia Woolf est exceptionnelle ; il est difficile d'aller plus loin qu'elle dans la capture de la vérité. C'est toute notre vie intérieure qu'elle expose : ce flux et ce reflux de nos émotions ; ces parcours d'idées sensitives […] ; la présence simultanée de sentiments contradictoires […] ; ces survivances indestructibles du passé ; ces apports brusques du présent […] ; ces inexplicables aspirations, ces émois, ces élans, ces ingratitudes de l'être ; ces changements d'humeur ; ces immenses variations sur un tout petit espace. Voilà le domaine de Mme Virginia Woolf ; voilà où elle est unique. » (E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, pp. 191-192).
[445] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.
[446] « Le héros est donc un élément important de la lisibilité d'un récit, et son identification ne doit pas faire de doute pour le lecteur ; toute une série de procédés, qualitatifs (par exemple, le héros reçoit un nom, un prénom, un surnom, les qualités morales ou psychologiques valorisées par la culture, etc.), quantitatifs (c'est

riche, les « fantoches même ont aussi une épaisseur »[447].

Ce dernier élément permet à Gabriel Marcel de percevoir avec une prescience certaine la composante inachevable de l'entreprise saint-hélienne :

> Il est un signe, je crois, auquel se reconnaît infailliblement un génie romanesque authentique ; le propre d'une œuvre puissamment originale est non seulement de faire le vide autour d'elle, mais de restituer à l'esprit du lecteur le sentiment de la virginité du réel, l'impression soudaine que rien n'a été dit encore, et que l'expérience quotidienne demeure une mine *inépuisable*. C'est exactement ce que j'éprouve en lisant le roman de Mme Monique Saint-Hélier. Elle ne touche rien, elle n'effleure rien qu'elle ne renouvelle ; c'est comme si les choses et les êtres rendaient un son essentiel et neuf aussitôt que son attention se porte sur eux. Aussi ce volume de trois cent trente pages donne-t-il la sensation de l'inexhaustible, non seulement à cause de l'incroyable richesse d'expérience intime qu'il recèle, mais surtout parce que de tous côtés, au-delà de chaque personnage évoqué, nous pressentons un au-delà que l'auteur pourrait explorer s'il le voulait et où nous ne demanderions qu'à nous engager à sa suite.[448]

Gabriel Marcel souligne d'emblée l'une des caractéristiques principales du projet romanesque de Monique Saint-Hélier, à savoir la prolifération de l'œuvre, par expansion et amplification, dans laquelle chaque personnage, principal ou secondaire, possède un monde potentiel à découvrir et à développer[449]. Nous verrons dans la troisième partie de ce travail combien ce mode de création entrave finalement la romancière, qui contrairement à Marcel Proust ne réussira jamais à terminer l'œuvre commencée.

Edmond Jaloux, comme d'autres critiques néo-romantiques, est sensible au fait que dans cette nouvelle représentation du personnage les rapports qui se tissent entre un protagoniste et le monde extérieur – humain ou non – ne se limitent pas à l'éventail stéréotypé du roman réaliste. En bon rilkéen, Jaloux aime à évoquer l'« aura », les ondes impalpables qui se propagent et s'entrecroisent :

> Et quand ces gens sont réunis, elle note tout ce qui circule de l'un à l'autre, ce tissu d'émotions, de conséquences, d'échanges qui naît peu à peu dans un milieu et qui l'enferme

---

lui qui apparaît le plus fréquemment), ou fonctionnels (c'est lui qui reçoit les adjuvants, liquide le manque initial, fait fonction d'actant-sujet, etc.) viennent, en général, le souligner. » (Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., pp. 152-153).

447 H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934 ; voir aussi E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 27 octobre 1934 : « [N]ous savons tout de Guillaume Alérac, de Carolle, sa petite fille, de Mademoiselle Huguenin, de Jonathan Graew, qui sont les protagonistes les plus importants de l'œuvre. Nous en savons autant de Gottlieb, le valet idiot, de Mme Vauthier, la servante de Jonathan ou de Catherine que celui-ci va épouser. ».

448 G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.

449 A ce sujet, voir Jean-Luc Seylaz, « Monique Saint-Hélier », Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t.3, Lausanne, Payot, 1998, pp. 255-264.

> dans une atmosphère commune. L'*aura* qui se développe en chacun de nous et qui se teinte diversement quand plusieurs personnes se regroupent, voilà ce que Mme Monique Saint-Hélier excelle à montrer avec une précision admirable.[450]

L'idée d'aura est reprise par Gabriel Marcel qui l'applique quant à lui aux objets qui entourent les personnages et entrent en résonance avec eux[451].

En lien avec tout ce qui les entoure, les personnages de *Bois-Mort* n'ont pas seulement la tridimensionnalité des protagonistes du roman réaliste français : ils en ont une « quatrième qui file dans le spirituel »[452]. Rilkéenne reconnue par les rilkéens, Monique Saint-Hélier a « un sens spirituel des âmes et de leur destinée, un sens des 'signes' qui avertissent et éclairent nos existences »[453]. Cette dimension est très importante pour des critiques qui rejettent le matérialisme triomphant du XX^e^ siècle et déplorent que les romanciers ne donnent souvent de l'âme humaine « qu'une image arbitrairement simplifiée »[454]. Gabriel Marcel en fait l'une des qualités principales de *Bois-Mort* :

> Et j'oserai dire qu'en une époque telle que la nôtre, qui semble placée sous le signe de l'effondrement, un livre comme celui-ci, né au prix d'un effort héroïque dans les affres de la maladie, prend la valeur décisive d'un témoignage et d'un rappel ; je n'en connais pas où vienne s'inscrire avec une délicatesse plus persuasivement fraternelle l'affirmation de la souveraineté du cœur, de la permanence du spirituel entendu non pas à la façon des cuistres, mais comme la voie inouïe qui résonne au fond d'une âme fidèle et que son humilité sanctifie.[455]

Pour ces critiques néo-romantiques que l'urbanisation rebute autant que le matérialisme, la présence de la nature et l'interaction des personnages avec cette nature font également partie d'une compréhension élargie de la transcendance. Edmond Jaloux relève ainsi que la nature « joue un grand rôle »[456] dans *Bois-Mort*. Marcel Brion insiste sur ce point en attribuant au roman anglais le fait de donner une place prépondérante à la nature et de

---

[450] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.
[451] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre, 1934. Le terme « aura » est souvent utilisé pour décrire les personnages des romanciers anglais. Virginia Woolf « a réussi à douer chacun des personnages qu'elle a dépeints d'une atmosphère qui lui est propre et qui l'accompagne dans la vie comme une espèce d'aura » (M. Logé, « Quelques romancières anglaises contemporaines », art. cit., p. 754) ; à propos de *La Princesse blanche* de Maurice Baring, Jaloux écrit : « [U]ne sorte de poésie mystérieuse enveloppe les personnages et les fait baigner dans une sorte d'*aura* qui les met en communication avec tout ce qui flotte d'invisible autour d'eux. » (E. Jaloux, *Au Pays du roman*, *op. cit.*, p. 153).
[452] H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934.
[453] *Le Semeur*, 1^er^ janvier 1935.
[454] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
[455] G. Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934.
[456] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.

présenter des personnages qui sont en lien étroit avec elle :

> Si l'on a pu reconnaître une parenté entre *Bois-Mort* et certains romans anglais, ce n'est pas qu'il s'agisse d'une influence littéraire, mais seulement parce que la composition et l'écriture d'une œuvre comme celle-ci suppose chez l'auteur un certain sens de la nature, que nous ne rencontrons, évidemment, à quelques exceptions près, que chez les Anglais. Pourquoi ? Parce qu'ils vivent beaucoup plus près de la nature, parce que certaines facultés sont aiguisées, chez eux, par cette fréquentation des animaux et des arbres, qui implique connaissance et amour. Parce que le décor est beaucoup moins de pierre que de bois et de feuille. Parce qu'ils ne partagent pas enfin, cette indifférence latine à l'égard de l'arbre, qu'ils possèdent une connaissance beaucoup plus vaste du réel.[457]

Le roman réaliste traditionnel est dénoncé comme manifestant au contraire « l'indigence […] d'une sensibilité que la vie des grandes villes, avec ses sentiments et ses idées massives, ses généralisations superficielles, ses discriminations paresseuses, a privé de *pointes* »[458].

Pour les admirateurs de *Bois-Mort*, cette nouvelle psychologie du personnage permet au final d'atteindre « la vérité et l'humanité »[459] de ses protagonistes. La romancière « se penche sur de tout autres problèmes que ceux qui sont définis par la géographie ou par la profession »[460] ; elle veut mettre au jour « le mystère humain »[461] et elle réussit dans cette entreprise. Sur ce point, elle est comparée à Proust :

> *Bois-Mort* est une œuvre intense où l'auteur a cherché la vérité, l'a cherchée comme Proust l'avait cherchée, mais sur un autre plan. Il y avait plus de science et de méthode dans cette poursuite de l'infini psychologique qu'est la *Recherche du temps perdu*, il y a plus

[457] M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935. Marcel Brion continue ainsi : « Or, ce que nous appelons le fantastique n'est le plus souvent que le réel de la nature ; ce réel que connaissent bien les hommes accoutumés à vivre avec les arbres, les plantes, les animaux. La vie moderne réduit de plus en plus les moments et les yeux où cette communion peut s'effectuer ». A l'inverse, les tenants d'un classicisme conservateur cherchent à maintenir une claire séparation entre l'homme et les règnes animal et végétal. L'homme s'élève au-dessus d'eux, il est civilisé : « Prenons garde que la poésie de la feuille verte et de la glèbe odorante ne nous incline à des extases par en bas, à méditer la fraternité misérable qui nous unit à tous les vivipares et les ovipares de la création […]. Quand l'homme s'efforce de reprendre dans le sol ses racines végétales, quand, debout dans la campagne, entre le chêne et le pommier, il envie imprudemment leur lien avec la terre, c'est au risque de se méconnaître et de se renier. Et c'est faute de s'aviser que si nature est naissance, elle est pour lui hérédité, et d'abord héritages humains, avant d'être participation à l'univers. […] Comme (l'époque) ne sait plus bien où est Dieu, elle le cherche partout, même là où il n'est présent qu'indirectement : dans la nature, qui est comme un écho symphonique de ses secrets. Au lieu d'un écho, riche seulement d'harmonies poétiques, l'homme de ce temps, à la suite d'une erreur déjà vieille mais de plus en plus répandue, croit souvent percevoir la voix divine elle-même et comme une leçon qui lui serait donnée d'esprit à esprit, par une communion mystique entre ses sens et les formes de l'univers. L'erreur poétique voisine ici avec l'hérésie. » (André Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 209- 212).

[458] M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935.

[459] G. Fessard, *Etudes*, 20 décembre 1934.

[460] J. Madaule, *La Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.

[461] J. Madaule, *La Revue des jeunes*, 1er janvier 1935.

> d'inspiration et de hasard dans *Bois-Mort*. Mais si je rapproche, je le répète, ces deux noms, bien inégaux entre eux, c'est pour souligner que dans le cas de Mme Monique Saint-Hélier comme dans celui de l'auteur d'*Albertine disparue*, le problème capital est d'arriver à une sorte de vérité humaine, centrale, qui est tout le contraire de l'affectation de sincérité.[462]

Avec l'idée de « vérité humaine », les critiques néo-romantiques réaffirment leur goût – plutôt classique – pour le général, l'universel et ce qui se situe hors des réalités socio-historiques. Monique Saint-Hélier a créé « un drame qui est peut-être le plus général, le plus constant que l'on puisse évoquer : le drame de l'insatisfaction des créatures »[463] ; elle est descendue « profondément dans la psychologie, dans le lyrisme, dans l'étude des grands sentiments éternels »[464]. Les admirateurs de *Bois-Mort* louent dans le roman sa composante anhistorique :

> L'inactualité d'un roman comme *Bois-Mort*, qui ne reflète pas ce qu'on appelle les soucis du moment, ne fait qu'accentuer cette beauté. Comme si ce livre hors du temps revêtait plus de noblesse encore à n'embrasser que ce qui est du domaine de l'éternel.[465]

Description et monologue intérieur

A la nouvelle psychologie de l'individu qui se fait jour dès le début du XX^e^ siècle correspondent de nouvelles techniques narratives. Les descriptions et les analyses du roman réaliste, la « psychologie explicative »[466] relayée par un narrateur omniscient sont dénoncées par les tenants d'une nouvelle esthétique au-delà de la réception de *Bois-Mort*. La méthode balzacienne est ainsi critiquée par Ramon Fernandez, toujours au nom du critère de la vie et de la réalité :

---

462 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.
463 H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934.
464 E. Jaloux, *Excelsior*, 1^er^ décembre 1934.
465 M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935. On relèvera que cette inactualité n'est pas perçue par tous de la même manière. Le chroniqueur de *L'Humanité*, René Garmy affirme que la problématique de l'argent émerge dans le roman malgré la volonté de Monique Saint-Hélier de déconnecter son roman des réalités socio-historiques : « Voici une femme [Monique Saint-Hélier] isolée des contemporains, étrangère à toute préoccupation sociale, prisonnière, par surcroît, d'une conception étroite, sentimentale du monde et qui ne peut pourtant pas évoquer la vie d'une bourgade suisse sans mettre à nu le cancer qui la ronge : l'argent, la propriété individuelle. […] Que de tels caractères s'imposent à un écrivain et émergent, en somme, malgré lui, voilà qui en dit long sur l'état de décrépitude d'une province corrompue par l'argent. » (R. Garmy, *L'Humanité*, 28 janvier 1935). On pourrait toutefois facilement montrer que la réalité socio-historique n'est pas absolument absente du roman et que la situation décrite correspond, pour une part au moins, à une configuration réelle à la fin du XIX^e^ siècle dans les montagnes neuchâteloises.
466 Daniel-Rops, « Freud parmi nous », art. cit., p. 605.

> La description a pour fin de donner une apparence de vie individuelle à des types généraux. Balzac témoigne dans ses descriptions d'une intensité visuelle véritablement prodigieuse, mais elles ne sont pas toujours vivantes. Pas d'impression d'ensemble avec une liberté d'imagination relative laissée qui est un des facteurs de l'intensité de l'évocation. Balzac donne un inventaire intégral de l'objet et nous le fait connaître par des moyens non esthétiques. Qui plus est, la description balzacienne est celle d'une intelligence qui après avoir vu a reconstruit suivant une ligne abstraite son expérience sensible.[467]

Fernandez oppose le roman, dont les procédés relèvent de l'esthétique et de l'intuition, au récit réaliste, qui tend à « prouver la partie esthétique de son œuvre par des procédés extra-esthétiques »[468], guidé par l'intelligence logique. A la place d'une description *in extenso* qui émane d'un narrateur omniscient, il s'agit de voir le monde extérieur se refléter dans la conscience d'un ou de plusieurs personnages. Quant à la description des personnages eux-mêmes, elle est limitée à quelques éléments. Les protagonistes se dévoilent peu à peu, par leurs pensées et leurs actions, « non par l'exégèse du philosophe mais par la touche de l'artiste »[469]. Comme pour la musique avec la composition, les critiques établissent une comparaison avec la peinture pour décrire cette nouvelle manière de présenter le personnage et son entourage : le cubisme, souvent cité pour en critiquer les méthodes , ou l'impressionnisme[470].

L'une des alternatives à la description pour le dévoilement de la vie intérieure est la technique du monologue intérieur. Si elle est utilisée de manière intensive et exclusive dans *Ulysses* (1922 et 1929 pour la version française) de James Joyce, elle est souvent employée sporadiquement, en certains endroits du récit, dans d'autres romans[471]. Plusieurs critiques commentent cette technique nouvelle. Son apparition dans *Les Lauriers sont coupés* (1887) d'Edouard Dujardin[472], mais surtout son succès quelques décennies plus tard avec la

---

[467] R. Fernandez, *Messages*, *op. cit*., pp. 69-70.
[468] R. Fernandez, *Messages*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[469] G. de Pourtalès, « Réflexion sur le roman en général et sur un roman en particulier », art. cit., p. 33.
[470] La notion d'impressionnisme peut donc avoir deux acceptions sous la plume des critiques : soit, comme nous l'avons vu plus haut, elle signifie que la psychologie du personnage se résume à ses impressions ; soit, comme ici, elle rend compte d'une représentation qui se fait par touches successives et un jeu de lumières, comme dans la peinture impressionniste.
[471] A partir de 1925, certains auteurs utilisent épisodiquement le monologue intérieur au sein de romans qui font encore la part belle au récit traditionnel. (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 296).
[472] « Il appartient à Dujardin d'avoir radicalement renouvelé la constitution du personnage en le construisant quasi exclusivement à partir de son intériorité et du regard personnel qu'il jette sur le monde. Cette découverte fondamentale influencera les romanciers étrangers comme Joyce, Dos Passos, Faulkner ou Döblin qui, en retour, influenceront les romanciers français des années vingt, trente et quarante. » (Jean-Philippe Miraux, *Le Personnage de roman : genèse, continuité et rupture*, Paris, Nathan, 1997, p. 70). Edouard Dujardin publie par ailleurs un essai sur cette technique au début des années trente (Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931).

publication de *Ulysses*, sont mis en relation avec des mouvements qui l'ont précédé et qui ont constitué un terrain préparatoire favorable : le futurisme, le symbolisme, le surréalisme, les théories de Freud et de Bergson[473]. Pour les auteurs qui lui accordent une valeur, le monologue intérieur contribue « à battre en brèche la psychologie discursive qui a tant alourdi la production française d'avant-guerre »[474] et permet d'ajouter à la « connaissance profonde de l'être » en atteignant des points qui échappaient à l' « ancienne analyse »[475] :

> Il y a vraiment, dans le flux de pensées que l'inconscient envoie à notre rencontre, des éléments si fragiles qu'on ne peut pas les saisir avec les moyens rationalistes habituels. La psychologie discursive n'appréhende souvent que l'enveloppe des choses.[476]

Le monologue intérieur fait partie des procédés littéraires qui « ont travaillé à amener notre littérature à un contact plus direct avec la réalité »[477].

Certains critiques favorables au monologue intérieur voient néanmoins en *Ulysses* un exemple extrême qu'il ne s'agit pas de copier[478]. Cette technique est vue comme une « dangereuse facilité »[479], « un expédient destiné à procurer, au moindre prix de revient, l'illusion d'une réalité spirituellement signifiée »[480]. Ce procédé ne doit être utilisé qu'à certains moments du récit. Virginia Woolf apparaît comme une romancière qui sait habilement combiner des passages de monologue intérieur et une narration cadre. *Mrs Dalloway* est ainsi décrit comme une construction « en éventail », « ce qui le distingue de tant de romans récents où le monologue intérieur est utilisé sans mesure, au lieu de demeurer subordonné à un certain jeu complexe de perspectives, qui définit l'équilibre immatériel d'une œuvre d'art authentique »[481].

---

473 Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », *Correspondant*, 25 janvier 1932, pp. 283-288.

474 Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », art. cit., p. 299.

475 Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », art. cit., p. 299-300.

476 Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », art. cit., p. 290.

477 Daniel-Rops, « Freud parmi nous », art. cit., p. 605.

478 « Trois cents pages de monologue intérieur, il faut l'avouer, passent la limite des forces humaines. » (Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », art. cit., p. 290).

479 Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », art. cit., p. 305. Daniel-Rops reprend ici une expression de Valery Larbaud, l'un des principaux acteurs de la réception de Joyce en France.

480 G. Marcel, « Mrs Dalloway », art. cit., p. 129. Pour Daniel-Rops, le monologue intérieur est « la négation de la littérature » : « Il est résolument hostile à tout ce qui est construction, plan, organisation extérieure de l'œuvre, et, *a fortiori*, style (dans le sens où la littérature entend ce mot). Tel qu'il se définit, il tend à l'inorganique, comme notre pensée est inorganique tant que la raison ne la soumet pas à son contrôle. » (Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », art. cit., p. 302).

481 G. Marcel, « Mrs Dalloway », art. cit., p. 129. Jérôme Meizoz souligne que le monologue intérieur, comme les expériences du roman parlé qui ont lieu de manière plus ou moins contemporaine, met en crise l'ancienne division du travail narratif, avec une cloison nette entre le récit et le dialogue (J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, p. 469-471).

Dans la réception de *Bois-Mort*, les commentaires sont essentiellement centrés sur ce qui définit le personnage, sur sa psychologie, et peu sur des considérations plus techniques. Quand celles-ci apparaissent, les outils conceptuels manquent pour décrire les procédés utilisés et les effets voulus par la romancière sont pris pour des erreurs.

Concernant les techniques narratives, le discours des commentateurs passe par une analogie avec les arts graphiques et plus particulièrement picturaux. Ainsi les personnages sont-ils « traités à l'eau forte, mais sans dureté, mais avec une variété infinie de demi-teintes »[482]. Le terme d'impressionnisme, utilisé pour les romanciers anglais, désigne également la technique de Monique Saint-Hélier :

> Monique Saint-Hélier ne peint pas ses personnages en traits minutieux. Elle les esquisse à la manière impressionniste. Elle projette sur eux une lumière mobile et l'ombre alterne avec de brusques éclairs.[483]

Là encore le contraste avec les descriptions du roman réaliste est mis en évidence :

> Cet art de tout suggérer par le détail, par le geste, par le dialogue, sans appareil psychologique, sans traces de pesanteur ou d'importance, on se prend à penser que c'est l'art véritable du roman.[484]

Edmond Jaloux montre par contre les limites de sa compréhension de la technique de Monique Saint-Hélier lorsqu'il commente le dévoilement fragmentaire du passé par le biais des remémorations et le mélange des voix du narrateur et du personnage. Dans le premier cas, il écrit ainsi :

> Des allusions mal expliquées, qui touchent au passé de tel ou tel individu, interviennent et déroutent le lecteur.[485]

Jaloux ne perçoit pas que ce nouveau procédé est voulu par la romancière, qui ne se situe plus dans un paradigme où les éléments doivent être expliqués. De la même manière, il commente ainsi le système énonciatif :

---

[482] J. Tenant, *Mémorial de la Loire*, 19 novembre 1934.
[483] Régis-Leroi, *Minerva*, 9 décembre 1934.
[484] H. Pourrat, *Vie intellectuelle*, 10 mars 1935.
[485] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.

> [P]our tout saisir à la fois, elle embrouille souvent ses fils ; elle parle en son nom, puis c'est son personnage qui se substitue à elle et qui parle au sien propre.[486]

Virginia Woolf et Monique Saint-Hélier utilisent souvent ce que l'analyse littéraire a nommé « monologue narrativisé »[487], dans une narration focalisée. Ce procédé n'est pas constitué par la simple présence de morceaux de monologue dans une narration traditionnelle. Il mêle au contraire volontairement la voix du narrateur et la voix des personnages et conduit à une remise en cause de la dichotomie qui existe dans le roman traditionnel entre la voix du narrateur omniscient, d'une part, et la voix du personnage, d'autre part, qui n'apparaît en tant que telle qu'à l'occasion d'un dialogue. Cette cloison est encore fortement maintenue dans les années vingt et trente et les critiques, même les plus favorables à Monique Saint-Hélier, sont quelque peu désemparés par cette nouvelle technique, qui n'est ni la narration balzacienne, ni le monologue intérieur, ni le réalisme subjectif d'un Stendhal.

Mémoire et temporalité

Un élément important de l'œuvre de Monique Saint-Hélier consiste dans l'apparition de souvenirs dans les contenus de pensée des personnages. Déjà présent dans *Bois-Mort*, ce phénomène prendra de l'ampleur dans *Le Cavalier de paille* et encore plus dans les deux romans publiés dans les années cinquante puisque presque tout y apparaît par la médiation d'un personnage se souvenant d'événements d'un passé plus ou moins proche. S'il permet à la romancière de dévoiler par ce biais le passé des personnages, ce procédé ne se limite pas à un comblement narratif puisque seuls certains épisodes bien particuliers sont évoqués et qu'ils reviennent pour certains plusieurs fois[488].

---

[486] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934. A. Gavy-Bélédin ne saisit pas non plus le procédé : « Pour nous faire pénétrer le sens de l'action, Mme Saint-Hélier ne prend pas de front le sujet. Elle l'assaille sur des points de détail en intervenant elle-même couramment […] avec une franchise absolue, très personnelle, mêlant ses remarques à celle des personnages, les interrompant ici et là, d'où un perpétuel rebondissement plein de charmes inattendus. » (A. Gavy-Bélédin, *Le Phare*, 26 novembre 1934).

[487] Voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1981. Etudiant deux romans de Raymond Guérin – *L'Apprenti* (1946) et *Parmi tant d'autres feux* (1949) –, Bruno Curatolo parle pour sa part de « voix médiane » ou de « monologue à la troisième personne » pour décrire le procédé qui mêle les voix du personnage et du narrateur au discours indirect libre, sans pour autant qu'elles soient confondues (voir B. Curatolo, « Raymond Guérin et la voix médiane. Un exemple du monologue intérieur à la troisième personne », Anne Chevalier, Françoise Lioure (dir.), *Cahiers Valery Larbaud*, « Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XX^{e} siècle », Paris, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008, pp. 165-183).

[488] Voir à ce sujet M. Dubois, *Etude du temps dans le cycle des Alérac de Monique Saint-Hélier*, mémoire de licence, Université de Neuchâtel, 1996.

Depuis l'œuvre de Proust, la mémoire a une existence romanesque et elle cesse d'être prise comme un simple matériel qui peut être disponible à tout moment : on envisage les raisons subtiles de son déclenchement, on imagine que des continents oubliés peuvent revenir à la surface, on voit que la perception des événements et des personnes évolue. Cette composante joue également un rôle important dans les romans de Virginia Woolf, avec ses caractéristiques propres. Chez Monique Saint-Hélier, la mémoire occupe une place centrale mais elle se distingue de son utilisation chez les deux romanciers mentionnés ci-dessus. Dans le monde souffrant du cycle des Alérac, il semble qu'elle soit là pour figer et torturer les personnages, en leur faisant sans cesse revivre avec la même acuité des événements douloureux de leur passé. Cet élément de l'œuvre de la romancière n'est pas commenté par les critiques lors de la réception de *Bois-Mort*[489]. La seule mention de la mémoire concerne Monique Saint-Hélier elle-même dont l'œuvre constituerait, à la manière de la *Recherche*, une vaste remémoration de la romancière alitée[490]. Cette vision des choses permet en outre de plaider pour l'authenticité des sensations et autres évocations présentes dans le roman et de défendre la romancière contre l'une des accusations récurrentes de ses détracteurs, qui prétendent que l'écriture de Monique Saint-Hélier est le comble de l'artifice[491].

Jacques Madaule met en revanche en évidence une autre composante éminemment proustienne, ainsi que bergsonienne, à savoir le traitement du temps. L'auteur remarque que la temporalité limitée de l'action et du présent contient une temporalité illimitée par le biais de la conscience des personnages :

> Tout le livre s'inscrit entre les dernières lueurs d'un avare jour d'hiver et la nuit du lendemain. C'est-à-dire que presque rien ne se passe. Mais tout le passé et tout l'avenir ensemble ne

[489] Le monde souffrant de Monique Saint-Hélier apparaît surtout avec *Le Cavalier de paille*. Sans commenter très largement la question des souvenirs et de la mémoire, les critiques noteront alors que le thème de l'amour malheureux rassemble tous les personnages et que ceux-ci partagent une même souffrance.

[490] « Et maintenant, imaginez, dans une chambre, une jeune malade privée depuis sept ans de contact avec le dehors, avec ce tissu merveilleux qui enveloppe notre vie […], la nature en un mot. Un telle réclusion, une telle privation qui ont suscité d'ailleurs le lyrisme sensuel et analytique de Marcel Proust, expliquent ici un autre délire. Ce que le jour présent ne donne plus, ne saurait plus donner à Monique Saint-Hélier et sans quoi elle ne peut vivre, les jours passés le lui apportent. Elle revit en eux, elle revit par eux : elle tire à elle toutes ses impressions et en peuple sa solitude ; et grâce à sa mémoire prodigieuse, elle les recompose avec un luxe de détails qui seul peut lui donner l'illusion de leur présence ; quand elle tient cette illusion, de peur qu'elle ne se dissipe, elle referme la main sur elle et elle éprouve le besoin impérieux de la fixer. » (H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934).

[491] « C'est que Mme Monique Saint-Hélier, qui est isolée du monde extérieur depuis des années, a recréé tout cela pour elle […]. Il n'y a rien de littéraire dans la manière dont elle en parle : en les forgeant à son usage, elle a obéi à un désir profond, comme Proust, en imaginant les aubépines d'*A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* et les poiriers printaniers de *Sodome et Gomorrhe*, revivait pour lui des émotions dont il savait au fond de sa chambre de malade qu'il serait privé pour longtemps. » (E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934).

> cessent pas de se rencontrer sur la limite sans épaisseur que constitue chaque instant de notre existence.[492]

Dans son deuxième article, le critique fait du temps le sujet même du roman :

> Mais voilà peut-être le miracle essentiel : une durée si brève nous donne l'impression pathétique de la longueur et du poids du temps. Je crois même que le principal personnage du livre est le temps. […] Nous étreignons l'étoffe même du temps […].[493]

Cet élément sera surtout relevé par les critiques des années cinquante. Avec la publication des quatre romans du cycle, la thématique et le traitement du temps deviennent une composante évidente de l'œuvre saint-hélienne et constituent un point de rapprochement supplémentaire avec celle de Proust.

Degré de réalité des personnages

Considérant les personnages, l'élément principal de la réception de *Bois-Mort* concerne finalement le degré de présence et de réalité des protagonistes. Dans un paradigme où le roman doit représenter le réel, ce critère reste pour tous – progressistes comme conservateurs – un point fondamental[494]. Si certains critiques sont prêts à remettre en cause le héros traditionnel, ils sont encore bien loin de la rupture opérée par le Nouveau Roman dans les années cinquante et soixante entre le réel et la littérature.

Pour les critiques conservateurs, les choix opérés par Monique Saint-Hélier ont comme conséquence qu'« il y a des silhouettes », mais « pas un caractère » et « cette lacune affaiblit l'ouvrage »[495] ; les « personnages sont indistincts »[496] ou « incertains »[497] ; ils sont « tantôt raides, tantôt confus » et « ne parviennent pas à se détacher de ces pages »[498]. Pour ces auteurs, Monique Saint-Hélier traque des « ombres d'ombres »[499] qui ne forment pas un personnage digne de ce nom.

---

[492] J. Madaule, *Orientations*, janvier 1935.
[493] J. Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935.
[494] Dans cette perspective, la littérature peut avoir autant de réalité que la vie. Mauriac écrit à propos des personnages de Tolstoï qu'ils ont pour le lecteur autant de réalité que des individus de chair et d'os (F. Mauriac, *Le Roman*, *op. cit.*, pp. 7-8). L'idée a été formulée par Paul Bourget, qui en fait l'une des quatre vertus cardinales du roman : il s'agit du « don de présence », qui va de pair avec la « crédibilité » (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, pp. 145-146).
[495] J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.
[496] Y. Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934.
[497] R. Kemp, *La Liberté*, 12 novembre 1934.
[498] Y. Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934.
[499] M. Arland, *La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1935.

Pour les critiques plus progressistes, cette nouvelle manière de présenter les personnages n'en fait pas des êtres moins consistants que dans le grand roman réaliste puisqu'ils sont « présents en chair, présents en âme, aussi solides, aussi résistants que ceux d'une Eliot, d'un Tolstoï, d'un Balzac »[500]. Les nouveaux protagonistes sont au contraire plus réels que leurs prédécesseurs. En bon néo-romantique, Edmond Jaloux évoque une « communion » entre le lecteur et l'auteure par le biais des personnages, alors que dans le roman traditionnel, on assiste à un « spectacle lointain et indifférent, auquel on se prête quelques minutes et qu'on oublie après l'avoir entrevu »[501]. Le lecteur ressent les mêmes émotions que les personnages :

> [T]out cela est rendu avec une telle puissance d'hallucination que l'on sent soi-même l'humidité, que l'on a froid, que l'on marche à tâtons dans l'obscurité et que l'on entend corner le vent à ses propres oreilles.[502]

Les deux camps se renvoient finalement l'accusation d'artificialité et de 'littératurité'. Dans la conception qu'ils partagent, la littérature – comprise ici comme le contraire du réel – doit disparaître au profit de la représentation de la réalité de la vie[503]. Pour la critique conservatrice, l'accusation d'artificialité vise avant tout la langue et les images, ainsi que nous le verrons dans la dernière section de ce chapitre. Pour les défenseurs de *Bois-Mort*, ce sont tous les codes du roman réaliste qui en font une construction littéraire et artificielle, éloignée de la vraie réalité profonde. Les personnages saint-héliens sont donc « si peu littéraires, ils vivent si fortement […] »[504].

L'étude de la réception de *Bois-Mort* confirme que le personnage réaliste traditionnel est déjà fortement contesté dans le champ littéraire des années vingt et trente. Nathalie Sarraute se réclamera d'ailleurs de Virginia Woolf dans sa remise en cause des conventions

---

500 H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934.

501 E. Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934.

502 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934. La capacité qu'a Monique Saint-Hélier de rendre présent le monde des sensations est attribué à son état de santé et à sa réclusion. La romancière est comparée sur ce point à Proust qui recréait lui aussi dans sa chambre de malade des sensations qu'il ne pouvait plus expérimenter dans la réalité. Par le biais de ses personnages, Monique Saint-Hélier se donne « l'illusion » de vivre les impressions auxquelles elle n'a plus accès. Dans son cas comme dans celui de Proust, cet élément est garant de l'authenticité de la démarche, dans laquelle il n'y a rien de « littéraire » (voir E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934 et H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934).

503 Le soupçon contre la littérature s'est radicalisé lorsque celle-ci a été le plus sacralisée, vers la fin du XIXe siècle. Le mot « littérature » commence alors prendre à un sens péjoratif, au moment où se développe l'idée de son autonomie et de l'art pour l'art (Eliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 43).

504 J. Tenant, *Mémorial de La Loire*, 19 novembre 1934.

du roman réaliste[505]. Sur le terrain du personnage comme sur celui de la composition, de l'intrigue et de l'ancrage référentiel, un clivage apparaît assez nettement entre des forces innovantes et une tendance largement conservatrice. Pour les représentants de cette dernière, le protagoniste traditionnel, revenu des bas-fonds où le naturalisme l'avait cherché, doit rester tel que la tradition l'a construit, tant du point de vue du modèle d'explication psychologique que de celui de la caractérisation par une instance qui décrit et analyse. Pour les autres, à la lumière des nouvelles théories d'explication psychologiques et des expériences menées dans le roman anglais, il n'est plus envisageable de concevoir et de présenter le personnage de cette manière. Le renouvellement s'opère au nom de la vie et de la réalité, comme pour la composition et l'intrigue. Les critiques progressistes restent donc tributaires d'une vision de la littérature conçue comme *mimesis* – même s'il y a transposition et non plus simple reproduction – et ils en refusent la composante proprement littéraire[506].

Langue et images

Comme l'a montré la thèse de Jérôme Meizoz sur l'utilisation du français parlé dans la narration romanesque, le champ littéraire français des années vingt et trente est encore marqué par un purisme langagier très fort[507]. Cette position normative qui suit une « logique *hétéronomique* »[508] est souvent liée à un nationalisme qui associe littérature française et caractéristiques nationales, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Le modèle de cette langue nationale standardisée se trouve chez les auteurs considérés comme des classiques par l'histoire littéraire, de Voltaire à Anatole France. Dans ce paradigme, la langue normée est le corps même de la nation : ne pas respecter la première, c'est attaquer la seconde. Considérés comme les garants de la culture française, les écrivains sont aussi responsables des atteintes qui lui sont portées[509]. La langue est donc un terrain particulièrement miné dans le champ littéraire français et elle comprend une dimension politique autant qu'esthétique. De fait, les commentaires des détracteurs de *Bois-Mort* touchant à la langue sont les plus violents et les

[505] D. Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, *op. cit,*. pp. 87-88.
[506] Fabrice Thumerel, analysant l'espace des possibles littéraires dans lequel Jean-Paul Sartre écrit *La Nausée* (1938), note que si l'esthétique dominante de l'entre-deux-guerres est l'esthétique réaliste, il est reconnu que l'art est nécessairement artifice (Fabrice Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^{e} siècle. Eléments d'une sociologie de la littérature*, Paris, Colin, 2002, pp. 168-169). La réception de *Bois-Mort* du point de vue des personnages montre que ce n'est en général pas le cas. Ce phénomène apparaît également clairement dans la section suivante, consacrée à la langue.
[507] J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, pp. 157-173.
[508] J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, p. 84. Il s'agit ici d'une logique dans laquelle la littérature doit se soumettre à des règles venues d'autres espaces sociaux tels que la morale, la grammaire, la politique, etc.
[509] J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, p. 163.

plus péremptoires de la polémique, comme l'ont été ceux des adversaires de Ramuz[510].

De manière générale, les puristes désignent le romantisme, qui conduit à l'expression individuelle non standardisée, comme responsable d'une décadence langagière proclamée. André Rousseaux condamne ainsi Jean Giono et avec lui une littérature du particulier, idiolectale, une littérature qui éloigne de la civilisation :

> M. Giono pourrait bien nous faire retomber dans une ornière qui est plus que séculaire aujourd'hui : cet art idolâtre d'un terroir, cette langue qui se met par surcroît à patoiser quand les personnages apparaissent dans le décor, c'est le culte bien connu de la nature brute, la religion romantique du génie opposé à la civilisation, le génie étant ici placé dans la mauvaise terre où pousse le roncier et fleurit la menthe sauvage. Voici que la volonté romantique de se réfugier dans la barbarie est poussée au plus loin. L'humus qui colle aux bottes de M. Giono ne le tient pas seulement éloigné de la langue française, mais de la société qui parle cette langue et de la civilisation qu'elle représente.[511]

Dans cette perspective, la nature est rejetée comme représentant le non civilisé par excellence. Dans la ligne de mire des conservateurs se trouvent également les symbolistes[512] et les surréalistes[513], toujours perçus comme des descendants des romantiques. De fait, comme le remarque Jérôme Meizoz, les surréalistes et leurs railleries sur le style d'Anatole France ont « fortement dramatisé le rapport à la langue classique en France »[514]. Les critiques puristes s'en prennent en outre aux nouveaux médias : le cinéma, la radio et la presse « attaquent mortellement les traditions de l'écriture »[515].

Pour ces conservateurs, la langue du roman français doit rester celle des auteurs consacrés. Et puisque Lamartine écrivait dans la langue de Racine[516], qu'Horace et Sénèque étaient accessibles à un très grand nombre[517], les romanciers français doivent eux aussi s'en tenir à la tradition. Le style qui s'en éloigne est ainsi taxé de pur artifice, accusé de relever de la seule préciosité :

---

[510] J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, pp. 57-128.
[511] A. Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 191-192. Voir aussi R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 410.
[512] Pour René Johannet, Rimbaud et Mallarmé sont responsables du « dévergondage » (R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 407).
[513] Yanette Delétang-Tardif note que le « lyrisme invertébré » a succédé à l'écriture automatique des surréalistes et « à la mode du Romantisme allemand » (Y. Delétang-Tardif, *Edmond Jaloux*, Paris, La Table ronde, 1947, p. 22).
[514] J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, p. 436.
[515] Y. Delétang-Tardif, *Edmond Jaloux*, *op. cit.*, p. 22.
[516] R. Cor, « Marcel Proust et la jeune littérature », art. cit., p. 48.
[517] R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 406.

> Au fond, cette recherche éperdue du contourné et du rare, cette préciosité qui grimace, course à la trouvaille, c'est, sous couleur de raffinement, bel et bien une régression, un retour au maniérisme amphigourique des temps barbares.[518]

Les puristes raillent les auteurs dits d'avant-garde dont « l'idée de nouveauté à tout prix est bien la plus fausse, la mieux faite pour corrompre les arts »[519] :

> Aujourd'hui, la littérature, qui se pique d'être vraiment et supérieurement littéraire, s'entoure de murailles et de fossés. (…) Du bizarre à l'inintelligible le chemin est court. Beaucoup d'écrivains actuels, parmi ceux qui se flattent de frayer des voies nouvelles, l'ont parcouru. L'euphuïsme, le gongorisme, le marinisme, la préciosité sont peu de chose à côté de ce qu'il est absolument indispensable d'appeler le charabia de la littérature dite d'avant-garde. Composition, style, syntaxe, mots eux-mêmes, tout est touché à la fois. Le règne du vague et la prééminence, l'usurpation du violent ou du saugrenu l'emportent sur la tradition française avec tout ce qu'il pouvait y avoir de paix et de limpidité attaché à ce mot. Le mal n'affecte plus seulement la littérature, mais la langue.[520]

La même condamnation touche les défenseurs de cette littérature, accusés quant à eux – encore et toujours – d'être snobs. On dénonce donc « le snobisme des incompétents et des mondains »[521], qui apprécient ce « langage petit nègre »[522].

Dans la réception de *Bois-Mort,* la position puriste apparaît assez largement et son modèle de référence reste conditionné par les valeurs classiques : la langue doit être simple et claire du point de vue de l'expression, correcte du point de vue de la grammaire et ne pas contenir des comparaisons ou des images qui associent des éléments que la tradition n'a pas reconnus comme valables. C'est le cas de l'anthropomorphisation de sentiments humains ou de réalités non humaines, des comparaisons qui prennent pour comparant des objets ou phénomènes triviaux du quotidien, ou de l'attribution d'une sensation à un autre sens que celui dont elle provient.

Les attaques des puristes tentent donc tout d'abord de discréditer globalement *Bois-Mort* du point de vue du style :

---

[518] R. Cor, « Marcel Proust et la jeune littérature », art. cit., p. 47.
[519] R. Cor, « Marcel Proust et la jeune littérature », art. cit., p. 48.
[520] R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 406.
[521] R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 406.
[522] R. Johannet, « Les trois crises de la littérature », art. cit., p. 410. La neutralité du style fait partie des quatre vertus cardinales définies par Paul Bourget (M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 146).

> [J]e regrette de ne pas être présentement ministre de l'Instruction publique : j'imposerais l'achat du livre de Monique Saint-Hélier à toutes les bibliothèques des lycées, collèges et écoles de France et de Navarre. Je demanderais seulement à l'éditeur, qui ne ferait pas encore une mauvaise affaire, de changer la couverture et de mettre comme titre : Bois-Mort *ou Comment il ne faut pas écrire*.[523]

De manière assez révélatrice, la nationalité suisse de Monique Saint-Hélier n'est évoquée que dans le cadre des commentaires sur son style : un lien explicite entre le manque de maîtrise de la langue et le fait que la romancière n'est pas française apparaît chez Claude Normand :

> On me dit que l'auteur est suisse et j'ai une tendre sympathie pour ce noble pays où j'ai vécu jusqu'à ma vingt-cinquième année, mais enfin, ce n'est pas une raison pour trop exiger de notre indulgence et repousser trop loin les limites du ridicule.[524]

Plus spécifiquement, les critiques puristes dénoncent tout d'abord ce qu'ils considèrent être des fautes de syntaxe et d'orthographe[525]. La langue de Monique Saint-Hélier affiche « un manque total de construction de la phrase », un « négligé étrange du vocabulaire »[526], qui se mue pour certains en pauvreté lexicale :

> Malgré les images nombreuses et colorées, malgré les comparaisons souvent justes et bien choisies, on est choqué aussi par la pauvreté du vocabulaire. Les sourires extraordinairement doux, les rires *doux et clairs*, les regards *durs* ou profonds reviennent par trop souvent. Et que de *merveilleux*, un par page au moins, dans certains chapitres, et souvent davantage.[527]

L'écriture de Monique Saint-Hélier est ainsi décrite comme infantile :

> Les fautes d'orthographe et les insuffisances de la ponctuation aggravent l'aspect puéril, studieusement et lourdement puéril, de *Bois-Mort*. On dirait que les menus faits et gestes de Carolle et de ses prétendants, amis, cousines et voisins sont narrés par un idiot de village à l'usage des *minus habentes*. Et l'on sait, chose grave, que ce procédé est destiné à nous donner le frisson de la poésie. Elle a bon dos, la poésie.[528]

---

[523] Claude Normand, *Vendémiaire*, 28 novembre 1934. Ce point de vue ouvertement normatif, qui donne à la grammaire un rôle prépondérant, apparaît également chez André Rousseaux : « Les jurys sont débordés. Les critiques ne savent plus où donner de la tête. Or une grande partie de cet encombrement vient de ce qu'on donne une prétendue existence littéraire à une matière qui n'aurait jamais dû voir le jour. Je propose de constituer un comité de grammairiens et de correcteurs d'imprimerie pour procéder aux éliminations nécessaires à l'entrée du bois sacré. Après, on verra. » (A. Rousseaux, *Le Figaro*, 17 novembre 1934).

[524] C. Normand, *Vendémiaire*, 28 novembre 1934.

[525] Si des passages sont souvent cités pour ridiculiser les images, les critiques ne donnent pas d'exemples pour les fautes de langue.

[526] *Revue des vivants*, décembre 1934.

[527] *Coopérateur de France*, 5 janvier 1935.

[528] A. Thérive, *Le Temps*, 20 décembre 1934.

L'infantilisme des fautes de langue caractérise également pour ces critiques les images utilisées par la romancière. L'extrait suivant est cité comme exemple d'images puériles :

> On n'entendait plus que le bruit des cuillères ; mais l'odeur du rhum était tellement forte qu'on l'entendait aussi. Elle était assise autour de la table avec eux, joyeuse et forte. Maintenant, elle allait rester tout le soir avec eux, elle était contente, chic ![529]

Deux types d'images apparaissent dans cette citation, qui sont rejetés comme impropres par les détracteurs du style de Monique Saint-Hélier : le passage d'un ordre de sensation à un autre (l'odeur que l'on entend) et l'anthropomorphisation d'un élément non humain (l'odeur assise à table, contente). Pour plusieurs critiques, cette « poésie trop recherchée », cette « écriture exagérément artiste »[530] tient au fait que la romancière accumule les images et se plaît à « jouer sur le clavier des *correspondances*, et à attribuer à un sens le pouvoir que l'on a l'habitude de reconnaître à un autre »[531]. Ces attaques sont ainsi également dirigées contre le symbolisme et son précurseur, Baudelaire, et elles inscrivent Monique Saint-Hélier dans la chaîne romantique.

De fait, d'autres auteurs de la même lignée romantique sont convoqués par les détracteurs de *Bois-Mort*. Comme l'écriture de Monique Saint-Hélier a « l'allure d'une parodie »[532], certains voient dans ce « bric-à-brac poétique »[533], ce « jeu du coq à l'âne ou de l'âne au coq »[534], cet « abus des métaphores incohérentes et des images accouplées à tort et à travers pour produire, par l'absurdité de leur contact, des effets de surprise incongrus »[535] une résurgence de l'écriture surréaliste :

---

529 Y. Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934.
530 *Sept*, 14 décembre 1934.
531 J. Charpentier, *Le Mercure de France*, 15 février 1935. René Lalou cite plusieurs passages, décontextualisés et mis bout à bout, pour rendre compte de ce phénomène : « Nous sommes dans un pays où rien ne saurait être ce qu'il est, où l'héroïne se sentira 'juste une pastille froide au bout du nez' et où l'on entendra 'quatre respirations différentes que le silence emmena dans son filet à provisions'. Vous pensez bien que dans cet univers tarabiscoté, le fin du fin sera d'attribuer à une ordre de sensations ce qui appartient à un autre. 'Les sons venaient, doux, longs un peu rauques sur certaines syllabes, ils se posaient sur vous et vous regardaient… L'odeur du rhum était tellement forte qu'on l'entendait aussi… L'odeur du tabac anglais, cette odeur qui vous touche comme une main, prenait chacun à part et lui racontait tout…' » (R. Lalou, *L'Intransigeant*, 20 novembre 1934). Les passages cités dans cet extrait ont particulièrement frappé les critiques car ils sont reproduits dans plusieurs comptes rendus. On notera dans cet extrait la présence du « filet à provision » : les détracteurs du roman rejettent également les images qui prennent pour comparant des objets triviaux du quotidien. Ce grief apparaît plus généralement à propos d'autres romanciers contemporains : « Mais que ce jeu, déjà cher à Jules Renard et qui consiste à n'évoquer la nature que par comparaison avec des objets de fabrique, vienne à se répéter à chaque page, cela tourne au procédé et n'est plus supportable » (R. Cor, « Marcel Proust et la jeune littérature », art. cit., p. 48).
532 R. Lalou, *L'Intransigeant*, 20 novembre 1934.
533 M. Arland, *La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1935.
534 H. de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.
535 H. de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.

> Ici, une obscurité voulue, cultivée, et surtout dans l'agencement des phrases et des mots, fait penser aux plus mauvais écrits des surréalistes. Ne rend point un climat de mystère qui veut. Ne crée pas de la féerie qui veut. Et mieux vaut y renoncer que de berner le lecteur en lui offrant sans rire je ne sais quelle ridicule et odieuse cacophonie de mots et de verbes qui signifierait peut-être quelque chose dans une langue future, mais qui pour l'instant n'exprime rien dans aucun dialecte, pas même en patagon.[536]

Cette comparaison avec l'écriture surréaliste peut surprendre mais elle s'explique sans doute par le fait que les surréalistes représentent pour les néo-classiques conservateurs le courant littéraire qui a le plus mis à mal la langue et la logique rationnelle et qui a ouvertement voulu torpiller le français littéraire classique. Les images de Monique Saint-Hélier établissant des liens inhabituels entre des réalités d'ordre très différents, elles relèvent pour eux de la même inspiration. Faute de vouloir ou de pouvoir analyser les spécificités de cette écriture, ces critiques les regroupent dans une même condamnation. Le style de la romancière est d'ailleurs également rapproché de celui de Jean Giraudoux, autre écrivain influencé par le romantisme allemand et représentatif de tout ce que les néo-classiques rejettent :

> Mais M. Giraudoux a passé par là, avec ses « directs », sa façon d'établir des rapports imprévus entre les objets les plus éloignés ; d'être omniprésent dans l'espace, omniprésent dans le temps… Ses imitateurs ou ses disciples ont la fureur de tout mettre en question pour la plus petite chose et, comme Mme Saint-Hélier, nommément, d'évoquer le sommeil des lions dans le désert à propos du calme dont un groupe familial jouit après le repas…[537]

D'autres détracteurs rattachent le style de Monique Saint-Hélier à un style exagérément scolaire et mécanique : son écriture est au mieux « une amplification

---

[536] L. de Gérin-Ricard, *Le Petit Marseillais*, 21 novembre 1934. Nous retrouvons ici l'aspiration classique à une langue 'universelle' opposée à l'expression individuelle ou dialectale.

[537] J. Charpentier, *Le Mercure de France*, 15 février 1935. Giraudoux est notamment critiqué pour son style « furieusement » affecté (R. Cor, « Marcel Proust et la jeune littérature », art. cit., p. 47). Comme Monique Saint-Hélier, Jean Giraudoux est comparé à Virginia Woolf : « Depuis le moment où ont écrit les grands Russes, un courant nouveau aussi important, aussi large que fut par exemple le romantisme, a traversé la littérature européenne. Il semble que la rapidité de la vie moderne […] fasse qu'un cerveau d'homme de 1926 ne fonctionne plus tout à fait comme un cerveau de 1913. […] Chez nous, deux excellents écrivains ont exprimé les premiers cette qualité d'ubiquité de la vie moderne : c'est Jean Giraudoux et Paul Morand. En Angleterre, Virginia Woolf leur correspond très exactement » (André Maurois, « Notes sur le roman contemporain », *Les Nouvelles littéraires*, 6 mars 1926). Il est également rattaché au courant du roman poétique, de même que les romans surréalistes, et féerique : « Novalis demandait que le roman correspondît à l'esthétique du rêve. Cela est déjà vrai de *Henri d'Ofterdingen* ou de *La Loge invisible*, mais il a fallu arriver au XX^{e} siècle français, à Alain-Fournier, à Jean Giraudoux, à Jean Cassou, à Julien Green, à Jean Cocteau, aux romanciers surréalistes pour que la chose se trouvât pleinement réalisée. » (E. Jaloux, *Du Rêve à la réalité*, *op. cit.*, p. 16). Voir aussi E. Jaloux, *D'Eschyle à Giraudoux*, *op. cit.*, pp. 307-313 et A. Thibaudet, « Autour de Jean Giraudoux », *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, pp. 82-90.

rhétorique »[538] académique et au pire un « style senti qui ferait la gloire d'une élève du brevet supérieur », « une suite de devoirs »[539]. Ces comparaisons hétéroclites, et somme toute assez contradictoires, montrent que ces critiques rejettent par principe cette écriture sans chercher à la comprendre et à la décrire précisément.

La position puriste défend le pouvoir de l'intelligence et de la logique. Outre le mélange des sens dans les images, c'est l'importance même des sensations dans la langue de Monique Saint-Hélier qui dérange des critiques décidés à faire régner la raison en toute chose et à lui subordonner le domaine des sens. André Chaumeix affirme ainsi que l'art de Monique Saint-Hélier « consiste essentiellement, dans l'ordre de la composition comme de l'expression, à substituer l'ordre de la sensation à l'ordre de l'esprit »[540]. Il dénonce le « culte de la sensation »[541], évidemment lié au romantisme. « [L]a structure et la substance des phrases » morcelle une réalité qui est perçue en fait comme beaucoup plus cohérente grâce à l'esprit. L'impressionnisme qui caractérisait la psychologie des personnages s'applique ici aux images de la romancière, qualifiées de « style impressionniste »[542].

L'idéal de ces critiques reste donc ouvertement classique et le style de Monique Saint-Hélier leur fait « souhaiter le retour au fameux 's'il pleut dites qu'il pleut' de La Bruyère »[543]. Dans la perspective de ces néo-classiques, la langue doit viser la simplicité et clarifier une réalité complexe, la clarté étant une caractéristique éminemment française :

> A quel point *Bois-Mort* nous toucherait si nous y sentions plus de simplicité. […] Plus l'univers sensible d'un être est complexe, et celui de Mme Saint-Hélier l'est certainement, plus nous désaltérons cette sorte de nudité, ce don secret par quoi l'œuvre se montre et s'abandonne à nous. Dans *Bois-Mort*, tout est caché par l'excès même de vouloir montrer l'ineffable.[544]

Outre leur mauvaise qualité, les images sont donc en trop grand nombre, ce qui va également à l'encontre de la simplicité classique : « Il n'y rien d'autre dans ce livre que ces images, des

[538] J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.
[539] *Revue des vivants*, décembre 1934.
[540] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.
[541] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934. Dans un passage consacré à l'unanimisme de Jules Romains, André Rousseaux dénonce le fait que dans cette perspective l'homme est « toute sensibilité » et que les domaines de l'intelligence et des sens sont confondus : « On ne saura plus si on voit une couleur ou si on la pense, si on pense une idée ou si on la voit » (A. Rousseaux, *Âmes et visages du XX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 227).
[542] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.
[543] H. de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.
[544] Y. Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934.

brassées d'images, des charretées d'images […] »[545]. Monique Saint-Hélier devrait « sacrifier ce qu'elle ajoute trop gratuitement à un attentif, exigeant, rigoureux, dialogue avec elle-même »[546]. Elle devrait avoir des « exigences esthétiques qui, comme un tamis merveilleux, ne laissent passer que l'eau la plus pure, celle qui réfléchit le soleil »[547].

Pour les néo-classiques, le rapport entre le langage et la réalité extralinguistique de l'expérience paraît simple et univoque : les mots sont des étiquettes, « authentiques comme des monnaies »[548], et le langage doit « faciliter les opérations de l'esprit en conservant dans les mots la somme des expériences déjà faites »[549]. L'expérimentation se situe hors du langage, qui n'est finalement qu'un outil de catégorisation et de clarification du réel, non problématique. On reproche à Monique Saint-Hélier de négliger la stabilité du lien entre les mots et les objets du monde qu'ils qualifient pour privilégier un jeu formel de seule mise en rapport des mots entre eux qui ne signifie rien d'authentique[550].

Dès lors, un élément récurrent consiste à affirmer que le style de Monique Saint-Hélier, comme celui d'autres romanciers contemporains, est artificiel : « [O]n ne sent nulle sincérité dans ces pages fabriquées mot à mot, dans ces sensations inventées détail par détail »[551]. De manière attendue, cette écriture est dénoncée comme « précieuse » : « Monique Saint-Hélier est précieuse. Elle l'est éperdument, avec frénésie. Elle *euphuise* sans répit […] »[552]. Le naturel et l'authenticité – notions toujours construites – sont ainsi mis du côté du classicisme.

Les admirateurs de *Bois-Mort* ne font que peu de commentaires sur le style. Selon eux, l'écriture de Monique Saint-Hélier est essentiellement et profondément poétique. Leur perspective se rapproche de la critique que fait Bergson du langage utilitaire, réflexions qui rejoignent les postulats des romantiques et des symbolistes : la langue courante est un obstacle

---

[545] *Revue des vivants*, décembre 1934.

[546] Y. Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934. Voir aussi *Coopérateur de France*, 5 janvier 1935. Ces remarques rejoignent celles mentionnées par Joseph Jurt à propos du style de Bernanos, auquel on demande de « resserrer, alléger, ordonner, amputer, couper, enlever », le style classique privilégiant la réduction plutôt que l'accumulation et l'augmentation. Jurt rappelle à ce propos le mot de Roland Barthes, qui qualifie le style classique de « travail castrateur » (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 86).

[547] J.-P. Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934.

[548] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.

[549] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934.

[550] André Rousseaux écrit à propos de Jean Cocteau : « La poésie devient moins le jeu des rapports entre les expressions et les choses, qu'entre les diverses expressions elles-mêmes. […] Au lieu d'une vision du monde, nous en avons une fallacieuse peinture, fresque plaisante parfois, où les nuages qui courent dans le ciel peuvent faire penser à des anges qui font la lessive, mais où le ciel est dépeuplé d'anges, dès que le véritable esprit commence à souffler sur ces gentillesses. » (A. Rousseau, *Âmes et visages du XX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 161).

[551] *Revue des vivants*, décembre 1934.

[552] H. de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934.

à une connaissance profonde de la réalité ; il s'agit donc de la « décrasser » et d'en renouveler les images[553].

Lorsqu'ils abordent la question de la langue, les défenseurs de *Bois-Mort* insistent surtout sur le fait que l'inventivité de la romancière est admirable. Certains, comme le néo-classique Henri Ghéon, reconnaissent que le style peut être critiquable par endroits[554], mais affirment que ce défaut est peu de chose face à la réussite de l'ensemble :

> « Trop d'images ». D'accord. Mais quelles images ! Quels prolongements ! Et quelles harmoniques ! Pour un heurt, parfois, que d'enchantements.[555]

Concernant la nature de ces images, Ghéon tente de justifier les « correspondances » et notamment l'anthropomorphisme, souvent utilisé par la romancière :

> Non, il n'est pas de bon style de dire qu'une odeur palpe, qu'un souffle luit, qu'un rayon chante, il ne faut rien mêler et nos auteurs mêlent exprès. Mais s'il s'agit d'êtres réels, et dans le cas présent, la chose ne fait aucun doute. On ne peut refuser ni à un arôme des mains, ni au vent un visage, ni à la lumière une voix. Je dis que l'anthropomorphisme est naturel à l'auteur de *Bois-Mort*. J'en prends mon parti, je l'accepte ; c'est pour moi spontanéité et non pas affectation, bien qu'on rencontre chez d'autres écrivains et spécialement chez Ramuz une façon de peindre analogue.[556]

On voit ainsi chez Ghéon une position intermédiaire, un compromis entre un certain classicisme de principe et une ouverture sélective. Cette dernière apparaît d'ailleurs conditionnée par un critère également mis en avant par les néo-classiques conservateurs, le naturel. Pour les défenseurs du roman, l'authenticité et la spontanéité sont donc mises au compte de Monique Saint-Hélier, contrairement à ce que prétendent ses détracteurs. La romancière fait preuve d'une « inspiration véritable », d'« aucune adresse, aucun artifice »[557].

---

553 J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire au XIX^e^*, *op. cit.*, p. 199.

554 « A dire vrai, il n'est pas de mode d'expression dont je sois plus loin par nature. J'aime l'art dépouillé, au trait net, presque sans halo et dont la musique demeure secrète. Je dois faire un effort pour écarter, briser ce réseau de sensations ; il me voile l'objet que je veux dans l'instant atteindre. On voit à quel point je m'oppose à presque tout ce que l'on écrit de mon temps » (H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934). Ramon Fernandez, autre néo-classique de la planète *NRF*, fait également une remarque sur le style de Monique Saint-Hélier : « Il arrive à l'auteur d'abuser des métaphores et d'atteindre à une préciosité inutile. Je n'aime pas du tout qu'on écrive : 'Le mot fonça sur elle comme un cap' » (R. Fernandez, *Marianne*, 21 novembre 1934).

555 H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934.

556 H. Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934.

557 E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934.

Les commentaires des critiques néo-classiques sur le style de Monique Saint-Hélier montrent que les mêmes reproches sont adressés à tous les romanciers qui sortent des modèles établis. Une expression trop individuelle qui fait craindre une babélisation et l'artifice de l'expression sont des critiques déjà exprimées à l'encontre de Ramuz dans les années vingt[558]. Dix ans après le premier manifeste du surréalisme, les esprits conservateurs sont encore sur le pied de guerre pour défendre la langue classique dans le roman, une langue claire et analytique, qui peut rendre compte rationnellement et simplement d'une réalité complexe. Dans cette perspective, une opposition et une hiérarchie doivent être maintenues entre rationalisme et sensualisme (ou impressionnisme). L'imprégnation de certaines de ces valeurs est telle qu'une partie des admirateurs de Monique Saint-Hélier émet des réserves quant à son style.

Critère plus éthique qu'esthétique, l'authenticité – et son versant inverse, l'artifice – constituent une pierre angulaire dans le discours des néo-classiques comme des néo-romantiques. Il est revendiqué d'un côté comme de l'autre. L'artifice des uns est l'authenticité des autres[559]. L'idée d'authenticité dans le roman – œuvre fictive par définition – peut toutefois sembler étrange en ce premier tiers du XX^e^ siècle. De fait, selon Jérôme Meizoz, « la question de l'authenticité est plus que jamais au début des années trente au cœur des réflexions sur le rôle de l'écrivain » et « la notion d'authenticité semble jouer dans l'entre-deux-guerres le rôle d'un nouveau critère de valeur dans le champ littéraire »[560]. La réception de *Bois-Mort* atteste à l'évidence de ce phénomène, même s'il ne s'agit pas ici de l'adéquation entre une position sociale et un témoignage. Il s'agirait plutôt de l'adéquation entre la réalité et le discours qui en rend compte. S'il existe un conflit de définition sur la notion de réel et sur la manière de le saisir, les deux camps assignent au roman la fonction de le représenter. Dans cette perspective, comme nous l'avons vu à propos de la représentation du personnage, la littérature est synonyme d'artifice.

---

558 J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, pp. 183-186.

559 Cette accusation d'artificialité par les uns et les autres apparaît également dans le domaine de la composition. Pour les néo-romantiques, elle trahit l'artifice, alors que pour Paul Bourget, c'est son absence qui est artificielle car elle est « la marche même de la vie » (P. Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, *op. cit.*, p. 128).

560 J. Meizoz, *L'Age du roman parlant*, *op. cit.*, pp. 228-229. Dans le cas des « romans parlants », l'authenticité concerne la conformité entre le statut social de l'auteur et le témoignage qu'il prétend apporter. Lié à l'émergence de nouveaux auteurs et à une attitude ambivalente à l'égard de la mobilité sociale, ce nouvel axe de valeur peut être mobilisé de manière extra-littéraire (Poulaille vrai orphelin obligé de travailler à quatorze ans, Céline et la présentation de soi en vrai enfant du peuple) ou intra-littéraire (le langage du peuple est-il authentiquement rendu ?).

Le Cavalier de paille *(1936), une réception moins polémique*

Si la publication de *Bois-Mort* crée la violente polémique qui vient d'être décrite, celle du *Cavalier de paille*, à l'automne 1936, est plus discrète. Bien que le deuxième volet du cycle des Alérac ressemble fortement à *Bois-Mort* du point de vue des choix esthétiques et de la rupture avec le roman traditionnel, l'accueil qui lui est fait est plus consensuel. Le fait que le livre apparaisse comme une suite rend sans doute les procédés de présentation non réalistes un peu moins voyants puisque le cadre référentiel et les personnages ont déjà été introduits pour l'essentiel dans le roman précédent. Il faut ajouter que les critiques qui le soutiennent – au premier rang desquels nous retrouvons Gabriel Marcel et Edmond Jaloux – sont moins virulents, ce qui implique en contrepartie que les détracteurs le sont également. Autre élément important, la composante anglaise n'est plus mise en avant de manière aussi appuyée et visible que pour *Bois-Mort*.

Si le deuxième roman du cycle ne crée pas de vive controverse, les références aux différents sous-genres évoqués pour *Bois-Mort* sont toujours présentes et les commentaires sur la composition, l'intrigue, l'ancrage référentiel et les personnages se retrouvent. Avant de clore cette partie sur la réception des romans de Monique Saint-Hélier dans les années trente, je souhaiterais mettre au jour les quelques éléments nouveaux que ce roman soulève à sa publication.

Le nombre des comptes rendus retrouvés pour *Le Cavalier de paille* est nettement inférieur à celui de *Bois-Mort*[561]. Sorti au mois d'octobre 1936, le roman entre lui aussi dans la course aux prix littéraires. Plusieurs articles y font référence, mais le ton est nettement moins polémique et l'ouvrage y apparaît comme un candidat parmi d'autres[562]. *Le Cavalier de paille* n'aura ni le Prix Femina ni le Goncourt ; Monique Saint-Hélier recevra en revanche pour la deuxième fois un prix de la Fondation Schiller, en juillet 1937[563].

---

[561] Une quarantaine d'articles a été retrouvée (voir Annexe 1). Selon les chiffres donnés par Monique Saint-Hélier elle-même, le service de presse du *Cavalier de paille* se monte à 275 envois (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 8 juillet 1953, Archives Grasset). Il semblerait que la publication de ce roman ait correspondu à un moment difficile pour les éditions Grasset, suite au procès de 1934 suivi du retour de Bernard Grasset aux affaires, et que le service de presse n'ait pas été des plus efficaces. C'est ce que relate Blaise Briod à Marcel Brion dans une lettre de mars 1937, qu'il écrit pour inciter son ami à rédiger un compte rendu sur le roman : « Avez-vous reçu *Le Cavalier de paille* de Monique ? Vous savez peut-être que la parution de ce livre a coïncidé fâcheusement avec le grand ouragan qui a ravagé la maison Grasset, depuis le retour de Bernard Grasset dans sa maison. Alors, le service de presse, la publicité, les envois aux libraires ont été terriblement négligés. Monique a signé les exemplaires sur les cartons de titre, et beaucoup se sont perdus au brochage et par la poste aussi. Elle a reçu une quinzaine de réclamations déjà, et sans doute y a-t-il encore des pertes que nous ignorons. » (lettre de Blaise Briod à Marcel Brion, 7 mars 1937, CRLR).

[562] Seul un article donne *Le Cavalier de paille* comme le gagnant probable du Femina (Pétrius, *Le Journal*, 13 novembre 1936).

[563] Ce prix est notamment annoncé dans *L'Intransigeant*, 9 juillet 1937.

Si les avis sur le roman restent toujours divisés[564], les jugements unilatéralement négatifs sont nettement moins nombreux et le ton est bien moins virulent. René Lalou, André Thérive, Robert Brasillach, Albert Thibaudet, Henri de Régnier ou Marcel Arland ne participent pas à cette réception. Ne créant pas l'événement comme *Bois-Mort*, la publication du *Cavalier de paille* ne pousse pas les critiques à exprimer leur opinion. S'il prend la plume, André Rousseaux ne s'attarde plus à démolir l'ouvrage – comme s'il avait accompli sa mission en admonestant la jeune romancière débutante – et revient même à de meilleurs sentiments sur quelques points[565]. Certains adversaires de *Bois-Mort* changent même carrément d'avis à l'occasion du *Cavalier de paille*, à l'instar de Jean-Pierre Maxence qui dit aimer ce deuxième roman[566]. Comme d'autres critiques avec lui, Maxence voit une nette amélioration entre les deux ouvrages[567] : pour une partie des chroniqueurs, *Le Cavalier de paill*e « marque un progrès si considérable dans l'art de Mme Monique Saint-Hélier, qu'on est en droit d'attendre beaucoup d'elle, désormais »[568]. Seul Claude Normand continue à exprimer violemment son adversité envers cette écriture qui n'est pas « à la française »[569]. Outre des critiques négatives globalement moins véhémentes, la romancière peut compter sur ses soutiens habituels : Gabriel Marcel, Edmond Jaloux, Jacques Madaule, Gaston Fessard ou Marcel Brion[570]. S'ils restent très élogieux, leurs comptes rendus ne sont toutefois plus aussi enthousiastes et polémiques que pour *Bois-Mort*[571]. Certains, à l'instar de Ramon Fernandez,

---

564 Grasset utilise à nouveau dans l'une des publicités du roman la formule des citations positives et négatives. En l'occurrence, le négatif se résume à une citation de Claude Normand : « Mme Monique Saint-Hélier nous inflige avec *Le Cavalier de paille* 432 pages à peu près illisibles » (C. Normand, *Vendémiaire*, 28 octobre 1936).

565 A. Rousseaux, *Le Figaro*, 21 novembre 1936. André Rousseaux juge cette fois que « [l]a profusion des inventions et des images ne nuit jamais à leur qualité, pas plus qu'elle ne nuit au langage fluide qui les exprime, un langage qui semble dicté par une voix blanche et infatigable. » Le critique ajoute néanmoins : « C'est comme un miracle perpétuel entre le merveilleux et l'illisible ».

566 J.-P. Maxence, *Gringoire*, 30 octobre 1936.

567 « Avec *Le Cavalier de paille*, Mme Monique Saint-Hélier confirme ses dons plus que ses défauts. […] Il n'y a là ni faux merveilleux, ni 'infantilisme', pour reprendre une expression de M. André Rousseaux. » (J.-P. Maxence, *Gringoire*, 30 octobre 1936).

568 *Adam*, 15 mars 1937 ; voir aussi F. de Miomandre, *Synthèse*, décembre 1936: « Et le second récit est de beaucoup supérieur au premier ».

569 C. Morgan, *Vendémiaire*, 28 octobre 1936.

570 G. Marcel, *Le Jour*, 15 octobre 1936 ; E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 8 novembre 1936 et *Excelsior*, 30 novembre 1936 ; J. Madaule, *Vie intellectuelle*, 10 novembre 1936 ; G. Fessard, *Etudes*, 20 mars 1937 ; Marcel Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1937.

571 Du côté des admirateurs de Monique Saint-Hélier, il semble qu'il s'agisse là d'une stratégie pour éviter de nuire au roman dans l'optique de l'obtention d'un prix littéraire. C'est ce qu'écrit Edmond Jaloux à Monique Saint-Hélier en janvier 1937 : « J'aime votre roman plus que je ne l'ai dit […] et si je ne l'ai pas dit davantage c'est […] pour ne pas surexciter les badauds […]. » (lettre d'Edmond Jaloux à Monique Saint-Hélier, 6 janvier 1937, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). De fait, certaines lettres de la correspondance de Monique Saint-Hélier montrent que la romancière et ses amis comptaient sur un prix et ont activement œuvré dans ce sens. Voir notamment une lettre de Jacqueline Marcel à Monique Saint-Hélier datant d'août 1936, dans laquelle il est question de l'obtention du prix Femina et de l'action de Claude Ferval (membre du jury) dans cette optique (lettre de Jacqueline Marcel à Monique Saint-Hélier, 30 août 1936, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

sont moins positifs pour le deuxième roman[572]. Il demeure que pour les critiques néo-romantiques tels Jaloux, Marcel, Madaule ou Brion, le rapport à l'œuvre reste toujours un rapport d'adhésion et de « sympathie »[573]. Cette attitude face à l'œuvre a comme conséquence un refus de l'analyse proprement dite : elle demanderait un détachement que ces auteurs refusent d'adopter et elle constituerait en quelque sorte un sacrilège face à la création poétique.

Une nouvelle esthétique

Si la réception du *Cavalier de paille* est moins polémique que celle de *Bois-Mort*, le fait que les romans de Monique Saint-Hélier se situent en dehors des codes du roman traditionnel y est néanmoins relevé de manière plus explicite par les admirateurs de la romancière. Ces derniers semblent avoir pris une certaine distance par rapport aux réactions de rejet et tentent d'en présenter objectivement la cause. Ce faisant, ils désamorcent les attaques puisque celles-ci sont présentées comme étant simplement dues au refus d'accepter comme valables des formes différentes et nouvelles. Dans *Sud magazine*, on peut ainsi lire :

> Il existe une opposition formelle entre le roman français habituel et les deux romans de Mme Monique Saint-Hélier – que certains déclarent illisibles parce qu'ils ont besoin d'un ordre connu pour suivre et parvenir là où plus rien ne les effraie, à un convenu qu'on leur doit.[574]

Edmond Jaloux développe assez longuement ce point, en insistant sur le caractère de nouveauté des romans de Monique Saint-Hélier. S'il les rattache toujours aux romans des auteurs anglais les plus contemporains – Joyce et Woolf –, il cite également un roman français qui a lui aussi fait éclater les codes traditionnels, la *Recherche* de Proust :

---

[572] Fernandez reproche à la romancière de ne pas avoir placé un résumé de *Bois-Mort* au début du *Cavalier de paille*, dans un récit où « la clarté de la mise en scène est sacrifiée à la poésie de l'atmosphère ». Il contrecarre par ailleurs l'accusation selon laquelle Monique Saint-Hélier serait trop littéraire en affirmant : « Il lui manquerait plutôt le goût très littéraire, et très opportun, de la présentation claire, ordonnée, dramatique ». Pour terminer, il ajoute : « On souhaiterait aussi qu'elle s'émerveillât moins de tous les personnages qu'elle évoque, et qu'elle leur rendît des dimensions plus exactement humaines. » (R. Fernandez, *Marianne*, 28 novembre 1936). On voit donc ici un retour à une position plus conservatrice chez un critique qui avait pourtant globalement approuvé la technique de *Bois-Mort*.

[573] « On aime ou on n'aime pas un livre comme celui-ci, et si on ne l'aime pas, on ferait peut-être mieux de ne pas en parler. Car il appelle, il sollicite notre sympathie, et à moins de cette sympathie, on est assuré de n'y rien comprendre. » (J. Madaule, *Vie intellectuelle*, 10 novembre 1936) ; voir aussi M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1937.

[574] *Sud Magazine*, janvier 1937.

> Un tel art a ses détracteurs. Comment en serait-il autrement ? Il irrite tous ceux que contente un ouvrage écrit selon des règles connues et de plus en plus aisées à suivre. […] Il est indispensable de dire que notre époque – c'est-à-dire celle qui s'est déroulée depuis l'après-guerre – a créé un type de roman nouveau ; ce n'est pas le roman-fleuve qui vient de George Eliot, de Balzac, de Tolstoï, de Zola ; ce n'est pas le roman linéaire de tradition française, dont l'exemple vient déjà de vieillir ; ce n'est pas non plus le roman d'observation ou le roman psychologique. Non, c'est le récit à plusieurs plans, mais à plans simultanés et non plus successifs. Vous en connaissez les modèles : Proust, M. James Joyce, Mrs Virginia Woolf […]. Les autres contemporains, vous pourrez toujours les comparer aux maîtres qu'ils continuent ; mais ils réussissent plus ou moins bien dans une voie dont les chefs d'œuvre sont repérés, mesurés, transformés en monuments nationaux. Derrière ceux-là, il n'y a pas de passé ; rien à mettre à côté d'eux pour établir leur taille. Ils sont neufs ; et neufs d'une nouveauté qui n'est pas seulement due au style, mais à une conception inattendue de la vie et du roman.[575]

Si la comparaison avec Proust était déjà présente dans la réception de *Bois-Mort*, elle concernait surtout deux aspects : l'accent mis sur la vie psychologique et sensorielle des personnages, ainsi que l'importance de la mémoire pour deux écrivains malades recréant le monde du fond de leur lit. La citation ci-dessus montre que Jaloux place cette fois Monique Saint-Hélier sur le même plan que Proust dans le renouvellement général de l'esthétique romanesque. La *Recherche* est également directement convoquée par un chroniqueur pour tenter de rendre compte de la composition non traditionnelle de la romancière : tous deux construisent des romans « en forme de rosace »[576]. Le même auteur se demande d'ailleurs :

> Mme Monique Saint-Hélier serait-elle le Proust féminin de notre temps ? On serait tenté de le croire au premier abord, frappé qu'on est par la puissance d'analyse de l'auteur, par la composition du livre […] et par son unité de temps […].[577]

Dans les années cinquante, la thématique du temps et les dimensions prises par l'œuvre saint-hélienne renforceront les comparaisons avec Proust.

A l'occasion de la publication du *Cavalier de paille*, c'est avant tout la maladie qui constitue le point de comparaison entre les deux écrivains. En juillet 1937, lorsque *L'Intransigeant* annonce que Monique Saint-Hélier a reçu le prix Schiller, son œuvre est

---

[575] E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 27 novembre 1936.
[576] G.-A. Roulhac, *Le Populaire de Nantes*, 7 mars 1937.
[577] G.-A. Roulhac, *Le Populaire de Nantes*, 7 mars 1937. Le bal qui apparaît dans *Le Cavalier de paille* inspire également une comparaison avec la soirée chez le prince de Guermantes dans *Le Temps retrouvé* (J. Madaule, *Vie intellectuelle*, 10 novembre 1936).

présentée comme un exemple de « littérature couchée »[578], ainsi que l'est celle de Proust. Dans l'esprit des journalistes, ces deux écrivains ont en commun de recréer à profusion, par l'écriture, un monde – avant tout sensoriel – qui leur échappe[579]. Dans le cas de Monique Saint-Hélier, Edmond Jaloux insiste sur un aspect déjà présent dans la réception de *Bois-Mort* : le rôle de la mémoire dans le processus créatif[580]. Cette vision de la romancière alitée qui écrit en utilisant surtout ses souvenirs sert à l'évidence la thèse de la sincérité et du non artifice. Elle aura un bel avenir puisqu'elle est reprise en 1998 dans l'article de *L'Histoire de la littérature en Suisse romande* consacré à Monique Saint-Hélier[581].

La poésie et toute la question du réalisme et de la féerie sont toujours largement convoquées dans la réception du *Cavalier de paille*. On évoque à nouveau *Le Grand Meaulnes*, mais plutôt que de rattacher le roman au domaine du féerique pur, nombre de critiques soulignent de manière plus appuyée le mélange de rêve et de réalité, de féerique et de réalisme[582]. Gabriel Marcel, Edmond Jaloux, Jacques Madaule et Marcel Brion continuent à présenter Monique Saint-Hélier comme une poétesse capable de voir la vraie réalité, une « visionnaire » qui va au-delà des apparences[583], comme les symbolistes avant elle. Le terme « visionnaire » revient souvent sous la plume des critiques. Dans cet éclairage, notamment, Monique Saint-Hélier est très souvent comparée à un auteur totalement absent de la réception de *Bois-Mort* : Julien Green, lui aussi qualifié de visionnaire[584]. Green constitue donc pour une partie des critiques la nouvelle référence sur le terrain du roman féerique ou poétique.

---

578 *L'Intransigeant*, 7 juillet 1937.

579 J. Charpentier, *Le Mercure de France*, 1er janvier 1937 ; A. Rousseaux, *Le Figaro*, 21 novembre 1936.

580 « On sait qu'elle vit dans sa chambre et qu'elle construit avec ses souvenirs, arrangés ou déformés par l'imagination, une réalité qu'elle a connue puis perdue de vue. » (E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 27 novembre 1936).

581 J.-L. Seylaz, « Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 256.

582 Henry Bidou, *Journal des débats*, 6 novembre 1936 ; Henri Liebrecht, *Soir illustré*, 12 décembre 1936 ; Suzanne Normand, *La Flèche normande*, 28 novembre 1936 ; Pierre Chazel, *Le Semeur*, mai 1937.

583 G. Marcel, *Le Jour*, 15 octobre 1936; E. Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 27 novembre 1936 ; J. Madaule, *Vie intellectuelle*, 10 novembre, 1936 ; M. Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1937.

584 G. Marcel, *Le Jour*, 15 octobre 1936 ; voir aussi J. Buissounouse, *L'Intransigeant*, 21 octobre 1936 ; G.-A. Roulhac, *Le Populaire de Nantes*, 7 mars 1937. Julien Green (1900-1998) commence à publier des romans en France à partir de 1926 (*Mont-Cinère*) et continue durant les années trente. Il est intéressant d'apprendre que l'un de ses romans s'intitule justement *Le Visionnaire* (1934) et que Green publie un ouvrage dont le titre – *Les Clefs de la mort* (1927) – entre en résonance directe avec la partie « Jonathan Graew » du *Cavalier de paille* (« J'ai gardé la clef de la mort », Monique Saint-Hélier, *Le Cavalier de paille*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1988, pp. 163 et 178). Julien Green est considéré comme un romantique par la communauté interprétative des néo-romantiques (voir E. Jaloux, *D'Eschyle à Giraudoux*, *op. cit.*, pp. 273-278.)

Au terme de l'étude de la réception de *Bois-Mort*, il apparaît clairement que ce roman crée une polémique en raison de sa non appartenance au courant du roman français traditionnel réaliste et/ou psychologique. Cette controverse s'explique dès lors que l'on remarque que l'ouvrage est à la croisée de deux grands courants qui sont cause de rejet dans les années trente en France : le roman anglais – avec la spécificité particulière du roman anglais contemporain d'une Woolf et d'un Joyce – et le roman poétique – avec ses réalisations anglaises (Woolf, Mary Webb, Rosamond Lehman, etc.) ainsi que françaises (Alain-Fournier, Marcel Proust, Jean Giraudoux, Robert Francis, etc.). Ecrit par une femme, catholique convertie mais décrivant un pays protestant non nommé, ce roman cumule des composantes controversées qui sont littéraires, mais également politiques, morales et religieuses.

Face à la nouvelle esthétique mise en œuvre dans *Bois-Mort*, les critiques ont globalement trois positions, qui se réfèrent toutes plus ou moins aux critères d'analyse pertinents pour le roman traditionnel. Les conservateurs détracteurs les utilisent pour rejeter purement et simplement ce roman nouveau parce qu'il ne les respecte pas. Du côté des admirateurs de *Bois-Mort*, certains auteurs plutôt conservateurs tentent de montrer au contraire que le roman se conforme aux règles établies. Les progressistes en revanche tentent de plaider pour une nouvelle esthétique, mais restent tributaires de ces mêmes critères. Ils sont d'une part amenés à les reprendre pour défendre le roman contre les attaques dont il fait l'objet ; d'autre part, il apparaît également que ces critiques sont assez démunis pour décrire précisément ce roman nouveau. Toute la réflexion et l'appareillage d'analyse littéraire qui suivent la mutation du roman et qui se développeront dans les années cinquante et soixante ne sont pour l'heure pas disponibles. Par ailleurs, étant pour beaucoup d'entre eux dans la mouvance rilkéenne, les admirateurs de *Bois-Mort* les plus fervents s'abritent derrière l'idée que le lecteur – et le critique – ne doit pas faire œuvre d'analyse mais bien plutôt communier avec l'auteure et ses personnages, ressentir la poésie sans chercher à en comprendre les mécanismes. Ils tiennent ainsi un discours exalté où il est question de beauté, de poésie, de magie, de féerie, de charme, que l'on ne peut, ni surtout ne doit, expliquer, sous peine de prendre une distance qui romprait l'enchantement. Pour leurs adversaires, ces néo-romantiques utilisent un « langage poético-mystique »[585] incompréhensible et ont une

[585] A. Rousseaux, *Candide*, 29 novembre 1934. Pour André Rousseaux, le mysticisme équivaut à une mystification. Il dénonce le mysticisme de Jean Giono, mais également celui de Jean-Jacques Rousseau et de la Réforme (A. Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle*, *op. cit*, pp. 214-218). René Johannet, qui rend Rimbaud et Mallarmé responsables de tous les maux littéraires, affirme que leur prestige relève de « l'expérience mystique » plutôt que de la littérature (R. Johannet, « Les trois crises de la littérature

« conception sentimentale »[586] du monde. Pour les néo-classiques les plus fermés, tout ce qui est nouveau et sort de l'ordre établi peut être étiqueté « romantique », comme le sont Rousseau, la Révolution, les symbolistes ou les surréalistes. La romancière se voit ainsi affiliée à des mouvements qui font figure de révolutionnaires dans l'histoire littéraire française.

Mais Monique Saint-Hélier n'est pas la seule à renouveler le genre romanesque et nous voyons que les critiques tentent des rapprochements avec des romans plus ou moins contemporains. Les deux partis voient bien les similitudes qui existent entre ces divers ouvrages même s'ils ne les décrivent pas précisément. Pour les conservateurs, Giraudoux, Ramuz ou Giono en France, Woolf et Joyce en Angleterre représentent la décadence du roman, et les apprécier ne peut être que pur snobisme. Ces mêmes auteurs sont en revanche loués par les progressistes comme des écrivains capables de mieux saisir la vie et le réel que les romanciers traditionnels. Au cours des pages qui précèdent, nous avons vu qu'un parallèle s'instaure entre Monique Saint-Hélier et Marcel Proust. Leur statut d'écrivains malades explique ce rapprochement, mais également une œuvre foisonnante à la composition non traditionnelle, qui compte plusieurs volumes et qui fait la part belle au monde sensible. Toutes ces références comparatives sont néanmoins assez hétéroclites et font souvent l'impasse sur les différences bien réelles. Elles montrent avant tout que le modèle établi – non marqué – est si prégnant que tout ce qui s'en écarte est stigmatisé comme tel et fait figure de point de comparaison possible.

Il apparaît aussi que les deux camps se situent dans un même paradigme concernant le rôle assigné au roman. Bien qu'ils en aient des définitions différentes, tous les critiques prétendent défendre le réel et la vie, tous refusent la littérature au nom du naturel et de la sincérité. S'ils sont ouverts à la modernité des techniques narratives inédites venues du monde anglo-saxon, s'ils remettent en cause les codes du réalisme et qu'ils acceptent une nouvelle psychologie humaine, les fervents partisans de Monique Saint-Hélier n'en demeurent pas moins des critiques traditionnels, attachés à certaines valeurs esthétiques et morales. Ils partagent en outre avec les critiques plus conservateurs une vision essentialiste de la littérature, de même que le refus d'une vision historique. A l'anhistorisme des néo-

contemporaine », art. cit., p. 408). De fait, c'est tout un courant rationaliste, depuis Lasserre et Benda, qui fustige le mysticisme.

[586] R. Garmy, *L'Humanité*, 28 janvier 1935.

romantiques correspond le « fixisme historique »[587] des néo-classiques.

Il est intéressant de constater que deux critiques étrangers font preuve d'une assez grande clairvoyance sur *Bois-Mort* dès sa parution : ils ne sont ni français ni suisses romands et cette position excentrée, non dépendante et culturellement différente semble leur permettre un regard plus perspicace sur le roman et sur la polémique qu'il déclenche. Il s'agit de l'Italien Carlo Bo, qui publie un compte rendu dans la revue *Il Frontespizio*[588] et de la Suisse alémanique Marta Vogler, que j'évoquais dans l'introduction à cette partie[589]. Le premier commence son long article par une question qui montre qu'il a compris les enjeux que soulève l'écriture de la romancière : « Come avvicinare Monique Saint-Hélier ? ». Il note ensuite : « Non accuserei Monique Saint-Hélier di mancanza di tecnica del romanzo ma mi limiterei a sottolineare une nuova tecnica del romanzo » [590]. Marta Vogler, quant à elle, perçoit très bien les raisons de cette violente polémique et les camps que celle-ci met en présence. Son évidente prédilection pour le romantisme et le symbolisme – elle est l'auteure d'une thèse sur Verlaine – et son discours quelque peu partisan n'enlèvent rien au fait qu'elle réussit à décrire assez justement ce qui s'est passé autour de *Bois-Mort* :

> Wir müssen diese Erscheinung, die allerdings nichts Einmaliges hat, sondern zur Genesis des Bildes überhaupt in Beziehung steht […] in einen grössern Zusammenhang einstellen. Es geht hier um die Auseinandersetzung zwischen zwei Phasen des literarischen Geschehens überhaupt, die gerade in der Entwicklung Frankreichs besonders ausgeprägt zutage tritt – zwischen dem klassischen Instinkt, der das einmal Erworbene zu bewahren, und den Bereich des Ausdrucks dauernd abzugrenzen sucht, und dem schöpferischen Impuls, der mit den Grundströmungen des Unbewussten verbunden, sich seine Symbole immer wieder neu schaffen muss, indem er jene unerwarteten Beziehungen zwischen den Dingen erstellt, jene neuen Konstellationen, die Baudelaire in seinen *Correspondances* meint, und von denen Giraudoux sagt: « De grandes ressemblances balafrent le monde… D'elles seules peut naître toute nostalgie, tout esprit, toute émotion ». Der an der Antike gebildete klassische Instinkt aber wird das Neue gestalten, indem er auswählt, und sich eine Beschränkung auferlegt, aus der das Grosse allerdings nur entstehen kann, wenn die endgültige Gestalt wirklichen kämpfenden und gebändigten Kräften abgerungen werden muss. Seine typische Gefahr – und der zeitgenössische Roman ist Beleg dafür – ist die Gefahr, ins rein Konstruktive zu entarten.
> Die Erklärung des Kampfes um *Bois-Mort* liegt im Zutagetreten dieses latenten Gegensatzes. Ein Werk, das in diese Auseinandersetzung hinein gerissen wird, muss, auch wenn es in seiner

[587] F. Briot, « L'innocence du roman », art. cit., p. 21. Pour Briot, l'idée de tradition et d'esprit français chère aux néo-romantiques, de même que la perspective qui envisage les œuvres classiques du passé comme destinées à pouvoir parler à tous en tout temps, est la négation même de toute histoire.
[588] Carlo Bo, *Il Frontespizio*, mars 1936.
[589] M. Vogler, *Neue Schweizer Rundschau*, mars 1935.
[590] C. Bo, *Il Frontespizio*, mars 1936.

> Ausdrucksform noch nicht restlos gelöst ist, durchaus wesentliche Werte aufweisen. So hat denn neben der destruktiven, die konstruktive Kritik der Ramon Fernandez, Gabriel Marcel, Edmond Jaloux, eingesetzt und die Welt Monique Saint-Héliers aus ihrem Werk zu erschliessen gesucht und gerade im Sperrfeuer der Angriffe sind die Positionen gefestigt und gehalten worden.[591]

Si Monique Saint-Hélier est l'objet de vives critiques dans le champ littéraire français des années trente, la polémique qui naît autour de *Bois-Mort* sert au bout du compte les intérêts de l'auteure[592]. Elle y apparaît comme une jeune romancière prometteuse et innovante, soutenue par des critiques en vue. Cette image se confirme et s'affirme dans la réception du *Cavalier de paille*, dans laquelle un début de consensus s'amorce. Dans la France de l'entre-deux-guerres, malgré sa composante rilkéenne, son écriture apparaît comme novatrice, au même titre que celle d'une Virginia Woolf. La Deuxième Guerre mondiale marque toutefois une rupture dans la carrière de l'auteure et inaugure une longue période de travail sur la suite du cycle des Alérac. Aux prises avec une œuvre gigantesque, Monique Saint-Hélier ne publie plus rien jusqu'en 1953 et continue le projet romanesque qu'elle a conçu dans les années trente. Au moment où *Le Martin-pêcheur* paraît, le champ littéraire de la France de l'après-guerre n'est plus celui de l'entre-deux-guerres. Si *Bois-Mort* se situait dans la frange novatrice de la production lors de sa publication, il n'en va pas de même du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* dans les années cinquante, marquées par « la fracture majeure du siècle »[593] que constitue la Deuxième Guerre mondiale.

[591] M. Vogler, *Neue schweizer Rundschau*, mars 1935.
[592] La « condamnation ou la dénonciation […] enferment une forme de reconnaissance » (P. Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 314).
[593] D. Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 142.

TROISIEME PARTIE : LES ANNEES DE L'OUBLI

Dix-sept ans séparent la publication du *Cavalier de paille* de celle du *Martin-pêcheur*. Pourtant, un roman à paraître intitulé *Lune d'été* est annoncé dans le deuxième volume du cycle des Alérac. *Bois-Mort* est réimprimé en 1947 chez Grasset et La Guilde du livre de Lausanne édite le même roman en 1940 ainsi que *Le Cavalier de paille* en 1943[1], mais aucun nouvel ouvrage de Monique Saint-Hélier n'est publié durant ce long laps de temps. Ces deux décennies de silence prétéritent lourdement la carrière littéraire de l'auteure. La jeune romancière prometteuse des années trente et son œuvre sont déjà largement oubliées au moment où paraît *Le Martin-pêcheur*. Le fait que les ouvrages forment un cycle romanesque accentue le préjudice. Dans les années trente, critiques et public attendent une suite qui ne vient pas ; dans les années cinquante, ils se trouvent face à des romans qui se présentent comme la continuité d'une œuvre qu'ils ne connaissent pas ou plus.

Pour l'étude de la réception de l'œuvre de Monique Saint-Hélier, il est donc important de comprendre et de décrire les raisons de ce silence. Elles sont doubles. A la lecture de la correspondance qu'entretient la romancière avec divers interlocuteurs représentant les éditions Grasset, mais également d'un mémoire de plus de soixante pages intitulé « Lettre à mon éditeur »[2], il apparaît qu'une première série de problèmes vient de difficultés éditoriales : la pénurie de papier due à la guerre, les mutations que connaît le monde de l'édition et les graves revers que subissent les éditions Grasset au lendemain de la Libération constituent un contexte peu favorable. Dans les années de l'après-guerre, contrairement aux éditions Gallimard, la

---

1 L'édition des deux premiers romans du cycle des Alérac à La Guilde du livre s'explique très certainement par le rôle actif qu'Edmond Jaloux joue dans cette maison et par son amitié avec le Suisse Jacques Chenevière, membre du jury du Prix de la Guilde du livre. Un article de Jaloux paraît justement dans le *Bulletin de la Guilde du livre* suite à l'édition du *Cavalier de paille* (E. Jaloux, « Monique Saint-Hélier », *Bulletin de la Guilde du livre*, septembre 1943, pp. 147-150). Durant la Deuxième Guerre mondiale, *Les Cahiers du Rhône* – revue culturelle fondée par Albert Béguin en 1942 et dirigé par lui jusqu'en 1957 – joue un rôle important pour la France occupée. A ce propos, voir Christian Clavien, Hervé Gulloti et Pierre Marti, « *La Province n'est plus la province » : les relations culturelles franco-suisses à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale*, Lausanne, Editions Antipodes, 2003. Sur les réseaux littéraires entre la Suisse et la France, voir également Simon Roth et François Valloton, « L'édition en Suisse romande de 1920 à 1970 », Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 3, Lausanne, Payot, 1998, pp. 25-42.

2 Monique Saint-Hélier, « Lettre à mon éditeur », février 1948, Annexe 2. Les numéros de pages indiquées dans les références à cette annexe sont les numéros de pages du document original. Si Monique Saint-Hélier y évoque des questions esthétiques relatives à son œuvre, ce texte n'est pas de la même nature que la célèbre « Lettre à Bernard Grasset » écrite par Charles-Ferdinand Ramuz (Charles-Ferdinand Ramuz, *Salutation paysanne*, précédé d'une « Lettre à Bernard Grasset », Paris, Grasset, 1929). Le but de la romancière est d'obtenir gain de cause sur des questions financières et de rendre les éditions Grasset responsables du fait que sa carrière d'auteure a subi un préjudice.

maison Grasset perd l'éclat qu'elle avait dans l'entre-deux-guerres[3]. Sur ce fond général apparaissent surtout d'importantes dissensions entre la romancière et sa maison d'édition concernant les contrats passés et à venir, les droits d'auteur, les rééditions et le roman à paraître. Tout au long de ces années, Monique Saint-Hélier adopte une rhétorique de l'abandon, de la plainte et de la demande de réparation face à son éditeur. Liée par contrat aux éditions Grasset, elle ne peut les quitter, alors même que d'autres maisons lui font des offres, soit pour des rééditions, soit pour ses nouveaux romans[4].

Mais si la romancière insiste beaucoup sur ces aspects externes pour expliquer les divers retards qui s'accumulent, une deuxième raison à son silence tient au fait que Monique Saint-Hélier est totalement dépassée par l'ampleur du manuscrit auquel elle travaille depuis les années trente. *Le Martin-pêcheur* qui paraît en 1953 n'est qu'un fragment d'un volumineux manuscrit qu'elle aurait voulu publier d'un seul tenant, « Le Martin-pêcheur »[5]. Le problème est également double ici. D'une part, l'œuvre prend des dimensions inattendues et finit par compter des milliers de pages. Selon l'esthétique que la romancière cherche à développer, ce manuscrit devait être publié en un seul volume ou au maximum en deux, ce que l'éditeur refuse absolument. D'autre part, Monique Saint-Hélier peine elle-même à gérer cette masse romanesque en expansion. Bien qu'elle rende son éditeur responsable du fait que « Le Martin-pêcheur » n'a pas paru, ce manuscrit n'a effectivement jamais été publiable : dans sa correspondance et son journal, la romancière confie que son mode de création rend difficile, sur un si grand nombre de pages, l'établissement d'une version achevée. Ce « Martin-pêcheur » est donc dans un premier temps – en 1947 – un panier à linge plein de cahiers qui contiennent chacun des épisodes, dans différentes versions, qu'elle aurait dû encore arranger pour l'édition. Sommée par son éditeur de revenir à des dimensions plus raisonnables, elle entreprend un travail de réduction et de refonte qui lui prendra encore cinq ans. En 1952, les éditions Grasset lui arrachent littéralement, feuille après feuille, un texte qui

---

3 Eliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 21. Les éditions Grasset sont rachetées par le groupe Hachette en 1954.

4 Jusqu'à son décès, Monique Saint-Hélier restera fidèle à la maison Grasset bien qu'elle s'en plaigne abondamment. Ce n'est pas le cas d'un auteur comme Emmanuel Bove : ce dernier ne tient pas compte des clauses des contrats qui le lient à un éditeur pour l'ouvrage suivant et remet des manuscrits à d'autres maisons. Ce procédé a sans doute joué un rôle dans le fait que l'écrivain a eu passablement de problèmes à être édité après ses premiers succès (voir François Ouellet, « Emmanuel Bove dans l'histoire de la littérature. Réflexions critiques », Bernard Alluin, Bruno Curatolo (dir.), *La Revie littéraire*, Dijon, Centre le Texte et l'Edition, 2000, pp. 70-71).

5 Dans les deux premiers chapitres de cette partie, j'appelle « Le Martin-pêcheur » le manuscrit sur lequel Monique Saint-Hélier travaille durant ces dix-sept années, pour le différencier du *Martin-pêcheur* effectivement publié. Dans les citations de documents datant d'avant la publication du roman, je laisserai toutefois le titre en italique.

compte encore quelque mille pages. Ce manuscrit ne correspondant pas à ce qui avait été fixé pour une publication dans la collection de prestige de la maison Grasset (Les Cahiers Verts), ce n'est finalement qu'un bloc de trois cents pages qui paraîtra, au grand désespoir de Monique Saint-Hélier. Cette dernière obtient dans un nouveau contrat qu'un deuxième volume soit publié au plus vite, mais alors que l'éditeur est disposé à s'exécuter, c'est à nouveau la romancière qui s'enlise dans son manuscrit. *Agar,* le deuxième versant de la longue nuit du « Martin-pêcheur », ne paraîtra donc finalement jamais puisque la mort interrompt ce travail. Quant à *L'Arrosoir rouge,* il constitue une partie facilement détachable du manuscrit de 1952 car il jouait le rôle de charnière entre les deux volets de la nuit. Inachevé, le projet romanesque global de Monique Saint-Hélier semble inachevable par son mode d'engendrement propre[6].

Les longues années d'absence de la scène littéraire française et parisienne – qui se doublent d'une absence physique puisque l'auteure vit désormais encore plus retirée qu'avant, à Chambines, dans la campagne normande –, la mort prématurée[7], de même que l'inachèvement de l'œuvre expliquent ainsi pour une part l'insuccès et l'oubli dont est victime Monique Saint-Hélier dans les années cinquante et suivantes. Il demeure toutefois que si ses romans ne sont plus réédités et qu'ils ne rencontrent plus leur public dans ces années-là, c'est aussi parce qu'ils ne sont plus en phase avec les préoccupations et les paradigmes esthétiques des deux décennies de l'après-guerre : ils témoignent d'une inscription « à contre-courant »[8] dans le champ littéraire des années cinquante, qui n'est plus celui des années trente[9].

La Deuxième Guerre mondiale constitue une fracture décisive dans la conscience européenne et française. La découverte des camps d'extermination – dont les écrits de Robert

---

6 C'est la conclusion à laquelle est arrivé Jean-Luc Seylaz après avoir étudié les manuscrits encore à disposition dans le Fonds Monique Saint-Hélier déposé au Centre de recherches sur les lettres romandes. Le chercheur confirme par ailleurs l'impossibilité de publier un roman posthume. Voir Jean-Luc Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », *Ecriture*, 26, Lausanne, printemps 1986, pp. 11-28.

7 Si la réputation de son œuvre n'est pas encore établie, la mort précoce d'un auteur est souvent l'une des causes de son effacement de l'histoire littéraire. C'est le cas notamment pour Paul Gadenne (1907-1956) et Raymond Guérin (1905-1955). Voir Bruno Curatolo, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », Alain Cresciucci, Alain Schaffner (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 19 ; Marc Bernard, « Chefs d'œuvres oubliés », B. Alluin, B. Curatolo (dir.), *La Revie littéraire*, *op. cit.*, p. 13 ; et Paul Renard, « Pistes pour la revie littéraire », B. Alluin, B. Curatolo (dir.), *La Revie littéraire*, *op. cit.*, p. 23.

8 P. Renard, « Pistes pour la revie littéraire », art. cit., pp. 23-24. Paul Renard utilise cette expression pour désigner le fait qu'un ouvrage présente une inspiration (sujets, idéologie) décalée et/ou une technique décalée par rapport aux modèles contemporains dominants.

9 Sur le champ littéraire des années cinquante, voir notamment E. Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, *op. cit.*, pp. 5-86. Eliane Tonnet-Lacroix distingue trois moments entre 1945 et 2000. Le premier – qui va de 1945 à la fin des années cinquante – est la période à prendre en compte pour la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*. Voir également Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, pp. 64-111 et Jacques Bersani, Jacques Lecarme, Bruno Vercier, *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982.

Antelme, Jean Cayrol ou David Rousset témoignent dès l'immédiat après-guerre – signe « l'effondrement des valeurs de l'humanisme occidental »[10]. Dès lors, le sentiment de l'absurde – qui peut s'incarner de manière différenciée chez Albert Camus ou Samuel Beckett – et un pessimisme radical font partie intégrante de la période considérée. Plus que jamais, les hommes sont tous des fils de Caïn[11]. Face à cette nouvelle donne, le marxisme, le christianisme et l'existentialisme cherchent à fonder un nouvel humanisme[12]. La littérature engagée, avec la figure de Jean-Paul Sartre, occupe alors une place centrale. Revenant sur cette décennie, Jacques Laurent évoque le « dogme » que constituait la perspective sartrienne, avec sa notion d'engagement littéraire et l'établissement d'un axe du bien et du mal en termes politiques :

> Sartre, qui régnait alors sur la pensée française, avait érigé en dogme que tout romancier servait une cause, révolutionnaire et marxiste s'il était bon, réactionnaire et fasciste s'il était mauvais.[13]

De fait, dans les années cinquante, alors qu'un virage à gauche s'est opéré, Jacques Laurent fait partie des auteurs situés à droite qui s'en prennent à Sartre et à la littérature engagée[14]. Avec Roger Nimier, qui publie *Le Hussard bleu* en 1950, Antoine Blondin et Michel Déon, il appartient au 'groupe' des hussards[15]. Alors que *La Nouvelle Nouvelle Revue*

---

10 E. Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, *op. cit.*, p. 19.

11 Cette expression est utilisée par Paul Gadenne dans *La Plage de Scheveningen* (1952) (voir B. Curatolo, « Emmanuel Robin, romancier de la mauvaise conscience », *Roman 20/50*, n° 39, juin 2005, p. 167).

12 Bruno Curatolo, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », art. cit., pp. 26-27. Ces réponses s'incarnent notamment dans des publications littéraires. Créée sous l'Occupation par Jean Paulhan et Jean Decour, *Les Lettres françaises* paraît clandestinement durant la guerre. A la Libération, Louis Aragon en prend la direction, avec le soutien du PCF. Fondée par Emmanuel Mounier en 1932, la revue *Esprit* est liée au personnalisme. Après la guerre, sa publication reprend et elle se situe à gauche. A la mort de Mounier, en 1950, Albert Béguin en prend la direction. *Les Temps modernes*, la revue de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, voit le jour en 1945.

13 Jacques Laurent, *Les Années cinquante*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 9. Jacques Laurent rassemble et présente dans cet ouvrage des articles qu'il a publiés dans les années cinquante dans *La Table ronde* et *La Parisienne*.

14 Voir notamment l'article intitulé « Paul et Jean-Paul », paru dans *La Table ronde* en février 1951, dans lequel Jacques Laurent établit un parallèle entre Paul Bourget et Jean-Paul Sartre, tous deux accusés d'être des romanciers à thèse qui s'ignorent, l'un de droite et l'autre de gauche (J. Laurent, *Les Années cinquante*, *op. cit.*, pp. 13-64).

15 Cette appellation vient d'un article paru dans *Les Temps modernes*, qui constitue la réplique des existentialistes aux attaques contre Sartre et ses idées (Bernard Frank, « Grognards et hussards », *Les Temps modernes*, décembre 1952). Sur les hussards, voir Alain-Jean Léonce, « Place des Hussards », A. Cresciucci, A. Schaffner (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, *op. cit.*, pp. 33-44. Comme l'indique Jean-Alain Léonce, ces auteurs eux-mêmes ont toujours nié avoir formé un groupe. Littérairement, ils affichent leur prédilection pour des auteurs inscrits sur la liste noire du Comité national des écrivains et « exagèrent l'importance de Brasillach […] pour stigmatiser son exécution ». Les hussards représentent le modèle de l'écrivain de droite que fustige *Les Temps modernes* (A.-J. Léonce, « Place des Hussards », art. cit., p. 39).

française – qui reparaît dès 1953 sous la direction de Jean Paulhan – souhaite être impartiale et ne demande aux auteurs qu'elle accueille « ni d'être engagés, ni de ne pas être engagés »[16], des revues telles que *La Table ronde* ou *La Parisienne* se font l'écho de la contestation des hussards. Ces écrivains sont vus par l'histoire culturelle comme incarnant le courant de droite dans la politique française et par l'histoire littéraire comme une réaction néo-classique au roman engagé, au Nouveau Roman, mais aussi à la littérature de témoignage[17]. Outre le désengagement, les hussards prônent en effet le retour de la frivolité et invitent à la désinvolture. Ils sont en cela représentatifs d'une tendance également constitutive des années cinquante : les « *roaring fifties* » affichent leur désir d'en finir avec la guerre[18]. Dans le domaine du roman, les récits d'anciens combattants et de prisonniers commencent à ne plus faire recette[19].

Si les auteurs que l'histoire littéraire a rassemblés – malgré leurs différences – sous l'appellation « Nouveau Roman »[20] n'occupent pas encore la place qui sera la leur dans les années soixante, ils publient déjà dans les années cinquante[21] et leurs écrits rejettent eux aussi fortement l'engagement en littérature. Contrairement aux existentialistes et aux hussards, ces écrivains remettent par ailleurs violemment en cause l'esthétique réaliste classique qui reste

---

16 Jean Paulhan et Marcel Arland, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, janvier 1953, pp. 2-3.

17 A.-J. Léonce, « Place des Hussards », art. cit., p. 36.

18 B. Curatolo, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », art. cit., pp. 21-22. *Le Petit Canard* (1953) de Jacques Laurent est représentatif de cet esprit nouveau. Lorsque *La Parisienne* est lancé en janvier 1953, Laurent s'y plaint que les critiques littéraires ne peuvent parler d'un livre « sans commenter l'attitude de l'auteur sous l'Occupation » (J. Laurent, *Les Années cinquante*, *op. cit.*, p. 65).

19 Comme le montre Bruno Curatolo, ces deux tendances – nouvel humanisme et rejet de la guerre – expliquent l'insuccès d'un livre tel que *Les Poulpes* (1953) de Raymond Guérin : la dérision qui apparaît dans le roman ne peut être acceptée par les tenants de la première, alors que les représentants de la seconde ont reçu l'ouvrage comme un énième récit de captivité (B. Curatolo, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », art. cit., pp. 22-27).

20 Pour une discussion des problèmes liés à cette appellation générale, voir notamment Claude Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998, pp. 18-19 et Dominique Viart, *Le Roman français au XX^{e} siècle*, *op. cit.*, pp. 100-101. Sur le Nouveau Roman, voir également Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^{e} siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, H. Champion, 2001, pp. 139-151. Tout en étant consciente que les nouveaux romanciers ne peuvent se confondre en un même mouvement, j'utilise l'appellation générale « Nouveau Roman » pour désigner globalement les auteurs qui dans les années cinquante et suivantes entreprennent de s'attaquer à l'esthétique du roman traditionnel, le but étant ici de comprendre quelles étaient les composantes principales du champ littéraire de cette époque et non de considérer chaque écrivain dans sa singularité.

21 Dans les années cinquante paraissent notamment *Les Gommes* (1953) d'Alain Robbe-Grillet et *L'Emploi du temps* (1956) de Michel Butor. *Pour un Nouveau Roman* (1963) est un recueil d'articles publiés par Robbe-Grillet dans *L'Express* entre octobre 1955 et février 1956 à l'occasion de la polémique lancée à la sortie de son roman *Le Voyeur* (1955), qui reçoit le prix des Critiques à l'automne 1955, à la grande indignation d'une partie du jury (voir C. Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*, pp. 20-21). Certains auteurs publient même avant les années cinquante. Bruno Curatolo parle à ce propos de « préhistoire » du Nouveau Roman. Parmi les ouvrages qui ont été regardés – a posteriori – comme des précurseurs de ce mode narratif, il faut mentionner *Murphy* (1938) de Samuel Beckett, *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute, *Les Impudents* (1943) de Marguerite Duras, *Le Tricheur* (1945) de Claude Simon ou *Le Vent noir* (1947) de Paul Gadenne. *L'Ere du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute reprend deux articles parus dans *Les Temps modernes* en octobre 1947 (« De Dostoïevski à Kafka ») et février 1950 (« L'ère du soupçon »).

encore et toujours le modèle de référence dans les années cinquante. Leur entreprise de « sape du roman traditionnel »[22] vise ainsi toutes les composantes du récit que nous avons vues dans la deuxième partie de cette étude : la composition, l'intrigue, l'ancrage référentiel et les personnages. Mais elle touche aussi au rapport entre le réel et la littérature et à la fonction représentative du langage. La notion de *mimesis* et le réalisme qui lui est associé seront dénoncés comme une pure convention textuelle qui se fait passer pour naturelle. La référence à un réel extralinguistique sera rejetée comme illusion[23]. La violence de cette déconstruction de l'esthétique romanesque traditionnelle par les nouveaux romanciers en France – inégalée ailleurs – est sans doute liée à l'emprise de ce modèle dominant et à l'énergie que met la critique traditionnelle conservatrice à le défendre. Comme l'étude de la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* le montre bien, cette critique est encore très présente à côté des nouveaux paradigmes qui viennent d'être évoqués.

A l'avant-garde dans les années trente, les techniques narratives de Monique Saint-Hélier n'apparaissent déjà plus comme innovantes dans les années cinquante si on les mesure à l'aune des expériences du Nouveau Roman. Significativement, le roman étranger de référence n'est plus le roman anglais, mais le roman américain tel qu'il est pratiqué par John Dos Passos ou William Faulkner, dont s'inspirent les nouveaux romanciers et les existentialistes[24]. Pourtant originale, l'architecture complexe du projet romanesque global du cycle des Alérac, avec ses reprises, ses analogies, ses enlisements – éléments qui sont mis en œuvre dans l'esthétique du Nouveau Roman – n'est pas vue ou comprise comme telle. L'inachèvement de l'œuvre en est certainement responsable pour une large part. Mais un autre élément déterminant est sans doute le fait que les romans de Monique Saint-Hélier se situent clairement au niveau de leur contenu dans un paradigme néo-romantique que les

---

22 Claude Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*, p. 38.

23 Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 111-162. Compagnon note que dans l'ouvrage d'Erich Auerbach – *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946, 1968 pour l'édition française) – la notion de *mimesis* semble encore aller de soi. Avec les théories structuralistes, on est passé d'une « totale absence de problématisation de la langue littéraire, d'une confiance innocente, instrumentale […] dans la représentation du réel et l'intuition du sens, à une suspicion absolue de la langue et du discours, au point d'exclure toute représentation » (A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 146).

24 Les romans de William Faulkner sont traduits dès les années trente (notamment *Tandis que j'agonise*, 1934, préfacé par Valery Larbaud) et le roman américain a une importance dans le champ littéraire français dès ces années-là, mais il n'occupe réellement le devant de la scène qu'à partir des années quarante et plus précisément au lendemain de la Deuxième Guerre où il suscite un véritable engouement (Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 48). Comme le relève toutefois Bruno Curatolo, il ne faut pas croire que les romanciers français ont tout appris des auteurs américains en matière de technique narrative (B. Curatolo, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », art. cit., p. 32).

nouveaux romanciers comme les existentialistes remettent totalement en cause. Les écrivains engagés rejettent les partis pris anhistoriques du néo-romantisme, mais également l'idée que la réalité recèle une profondeur cachée à exprimer. Sur un plan philosophique, le nouveau paradigme de référence que représente la phénoménologie détermine une tout autre approche du réel[25]. Le Nouveau Roman refuse lui aussi la profondeur et la qualifie de mythe. Le discours poético-idéaliste et élitiste qui séduisait les néo-romantiques des années trente n'est donc plus du tout celui du roman de l'après-guerre, tant dans le roman engagé que chez les nouveaux romanciers.

La réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* montre le décalage entre les romans de Monique Saint-Hélier et les enjeux de l'époque. Dans un temps où une nouvelle critique voit le jour aux côtés du Nouveau Roman – critique qui prend comme cible la critique traditionnelle pour en dénoncer les mythes et la vacuité[26] –, seul le discours critique traditionnel se donne à lire. Ce dernier élément indique sans doute que les journalistes littéraires ne sont pas toujours à la pointe de la réflexion, mais également que les romans de Monique Saint-Hélier n'intéressent pas les intellectuels sartriens ou la nouvelle critique. Publication d'importance dans le champ littéraire des années cinquante, *La Nouvelle Nouvelle Revue française* accorde en revanche une place à cette œuvre sous la plume de Dominique Aury[27] : en regard de l'amitié qui lie Monique Saint-Hélier et Jean Paulhan, cette présence n'a rien d'étonnant. Si l'évaluation est positive, les commentaires restent dans la ligne de ce qui a été décrit plus haut pour la réception de *Bois-Mort*. Nous retrouvons donc essentiellement dans les comptes rendus des années cinquante les positions identifiées pour les années trente. Ces dernières sont toutefois très largement moins polarisées et l'on voit bien que *Le Martin-pêcheur* ou *L'Arrosoir rouge* – s'ils heurtent toujours la sensibilité des défenseurs de l'esthétique traditionnelle – ne mettent pas en évidence les tensions majeures du moment

[25] La pensée des philosophes allemands Edmund Husserl et Martin Heidegger a un grand impact en France sur les théories philosophiques développées notamment par Jean-Paul Sartre (*L'Etre et le néant*, 1943) et Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, 1944). La phénoménologie est toutefois reçue de manière différenciée en fonction des écrivains. Elle ne s'exprime ainsi pas de la même manière chez Sartre et chez Nathalie Sarraute dans les livres qu'ils publient tous deux en 1939 (*La Nausée* et *Tropismes*).

[26] L'essai de Roland Barthes *Critique et vérité* (1966) est particulièrement édifiant. Il fait suite au pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (1965), dirigé contre les analyses de Barthes dans *Sur Racine* (1963). Picard, dont le paradigme de référence est le positivisme, reproche à ces dernières de substituer un subconscient ou un inconscient racinien à l'intention volontaire et lucide de l'auteur (voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 75).

[27] Dominique Aury évoque Monique Saint-Hélier dans un article consacré à plusieurs romancières (Dominique Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1954) et elle lui rend hommage après son décès (D. Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er avril 1955). Sur Monique Saint-Hélier et *La NRF*, voir Valérie Cossy, « Femmes écrivains : la cohorte des absentes », Daniel Maggetti (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, pp. 213-242.

comme *Bois-Mort* au moment de sa parution.

Les personnes elles-mêmes ont changé puisque plusieurs critiques des années trente sont décédés, à l'instar d'Edmond Jaloux et Henri Ghéon. Parmi ceux qui sont encore en vie, certains, comme Gabriel Marcel, n'adhèrent plus au projet romanesque de la romancière et ne la soutiennent plus activement, tandis que d'autres, comme Robert Kemp, manifestent toujours leur hostilité. Les considérations et les outils critiques sont pour une bonne part les mêmes que dans les années trente pour ces deux communautés, avec une attention particulière au traitement du temps et quelques nouvelles références en matière de roman contemporain, notamment américain. L'étude de la réception de Monique Saint-Hélier dans les années cinquante confirme que la critique traditionnelle occupe encore une place importante dans la décennie de l'après-guerre.

Dans les deux premiers chapitres de cette troisième partie, je m'attacherai à décrire ce qui s'est passé durant les dix-sept ans qui séparent *Le Cavalier de paille* du *Martin-pêcheur,* ce silence et l'inachèvement de l'œuvre s'avérant des éléments fondamentaux pour l'étude de la réception de la romancière dans les années cinquante. Les problèmes éditoriaux seront tout d'abord examinés, puis les difficultés que rencontre Monique Saint-Hélier dans l'élaboration du « Martin-pêcheur ». Je présenterai ensuite les éléments saillants de la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*. Les deux romans seront traités ensemble car les propos des critiques sont globalement les mêmes pour l'un et l'autre. Finalement, je m'intéresserai à la réception de ces romans en Allemagne où, grâce à l'influence de Hermann Hesse, ils connaissent un regain éditorial et sont présentés comme des ouvrages d'avant-garde. Manifestement enthousiasmé par cette œuvre, Hesse – Prix Nobel de littérature en 1946 – persuade son éditeur, Peter Suhrkamp, de racheter les droits à l'éditeur suisse alémanique (Morgarten Verlag) chez qui *Morsches Holz* (1938) et *Strohreiter* (1939) avaient été initialement publiés. Suhrkamp publiera donc *Der Eisvogel* (1954), *Quick* (1955)[28] et *Die rote Gießkanne* (1956), tous trois étant traduits et édités très rapidement après leur sortie francophone. Il n'est pas du tout étonnant qu'un auteur tel que Hesse cherche à promouvoir cette œuvre : s'il n'est pas techniquement l'auteur le plus avant-gardiste, sa vision du monde est en accord avec le néo-romantisme décrit précédemment. Le contexte littéraire de l'Allemagne – moins radical du point de vue de la remise en cause des codes romanesques que celui de l'Angleterre et des Etats-Unis dans les années trente et quarante ou de la France

[28] *Quick* est un petit récit publié en Suisse par Monique Saint-Hélier en 1954 aux éditions de La Baconnière, à Neuchâtel. Il ne fait pas partie du cycle des Alérac.

dans les années cinquante – explique sans doute que Peter Suhrkamp considère Monique Saint-Hélier comme représentant l'avant-garde du roman contemporain français et qu'elle soit reçue comme telle par la presse allemande. A une époque où la littérature et la critique suisses n'ont pas encore la légitimité qu'elles acquerront dans les années septante et restent majoritairement dépendantes de Paris, les romans de Monique Saint-Hélier sont toujours présentés comme français, tant en Allemagne qu'en France. S'il est difficile de mesurer l'impact exact de la réception allemande, cette dernière présente un intérêt certain car elle contraste avec l'accueil fait à la romancière en France dans les mêmes années.

Chapitre premier : Difficultés éditoriales

Rupture des contacts

Les incompréhensions diverses et durables qui caractérisent les relations de Monique Saint-Hélier avec son éditeur jusqu'au décès de l'auteure commencent dès le début de la guerre. Remarquons d'emblée que ces années de conflit sont particulièrement difficiles pour la grande malade qu'est la romancière. Si elle se sent délaissée par son éditeur pendant cette période et ultérieurement, c'est tout d'abord par sa propre famille et certains amis qu'elle dit avoir été abandonnée.

En juin 1940, Blaise Briod et sa femme tentent de quitter Paris pour se rendre en zone libre, plus précisément à Guérande, où l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI) a été délocalisé[29]. Cette expédition difficile – Monique Saint-Hélier est alitée – prend fin à Gien, sous les bombardements[30]. Les époux reviennent à Paris et commencent une vie de privation sous l'Occupation, accentuée par le fait que Blaise Briod ne perçoit plus de salaire. Le mari de la romancière se consacre alors à la lecture de manuscrits pour des maisons d'édition et à des traductions. Si ces activités – qu'il exercera jusqu'au décès de Monique Saint-Hélier – lui apportent une satisfaction intellectuelle, elles n'offrent aucune sécurité financière au couple Briod, qui est dès lors tributaire de l'aide que des amis généreux veulent bien lui prodiguer. Dans le journal qu'elle tient de novembre 1940 à septembre 1948[31], la romancière ne cesse de se plaindre du fait que les membres de sa famille ne se soucient pas de son sort et se déclare abandonnée par eux[32]. Elle exprime également la crainte lancinante

---

[29] L'IICI est évacué en zone libre en 1940 mais son activité est vite suspendue. Les membres étrangers ont durant toute la guerre le statut flou de « fonctionnaire en attente ». En novembre 1945, l'IICI met un terme à son existence (Blaise Briod, *Portrait. Poèmes. Lettres à Marcel Brion. Autres écrits*, édition établie et annotée par Alexandra Weber-Berney, Lausanne, Editions de l'Aire, 2004, p. 129).

[30] Monique Saint-Hélier fait le récit de ce tragique épisode dans des pages intitulées « Souvenir de Gien » et publiées dans *Intervalles*, 43, 1995, pp. 9-12. Cet exode raté sera l'occasion d'une rupture avec Gabriel et Jacqueline Marcel (voir lettre de Jacqueline Marcel à Monique Saint-Hélier, 25 octobre 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR et *Journal*, « Roman d'Anne », 12 juin 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[31] Sur ce journal, voir Alexandra Weber-Berney, « Les 'Pesées secrètes'. Aperçu du Journal inédit de Monique Saint-Hélier », *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Genève, Zoé, 2003, pp. 154-162 et Monique Saint-Hélier, « Journal 1940-1941 », présenté et annoté par Alexandra Weber Berney, *Conférence*, n° 18, 2004, pp. 657-665. De manière très intéressante, ce journal adopte une forme tout à fait comparable à l'œuvre romanesque de Monique Saint-Hélier, qui fonctionne par amplification et expansion. De fait, durant ces années difficiles, pendant lesquelles l'auteure peine à travailler à sa masse romanesque, le journal fait figure de dérivatif.

[32] Un exemple parmi d'autres : « Aucune nouvelle de ce que certains appellent 'les miens'. 'Avez-vous des nouvelles des vôtres ?'. 'Non'. 'C'est bien pénible'. Je dis 'oui'. C'est tout. Mais moi, je sais que sauf Blaise, je n'ai personne. Les 'miens' avant la défaite m'avaient tous abandonnée. Peur que je ne tombe à leur charge ! 'Imaginez : si nous avions à payer ses frais d'hôpitaux… oui, même si nous la mettions dans un

qu'en cas de décès de son mari elle soit internée à vie dans un hôpital si personne d'autre ne se dévoue pour s'occuper d'elle[33]. Les difficultés éditoriales décrites dans ce chapitre s'inscrivent donc dans le contexte d'un sentiment d'abandon et d'insatisfaction généralisé.

En août 1939, Louis Brun, le bras droit de Bernard Grasset et l'interlocuteur privilégié de Monique Saint-Hélier depuis 1934, décède prématurément[34]. Bien qu'à la veille de la déclaration de guerre, Jean Vigneau[35] annonce à la romancière qu'ils ont « pris toutes les mesures utiles pour assurer quoi qu'il arrive la bonne marche de [leurs] services littéraires et commerciaux »[36], cette disparition marque pour la romancière la fin des rapports harmonieux et du climat de confiance qui, selon la principale intéressée, avaient prévalu jusque-là :

> 1934-1940, période heureuse. Je n'ai eu avec mes éditeurs jusqu'à la mort de Mr Brun que des rapports amicaux. Je voyais souvent Mr Brun, il avait confiance en mon avenir littéraire et m'encourageait de la manière la plus fine, la plus émouvante [...]. Dès la mort de Mr Brun, mon travail entre en veilleuse...[37]

Si l'on en croit la romancière, entre 1940 et 1944, les contacts sont coupés avec la rue des Saints-Pères. En décembre 1947, Monique Saint-Hélier confie à Jean Blanzat :

---

hôpital public… même en qualité d'indigente, cela nous coûterait tout de même de l'argent.' [...] En ce qui me concerne, je ne retournerai jamais auprès d'aucun 'des miens'. C'est fini. Je l'ai compris à Gien, sous les obus des soixante-quinze, sous les rafales des mitrailleuses ; je suis une feuille détachée de sa branche ; aucun printemps ne m'y nouera à nouveau. » (*Journal*, « Pour moi seule », 30 novembre 1940, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

33 Monique Saint-Hélier écrit par exemple, suite à un malaise nocturne de son mari : « Tout de suite ce furoncle, je l'ai vu devenir un anthrax, et la mort emportant Blaise en trois jours. [...] Un médecin ? Quel médecin serait venu chez nous à trois heures le matin du 1er janvier, chez des inconnus, car le médecin qui nous donne ses soins s'était absenté pour 'les fêtes', nous demeurions sans aucun secours. Quelle nuit. Comme elle est grande la solitude. Et tout à coup je comprends que nous ne connaissons personne, que nous n'avons pas de famille, que si Blaise mourait, rien ne m'attend. Rien. » (*Journal*, « Crève-cœur », 31 décembre 1941, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

34 Louis Brun est assassiné par sa femme le 22 août 1939. A sa mort, Bernard Grasset engage René Jouglet, compagnon de route du PCF et écrivain populiste (Jean Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Paris, Grasset, 1989, pp. 229-330).

35 Jean Vigneau est engagé en 1934 par Bernard Grasset pour s'occuper du procès qui oppose l'éditeur à sa famille en 1934. En 1936, il devient secrétaire général du conseil d'administration, puis, en 1941, il ouvre sa propre maison d'édition à Marseille, puis à Paris (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 288 et p. 298).

36 Lettre de Jean Vigneau à Monique Saint-Hélier, 30 août 1939, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

37 Lettre de Monique Saint-Hélier à F.-H. Pélissier, 6 mai 1948, Archives Grasset. F.-H. Pélissier est inspecteur principal des Domaines et administrateur séquestre. C'est lui qui s'occupe de la gestion des éditions Grasset lorsqu'à la suite de la procédure judiciaire engagée contre Bernard Grasset et son entreprise – accusés d'avoir collaboré durant l'Occupation –, la maison est mise sous le séquestre des Domaines. Pour un exposé détaillé de l'« affaire Grasset », voir J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 326-440. Bernard Grasset ne sera totalement innocenté par la justice qu'en octobre 1953. Voir aussi P. Fouché, *L'Edition française sous l'Occupation : 1940-1944*, Paris, Université Paris 7, 1987 et G. Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, pp. 561-626.

> [D]ès la mort de Mr. Brun, un ami pour moi, je n'ai plus eu le moindre rapport avec cette maison d'édition en laquelle j'avais mis mon espoir et mon amour, un dévouement sans borne et une fidélité qui n'a cédé à aucune pression extérieure cependant très forte pendant l'Occupation et ce temps de total abandon.[38]

La « pression extérieure » dont parle ici la romancière concerne les propositions que lui font d'autres éditeurs parisiens durant cette période de guerre, pour la réédition de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille*, épuisés, pour la publication du nouveau roman qu'elle prépare, ou pour le récit de son exode avorté à Gien[39]. La correspondance de la romancière fournit des renseignements plus précis quant à ces éditeurs et confirme que les offres qu'elle évoque ont bel et bien existé. Aux alentours de mars 1943, le directeur littéraire des éditions Plon, Pierre Belperron, envoie ainsi ces lignes au couple Briod :

> Quant à Monique, c'est toujours *Le Cavalier de paille* qui nous intéresserait. Je me suis mis en rapport avec les membres de notre comité et nous avons décidé cette publication. Je vais calibrer le volume incessamment, en estimant le prix de revient et ferai à Monique une proposition pour ses droits d'auteur. Mais, auparavant, j'attends la confirmation de son accord pour cette publication.[40]

C'est également Pierre Belperron, au nom de Plon, qui établit en 1944 un contrat pour « Le Martin-pêcheur » sur la base duquel les éditions Grasset renégocieront en 1945 avec Monique Saint-Hélier un contrat pour ce même roman[41]. En septembre 1944, ce sont les éditions

---

[38] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset. Romancier et chroniqueur au *Figaro*, Jean Blanzat est directeur littéraire des éditions Grasset de 1945 à 1953, après avoir travaillé pour les éditions Gallimard. Il a été de ceux qui, avec Jean Paulhan, ont fondé *Les Lettres françaises* pendant l'Occupation. Après la guerre, il écrit des articles pour *La Table ronde* et *Le Figaro littéraire*, dans lequel il tient la rubrique hebdomadaire « Les romans de la semaine » jusqu'en 1962 (J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, pp. 69-70). C'est dans ce journal qu'il publie des comptes rendus sur *Le Martin-pêcheur* et *L'Arrosoir rouge*.

[39] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 2-4. A ce moment-là, la dernière édition de *Bois-Mort* par Grasset date de 1937, et celle du *Cavalier de Paille* de 1936. La romancière note également qu'un éditeur lui envoie mille feuilles de papier – car il a appris qu'elle manque de cahiers et peine à poursuivre son travail – et qu'un autre se déclare prêt à lui allouer une rente mensuelle importante à condition qu'elle travaille exclusivement pour lui (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 3 et p. 5)

[40] Billet de Pierre Belperron à Blaise Briod et Monique Saint-Hélier, sans date précise, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Pierre Belperron est également intéressé par les compétences de traducteur de Blaise Briod. Dans ce même message, il engage ce dernier à traduire pour Plon des auteurs suisses alémaniques.

[41] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 29 novembre 1952, Archives Grasset. Le contrat du *Cavalier de paille* englobait la publication des trois romans suivants, mais il est jugé trop peu généreux par la romancière qui souhaite réparation du tort fait à sa carrière durant la guerre. Le contrat de 1936 est donc remplacé par celui de 1945.

Gallimard, par l'entremise de Jean Paulhan[42], qui sont intéressées :

> Comme je vois bien que vous ne me prenez pas assez au sérieux, je demande à Gaston Gallimard de vous demander dans les règles la main du *Martin-pêcheur.*[43]

L'empressement de ces éditeurs et les bruits circulant à ce sujet finissent par inquiéter la maison Grasset, qui, si l'on en croit la romancière, lui rappelle qu'elle est liée par le contrat du *Cavalier de Paille* et qu'elle ne peut en aucun cas accepter les propositions qu'on lui fait[44].

L'intérêt qu'a suscité l'œuvre de la romancière auprès de divers éditeurs durant les années de guerre semble bien réel. Monique Saint-Hélier en donne elle-même une explication qui semble pertinente : « Pour quelles raisons y a-t-il eu à cette époque autour de mon livre cette sympathie ? Je suppose que l'amitié agissante de Jean Paulhan y était pour la plus large part »[45]. Par ailleurs, au début des années quarante, dans les circonstances particulières de la guerre, la romancière apparaît encore comme l'auteure prometteuse de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille,* dont on attend la suite. A ce moment-là, ajouter Monique Saint-Hélier à son catalogue représente encore sans doute un attrait certain pour un éditeur. Lorsque *Le Martin-pêcheur* est enfin publié, une dizaine d'années plus tard, le monde de l'édition et le champ littéraire auront évolué et l'image de la romancière aussi.

Que se passe-t-il du côté des éditions Grasset durant cette période et pourquoi les romans de Monique Saint-Hélier ne sont-ils pas réédités ? Comme d'autres éditeurs parisiens, la maison subit durant les années de guerre la censure de l'occupant et les contingentements de papier. Dans une large mesure, elle peut néanmoins continuer ses activités. Entre 1939 et 1945, l'édition française connaît même, de manière générale, une réelle prospérité[46]. Malgré

---

[42] Sur la relation de Monique Saint-Hélier et Jean Paulhan, voir Jean Paulhan, Monique Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955,* édition établie et annotée par José-Flore Tappy, Paris, Editions Gallimard, 1995, pp. 9-22. C'est le critique d'art russe Wladimir Weidlé qui présente Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan. Ils se rencontrent pour la première fois en juillet 1941.

[43] Lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 11 septembre 1944, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 253 ; voir aussi lettre de Gaston Gallimard à Monique Saint-Hélier, 6 octobre 1944, citée dans J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 253

[44] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 3. Henry Muller, qui lui aurait téléphoné, collabore avec les éditions Grasset de 1923 à 1943 (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 22, p. 164 et p. 303).

[45] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 4. Sur Jean Paulhan, voir notamment Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003 et Martyn Cornick, *Intellectuals in History : the* Nouvelle Revue Française *under Jean Paulhan, 1925-1940*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

[46] Pascal Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 224. Après avoir signé, en septembre 1940, une convention de censure par laquelle ils s'engagent à ne pas éditer des ouvrages qui déplaisent à l'administration allemande, les éditeurs français peuvent se remettre à publier sous leur propre responsabilité. Voir aussi Isabelle de Conihout, « La conjoncture de l'édition », R. Chartier, H.-J. Martin (dir.)*, Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, t. 4, pp. 75-89.

les limitations relatives à la matière première, les maisons produisent le plus possible. Dès le début de la guerre, l'appétit de lecture de la population prend des dimensions que l'on n'avait pas connues depuis longtemps. Cette situation permet aux éditeurs d'écouler leurs stocks, les contraignant même à limiter les livraisons aux libraires pour assurer une répartition la plus équitable qui soit. Les maisons d'édition procèdent également à des rééditions ainsi qu'à la publication d'ouvrages inédits. Le cas échéant, elles recourent au marché noir pour obtenir un peu plus de papier. La baisse des tirages due aux restrictions de papier fait que les lecteurs sont souvent obligés de réserver certaines nouveautés avant même leur parution[47].

Un moment inquiété pour avoir publié en mai 1940 *Hitler et moi* d'Otto Strasser – un dissident du parti national-socialiste, recherché par la Gestapo –, Bernard Grasset peut garder son entreprise ouverte grâce à la présence de Guillaume Hamonic, son directeur administratif[48]. La maison semble toutefois ne pas se porter très bien durant l'Occupation puisque son chiffre d'affaires dégringole. Au cours de ces années, une centaine d'ouvrages sont publiés ou réimprimés, dont neuf seulement réalisent une vente d'une certaine importance[49]. Face à ces difficultés et au contingentement du papier, on peut comprendre que les éditions Grasset aient choisi de ne pas donner la priorité pour leurs rééditions à *Bois-Mort* et *Le Cavalier de Paille*, mais de privilégier des titres ayant sans doute des chances d'être vendus plus largement : bien qu'ayant eu un écho important dans la presse et rencontré un certain succès, ces deux romans ne font pas partie des best-sellers des années trente[50].

---

47 C'est durant cette période que paraissent, entre autres, *L'Etre et le Néant* de Jean-Paul Sartre (Gallimard, 1943), *L'Etranger* d'Albert Camus (Gallimard, 1942), *Pilote de guerre* d'Antoine de Saint-Exupéry (Gallimard, 1942), *L'Invitée* de Simone de Beauvoir (Gallimard, 1943), *Guignol's band* de Louis-Ferdinand Céline (Denoël, 1944), *Les Voyageurs de l'Impériale* de Louis Aragon (Gallimard, 1943) ou *Les Impudents*, premier roman de Marguerite Duras (Plon, 1943).

48 Guillaume Hamonic est nommé président du conseil d'administration de Grasset en 1936 (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 335). Ancien président de Chambre au Tribunal du commerce, il inspire confiance aux autorités de l'Occupation (P. Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cit., p. 212).

49 On trouve parmi eux : *Quand le Temps travaillait pour nous* de Paul Mousset, prix Renaudot 1941 ; *Roi d'Ecosse* de Jean de la Varende (1941) ; *Le Solstice de juin* d'Henry de Montherlant (1941) ; ou *Triomphe de la vie* de Jean Giono (1942). Ces tirages restent pourtant modestes face aux gros succès de l'époque, tels *Vent de mars* d'Henri Pourrat, prix Goncourt (Gallimard, 1941) ou *Les Décombres* de Lucien Rebatet (Denoël, 1942).

50 Dans son mémoire à F.-H. Pélissier, la romancière explique que ces livres sont néanmoins demandés pendant cette période de guerre, sur le front ou sur les quais (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 4). José-Flore Tappy relève que le 18 mars 1943, Monique Saint-Hélier mentionne dans son journal une enquête effectuée par *Le Figaro* qui atteste la popularité de *Bois-Mort* et du *Cavalier de Paille* sur le front (J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 168). En 1945, si l'on en croit la romancière, les éditions Grasset font également une enquête auprès des librairies et il en ressort que *Bois-Mort* et *Le Cavalier* sont des livres épuisés très demandés (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 12).

Négociations à répétition

La Libération venue, ayant demandé un relevé de compte à son éditeur, Monique Saint-Hélier découvre avec surprise qu'elle est débitrice d'une somme de 3'700 francs pour des invendus, alors que depuis 1940 *Bois-Mort* et *Le Cavalier de Paille* sont déclarés épuisés. Décidée à se libérer de son éditeur, la romancière écrit alors à la femme de Bernard Grasset[51], qui dirige la maison, pour lui annoncer qu'elle s'estime autorisée à quitter les éditions Grasset malgré le contrat qui les lie[52]. Mme Grasset rend personnellement visite à la romancière le 9 novembre 1944[53]. Au cours d'un long entretien, l'épouse de l'éditeur reconnaît les torts de la maison envers son auteure et promet que toutes les compensations possibles lui seront offertes : réédition rapide de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille*, avec versement de la totalité des droits du tirage dès la mise en vente ; contrat pour « Le Martin-pêcheur » sur la base du traité proposé par Plon, plus avantageux que ceux qui avaient été établis pour les deux premiers romans. Suivant une politique éditoriale instaurée très tôt par son mari et qui vise à garder l'exclusivité d'un auteur, Mme Grasset s'oppose par contre à ce que Monique Saint-Hélier fasse paraître ses souvenirs d'exode chez un autre éditeur[54]. Il est également décidé que *La Cage aux Rêves* – paru en tirage limité aux éditions Corrêa – sera rapatrié chez Grasset et réédité[55]. La maison annonce alors à Monique Saint-Hélier l'arrivée prochaine d'un contrat conforme à ses vœux. La romancière peut ainsi se permettre de « croire [son] avenir littéraire assuré dans cette maison »[56].

---

51 Italienne émigrée en France, Aymée Fausto Lamare épouse Bernard Grasset en octobre 1943. En mai 1944, l'éditeur lui confie tous pouvoirs de direction dans la maison (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 383-384).

52 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 7. La lettre envoyée à Mme Grasset ne figure ni dans les Archives Grasset ni dans le Fonds Monique Saint-Hélier.

53 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 8.

54 Conscient que la littérature est un investissement risqué et à long terme, Bernard Grasset cherche dès le début de son activité à inclure dans ses contrats des clauses qui lient les auteurs pour tout ou partie de leur production future (Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », R. Chartier, H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française*, t.4, *op. cit.*, pp. 489-490).

55 Dans son mémoire justificatif, la romancière note à propos de *La Cage aux rêves* qu'elle souhaitait supprimer de ce texte certaines pages et ajouter celles que Paulhan lui a demandées pour *Les Cahiers de la Pléiade* (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 11). Les pages nouvelles auxquelles se réfère Monique Saint-Hélier font sans doute partie de celles qu'elle rédige dans le cadre de l'enquête sur les souvenirs déterminants d'écrivains, lancée en 1942 par Marcel Lecomte : Jean Paulhan avait convaincu la romancière d'y participer et prévoyait de publier une anthologie de ces textes dans *Les Cahiers de la Pléiade*. En 1942 déjà, Monique Saint-Hélier essaye de rééditer *La Cage aux rêves* via Jean Paulhan (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, [20 ou 21 juin 1942], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 168). Ainsi que l'indique José-Flore Tappy, un premier projet de réimpression d'une *Cage aux rêves* retravaillée avait été finalement abandonné par la Guilde du Livre au profit d'une réédition du *Cavalier de Paille* (Monique Saint-Hélier, *Le Cavalier de paille*, Lausanne, La Guilde du livre, 1943).

56 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 11.

En raison de la crise que la maison Grasset traverse à l'automne 1944[57], Monique Saint-Hélier doit cependant attendre jusqu'en avril 1945 pour renouer le contact avec son éditeur. C'est alors Antoine de Tavernost[58], nommé administrateur par le gouvernement, qui devient son interlocuteur. Ce dernier consent à ce que les compensations envisagées avec Mme Grasset soient confirmées[59]. Comme la maison Corrêa vient de proposer à la romancière de publier une édition de luxe illustrée de *La Cage aux rêves*, Tavernost accepte de lancer également un tel ouvrage, en plus du tirage ordinaire. Marc Chagall est pressenti pour les illustrations et – par l'entremise de Jean Paulhan – deux entretiens ont lieu avec le gendre du peintre afin de concrétiser ce projet [60].

Un nouveau contrat est signé le 7 mai 1945, qui assure à la romancière la publication de son nouveau roman, ainsi que des « cinq prochains ouvrages qu'elle écrira »[61]. Antoine de Tavernost s'engage en outre à réimprimer les livres déjà publiés :

> Veuillez trouver, ci-joint, les deux extraits du contrat relatifs à vos œuvres à venir. [...]
> Il est entendu, par ailleurs, que nous réimprimerons cette année *Bois-Mort* et l'année prochaine *Le Cavalier de paille* ; l'un et l'autre à cinq mille exemplaires, sauf empêchements qui nous viendraient de cette crise du papier qui n'est pas résolue à l'heure actuelle.
> En ce qui concerne *La Cage aux rêves*, illustrée par Chagall, nous en établirons l'édition si vous le désirez.[62]

Le 1er août 1945, Monique Saint-Hélier est obligée de quitter la capitale pour se rendre à Chambines, suite à une hémorragie qui se transforme en occlusion intestinale grave. Cette absence se prolongera jusqu'en novembre 1946, sans que le couple Briod ne semble

---

57 Le 5 septembre 1944, Bernard Grasset est arrêté sur dénonciation anonyme et accusé d'avoir collaboré durant l'Occupation. L'éditeur n'est pas le seul à devoir rendre compte de ce passé récent devant la Commission nationale interprofessionnelle d'épuration, ainsi que la justice, mais, contrairement à Gaston Gallimard, par exemple, il est l'un des rares qui se retrouveront interdits d'activité et celui pour qui la procédure durera le plus longtemps. Parmi les grands éditeurs, seuls Denoël et Grasset sont directement empêchés de mener leurs affaires. Robert Denoël est assassiné le 2 décembre 1945.

58 Antoine de Tavernost est membre de la Section Française de l'Internationale Ouvrière, conseiller général de la Seine et administrateur du *Parisien libéré* (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 400).

59 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 12.

60 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 13. La mode des ouvrages illustrés – éditions à tirage restreint – est liée à la vogue que connaît le livre de bibliophilie jusqu'à la fin des années vingt (P. Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cit., p. 195). En avril 1945, Jean Chastel – qui a repris en 1936 avec Edmond Buchet les éditions Corrêa, devenues les éditions Buchet et Chastel – envoie à Monique Saint-Hélier un exemplaire de *Trois, six, neuf* (1944) de Colette illustré par André Dignimont, afin de lui montrer ce qu'il compte faire avec *La Cage aux rêves* (lettre de Jean Chastel à Monique Saint-Hélier, 17 avril 1945, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

61 Contrat pour *Le Martin-pêcheur*, 7 mai 1945, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

62 Lettre d'Antoine de Tavernost à Monique Saint-Hélier, 7 mai 1945, Archives Grasset. La pénurie de papier née de la guerre perdure jusqu'en 1946 (P. Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cit., p. 238).

s'inquiéter de donner de ses nouvelles à la maison Grasset. En mai 1946, René Jouglet – le successeur de Louis Brun – envoie ces lignes à Blaise Briod :

> J'ai téléphoné de temps en temps chez vous : personne ne répond et je me dis que vous êtes demeurés à la campagne.
> Je voudrais bien savoir comment va Monique et comment vous allez vous-même. Cette longue absence de Paris, j'espère qu'elle vous établira tous les deux dans la meilleure des santés, mais il faudrait me le dire.
> Certes je languis d'avoir les ouvrages que Monique a bien voulu nous confier mais je voudrais tout autant et davantage sans doute savoir qu'il ne vous arrive rien de désagréable et que je vous reverrai bientôt tous les deux.
> Cher Ami il vous faut m'écrire. Ce n'est pas de silence que se nourrit l'affection. Pensez-y aujourd'hui même et toujours croyez-moi votre ami dévoué.[63]

Dans l'intervalle, aux éditions Grasset, la valse des remaniements continue. A la demande de François Mauriac, Jean Blanzat – figure de la Résistance – est engagé comme directeur littéraire[64]. Au mois d'août 1946, la maison est placée sous l'administration des Domaines en la personne de F.-H. Pélissier. Lorsque Monique Saint-Hélier revient dans la capitale en novembre 1946, elle se trouve une fois encore face à de nouveaux interlocuteurs. Rien de ce qui avait été négocié avec Mme Grasset et André de Tavernost n'est exécuté. *Bois-Mort* et *Le Cavalier de Paille* ne sont pas réimprimés, le projet d'édition illustrée et ordinaire de *La Cage aux rêves* n'a pas avancé. Faisant mine d'oublier sa longue et silencieuse absence de Paris, Monique Saint-Hélier estime que cet « enlisement » est entièrement dû à l'inertie de l'éditeur[65]. La romancière refuse de croire que la pénurie de papier – bien réelle au lendemain de la guerre – explique cette situation[66]. A nouveau, Monique Saint-Hélier met sérieusement

---

63 Lettre de René Jouglet à Blaise Briod, 15 mai 1946, Archives Grasset. Dans le mémoire justificatif qu'elle écrit à l'occasion de la crise financière des années 1947-1948, Monique Saint-Hélier oublie un peu vite qu'elle sait rester elle-même silencieuse par moments, comme cela semble avoir été le cas ici. Elle rend la maison Grasset responsable du manque de communication et des temps morts, argumentant que les éditeurs avec lesquels son mari travaille savent entretenir les contacts (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 20).

64 En compagnie de Georges Duhamel, Paul Valéry, Jacques de Lacretelle, Alexandre Arnoux ou Suzanne Giraudoux, François Mauriac avait signé en septembre 1944 une supplique en faveur de Grasset. Il préfacera également *Aménagement de la solitude*, ouvrage que l'éditeur signe en juillet 1947 (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 396-397 et pp. 400-401).

65 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 17-18. ».

66 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 19. Il n'est pas impossible que la lettre envoyée en août 1945 à la maison Grasset par Morgarten-Verlag – maison d'édition zurichoise qui s'est chargée de publier *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* en allemand – ait joué en la défaveur de la romancière. L'éditeur suisse y annonce que « les deux romans n'ont pas trouvé le succès, qu'ils méritent, malgré une propaganda très intense » (lettre de Morgarten-Verlag aux Editions Grasset, 13 août 1945, Archives Grasset). L'éditeur zurichois prévient Grasset qu'il a l'intention de vendre le stock en bloc, à bas prix. C'est l'éditeur allemand Peter Suhrkamp qui le rachètera en 1952 et qui tâchera de donner un second souffle à ces ouvrages.

en question la valeur des liens qui l'attachent à la maison Grasset et songe à quitter son éditeur[67]. La rupture n'est toutefois pas consommée. En novembre 1946, Paulhan présente Monique Saint-Hélier à son ami Jean Blanzat, qui la convainc de rester chez Grasset[68].

Un nouveau projet d'édition de luxe pour *La Cage aux rêves*, illustré cette fois par Marie Laurencin, prend forme. C'est à nouveau Jean Paulhan qui œuvre en médiateur, organisant le 4 janvier 1947 une rencontre entre Monique Saint-Hélier, Jean Blanzat et l'artiste. En mars, Edmond Buchet, repreneur des éditions Corrêa, cède à la maison Grasset les droits de publication du roman[69] et la sortie du livre est prévue pour Noël 1947[70]. *Bois-Mort* est réédité en avril 1947, le tirage du *Cavalier de paille* est annoncé pour début 1948. Quant au « Martin-pêcheur », la romancière estime arriver au bout d'une première version et espère pouvoir le publier en deux volumes durant cette même année[71].

En ce printemps 1947, la romancière retrouve confiance en sa maison d'édition[72]. Sûre de recevoir des sommes d'argent conséquentes de son éditeur au cours des mois à venir, elle s'engage alors à aider un vieil ami, le docteur Louis Pichet, en proie à de grosses difficultés financières[73]. Le couple Briod se voit ainsi forcé de dépenser une immense énergie pour se battre contre les créanciers du médecin, les échéances et les menaces de saisie. Cette situation va engendrer une grave crise avec la maison Grasset, dont les paiements et les publications ne correspondent pas aux attentes de l'auteure.

Crise financière

En juin 1947, alors qu'elle est à Chambines[74] et entreprend de ramener l'immense

---

67 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 18-19.

68 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 22-23. Dans une lettre à Monique Saint-Hélier datant de janvier 1947, Jean Paulhan laisse entendre qu'à l'automne 1946, il a encouragé son amie à rester à la rue des Saints-Pères (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, [18 janvier 1947], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 351).

69 Lettre d'Edmond Buchet à F.-H. Pélissier, 17 mars 1947, Archives Grasset. En échange, Monique Saint-Hélier promet à Edmond Buchet un manuscrit inédit, engagement qu'elle ne parviendra pas à tenir.

70 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 31-32.

71 Ce dernier projet est néanmoins bien vite abandonné : Jean Blanzat ayant trouvé le manuscrit beaucoup trop volumineux, Monique Saint-Hélier sera obligée de retravailler considérablement son texte.

72 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 28 et pp. 30-31. Il est en outre question que Grasset édite une collection d'auteurs étrangers placée sous la responsabilité de Blaise Briod et Monique Saint-Hélier, dont les ouvrages seraient illustrés par Marie Laurencin. Ce projet ne verra pas le jour.

73 Médecin homéopathe apparemment fort altruiste, Louis Pichet avait soigné Monique Saint-Hélier jusqu'en 1939. Après la guerre, il tombe gravement malade et se trouve face à d'importantes dettes (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 24-26 et J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 379).

74 Le 7 mai 1947, le couple Briod quitte la capitale car leur maison de campagne a été cambriolée, selon toute apparence par leurs gardiens. Une angine de Monique Saint-Hélier transforme un bref séjour en une nouvelle longue absence.

manuscrit du « Martin-pêcheur » à des dimensions acceptables par l'éditeur, Monique Saint-Hélier reçoit un décompte de droits qui ne correspond pas aux sommes d'argent escomptées[75]. Blaise Briod adresse une première lettre de protestation à l'administration Grasset, se plaignant en outre que le contrat de *La Cage aux rêves* ne soit toujours pas signé[76]. Jean Blanzat répond alors par quelques lignes plutôt encourageantes :

> C'est avec beaucoup de peine que j'ai vu vos deux lettres. C'est la partie la plus dure du métier de traverser ces questions. [...] MM. Pélissier et Hamonic sont en train de revoir la question. Vous ne les avez pas vus souvent, ni longtemps, mais vous avez sûrement senti, compris, qu'ils avaient eux aussi une notion juste des droits de l'écrivain. Sur la base des promesses qui vous ont été faites et qui ne leur ont pas été communiquées par leurs prédécesseurs ils vont revoir tout le problème.[77]

Le 8 juillet, Monique Saint-Hélier reçoit son contrat pour l'édition de luxe de *La Cage aux rêves*, ainsi que la somme promise à sa signature, mais pas de contrat pour l'édition ordinaire[78]. Toujours mécontente au sujet des droits relatifs à *Bois-Mort*, la romancière envoie une nouvelle missive à Jean Blanzat, réclamant une réponse à sa « longue et fastidieuse plaidoirie »[79]. Le directeur littéraire de Grasset lui demande à nouveau de patienter car les cadres administratifs de la maison sont en vacances jusqu'en septembre[80]. Toutefois, passé ce délai, Monique Saint-Hélier ne reçoit rien, ni les mois suivants. Marie Laurencin lui annonce qu'elle n'a elle-même aucune nouvelle de la maison d'édition et que le projet de *La Cage aux rêves* est au point mort[81]. La romancière se sent à nouveau trahie : elle constate

---

75 Lettre de Blaise Briod et Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 26 mai 1947, Archives Grasset et billet de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier et Blaise Briod, 28 mai 1947, Archives Grasset. Les sommes reçues sont attribuées au « Martin-pêcheur », alors que Monique Saint-Hélier estime que ces montants lui sont dus en compensation du tort subi pendant l'Occupation, indépendamment de son nouveau roman. Tandis qu'elle base ses prétentions sur le contrat de 1945 qui spécifiait que la totalité des droits pour la réédition de *Bois-Mort* devait lui être versée dès la mise en vente, F.-H. Pélissier se réfère quant à lui au contrat de 1934, qui prévoyait un règlement annuel sur les exemplaires effectivement vendus.

76 Lettre de Blaise Briod à F.-H. Pélissier et Guillaume Hamonic, 19 juin 1947, Archives Grasset. Voir aussi lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 24 juin 1947, Archives Grasset.

77 Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 1er juillet 1947, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

78 Lettre de Guillaume Hamonic à Monique Saint-Hélier, 8 juillet 1947, Archives Grasset. Dans la lettre qu'elle envoie à Blanzat le 24 juin 1947, Monique Saint-Hélier déclare qu'elle n'est pas favorable au projet de la maison Grasset de sortir l'édition de luxe de *La Cage aux rêves* – roman peu connu – avant l'édition ordinaire. Elle s'en explique dans la « Lettre à mon éditeur » (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 33). Monique Saint-Hélier prend ici le contre-pied de la politique de sa maison d'édition, puisque l'idée de Bernard Grasset était de vendre l'édition de luxe par souscription à un public de bibliophiles – un nombre d'exemplaires limité – pour ensuite, par effet de mode, vendre l'édition ordinaire au grand public. C'est le principe qui préside à la création de la collection « Les Cahiers Verts » en 1921 (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 141-142).

79 Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 28 juillet 1947, Archives Grasset.

80 Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 1er août 1947, Archives Grasset.

81 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 42.

« l'indifférence de la rue des Saints-Pères à l'égard de [son] travail »[82].

Après cette vaine attente, devant faire face à une échéance pour le docteur Pichet, Monique Saint-Hélier adresse une nouvelle longue « plaidoirie » à Jean Blanzat afin qu'il soit son avocat auprès de l'administration de la maison Grasset[83]. Une lettre de Blaise Briod est jointe à ces abondantes explications, dans laquelle le mari de la romancière reprend toute la question comptable. Il demande que les sommes auxquelles Monique Saint-Hélier prétend soient versées au plus vite, adoptant toujours la rhétorique de la « juste réparation »[84]. Le couple Briod attend anxieusement une réponse. Le directeur littéraire leur demande à nouveau de patienter jusqu'au retour de M. Pélissier, absent durant les fêtes de fin d'année[85]. Pour tout règlement, la romancière reçoit finalement un chèque de 20'000 francs, à mettre sur le compte du « Martin-pêcheur », de même qu'un calcul des droits restant à percevoir sur ce même roman qui lui paraît faux[86]. Monique Saint-Hélier envoie alors un télégramme à Jean Blanzat :

> Lettre me scandalise – relire mon dossier juillet et votre réponse – conteste tout virement 1947 sur *Martin-pêcheur* – conteste prix de base – préfère brûler dix ans de travail[87]

Le 3 février, un nouveau relevé de compte arrive, qui confirme le précédent[88]. F.-H. Pélissier répète en outre que la somme déjà perçue pour le nouveau tirage de *Bois-Mort* constitue en soi une faveur. A ce propos, il se permet de « signaler que sur le dernier tirage, il a été vendu deux cents exemplaires depuis mars 1947 »[89]. La romancière répond par un nouveau télégramme :

---

[82] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 42 et pp. 43-44.

[83] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset.

[84] Lettre de Blaise Briod à Jean Blanzat, 16 décembre 1947, Archives Grasset.

[85] Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 29 décembre 1947, Archives Grasset.

[86] Lettre de F.-H. Pélissier à Monique Saint-Hélier, 14 janvier 1948, Archives Grasset. Les droits à percevoir pour « Le Martin-pêcheur » sont calculés sur la base de 150 francs le volume, prix très bas qui ne correspond pas à l'ampleur du manuscrit (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 52-53).

[87] Télégramme de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 16 janvier 1948, Archives Grasset. La romancière commente ce télégramme dans son mémoire justificatif (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 55).

[88] Lettre de F.-H. Pélissier à Monique Saint-Hélier, 3 février 1948, Archives Grasset. Pélissier rappelle que le prix de base du « Martin-pêcheur » – 150 francs – a déjà été relevé puisqu'à la signature du contrat en mai 1945, le volume avait été évalué à 70 francs : « Il ne nous est pas possible, à l'heure actuelle, de déterminer un autre prix de vente, étant donné que nous n'avons pas votre manuscrit et que nous ne savons absolument pas quelle sera l'importance du volume » (Lettre de F.-H. Pélissier à Monique Saint-Hélier, 3 février 1948, Archives Grasset). Dans son mémoire justificatif, Monique Saint-Hélier explique que l'estimation du calibrage du roman en 1945 avait été très aléatoire – suite à un vol, une partie du manuscrit manquait encore – et que c'est elle qui avait suggéré de choisir le prix le plus bas (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 13-15 et p. 53).

[89] Lettre de F.-H. Pélissier à Monique Saint-Hélier, 3 février 1948, Archives Grasset.

Quelle somme exigerait la maison pour me rendre la liberté ?[90]

La correspondance s'interrompt sur cette question, laissée, semble-t-il, en suspens par les éditions Grasset. En mai 1948, Monique Saint-Hélier envoie à MM. Pélissier, Jouglet et Blanzat son mémoire justificatif, dans lequel elle fait le récit méticuleux des torts qui lui ont été faits et tente de prouver qu'elle ne ment pas pour obtenir de l'argent. Elle estime qu'elle n'a aucun ami véritable chez Grasset, Jean Blanzat n'ayant pas su ou pu défendre ses intérêts et sa bonne foi[91]. Pour Monique Saint-Hélier, les négligences de la maison Grasset viennent du peu de valeur que l'on attribue à ses ouvrages. Elle ne comprend pas, dès lors, pourquoi on l'a retenue lorsqu'elle désirait quitter la rue des Saints-Pères[92]. La romancière termine sa longue épître en demandant une fois encore que les questions litigieuses trouvent une solution.

Ce mémoire restera lui aussi pratiquement sans réponse[93]. De fait, peu de temps après son envoi – le 6 mai 1948 –, l'« affaire Grasset » connaît un nouveau rebondissement. Le procès personnel de l'éditeur a lieu le 20 mai : Bernard Grasset est condamné à l'indignité nationale à vie, ainsi qu'à une interdiction de séjour de cinq ans. Un mois plus tard, le 17 juin, ce sont les éditions Grasset qui passent en jugement : la société est dissoute, ses biens confisqués et sa reconstitution interdite. Il n'y aura toutefois finalement pas de liquidation[94]. En août 1948, la direction des Domaines de la Seine informe Monique Saint-Hélier qu'elle continue à gérer l'entreprise[95]. Suite à de nombreuses protestations d'écrivains contre l'arrêt du tribunal, la levée du séquestre est prononcée en janvier 1949 et la société rétablie dans tous ses droits. En février, sa condamnation personnelle restant en suspens après qu'il y a fait opposition, Bernard Grasset retrouve ses fonctions au sein de la maison.

Monique Saint-Hélier passe encore de longs mois sans que son éditeur ne lui fasse signe. En juillet 1950, elle se décide à écrire directement à Bernard Grasset, mettant de côté

---

90 Télégramme de Monique Saint-Hélier à la maison Grasset, 4 février 1948, Archives Grasset.

91 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 57 et p. 49.

92 « Lettre à mon éditeur », Archives Grasset, p. 56.

93 Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, [janvier 1949], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 385).

94 La vente des contrats par le séquestre des Domaines était en effet problématique. Si les éditeurs se bousculent pour récupérer l'œuvre des écrivains les plus célèbres de la maison – Mauriac, Montherlant, Maurois, Giono, etc. – il n'en va pas de même pour les cinq cents autres auteurs figurant au catalogue : personne ne se presse pour racheter les ouvrages d'Alexandre Arnoux, Edouard Peisson, Gabriel Boissy, Francis de Croissy ou Joseph Peyré (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 415-416).

95 Lettre de la Direction des Domaines de la Seine à Monique Saint-Hélier, 11 août 1948, Archives Grasset. Bien que cette lettre précise que les ouvrages épuisés seront réimprimés et que les engagements financiers seront respectés, les problèmes de Monique Saint-Hélier ne trouvent toujours pas de solution.

une partie des revendications de 1948 :

> Vous êtes en ce moment, je le sais, occupé de soucis nombreux, pénibles et amers. Le temps est donc malvenu de joindre aux vôtres mes préoccupations personnelles. Peut-être, cependant, pourrez-vous disposer des quelques minutes qui vous permettraient d'éclairer mon avenir littéraire : *Le Martin-pêcheur* sera-t-il édité rue des Saints-Pères ? [...]
> Le destin de la rue des Saints-Pères est d'une densité trop tragique pour que même les auteurs les plus modestes de cette maison d'édition n'en aient subi les remous. C'est pourquoi *Le Martin-pêcheur* se trouve mourant avant d'être né. Peut-on espérer pour lui une résurrection prochaine ? Ou faut-il l'abandonner ?
> Il faudra examiner également le malheureux contrat *Cage aux Rêves* – Corrêa – Marie Laurencin. Mais ceci viendra en son temps. Tout ce qui est désagréable et pénible arrive toujours, n'est-ce pas ?[96]

Sur le point de partir en vacances, l'éditeur lui répond immédiatement :

> Surtout ne vous croyez pas abandonnée. Dès mon retour à Paris, début septembre, je m'occuperai de tout ce qui vous intéresse et j'irai vous voir.[97]

En janvier 1951, le statu quo semble pourtant toujours de mise. Une lettre de Bernard Grasset spécifie clairement à Monique Saint-Hélier que seule la reddition du manuscrit inédit lui donnera droit à de nouveaux versements d'argent. L'éditeur articule d'ores et déjà le chiffre de trois cents pages pour les dimensions de ce nouveau volume. Concernant les rééditions, Grasset souhaite attendre la publication du « Martin-pêcheur » car il se dit persuadé que l'arrivée d'un nouveau roman sur le marché aidera à la vente des ouvrages précédents[98]. Dans sa réponse, Monique Saint-Hélier fait encore mention de ses divers déboires avec la maison et tente de négocier de l'argent pour les frais de dactylographie élevés que lui occasionne son nouveau roman, mais elle note en conclusion :

> Mais c'est le passé : je suis très heureuse qu'une situation, tout de même paradoxale, prenne fin grâce à votre intervention.[99]

---

96 Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 31 juillet 1950, Archives Grasset.
97 Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 2 août 1950, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
98 Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 17 janvier 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Bernard Grasset commence sa lettre en notant : « [I]l est certain qu'un nouveau livre de vous aiderait beaucoup à la vente de l'ensemble ». Il conclut de même par cette formule : « [J]e puis vous donner l'assurance que la vente de l'ensemble de vos ouvrages sera accrue par la publication d'un inédit. ».
99 Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 17 mars 1951, Archives Grasset.

Si la romancière comprend qu'elle doit laisser tomber ses prétentions à un reliquat de droits sur le tirage de *Bois-Mort* et ne plus compter sur les réimpressions de *La Cage aux rêves*[100] et du *Cavalier de paille*, la controverse financière de 1947-1948 aura quelques prolongements durant les années suivantes. Lorsqu'en 1951, ses frais de dactylographie devenant très élevés, Monique Saint-Hélier demande à son éditeur de lui avancer de l'argent sur « Le Martin-pêcheur », elle a la surprise de constater sur un nouveau décompte que les sommes perçues pour la réédition de *Bois-Mort* et la signature du contrat de l'édition de luxe de *La Cage aux rêves* sont incluses dans les droits déjà perçus pour le nouveau roman à paraître[101]. L'auteure est donc obligée de se lancer à nouveau dans des explications comptables[102]. Si son éditeur semble acquiescer à sa vision des choses quant à l'attribution des sommes déjà versées[103], il n'accepte aucun nouvel acompte pour « Le Martin-pêcheur » tant que la romancière ne lui en aura pas remis le manuscrit. L'accord apparent sur les paiements liés à *Bois-Mort* et à *La Cage aux rêves* ne dure d'ailleurs pas très longtemps. En juin 1954, alors que Monique Saint-Hélier réclame le reste d'argent qu'on lui doit sur le roman qui vient de paraître[104], le relevé de compte qui lui est envoyé montre que les sommes touchées pour *Bois-Mort* et *La Cage aux rêves* sont à nouveau déduites de celle à percevoir sur *Le Martin-pêcheur*[105]. L'échange de lettres relatif à ces questions dure jusqu'au mois de décembre 1954 et la romancière doit finalement renoncer à obtenir gain de cause.

En définitive, *La Cage aux rêves* et *Le Cavalier de paille* ne seront plus réédités chez Grasset, pas plus que n'y seront publiés les souvenirs de l'exode de Gien. Concernant l'accès des lecteurs aux romans de Monique Saint-Hélier pendant la guerre et jusqu'aux années cinquante, les avis de l'auteure et de l'éditeur divergent notablement. Pour les éditions Grasset aucun livre paru ne manque au catalogue[106], tandis que la romancière prétend recevoir des

[100] En août 1954, alors qu'elle est à nouveau dans une controverse financière avec la maison Grasset et que celle-ci prétend imputer au *Martin-pêcheur* la somme touchée pour le contrat de *La Cage aux rêves*, la romancière tente de revenir à la charge pour la réédition de ce roman, mais sans succès (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 3 août 1954, Archives Grasset). Neveu de Bernard Grasset et licencié en droit, Bernard Privat entre dans la maison en 1951 pour seconder son oncle (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 445-446).

[101] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 19 avril 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[102] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 26 avril 1951, Archives Grasset.

[103] Lettre de Monique Saint-Hélier à Yvonne Langevin, 21 mai 1951, Archives Grasset.

[104] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 23 juin 1954, Archives Grasset et lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 11 juillet 1954, Archives Grasset.

[105] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 13 juillet 1954.

[106] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 17 janvier 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. L'éditeur semble toutefois n'avoir jamais reçu le stock de *La Cage aux rêves* en provenance de chez Corrêa. C'est ce qu'indique la maison Grasset à Blaise Briod après le décès de la romancière (lettre de M. Gourlaouën à Blaise Briod, 12 octobre 1955, Archives Grasset).

lettres de lecteurs qui disent ne pas trouver ses livres en librairie, et même *Bois-Mort*, pourtant fraîchement réédité[107]. Tout au long de ces années, bien qu'elle ne publie aucun nouveau livre, Monique Saint-Hélier semble persuadée que « le préjudice porté à [sa] carrière » tient au fait que son public n'a plus accès à ses romans depuis la guerre[108]. Elle mentionne par ailleurs en plus d'une occasion des missives de soutien d'admirateurs fidèles qui lui offrent de l'aide la sachant malade[109]. Certains lecteurs lui réclament la suite de son histoire, telle cette vieille dame qui lui écrit qu'elle ne veut pas mourir sans savoir qui sera le mari de Carolle Alérac[110]. Ces témoignages montrent que la situation personnelle de Monique Saint-Hélier – sa maladie, évoquée dans plusieurs comptes rendus – a touché son public. Ils indiquent aussi que malgré ses caractéristiques non traditionnelles, et notamment du point de vue de l'intrigue, l'œuvre de la romancière a créé, par son côté saga familiale et amoureuse, de grandes attentes relatives au développement de l'action et au dénouement, ce d'autant plus que *Le Cavalier de paille* laisse tous ces destins en suspens. Monique Saint-Hélier s'apprête à décevoir ses lecteurs puisque le roman en préparation n'est aucunement tourné vers la suite : il reprend au contraire la même nuit que celle du *Cavalier de paille*, développant le passé des personnages connus et introduisant de nouveaux protagonistes.

Si la romancière ne paraît pas consciente de l'écart qui existe entre son écriture et le monde de l'après-guerre, elle fait preuve néanmoins d'une certaine lucidité sur les événements contemporains et leur impact sur les mentalités lorsqu'elle exprime ses inquiétudes sur le retard que prend le projet de réédition de *La Cage aux rêves*. Elle écrit ainsi : « J'ai peur qu'à tant tarder, il n'y ait plus d'oreille pour entendre, entre tant d'autres morts concurrentes et brutales, le message de cette mort-là. »[111]. Monique Saint-Hélier semble ici percevoir que le séisme que représentent la Deuxième Guerre mondiale et ses atrocités rend l'intérêt d'un tel livre plus qu'incertain.

---

[107] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 34 et p. 62. Monique Saint-Hélier cherche ici sans doute à justifier le nombre limité d'exemplaires de *Bois-Mort* vendus, à savoir deux cents (cf. lettre de F.-H. Pélissier à Monique Saint-Hélier, 3 février 1948, Archives Grasset, citée plus haut). De fait, les avis divergent sur le nombre d'exemplaires de *Bois-Mort* écoulés. Bernard Privat prétend que sur 6'000 exemplaires tirés, une centaine de livres se sont vendus (lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 2 août 1954, Archives Grasset) ; sur la base d'une lettre de René Chauveau du 18 janvier 1951 rendant compte des calculs du chef de magasin, Monique Saint-Hélier affirme pour sa part que huit cents exemplaires ont été vendus (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 3 août 1954, Archives Grasset).

[108] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 2-4 et p. 7.

[109] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 17-18 et lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, janvier 1949, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 386.

[110] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 18.

[111] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 34.

Première refonte du « Martin-pêcheur »

Outre les dissensions liées aux trois romans déjà publiés, des problèmes éditoriaux naissent également autour du nouveau roman de Monique Saint-Hélier, « Le Martin-pêcheur ». Ses dimensions gigantesques obligent la romancière à diminuer l'ampleur du manuscrit une première fois en 1947, puis une seconde en 1952. La crise avec l'éditeur se double donc d'une période très difficile du point de vue de la création de l'œuvre à venir : « l'angoisse de l'attente proj[ette] sur l'angoisse du travail le même feu sourd »[112]. Les aspects esthétiques de ce vaste chantier qu'est « Le Martin-pêcheur » seront abordés dans le chapitre suivant. Je retracerai ici le parcours éditorial chaotique de ce texte jusqu'à sa parution, en juin 1953.

Selon Monique Saint-Hélier, ni Mme Grasset en 1944, ni André de Tavernost et René Jouglet en 1945 n'expriment de restriction quant à l'abondance de pages que promet de représenter « Le Martin-pêcheur »[113]. Le contrat signé par eux en mai 1945, qui engage la maison pour la publication du « Martin-pêcheur » ainsi que pour celle des cinq ouvrages suivants, tient compte de la nature même de ce travail. L'auteure envisage en effet la masse romanesque qu'elle a rédigée comme le début d'une série non limitée de volumes, qui forme un groupe indépendant de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille,* et qu'elle nomme la « Chronique du Martin-pêcheur »[114].

Le contrat de 1945 assure en outre à Monique Saint-Hélier que pour la première livraison de cette chronique – le roman intitulé « Le Martin-pêcheur » –, la maison « s'engage à publier l'ouvrage dans les six mois qui suivront la remise du manuscrit (en un ou deux volumes) »[115], sans qu'aucune limitation du nombre de pages de ce ou ces volumes ne soit mentionnée. La romancière imagine que ces derniers auront les dimensions de certains volumineux romans édités dans les années trente et quarante[116]. Il lui importe surtout que

[112] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 40.
[113] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 9.
[114] Lettre de Monique Saint-Hélier à « cher Monsieur » [Bernard Privat], 15 décembre 1952, Archives Grasset. Après des années de silence, on comprend qu'il y ait intérêt à ne pas lier trop étroitement les deux premiers volets du cycle des Alérac à la suite). C'est d'ailleurs l'hypothèse de J.-L. Seylaz (J.-L. Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 13-14).
[115] Contrat pour *Le Martin-pêcheur*, 7 mai 1945, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[116] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 13-14. Monique Saint-Hélier cite les romans suivants : John Galsworthy, *Forsyte saga* (Calmann-Lévy, 1925-1937) ; Jules Mary, *Roger la honte* (1886, réédité notamment par Stock en 1948); Mazo de La Roche, *Les Jalna* (Plon, 1942-1960) ; mais aussi *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell qui compte plus de huit cents pages dans l'édition de Gallimard de 1938 et *Retour au pays natal* de Thomas Hardy publié en 1947 aux Nouvelles éditions latines dont chaque volume fait entre six et sept cents pages.

l'œuvre garde son « unité » car elle « est née pour être publiée d'une seule 'coulée' »[117]. Le roman n'est toutefois pas encore prêt à être imprimé lorsque le contrat est signé et son calibrage demeure très aléatoire[118]. En 1945, ce roman pèse déjà trois kilos[119].

L'état de santé de Monique Saint-Hélier, le vol dont elle est victime, le retard de la copie dactylographiée sur le manuscrit original et les problèmes de création que l'auteure rencontre engendrent l'écoulement d'un nouveau laps de temps. La romancière n'estimera son texte presque prêt qu'au début de l'année 1947. Une date approximative de parution pour « Le Martin-pêcheur », en deux livraisons, est alors arrêtée. Jean Blanzat prévoit de sortir un premier volume pour le mois de juin 1947 et le second, d'un format équivalent, six mois plus tard. Par ailleurs, il est prévu que le roman soit prépublié en cours d'année dans *La Revue de Paris*[120]. Mais ce premier gigantesque manuscrit – encore inachevé – ne verra jamais le jour.

Début 1947, Jean Blanzat voit pour la première fois les cahiers du « Martin-pêcheur », qui représentent « une corbeille à linge remplie de manuscrits »[121]. Le directeur littéraire s'oppose à la parution d'une si grande masse romanesque : il estime dangereux pour la maison Grasset, comme pour l'auteure, la publication de gros volumes dont le prix de vente trop élevé compromettra la vente. Il préconise de resserrer l'œuvre et d'envisager des coupes permettant la répartition en livres de format moyen[122]. La romancière accepte alors de retravailler le roman selon ses directives[123].

S'il est difficile de savoir combien de pages aurait vraiment compté « Le Martin-pêcheur » dans cette version initiale, une lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat peut donner une idée de son ampleur : l'auteure y affirme que « L'Aloès » – groupement de chapitres qui constitue trois cents pages dans le texte qu'elle rendra en 1952 –

---

[117] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 13-14.

[118] Qui plus est, quelques jours avant la signature du traité, une partie du manuscrit est volée, en même temps que la bicyclette de la secrétaire à qui les cahiers avaient été confiés (« Lettre à mon éditeur », Archives Grasset, p. 13). Sur cet épisode, voir aussi lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, 3 mai 1945, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, pp. 271-272. En l'absence d'une base précise pour le calibrage, Monique Saint-Hélier propose de choisir le plus bas prix pour le calcul des droits à toucher à la signature du contrat. Lors de la crise financière de 1947-48, c'est cette somme – quelque peu augmentée – qui sera prise en compte par les services comptables de la maison Grasset.

[119] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, [octobre ou novembre 1945], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, p. 318.

[120] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 30.

[121] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 35-36.

[122] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 36. En 1947, le prix du papier est multiplié par dix par rapport à la valeur de 1938. Si, compte tenu de l'inflation, le prix réel reste stable, le marché de l'édition, à la fin des années quarante, s'apprête à changer de visage : avec l'apparition des groupes d'édition et, surtout, des collections de grande diffusion (I. de Conihout, « La conjoncture de l'édition », art. cit., p. 75 et P. Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cit. p. 241).

[123] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 36-37.

comprenait à lui seul mille deux cent quarante pages dans cette première mouture ![124] Elle indique encore que la version de 1952 – qui en compte plus de mille – est diminuée de deux tiers par rapport à celle de 1947[125].

La romancière se remet donc à l'ouvrage. Une lettre de René Jouglet datée d'avril 1947 montre qu'à ce moment-là les éditions Grasset envisagent toujours de publier « Le Martin-pêcheur » incessamment :

> Quand verra-t-on venir *Le Martin-pêcheur* ? Moi, je pense qu'il hésite à prendre son vol. Mais comment vais-je en sortir pour l'organisation de mes lancements et aussi pour l'honneur.[126]

Jamais sans doute, en demandant à la romancière de reprendre son texte, Jean Blanzat n'avait imaginé que cinq ans lui seraient encore nécessaires pour mener cette tâche à bien. Et Monique Saint-Hélier, en accédant à la demande de son directeur littéraire, ne s'attendait certainement pas à tomber dans un nouvel abîme de difficultés, reportant ainsi considérablement la parution de son livre.

Nous l'avons vu, cette année 1947 est marquée par les démêlés financiers de Monique Saint-Hélier avec sa maison d'édition. La situation s'envenime réellement lorsque le service comptable de la maison Grasset décide de prendre comme base de calcul des droits à percevoir sur « Le Martin-pêcheur » un prix au volume très bas, qui ramène ce gigantesque ouvrage aux dimensions d'un « petit traité de pêche »[127]. La romancière continue néanmoins la refonte de son manuscrit mais dans la tourmente de « l'affaire Grasset », elle ignore si elle est toujours légalement liée à l'éditeur. Comme durant les années de guerre, d'autres maisons d'édition – dont Gallimard – lui font alors des propositions pour ce nouveau roman qui tarde à paraître[128]. Jean Paulhan s'inquiète du sort du « Martin-pêcheur ». Durant les deux années qui

---

124 Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 22 octobre 1952, Archives Grasset.

125 Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 15 octobre 1952, Archives Grasset. Le manuscrit de 1952 comptera environ 1'500'000 signes, soit environ mille pages ou sept cents pages de format in 16 soleil. Ce premier « Martin-pêcheur » aurait donc compté largement plus de trois mille pages. Ce chiffre laisse penser que les mille quatre cents pages des deux volumes du type *Retour au pays natal* n'y auraient pas suffi.

126 Lettre de René Jouglet à Monique Saint-Hélier, 1er avril 1947, Archives Grasset.

127 « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 52. Le titre du roman appelle ici l'image. Monique Saint-Hélier, comme certains de ses interlocuteurs chez Grasset, vont filer la métaphore liée à l'oiseau. Sur les images utilisées par la romancière pour évoquer son ouvrage, voir le deuxième chapitre de cette partie.

128 Les éditions Gallimard demandent le « Martin-pêcheur » en juin 1949, proposition réitérée en août 1950 (lettres de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 26 juin 1949 et 16 août 1950, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 394 et p. 411). Albin Michel et Plon le réclament également en août 1950 (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, août 1950, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, pp. 412-413). Quelques mois plus tard, c'est au tour de Gilbert Sigaux des

suivent, il demande à la romancière : « Et *Le Martin-pêcheur* ? », « Mais *Le Martin-pêcheur*, Monique ? », « *Le Martin-pêcheur* ? Quand se montre-t-il ? »[129]. Sans doute Paulhan ignore-t-il dans quel état exact se trouve ce manuscrit. Dans ses lettres, Monique Saint-Hélier fausse quelque peu la réalité en laissant entendre que son texte serait prêt à être publié[130]. Si elle a des raisons objectives de se plaindre de sa maison d'édition et de la situation floue dans laquelle elle se trouve elle-même par rapport à la rue des Saints-Pères, l'auteure tente de masquer le fait que ses problèmes avec le « Martin-pêcheur » ne sont pas encore résolus.

Une extraction difficile

Suite au retour de Bernard Grasset aux affaires et à la reprise de contact avec l'éditeur, les années 1951 et 1952 sont marquées par la lutte de Monique Saint-Hélier avec sa maison d'édition autour du « Martin-pêcheur ». Grasset veut pouvoir lire le manuscrit avant d'opérer des versements supplémentaires, alors que la romancière livre des pages au compte-gouttes, tout en réclamant toujours de l'argent et en continuant à travailler sur son texte.

En juin 1951, Monique Saint-Hélier rencontre pour la première fois le neveu du directeur de la rue des Saints-Pères, Bernard Privat. Lors de cette entrevue, une date est fixée pour la reddition du manuscrit :

> Je vais annoncer à mon oncle que le manuscrit de votre premier volume sera prêt le 20 juillet et je vais évoquer avec lui l'ensemble de la question du *Martin-pêcheur*.
> Je voulais que vous sachiez combien vous m'aviez touché hier en me recevant ainsi. Je voulais surtout vous dire très simplement, mais de tout cœur, la grande fierté que j'aurais à servir votre

éditions de Flore, auquel Marcel Brion a parlé du roman (lettre de Gilbert Sigaux à Monique Saint-Hélier, 25 octobre 1950, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[129] Lettres de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 10 août 1948, 26 juin 1949, 3 septembre 1949, 16 août 1950, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 377, p. 394, p. 398 et p. 411. Aux alentours de décembre 1945, Monique Saint-Hélier avait donné à lire à Paulhan « M. Amer », chapitre faisant partie de la première partie du roman dans sa version de 1952 (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 9 décembre 1945, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, p. 322). En janvier 1949, elle lui transmet un autre fragment, « Le Mythe de Loth » – ébauche du chapitre « Agar » tel qu'il est publié dans *Le Martin-pêcheur* de 1953 –, afin que l'ancien directeur de *La NRF* tente de le placer dans les *Cahiers de la Pléiade* ou à la revue *La Table ronde* (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, [janvier 1949], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 387). En mai, une lettre de Paulhan confirme qu'il n'a encore pratiquement rien vu du *Martin-pêcheur* (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 22 mai 1949, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 393). En avril 1953, la romancière lui donnera encore « Les Compagnons du tournesol » – morceau détaché de l'une ou l'autre des versions du « Martin-pêcheur » – pour *La Nouvelle NRF*. Ce fragment ne paraîtra que beaucoup plus tard, dans Monique Saint-Hélier, *Les Joueurs de Harpe*, recueil de textes inédits, Lausanne, L'Aire, 1987, pp. 15-21.

[130] Voir par exemple lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, janvier 1949, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, op. cit., p. 385.

œuvre.[131]

L'enthousiasme et le dévouement exprimés ici par Bernard Privat ne sont pas de vains mots. Avec Jean Blanzat, le neveu de Bernard Grasset sera le véritable accoucheur de l'œuvre et saura la défendre contre les impatiences de son oncle.

Quelques jours plus tard, Bernard Grasset annonce à Monique Saint-Hélier que son nouveau roman pourrait être intégré à la prestigieuse série des Cahiers Verts[132], non sans répéter qu'il voudrait pouvoir se faire une idée de son travail pour en décider[133]. Ayant « enregistré avec satisfaction, qu'en tout état de cause [son] texte complet serait prêt le 20 juillet [1951] », Bernard Grasset marchande le versement de 100'000 francs à la réception des cent premières pages du roman :

> Je suis persuadé que vous pouvez dès maintenant me montrer ces pages. [...]
> Excusez-moi, chère Madame, de mettre d'une certaine manière en balance ma curiosité de votre texte et vos besoins d'argent ; mais vous devez comprendre que c'est en satisfaisant cette curiosité, que vous obtiendrez de moi les facilités dont vous avez besoin.[134]

Monique Saint-Hélier envoie des pages, mais ce ne sont pas les cent premières, comme l'avait demandé l'éditeur :

> Bernard Privat m'a fait tenir les fragments tapés du *Martin-pêcheur* que vous lui avez remis. Je regrette que ce ne soit pas là les cent premières pages continues, car une œuvre ne s'apprécie vraiment que dans sa continuité. Il ne s'agit pas bien entendu de savoir si je prends ou ne prends pas votre ouvrage ; vous savez bien en effet que la question ne se pose pas et qu'en tout état de cause, je le prends et de grand cœur. Il s'agit de savoir si je pense que c'est

[131] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 20 juin 1951, Archives Grasset.

[132] Edition de luxe tirée à un nombre limité d'exemplaires, la collection Les Cahiers Verts, inscrite dans la tradition des *Cahiers de la Quinzaine* de Charles Péguy, est créée par Bernard Grasset en 1921 et placée sous la direction de Daniel Halévy (J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, *op. cit.*, pp. 133-154 et P. Fouché., « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cit., p. 198). Lorsqu'en octobre 1952 Jean Blanzat et Bernard Privat tentent de convaincre Monique Saint-Hélier de réduire son manuscrit afin qu'il puisse paraître dans Les Cahiers Verts, ils insistent sur l'intérêt qu'aurait l'auteure, après ces années d'absence, à faire une rentrée dans une collection de réputation ; mais ils soulignent également les avantages pécuniaires que représenterait pour la romancière un tel tirage (lettre de Bernard Privat et Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 23 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[133] « J'ai vraiment grande hâte de connaître au moins le commencement de votre texte. Vous devez comprendre en effet que, quelque admiration que j'aie pour vos livres précédents, je tienne à me rendre compte de la matière même de mon effort nouveau. Je vais en effet là jusqu'à l'idée d'un Cahier Vert si, comme je le pense, votre nouvelle œuvre est dans la ligne des précédentes. » (lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 26 juin 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[134] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 26 juin 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

le livre de vous qu'il faut mettre en évidence dans Les Cahiers Verts.[135]

Malgré ses besoins d'argent, l'auteure ne transmet pas le début de son roman, pas plus qu'elle ne livre le manuscrit à la date prévue. Quelques mois passent, sans que la romancière ne fasse avancer ses affaires. En décembre 1951, alors que le couple Briod a pris définitivement ses quartiers à Chambines, Bernard Privat exprime une certaine inquiétude. Il fait état de l'impatience de Bernard Grasset – « Pharaon » – et regrette l'éloignement de la romancière :

> Quant au *Martin-pêcheur*, c'est un oiseau diabolique. Je l'imagine perché sur quelque étagère en train de se moquer de moi, lorsque Pharaon me fait à son propos de sanglants reproches.
> Chère Monique, donnez-moi votre texte. Si je pensais vous rendre un mauvais service en vous pressant ainsi je ne le ferais pas, vous le savez, mais je suis sûre qu'il est au point. Vous allez devenir prisonnière du fantôme de cet oiseau ! Il faut rompre le cercle enchanté ! Envoyez-moi le manuscrit tel qu'il est ; si vous voulez je vous le retournerai, mais croyez-moi, il faut que ces feuillets changent un peu de mains. Faites-moi plaisir, chère Monique, vous savez de quel cœur j'accueillerai ces pages [...] ce que j'en ai déjà lu me dit assez la qualité de cette œuvre et il me semble que vous, vous devez avoir le regard un peu brouillé...
> Cher Blaise, soyez mon avocat, j'ai hâte de vous voir revenir tous les deux et de reprendre de temps en temps le chemin du quai de Béthune.[136]

Quoi qu'en dise Monique Saint-Hélier, il apparaît ici clairement que son éloignement de la capitale ne facilite pas ses rapports avec sa maison d'édition. Dans plusieurs lettres, Bernard Privat se plaint de cette situation.

Aux alentours de Noël, Monique Saint-Hélier envoie enfin une partie du manuscrit[137].

---

[135] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 9 juillet 1951, Archives Grasset. L'éditeur consent à envoyer à la romancière un chèque de 20'000 francs, annonçant que la somme complète ne sera versée que lorsqu'il aura reçu les cent premières pages.

[136] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 12 décembre 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Dès l'année 1951, Monique Saint-Hélier et son mari vivent retirés à Chambines, en raison de l'état de santé aggravé de la romancière.

[137] Le nouveau « Martin-pêcheur », tel que Monique Saint-Hélier commence à l'envoyer, est conçu selon le plan d'ensemble suivant, si l'on en croit une lettre datant de septembre ou octobre 1952 : une première partie est constituée de « Gelée blanche », « Monsieur Amer » et « Taby et les valets » ; une deuxième partie – représentant la charnière entre les deux parties de la nuit –, comprend « Abel » et « L'Arrosoir rouge » ; une troisième partie intitulée « L'Aloès », rassemble « Maison dans la nuit », « Agar (La Pèlerine écossaise) », « Deux Ans sans Lopez » et « Itinéraire à deux » ; enfin, une quatrième partie se compose de « Le Réveil de Balagny », « L'Aquarium » et « Le Petit Déjeuner » (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, [septembre ou octobre 1952], Archives Grasset). Certains de ces titres semblent fonctionner comme nom général d'une partie. Lorsque Monique Saint-Hélier aura rendu l'intégralité de son texte en septembre 1952, cet ensemble fera 1'450'000 signes environ, soit approximativement 1'000 pages envoyées par elle ou 700 pages de format in 16 soleil (lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 18 septembre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR et Document interne, 17 octobre 1952, Archives Grasset). Dans sa livraison de Noël, la romancière semble avoir donné « Gelée blanche », « Monsieur Amer » et une partie de « Taby et les

Cette première livraison ravit Jean Blanzat, qui écrit en janvier 1952 :

> Il y a déjà quelques jours que j'ai lu *Le Martin-pêcheur* et je traîne depuis, d'heure en heure, le remords de ne vous avoir pas dit combien je trouve votre livre beau.
> Vous êtes de ces rares écrivains qui invitent dans un monde à eux et où tout jusqu'au moindre objet porte leur marque. Et, on ne peut que se sentir réconforté, rajeuni, ennobli dans votre royaume. Vous redonnez un sens aux êtres, à l'amour, à la fraîcheur de l'âme, à la nature. Comment pourrait-on vous résister ? Donnez-nous vite « Le Réveil de Balagny », « Taby et les valets » et la suite d'« Agar ». Consentez à vous séparer, même si c'est dans l'anxiété, de ces morceaux de votre trésor.[138]

S'excusant auprès de la romancière de n'être autorisé par Bernard Grasset à envoyer qu'un chèque de 50'000 francs, Bernard Privat tente de convaincre le couple Briod des bonnes intentions de son oncle à l'égard de l'œuvre. Il est néanmoins obligé de convenir des limites de la compréhension de l'éditeur touchant la manière de travailler de Monique Saint-Hélier :

> [S]'il s'était agi d'un auteur moyen, je suis sûr que B. G. m'aurait dit de lui reparler de la question [d'argent] dans huit jours – ou même, au besoin, m'aurait engueulé pour n'avoir pas su éviter l'affaire. Il attache certainement beaucoup disons de : considération à votre nom. Je traduis fidèlement l'impression que j'ai. Il sait que votre œuvre est quelque chose d'important. [...] Pas question de tournoi pour attirer son attention sur *Le Martin-pêcheur*. Il l'attend avec impatience. Oui, c'est vrai. Mais d'autre part, il n'entre jamais dans les situations un peu complexes. Je n'arriverai jamais à lui faire comprendre quel a été votre travail, vos angoisses, vos révoltes. Ce qu'il veut, c'est le livre. Ainsi, pour lui, tout est simple.[139]

Pensant publier le roman avant la fin du mois de mai 1952, Bernard Privat attend le reste du texte avec une impatience qu'il ne cache pas : la question de la parution du « Martin-pêcheur » dans Les Cahiers Verts demeure en suspens et le programme de cette collection

---

valets » (Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 1er juillet 1953, Archives Grasset). Sur le plan de ce deuxième « Martin-pêcheur », voir J.-L. Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », art. cit.

138 Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 8 janvier 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Jean Blanzat confirmera cette première impression puisqu'il fera un compte rendu très élogieux du *Martin-pêcheur* dans *Le Figaro littéraire* du 18 juillet 1953.

139 Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 16 janvier 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. L'estime dans laquelle l'éditeur tient malgré tout son auteure est confirmée dans la lettre que Jean Blanzat écrit aux Briod lorsqu'il quitte la rue des Saints-Pères en décembre 1953 ou en janvier 1954 pour entrer aux éditions Gallimard : « J'ai beaucoup pensé, en changeant de camp, au trois ou quatre à qui mon départ de la rue des Saints-Pères, pourrait être dommageable, et, en premier lieu, à Monique. Mais, très sincèrement c'est elle qui risque le moins. Je crois d'abord que B. G. a pour son œuvre le seul sentiment essentiel, le respect. Tout est préservé à partir de là. » (lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier et Blaise Briod, 21 janvier 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

demande à être établi[140]. De fait, le neveu de Bernard Grasset s'est engagé personnellement à obtenir le manuscrit dans son intégralité. En mars, il écrit à Blaise Briod :

> Monique ne m'en veut-elle pas trop de mon insistance et de ma hâte à recevoir son *M. P.* Ne préférait-elle pas le silence de la rue des Saints-Pères à cette importune sollicitude ? Mais je me suis porté garant avec tant de chaleur d'une prompte remise du manuscrit.[141]

A Pâques, Monique Saint-Hélier envoie aux éditions Grasset une nouvelle série de pages[142], mais l'ouvrage reste toujours incomplet. La romancière demande néanmoins une nouvelle avance, qui lui est refusée par Bernard Grasset. Le neveu de celui-ci s'en excuse et rappelle à l'auteure qu'elle a déjà reçu des sommes importantes. Soulignant le caractère particulier de l'historique de ce manuscrit et le soutien total qu'il apporte lui-même à ce travail, il tente de faire comprendre à la romancière – qui refuse manifestement de quitter le plan artistique qui est le sien et qui peine à achever son œuvre – les contingences dont il est obligé de tenir compte :

> Mais comprenez-moi : j'annonce depuis près d'un an la venue toute proche de votre manuscrit [...] Que puis-je répondre lorsqu'on me dit que c'est là un régime de faveur [les sommes déjà touchées]. Que puis-je répondre, sinon que la question n'est pas là. (Et ce serait la dernière des maladresses).
> Les difficultés que vous avez rencontrées pour la mise sur pied de ce volume sont exceptionnelles et les frais de dactylographie, sans aucune commune mesure avec les notes habituelles d'une dactylo. Tout cela, je le sais, je l'ai un peu vécu. Et puis, encore une fois, entre nous, la question n'est pas là. Entre nous, oui. Mais, ici, je suis bien obligé d'admettre que les choses se placent sur un autre terrain.[143]

Bernard Privat conclut cette lettre en exhortant Monique Saint-Hélier à envoyer la fin du texte tout de suite, afin qu'elle puisse toucher ce qu'on lui doit et que le livre paraisse à l'automne. Mais la romancière continue à argumenter en évoquant l'absence de prise en charge par la

---

[140] Bernard Privat note : « Il ne faut rien faire paraître après mai à cause des vacances qui coupent la vente » (lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 16 janvier 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). La remarque du neveu de l'éditeur se révèlera pertinente une année plus tard, puisque lorsque le livre sort au début juin 1953, il aura à souffrir de cette publication tardive, non seulement par rapport aux ventes, mais également pour le service de presse. La stratégie d'autopromotion entre les éditeurs et la presse rend ce genre de considérations importantes pour le succès d'un livre.

[141] Lettre de Bernard Privat à Blaise Briod, 6 mars 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[142] Il s'agit de la suite de « Taby et les valets » et de la quatrième partie, qu'elle appelle globalement « Le Réveil de Balagny » (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, Samedi saint [1952], Archives Grasset).

[143] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier et Blaise Briod, 17 juillet 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

maison des frais énormes de dactylographie résultant de la refonte qu'on lui a imposée et justifiant son retard par l'importance de ces remaniements[144]. Monique Saint-Hélier indique à ce moment-là qu'elle travaille aux remaniements du « Martin-pêcheur » depuis deux ans, ce qui est faux puisqu'elle a commencé en 1947. Sans doute cherche-t-elle à masquer la lenteur avec laquelle se constitue ce manuscrit[145].

Cette fois, c'est Bernard Grasset lui-même qui, à bout de patience, reprend la plume pour tancer vertement la romancière et lui lancer un ultimatum :

> Je tiens à vous écrire moi-même. J'ai, en effet, la très nette impression que nous n'aboutirons jamais avec vous. Vous ne doutez pas, je pense, du très grand intérêt que je prends à tout ce que vous écrivez. Je l'ai assez marqué en vous facilitant votre tâche présente dans toute la mesure du possible. Il y a près d'un an mon neveu me donnait l'assurance qu'à la fin de la dernière année, j'aurais en main votre manuscrit. Or nous sommes loin d'avoir la fin. Il serait absolument indispensable que nous eussions le texte complet avant octobre. Je vous demande, Madame, de façon précise si vous croyez que vous serez prête.[146]

Comme la romancière se réfère sans cesse au contrat de 1945, l'éditeur s'en prend à cet accord et inclut à sa lettre l'exemplaire d'un contrat standard afin que Monique Saint-Hélier puisse apprécier la différence :

> J'aurais pu m'attaquer au traité de fou qui vous a été signé en mon nom. Je ne l'ai pas fait, pour ne pas compliquer nos rapports. Je vous envoie ci-joint notre traité normal. [...]
> Quoi qu'il en soit, j'ai fait pour vous vraiment le maximum. J'attends que vous me fixiez sur la date exacte de la remise de la fin de votre texte. A ce moment-là, je consens, par exceptionnelle faveur, à vous faire un nouveau règlement de 100'000 francs. Aller au-delà serait pour moi une véritable imprudence.[147]

Bien que par ces lignes l'éditeur n'annule pas formellement le contrat de 1945, la romancière interprète les propos de Bernard Grasset comme sa rupture pure et simple. Elle écrit alors à Bernard Privat :

---

[144] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 19 juillet 1952, Archives Grasset.
[145] Voir aussi lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 17 mars 1951, Archives Grasset.
[146] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 23 juillet 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[147] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 23 juillet 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Le traité standard prévoit notamment que seul le quart des droits est payé à la mise en vente de l'ouvrage (contre la moitié dans le contrat de 1945) et que le tirage se fait sur une base de 5'000 exemplaires (à la place des 10'000 prévus).

> Vous savez que je fais une bonne jaunisse, que je dois sans doute à la lettre de B. G. qui envoyait, le diable sait où, mon contrat *M. P.* et tous les engagements de la maison. [...] Si, dans cette maison Grasset, on avait été sincère avec moi, aurait-on attendu cette date pour rompre mon contrat, c'est-à-dire à la veille du jour où il devenait exécutoire ![148]

A nouveau, Monique Saint-Hélier envisage de quitter la rue des Saints-Pères et fait part de cette intention à Bernard Privat. Celui-ci tente de la retenir, tâche rendue difficile par l'éloignement géographique :

> Mon Dieu, comme je regrette que vous soyez si lointaine ! Je me raccroche à l'espoir qu'ayant envoyé la lettre chez moi, ces lignes ont un caractère privé. [...] Vous me feriez beaucoup de peine en reprenant votre manuscrit. Vous le savez bien, n'est-ce pas ? Mais je vous sens si tendue que je vous dis cela timidement : je ne sais comment vous accueillez ma voix. C'est vrai, je vous sens si lointaine...
> Est-ce possible que votre décision soit irrévocable ? Non, je ne me décide pas à le croire.[149]

Quelques jours plus tard, le neveu de Bernard Grasset annonce sa venue en Normandie :

> Je lui [à Grasset] ai fait part de votre émotion au reçu de sa lettre. Il faut que les choses s'arrangent. Bernard Grasset tient à vous. Je le sais. Vous le savez aussi. Comptez sur ma prochaine visite à Chambines.[150]

Afin que Monique Saint-Hélier puisse toucher immédiatement les 100'000 francs promis par Bernard Grasset pour la reddition totale de l'œuvre, Bernard Privat accepte, lors de cette entrevue, de faire croire à sa maison d'édition que la romancière lui a remis la fin de son manuscrit. Il obtient en retour la promesse que ces pages lui arriveront incessamment. Toutefois, après plusieurs messages SOS envoyés à Chambines, le roman n'est toujours pas complet et Monique Saint-Hélier y travaille encore. En septembre, désespéré, Bernard Privat s'adresse directement à Blaise Briod :

> Je reçois un envoi ce matin : ce n'est encore pas la fin ! ! Mon cher Blaise je vous en supplie comprenez ma situation. Reportez-vous à mes télégrammes. Comment vous dire plus clairement et avec plus d'insistance que c'est le texte complet dont j'ai besoin de toute

[148] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset.
[149] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 29 juillet 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. La lettre de la romancière dont il est question dans cet extrait ne figure ni dans le Fonds Monique Saint-Hélier ni dans les Archives Grasset.
[150] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 4 août 1952, Archives Grasset. Bernard Privat rencontre la romancière le 13 août 1952.

> urgence. Je vous ai expliqué exactement comment se présentent les choses. J'ai dit pour pouvoir avoir le chèque que j'avais le texte. A partir de ce moment-là, il allait de soi qu'il ne pouvait plus être question de remaniements. Cher Blaise, comprenez-moi, je vous en conjure. Je me confie à vous... Dans n'importe quel état envoyez-moi la fin. Je suis mis au pied du mur [...] C'est que c'est grave pour ma situation rue des Saints-Pères.[151]

Durant le courant de ce mois de septembre 1952, Monique Saint-Hélier finit par envoyer le reste de son texte. Le manuscrit fait alors environ 1'450'000 signes, soit un millier de pages dactylographiées.

Deuxième refonte

Si la romancière se plaint de la qualité de cette version amputée par rapport au « Martin-pêcheur » de 1947[152], Bernard Privat est enchanté quant à lui par la qualité du roman. Il est toutefois pris entre le respect du travail de l'auteure et les contingences éditoriales dictées par son oncle. Très vite, il informe Monique Saint-Hélier que son livre n'est pas publiable en l'état :

> Matériellement, il n'est pas possible de publier en un seul volume de dimension normale les quelque mille pages que vous m'avez envoyées. Il faudra se mettre d'accord pour présenter à B. G. ce qu'il convient. Nous manions là des choses précieuses, il y faut une infinie précaution.[153]

N'ayant lui-même pas encore lu le roman, Jean Blanzat confirme d'ores et déjà qu'il « faut aller à une formule qui n'hypothèque pas la vente »[154]. Comme Bernard Grasset croit que le livre est prêt pour la composition, une solution pour la publication doit être rapidement trouvée. Dans un premier temps, Monique Saint-Hélier essaie de refuser l'idée d'un nouveau remaniement : « J'ai l'impression de vous envoyer un *Martin-pêcheur* un peu chauve, vous le trouvez, je crois encore trop plumeux. [...]. Vous allez encore diviser cette œuvre ? C'est

---

151 Lettre de Bernard Privat à Blaise Briod, 8 septembre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

152 Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 15 octobre 1952, Archives Grasset ; lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset. Nous reviendrons sur ces lettres dans le deuxième chapitre de cette troisième partie.

153 Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 18 septembre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Dans une lettre d'octobre 1952, Privat écrit à la romancière qu'un volume d'environ 1'500'000 signes serait « très difficile voire impossible à bien vendre » (lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 18 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). De fait, un livre de cette ampleur – en tirage ordinaire – aurait coûté environ mille francs (Document interne, 17 octobre 1952, Archives Grasset).

154 Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 26 septembre 1952, Archives Grasset.

impossible. »[155]. Pour justifier cette impossibilité, elle argue de la dépendance étroite qui existe entre la suite de la « Chronique du Martin-pêcheur » – dont elle a déjà écrit, dit-elle, plusieurs volumes – et le roman tel qu'il est. La romancière donne même les titres des ouvrages ultérieurs qui seraient déjà terminés[156]. Les recherches menées par Jean-Luc Seylaz dans le fonds Monique Saint-Hélier montrent que si l'auteure avait du matériel et des épisodes rédigés, elle n'avait en aucun cas des romans achevés.

Alors que Bernard Privat croit sans doute avoir l'intégralité du manuscrit, la romancière continue à lui expédier des pages. Elle met toutefois un terme à ses envois, lorsqu'elle comprend – et semble finalement accepter – qu'il est vain de songer à publier l'ouvrage tel quel. Elle écrit ainsi au neveu de Bernard Grasset à l'automne 1952 :

> Je vous envoie mes dernières pages tout en ayant des scrupules à le faire. J'ai pensé que de toute manière le sort du livre était décidé maintenant : vous alliez enlever quelques pattes et quelques queues à ce martin-pêcheur. Inutile donc de vous encombrer d'une nouvelle et légère cargaison de plume [...].
> Je comprends vos difficultés d'éditeur ; si je ne les comprenais pas, j'aurais tout planté là.[157]

Commencent alors près de quatre mois de discussion entre l'auteure et les deux collaborateurs de Bernard Grasset afin de trouver une solution de coupes acceptable par tous. Comme leur patron, Jean Blanzat et Bernard Privat sont d'avis que la meilleure façon de souligner la rentrée de Monique Saint-Hélier serait une publication dans Les Cahiers Verts, qui restent une collection de prestige. Ils prévoient que la série future sera brillante, avec des auteurs tels que Jean Cocteau, Jacques Chardonne, Marcel Arland et Franz Kafka. Mais afin qu'il puisse y être intégré, il faut ramener le roman à 685'000 signes, soit trois cent quatre-

[155] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 27 septembre 1952, Archives Grasset. La romancière tente en vain de réintroduire l'idée d'un volume du type *Retour au pays natal* de Thomas Hardy.

[156] Monique Saint-Hélier mentionne cinq titres de romans à venir, qu'elle répartit selon les deux principales familles concernées : *Christie*, *L'Atelier B* et *L'Antiquair*e se rapportent au monde Balagny, alors que *La Montre chinoise* et *Une Paroisse troublée* sont centrés sur le monde Alérac. Celui qui devait faire suite au « Martin-pêcheur » aurait été, semble-t-il, *Christie*.

[157] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, [fin septembre ou début octobre 1952], Archives Grasset. En novembre 1952, Monique Saint-Hélier envoie deux fragments rattachés à la « Chronique du Martin-pêcheur », afin que Privat tâche de les placer dans une revue : « Bob Gallen » – appartenant au manuscrit du « Martin-pêcheur » –, qu'elle envisage pour *La Revue de Paris* ou *La Table rond*e et « Les Pendants d'oreille » – refusé par *La Revue de Paris* – pour *La Table ronde*. Bernard Privat répondra qu'il préfèrerait pour sa part voir paraître, plutôt que ces deux nouvelles, de plus larges extraits du « Martin-pêcheur » (à ce moment-là Grasset attend une réponse de la *Revue des deux mondes* pour une prépublication) (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset et lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 29 décembre 1952, Archives Grasset).

vingts pages au maximum[158]. Si, comme elle le prétend, Monique Saint-Hélier comprend les contingences éditoriales de la maison Grasset, elle est épouvantée par les conséquences que ces importantes coupes vont occasionner. Dans l'intervalle, Bernard Grasset s'impatiente de « voir enfin sortir l'œuvre [...] après bien des hésitations et des tâtonnements »[159], réclame « d'urgence »[160] une solution. En octobre, annonçant à Monique Saint-Hélier qu'André Chaumeix est prêt à prépublier *Le Martin-pêcheur* dans la *Revue des deux mondes*, l'éditeur déplore que le texte ne soit pas encore dans son état définitif. Il insiste auprès de la romancière pour qu'elle se plie aux propositions que lui font Blanzat et Privat quant à la réduction de l'œuvre :

> L'objet précis de cette lettre, chère Madame, est de vous prier d'accepter quant à l'ordonnance de votre écrit et à son ampleur, les suggestions de Jean Blanzat et de mon neveu. Vous avez en eux deux sincères admirateurs de votre talent et je suis sûr que leur conseil est bon. [...] Ce serait en tout cas une grave faute de ne pas saisir l'occasion que vous offre *La Revue des deux mondes* en marquant à Chaumeix des exigences qui ne sont pas compatibles avec les possibilités de cette revue.[161]

Après une série de débats concernant différentes solutions, Jean Blanzat et Bernard Privat arrêtent trois options parmi lesquelles ils demandent à Monique Saint-Hélier de se déterminer[162]. A contrecœur, la romancière se déclare finalement favorable à la solution d'une publication du « Martin-pêcheur » en deux volumes[163].

---

[158] Induisant un prix d'environ neuf cents francs, ces dimensions ne peuvent être dépassées par égard pour les souscripteurs (lettre de Bernard Privat et Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 23 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR et Document interne, 17 octobre 1952, Archives Grasset).

[159] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 13 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[160] Lettre de Bernard Privat et Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 23 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[161] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 13 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Le manuscrit unique du « Martin-pêcheur » est envoyé à la *Revue des deux mondes*, où il restera en attente – faute de réponse – jusqu'en janvier 1953. Robert Bourget-Pailleron finira par annoncer diplomatiquement qu'il lui semble très difficile de couper le manuscrit. Comme l'ouvrage doit paraître sous peu dans Les Cahiers Verts, le projet est abandonné (lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 26 janvier 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[162] Une première possibilité consiste à réunir dans un premier volume intitulé *Le Martin-pêcheur* « Gelée blanche », « Taby et les valets », et une partie de « L'Aloès », à savoir « Maison dans la nuit », « Une Nuit noire et blanche » et « Agar ». Le reste du « Martin-pêcheur » donnerait un second livre. Dans cette optique, seule serait sacrifiée la deuxième partie (« Abel », « L'Arrosoir rouge »), « sans doute moins indispensable » selon les deux collaborateurs de Bernard Grasset. La deuxième option est une solution de synthèse qui réunit « Gelée blanche », « Agar », « Taby et les valets », « Le Réveil de Balagny ». La troisième proposition, que Privat et Blanzat n'encouragent pas, est de paraître hors Cahiers Verts. Dans cette version, la suite de « L'Aloès » pourrait être ajoutée à la première solution (lettre de Bernard Privat et Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 23 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[163] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 24 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

Alors que Monique Saint-Hélier accepte l'une des trois propositions énoncées par les deux collaborateurs de Bernard Grasset, l'épineuse question de la trop grande générosité du traité de 1945, soulevée par la lettre de l'éditeur du 23 juillet 1952, n'a pas encore été réglée. Le contrat de 1945 garantissait la prise en charge de cinq ouvrages en plus du « Martin-pêcheur ». Très inquiète quant à la parution des volumes qui constituent la suite de la « Chronique du Martin-pêcheur », la romancière souhaiterait qu'un nouveau contrat lui assure la publication de cette suite. Elle annonce à son éditeur une lettre qui ne vient pas. En novembre, désireux de fixer enfin une échéance pour la parution du roman, Jean Blanzat s'inquiète du mutisme dont fait preuve la romancière. Le directeur littéraire adresse alors quelques lignes à Blaise Briod afin que celui-ci se charge de faire entendre raison à son épouse :

> Le silence de Monique nous inquiète d'autant plus que nous ne nous l'expliquons pas. La question était compliquée et nous pensions être arrivés à une solution pratique.
> Dès que nous aurons une réponse de *La Revue des deux mondes* B. G., va sans doute fixer une date de publication. Monique avait laissé prévoir une lettre préalable que nous n'avons pas reçue.
> Je vous demande de nous aider. Vous savez le dévouement que nous avons mis au service de cette œuvre à laquelle nous croyons ; vous savez aussi que nous ne devons pas nous attendre, du moins immédiatement, à un succès de vente.
> Tous ces retards ne font que compliquer inutilement la question et nous vous serions très reconnaissants, Bernard Privat et moi, de nous faciliter une tâche qui devient impossible avec ces intervalles de silences.
> Sur le plan 'affaires' où nous nous trouvons maintenant le problème nous est imposé, et c'est cela que nous voudrions que Monique comprenne.[164]

Monique Saint-Hélier se décide enfin à envoyer une lettre à Bernard Grasset, afin de négocier un nouveau contrat. L'un des points abordés concerne le fait que l'éditeur considère « Le Martin-pêcheur » comme le troisième et dernier volume de la série commencée avec *Bois-Mort*[165]. Or, ce n'est pas la perspective de la romancière, qui souhaite présenter son nouveau roman comme le début d'un cycle ouvert, la « Chronique du Martin-pêcheur », autonome par rapport aux deux premiers romans[166]. Nous voyons clairement ici que, les années passant,

[164] Lettre de Jean Blanzat à Blaise Briod, 25 novembre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Dans le passage de la lettre de Jean Blanzat cité ci-dessus, on voit que les éditions Grasset savent déjà que le nouveau roman de Monique Saint-Hélier ne sera pas un succès de librairie.
[165] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 15 décembre 1952, Archives Grasset.
[166] « Vous écrivez : 'Les Editions Grasset s'engagent à publier les deux volumes qui doivent constituer la suite et la fin du récit dont *Le Martin-pêcheur* représente le troisième volume'. Ceci n'est pas exact : La Chronique

l'auteure se sent obligée de rendre la suite de son œuvre indépendante des ouvrages parus dans les années trente. De fait, le « Journal » de Monique Saint-Hélier montre qu'en 1942 elle considérait « Le Martin-pêcheur » comme un volume de l'ensemble commencé avec *Bois-Mort*[167].

Un nouveau contrat est signé en décembre 1952, mais il n'assure à la romancière que la publication de deux volumes en plus de la matière romanesque représentée par « Le Martin-pêcheur »[168]. C'est bien peu pour l'auteure. Manifestant lui aussi son inquiétude, Blaise Briod écrira à Bernard Privat et Jean Blanzat en janvier 1953 :

> Ce nouveau contrat, tel qu'il est conçu, ne garantit la publication que d'une partie de l'œuvre ; que fera-t-on du reste ? Est-ce que Monique en a la libre disposition dès maintenant ?[169]

La réponse à cette question n'est, semble-t-il, pas fournie par les deux collaborateurs de Bernard Grasset[170]. Quoi qu'il en soit, le passage chez un autre éditeur ne semble pas être la solution souhaitée par la romancière, comme l'indiquent les lignes suivantes :

> J'ai ici cinq manuscrits qui pourraient être remis à un éditeur (travail de quinze années) et qui attendent... Je pourrais le 'débiter' ailleurs, mais c'est alors concurrencer mon propre travail et gaspiller l'effort de Bernard Grasset.[171]

Au bout du compte, le crédit de deux volumes dont bénéficie la romancière auprès de sa maison d'édition pour la suite de la « Chronique du Martin-pêcheur » ne sera pas épuisé à sa mort. Toutefois les dernières années de la vie de l'auteure seront minées par l'inquiétude relative à ce travail en attente. Mais dans l'immédiat, une autre angoisse l'empoisonne bien

---

du Martin-pêcheur – indépendante de *Bois-Mort* et *du Cavalier de paille* – ne se termine pas avec les volumes que vous mentionnez. C'est une chronique ouverte dont je vous ai indiqué les prolongements [...]. » (lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 15 décembre 1952, Archives Grasset).

167 « Je devrais travailler à mes Oiseaux, ce roman dont le premier volume a paru en 1934 ! » (*Journal*, « Roman d'Anne », 30 juin 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

168 Le nouveau traité est daté du 5 décembre 1952, mais les négociations se poursuivent jusqu'à la fin du mois (voir lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 11 décembre 1952 et lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Grasset ?], 15 décembre 1952, Archives Grasset).

169 Lettre de Blaise Briod à Bernard Privat et Jean Blanzat, 5 janvier 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

170 Aucune lettre mentionnant cette question n'a été retrouvée dans les Archives Grasset ou dans le Fonds Monique Saint-Hélier.

171 Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 19 décembre 1952, Archives Grasset. Dans cette lettre Monique Saint-Hélier annonce qu'une revue lui a pris « Les Joueurs de harpe ». Il s'agit de l'hebdomadaire suisse romand *L'Illustré*, qui publie le texte le 22 janvier 1953. Cette nouvelle est également parue dans Monique Saint-Hélier, *Les Joueurs de harpe*, *op. cit.*, pp. 15-21. Dans une lettre à Jean Blanzat de septembre 1953, la romancière s'inquiète et se plaint toujours : « Et la suite. Mon contrat est absurde qui divise l'œuvre, laisse tomber trois volumes. Chez qui ? Ah ! j'aurai eu du tourment. » (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 17 septembre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

plus vivement encore : celle de voir paraître le deuxième volet de la longue nuit du « Martin-pêcheur ».

Le Martin-pêcheur *et* Agar

La publication du « Martin-pêcheur » de 1952 est donc prévue en deux temps. Un premier volume intitulé *Le Martin-pêcheur* et un deuxième, *Agar*[172]. Dès l'instant où elle accepte de publier son roman en deux volumes, Monique Saint-Hélier ne cesse d'être préoccupée par une question : « Quand publiera-t-on *Agar* ? »[173]. Lorsqu'elle écrit à Bernard Grasset en novembre 1952 pour régler les questions administratives en suspens, la romancière fait de cette interrogation l'un des points de la négociation :

> Ce qui m'importe plus encore, c'est de connaître les délais approximatifs dans lesquels vous comptez faire paraître la suite du *Martin-pêcheur*.
> *Agar* et *Le Martin-pêcheur* formaient une seule longue nuit ; voilà cette nuit coupée en deux, ce que je n'avais jamais prévu au cours de mes séances d''amaigrissement'. Il est donc nécessaire de publier *Agar* le plus rapidement possible, en octobre 1953 par exemple, car les deux textes, – *Agar* et *Le Martin-pêcheur* – jouent très étroitement l'un sur l'autre.[174]

A la question lancinante du délai de parution d'*Agar*[175], Bernard Privat finit par répondre qu'il ne lui est pas possible de fixer une date tout à fait précise : « Disons, cependant, qu'il paraîtra dans les douze mois qui suivront la publication du *Martin-pêcheur*. »[176].

A la signature du nouveau contrat, la sortie du Cahier Vert est prévue pour le mois d'avril 1953. En janvier, Jean Blanzat avertit la romancière que les éditions Grasset ont repris le manuscrit du « Martin-pêcheur » à la *Revue des deux mondes*[177]. Il annonce que l'ouvrage est sur le point d'être envoyé à l'imprimeur. Déplorant le temps perdu pour arriver à une réponse négative de la revue d'André Chaumeix, Monique Saint-Hélier réclame d'urgence

---

[172] Comme Privat et Blanzat l'ont proposé, *Le Martin-pêcheur* contient « Gelée blanche », « Taby et les valets », « Maison dans la nuit », « Agar » et « Une Nuit noire et blanche ». Quant à *Agar*, il devait inclure « Monsieur Amer », « Deux ans sans Lopez », « Itinéraire à deux » et « Le Réveil de Balagny » (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 24 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[173] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 24 octobre 1952, Archives Grasset.

[174] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 29 novembre 1952, Archives Grasset. S'inquiétant de la publication des romans suivants de la « Chronique du Martin-pêcheur », la romancière prévoit qu'elle livrera le premier volume également à l'automne 1953 afin qu'il paraisse au printemps 1954. Monique Saint-Hélier annonce ici des délais qu'elle ne sera pas capable de tenir : lorsqu'elle décède au printemps 1955, elle n'aura rendu ni *Agar* ni le manuscrit suivant.

[175] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 19 décembre 1952, Archives Grasset.

[176] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 29 décembre 1952, Archives Grasset.

[177] Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 26 janvier 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

son manuscrit – dont elle ne possède pas de double – afin de pouvoir relire le texte[178]. Alors que Jean Blanzat explique que le manuscrit a déjà été envoyé à la fabrication et qu'il en coûterait beaucoup en temps et en argent de le faire revenir, Blaise Briod, scandalisé d'un tel procédé, prend la plume pour défendre les intérêts de son épouse :

> Je sais que de tout cela vous n'êtes nullement responsable et c'est pourquoi je puis vous avouer avec une entière liberté que le fait me paraît sans précédent dans les annales de l'édition : que l'on remette à l'imprimeur un texte dont l'auteur ignore la composition et le contenu exact ! [...]
> Que d'incertitudes !
> Vous qui êtes écrivain, seriez-vous insensible à l'angoisse que de tels usages font peser sur l'esprit d'un auteur ?[179]

Avec la promesse qu'on lui retournera le manuscrit dans les quatre jours, Jean Blanzat reprend l'ouvrage à l'imprimeur et le transmet à Monique Saint-Hélier[180]. Blaise Briod le remercie chaleureusement de ce geste et tâche de le rassurer quant à la rapidité et à l'impartialité de la lecture que fera la romancière des pages à publier :

> Monique a aussitôt entrepris la lecture du volume, tel que vous l'avez proposé. Elle le lira d'un bout à l'autre, dans l'esprit le plus objectif, c'est-à-dire en s'attachant à ce qu'elle a sous les yeux, sans se laisser influencer par ce qui manque.[181]

Si la correspondance entre Monique Saint-Hélier et les éditions Grasset ne permet pas de savoir si le délai de quatre jours accordé est respecté, il est certain que la parution du livre prend du retard puisque les premières épreuves ne sont envoyées à l'auteure qu'à la mi-avril[182]. La romancière accepte finalement la version proposée par les deux collaborateurs de Bernard Grasset, mais n'en effectue pas moins beaucoup de corrections sur le premier

---

[178] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 28 janvier 1953, Archives Grasset. La romancière tente en vain de proposer un changement dans le plan qu'elle avait accepté. Elle voudrait remplacer « Agar » par « M. Amer ». La romancière craint que sans « Agar », *Agar* soit « étêté » et que mis dans *Le Martin-pêcheur*, il souffre de ne pas être lu avec « Deux ans sans Lopez » (lettre de Blaise Briod à Jean Blanzat, 13 février 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). En 1954, Monique Saint-Hélier essaie de publier « M. Amer » dans *La NRF*, mais Jean Paulhan lui répond qu'il ne voit pas là ses meilleures pages (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, 8 mars 1954 et lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 5 juillet 1954, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, op. cit., p. 421 et p. 423).

[179] Lettre de Blaise Briod à Jean Blanzat, 13 février 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[180] Lettre de Jean Blanzat à Blaise Briod, 16 février 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[181] Lettre de Blaise Briod à Jean Blanzat, 18 février 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[182] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 10 avril 1953, Archives Grasset.

tirage[183]. Contrairement au souhait de Bernard Privat – qui demandait un bon à tirer sur le premier jeu d'épreuves – Monique Saint-Hélier tient à relire également le deuxième tirage. Le neveu de Bernard Grasset le lui envoie donc, non sans se plaindre du retard que cette nouvelle correction ne manquera pas d'occasionner :

> Combien je regrette que vous n'ayez pas pu nous donner votre bon à tirer sur les premières épreuves : nous sommes tellement pressés par le temps ! [...] Il est impossible de paraître après la première semaine de juin car nous tombons sur une fin de trimestre et, pour des raisons que je vous passe, il faut que les libraires reçoivent l'office très tôt dans le mois.[184]

Le Martin-pêcheur paraît finalement autour du 10 juin, soit près de deux mois après la dernière date prévue. Ce report ne sera pas sans conséquences sur le lancement du livre. Outre le problème de la fin du trimestre évoqué ci-dessus, la publication d'un ouvrage à la veille des congés d'été n'est de loin pas une bonne opération. Comme le disait Bernard Privat plus d'une année auparavant : « Il ne faut rien faire paraître après mai à cause des vacances qui coupent la vente »[185]. De fait, la rentrée littéraire de Monique Saint-Hélier sera quelque peu prétéritée par cette date tardive de parution[186].

Quant à *Agar*, on ne sera pas étonné d'apprendre qu'une année plus tard, l'ouvrage est toujours en chantier. En octobre 1954, Bernard Privat écrit à la romancière : « J'attends avec impatience dans le tourment stupide de cette vie, le beau silence à mille voix que m'apportera *Agar*. »[187]. Ce roman n'étant pas prêt, la romancière choisit de publier une partie détachable qui constitue un saut dans le passé des personnages et qui jouait dans le manuscrit initial le rôle de charnière entre deux parties de la nuit du bal. En novembre 1954, Monique Saint-Hélier envoie le manuscrit de *L'Arrosoir rouge* aux éditions Grasset. Dans sa lettre d'accompagnement, elle sermonne Bernard Privat au sujet des échéances éditoriales non tenues pour *Agar* – alors que l'éditeur ne dispose pas du texte et le réclame – et se plaint encore et toujours des choix éditoriaux opérés deux ans plus tôt :

---

183 Lettre de Blaise Briod à Bernard Privat, [avril ou mai 1953], Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
184 Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 22 mai 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Il y aura également beaucoup de modifications sur ce deuxième tirage : « Vous avez été vraiment bien gentil de ne pas me faire de reproches parce qu'il y avait pas mal de corrections dans le second jeu d'épreuves. Merci. » (lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat ?], mai ou juin 1953, Archives Grasset).
185 Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 16 janvier 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
186 Voir le chapitre III de cette troisième partie (« Un service de presse difficile »).
187 Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 9 octobre 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

> Voici *L'Arrosoir rouge*. Je serais très heureuse de connaître votre avis sur la valeur du texte et l'opportunité de le publier très rapidement. Vous savez que dans la composition 'idéale' du *Martin-pêcheur,* « L'Arrosoir rouge » formait une 'pause' entre le *M. P.* et *Agar*. Vous avez une première fois désarticulé l'œuvre, pour des raisons d'édition, n'hésitant pas à couper en deux la durée d'une nuit assez particulière, ce qui en faussait toutes les harmoniques. Il reste donc en panne, une pauvre créature errant dans un corridor. C'est au secours de cette malheureuse que vos contrats et vous m'aviez promis de venir, dans les douze mois qui suivraient la naissance du *M. P.* L'enfant est toujours dans les corridors et l'œuvre y risque non pas un coup de froid, mais à lambiner ainsi un coup plus mortel. C'était donc à moi de venir une fois de plus au secours de mes gens. J'ai donc repris ce texte. Reprendre un texte, c'est ouvrir un chantier, c'est tout jeter par terre et tout recommencer.
> *L'Arrosoir rouge* forme une masse romanesque indépendante. [...]
> Si vous arriviez à sortir *L'Arrosoir rouge* pour Noël, on pourrait remettre la parution d'*Agar* en septembre. On ne peut en aucune manière séparer plus longtemps *Agar* de son contexte : le *M. P.*
> Voulez-vous me donner très rapidement votre avis, je vous en prie, vous voyez que mes charges de famille son bien lourdes, ma fille aînée Agar est perdue de réputation et erre dans les appartements Balagny, ma cadette, elle, oublie son arrosoir et des tas d'autres choses dans un cimetière fleuri de roses. Ne croyez pas que je ris. Je suis toute séchée de tourment.[188]

Envoyé en novembre et non prévu dans le programme éditorial de la maison, *L'Arrosoir rouge* ne pourra évidemment pas sortir à Noël. Il paraît en mars 1955, quelques jours avant le décès de Monique Saint-Hélier. La romancière avait espéré que ce nouveau roman paraîtrait lui aussi dans la collection de prestige de Grasset, Les Cahiers Verts, mais on le lui refuse. Au moment de signer son contrat elle écrit, dépitée, à Bernard Privat :

> C'est de toute manière le contrat le plus défavorable que j'aurai signé avec votre Maison, puisqu'il ne prévoit aucun exemplaire de luxe ni tirage de 'collection'. Dieu sait pourtant si cette œuvre-là s'y prêtait ! Votre objection à faire paraître *L'Arrosoir* dans les « Cahiers Verts » parce qu'il appartient à la même série que *Le Martin-pêcheur*, me surprend ; elle n'a pas joué pour *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* parus dans « Pour mon plaisir ».[189]

Agar, quant à lui, ne sera ni terminé ni publié, laissant cette nuit et le cycle des Alérac inachevés.

---

[188] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 2 novembre 1954, Archives Grasset. Il semble que L'*Arrosoir rouge* soit une reprise – sans grand travail de réécriture – des chutes du manuscrit de 1952, à savoir la deuxième partie formée d'« Abel » et de « L'Arrosoir rouge ». Dans cette lettre, Monique Saint-Hélier explique qu'elle a été poussée par H. Hauser de La Baconnière – l'éditeur de *Quick* – à envoyer rapidement un manuscrit dans l'optique du Prix Veillon, une récompense suisse. C'est pour cette raison qu'elle décide de publier *L'Arrosoir rouge*.

[189] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 29 décembre 1954, Archives Grasset.

L'étude de ces dix-sept années de silence du point de vue éditorial montre que l'œuvre de Monique Saint-Hélier a souffert d'une suite de circonstances malheureuses. Si les responsabilités semblent largement partagées de part et d'autre – il ne s'agit d'ailleurs pas ici de les déterminer –, les problèmes spécifiques de la maison Grasset après la Deuxième Guerre mondiale et les dissensions entre l'éditeur et son auteure ont accentué les difficultés rencontrées. Il apparaît que les deux partis ont conscience du fait que ces années passées sans nouvelle publication prétéritent la carrière de Monique Saint-Hélier et l'investissement des éditions Grasset. Si la romancière insiste beaucoup sur la réédition des romans précédents, elle n'en sait pas moins que son public attend un nouvel ouvrage et que ses lecteurs se raréfient avec le temps. Pour l'éditeur, il est évident que la publication d'un roman inédit peut relancer un écrivain et qu'elle est nécessaire pour mieux vendre les ouvrages précédents. Certaines extraits de la correspondance montrent néanmoins que les interlocuteurs de l'auteure aux éditions Grasset savent déjà que *Le Martin-pêcheur* ne sera pas un succès de librairie des années cinquante[190].

Au-delà de l'accumulation des malentendus et des désaccords, ce qui frappe dans cette suite d'événements et dans les lettres échangées, c'est le ton de plainte qu'adopte Monique Saint-Hélier et le sentiment d'être incomprise qu'elle exprime. En regard de la crise que traversent les éditions Grasset au lendemain de la guerre et de toute la problématique de l'épuration, le discours que tient Monique Saint-Hélier dans sa correspondance ou dans la « Lettre à mon éditeur » semble totalement déconnecté de ces bouleversements et insensible à toute autre considération que ses propres soucis. Cette attitude a sans doute constitué une circonstance aggravante dans les relations entre la romancière et son éditeur.

Les difficultés qui se présentent pour l'édition du *Martin-pêcheur* montrent que le fossé est grand entre les contraintes éditoriales et son vaste projet romanesque. De fait, à part Blaise Briod qui la soutient toujours fidèlement et semble adhérer à tous ses partis pris sans aucune distance, la romancière paraît être la seule à croire en son projet. Si Bernard Grasset envisage les choses d'un point de vue qui se limite au plan économique et matériel, Jean Blanzat et Bernard Privat sont pris entre l'empathie, l'intérêt artistique pour cette œuvre particulière, et leur rôle d'éditeur à une époque où l'édition est en pleine mutation. Leur correspondance avec la romancière montre qu'ils ont également des arguments littéraires pour refuser de publier la masse romanesque qu'elle leur propose. C'est à ces aspects littéraires

[190] Cf. lettre de Jean Blanzat à Blaise Briod, 25 novembre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

qu'il s'agit maintenant de s'intéresser, car si Monique Saint-Hélier se bat pour son œuvre, elle semble également se battre contre son roman, dépassée, voire engloutie, qu'elle est par la nature même de son travail.

Chapitre II : « Le Martin-pêcheur », une nouvelle « arithmétique » romanesque

De Lune d'été *au* Martin-pêcheur

Dès la publication du *Cavalier de paille*, Monique Saint-Hélier annonce la parution d'un nouveau roman intitulé *Lune d'été*. Initialement, ce volume devait constituer la suite de la nuit du bal représentée dans le deuxième volet du cycle et retracer, notamment, la vente des Alérac[191]. Ce projet sera revu du tout au tout puisque le titre du roman change, que ses dimensions deviennent gigantesques et que la matière romanesque qui y apparaît n'avance nullement dans l'histoire des personnages : au contraire, la nuit du bal, déjà retracée dans le deuxième volet du cycle, est reprise et distendue.

La romancière semble avoir commencé à travailler à ce nouvel ouvrage en 1937[192]. Durant la guerre, dans son journal, Monique Saint-Hélier confie les difficultés qu'elle rencontre avec ceux qu'elle appelle ses « oiseaux »[193], c'est-à-dire les cahiers dans lesquels elle rédige son roman. Ce sont tout d'abord des circonstances externes qui l'empêchent d'avancer. Malade, la romancière reçoit régulièrement des injections de morphine qui la rendent inapte à écrire ; par ailleurs, les événements du monde – la guerre – l'angoissent :

> Que j'écrive mon livre, qu'il soit un livre vrai. Comment l'écrire, avec en plus de bien des choses ces trois démons : la maladie, la morphine, la situation politique ? Tout est rouillé, tout est mort.
> L'amour ? Comment voulez-vous que j'écrive un roman d'amour ? On vient de me faire une piqûre [...] de morphine. Je devrais rester étendue, immobile… et voilà.[194]

Monique Saint-Hélier semble avoir ainsi traversé de longues périodes durant lesquelles elle ne travaille pas à son roman. En date du 5 août 1941, elle écrit :

---

[191] Voir à ce sujet la note de J.-F. Tappy dans J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 36.

[192] Dans sa correspondance avec sa maison d'édition, lorsque Monique Saint-Hélier mentionne le moment où elle a commencé à travailler à ce manuscrit, elle renvoie toujours à 1937 (voir par exemple, « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 35).

[193] « A 11 heures, Blaise reprend sa traduction, moi 'mes Oiseaux'. C'est ainsi que nous appelons les Cahiers où j'écris mon roman. » (*Journal*, « Registre bleu », 16 février 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[194] *Journal*, « Journal de guerre », 2 mars 1941, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Le 13 mars, elle note : « Quand est-ce que je me mettrai à mon travail ? 'O Dieu ! Dieu ! Aidez-moi. C'est une vraie prière et une prière vraie. ». Jean Paulhan tente de l'encourager à écrire malgré la guerre (voir notamment lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 14 janvier 1943, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 237).

> [C]et après-midi, après des années d'interruption, je me suis remise à écrire. J'ai l'intention d'appeler ce livre Le « Martin-pêcheur » : je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas pourquoi. Simplement, parce que je les adore. Il y en a un qui venait de maman ; je l'ai vu toute mon enfance. Il paraissait assez soigneusement empaillé. Je me souviens de ses ailes bleues et fauves.[195]

Malgré cette reprise, le manuscrit reste en chantier et la romancière se rend compte – bien avant de rendre les éditions Grasset responsables de tous les maux – que la lenteur de son travail porte préjudice à sa carrière :

> Ah ! Sauf peindre et être malade, je ne fais rien. Commencé à écrire ces lignes mais comme retenue par ma mauvaise conscience. Ce ne sont pas ces lignes-ci que je devrais écrire. Je devrais travailler à mes Oiseaux, ce roman dont le premier volume a paru en 1934 ! C'est une absurdité sans nom, à tous points de vue, d'agir ainsi. Moi qui reproche intérieurement le plus souvent, extérieurement aussi parfois, à Blaise de laisser fuir, échapper comme de l'eau toutes les occasions favorables, toutes celles qui ont une chance d'apporter dans notre vie matérielle une amorce d'amélioration. Mais moi qui avec *Bois-Mort* ai eu ce qu'on appelle en Littérature une « chance unique » car de l'obscurité totale j'ai brusquement été jetée dans la brève mais violente lumière d'une « saison-Goncourt ». C'est-à-dire que pendant deux mois, on a jeté mon nom partout, dans tout ce qui compte en fait de Journaux. Grands ou petits. Revues. Périodiques. Paris. Londres. Rome. Quatre cents articles dit-on. De tout cela qu'ai-je fait ? Rien.[196]

Elle finit par douter de sa capacité à terminer son roman et se demande si elle n'a pas perdu

---

[195] *Journal*, « L'herbe amère », 5 août 1941, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Monique Saint-Hélier cherche un autre titre que *Lune d'été* depuis au moins une année déjà puisque dans son journal, en date du 7 décembre 1940, elle écrit : « Trouvé le titre de mon livre : 'Les pas de la nuit'. Non ! C'est mauvais. Fade. Et puis l'important n'est pas de trouver des titres, mais de couvrir des pages. » (*Journal*, « Journal de guerre », 7 décembre 1940, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). En août 1941, Jean Paulhan demande encore à son amie : « Qu'est devenue la *Lune d'été* ? » (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 24 août 1941, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, p. 36) ; mais dès le mois de décembre le titre « Martin-pêcheur » apparaît dans leur correspondance (cf. lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 2 décembre 1941, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 54). Si Paulhan est un confident durant cette période, la romancière souhaite garder le secret autour de son nouveau roman, alors même que certains de ses amis attendent cet ouvrage et lui en parlent. Après avoir reçu une carte de Gabriel Marcel dans laquelle il est question de l'ouvrage, elle note : « Par cette même carte, j'apprends que j'ai travaillé tout l'hiver à mon livre (pas une seule heure ! Les doigts gelés, Blaise malade, moi épuisée. Et puis ce bras droit si douloureux). Donc j'ai travaillé tout l'hiver à mon livre. Si avancé que G. M. s'apprête à le lire ces prochaines semaines ! Qui donc a pu lui dire cette sottise ? Mais le titre du livre que je cache à tout le monde, il le connaît. Il me parle de mon Martin-pêcheur ! Ça, par exemple, c'est fantastique ! Si c'est J. P., c'est très pénible cela signifie qu'un homme à qui j'ai confié beaucoup de mes soucis, n'est pas discret ! Ah ! les confidences ! Comme on est malheureux ! Quel piège ! » (*Journal*, « Roman d'Anne », 12 juin 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[196] *Journal*, « Roman d'Anne », 30 juin 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Monique Saint-Hélier commence à peindre après avoir rencontré Rilke en 1923. Elle se remet à la peinture en avril 1942 (voir notamment Claudine Balsiger (et al.), *Monique Saint-Hélier et Lucien Schwob : de la peinture et de l'écriture*, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 1995).

ses forces créatrices :

> Cette nuit, cette impression que plus jamais je n'arriverais à m'intéresser aux Alérac, à pousser mon livre jusqu'au bout. Cette terreur ! Est-ce ce traitement ? les injections qui m'engourdissent ? ou si ce qui me permettait de créer, ma force, est à sec ?[197]

Durant ces années de guerre, les continuelles questions de Paulhan à propos du « Martin-pêcheur » indiquent qu'il perçoit assez vite les difficultés dans lesquelles se débat Monique Saint-Hélier. En avril 1942, l'ancien directeur de *La NRF* s'enquiert de l'avancée de l'œuvre :

> Que sont vos romans, Monique ? La plume, est-ce aussi une petite brosse à nettoyer une des ailes, un bec de martin-pêcheur ?[198]

Et ce même mois :

> Quel papier, quelle épaisseur de papier vous cache encore *Le Martin-pêcheur*. Parlez-nous parfois de lui Monique.[199]

Toutefois, malgré la peine et les doutes, il semble que le roman avance et surtout grossisse. En juin 1942, la romancière confie à Jean Paulhan que la matière romanesque a proliféré :

> Aimez-vous comme titre de roman : *La Cour aux buis* ? Passablement empêtrée dans mon travail. *Le Martin-pêcheur* a fait des petits (trop d'œufs pour un seul nid). J'ai peur que tout cela ne soit trop long, trop... Ah ! Dieu ! être allongée sur une péniche ! Partir. Ne plus rien

---

[197] *Journal*, « Roman d'Anne », 1er août 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Voir aussi *Journal*, « Roman d'Anne », 17 août 1942, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR (« Pas touché aux 'Oiseaux'. Est-ce condamné ? N'écrirai-je plus ? Suis-je 'finie' ? épuisée moi aussi ? »).

[198] Lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 5 avril 1942, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 144.

[199] Lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 30 avril 1942, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 156. Au cours de ces années, Jean Paulhan continue à s'inquiéter de l'ouvrage : « Ne me prêterez-vous pas un jour quelque fragment du *Martin-pêcheur* ? » (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 30 septembre 1942, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 195) ; « Où en est *Le Martin-pêcheur ?* » (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 8 décembre 1943, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 241 et lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 13 avril 1944, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 243) ; « Quand nous prêtez-vous *Le Martin-pêcheur* ? » (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 3 juin 1944, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 246) ; « *Le Martin-pêcheur ?* » (lettre de Jean Paulhan à Monique Saint-Hélier, 9 août 1944, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 250). Dans les années suivantes, la romancière fera effectivement lire à son ami des fragments du roman.

écrire, jamais, rien.[200]

Comme elle l'expliquera plus tard à la maison Grasset, la romancière envisage son œuvre comme une chronique qui aurait dû comprendre un premier gros volume, intitulé *Le Martin-pêcheur*, et une suite, ouverte, d'autres romans. Quatre ans plus tard – en septembre 1946 –, Monique Saint-Hélier écrit à Paulhan qu'elle est toujours aux prises avec son manuscrit :

> J'ai travaillé à en devenir aveugle, mais mon bouquin n'est pas encore chez Grasset. Je sais que j'ai tort. Je sais que j'agis comme une insensée. On pourrait supposer aussi le pire, c'est-à-dire que je me croie d'une valeur si assurée que je puis me permettre de ne rien donner nulle part, pendant toutes ces années, me berçant sur... sur quoi, Jean ?
> Et la vérité est si loin de tout cela, tellement plus dure.[201]

Cette dure vérité tient sans doute à la méthode de travail de la romancière et à son projet romanesque, qui tous deux font que le manuscrit finit par devenir ingérable.

Questions de méthode

Après la mort de la romancière, beaucoup de lecteurs réclament la publication de la suite de la chronique des Alérac. Dans une lettre à Bernard Privat, Blaise Briod explique pourquoi il est impossible de répondre à cette attente. Il éclaire par là même le mode de création particulier de Monique Saint-Hélier :

> [L]es amis de M. S. H. et d'assez nombreux lecteurs me pressent, me houspillent et me tracassent pour que je donne la suite. Or vous savez qu'il n'y a pas de suite rédigée ; que Monique composait en puisant dans ses trésors, au dernier moment, et que là se faisait la construction et se dégageait le sens de l'œuvre. Dans les 5 à 6'000 pages qu'elle laisse, rien n'est composé et je ne puis me substituer à elle pour faire la construction 'interprétative' (si j'ose dire) de ces éléments. Tout ce que je consentirai à donner sans mauvaise conscience, et sans grand optimisme, en ce moment, pour le sort d'une telle publication, ce serait une suite de fragments qui suivent bien un certain plan mais avec des trous. Encore ne ferais-je passer que les pages tout à fait au point, les seules que Monique ait 'lâchées'. J'ai beaucoup de peine à faire comprendre à ces gens-là que la 'manière' de Monique – due aussi à son impossibilité de

[200] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, 22 juin 1942, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 169. *La Cour aux buis*, cour de l'Hospice où vit Catherine avant d'être adoptée, pourrait être un titre envisagé pour l'un des romans formant la suite du « Martin-pêcheur ».

[201] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, 10 septembre 1946, J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, p. 340.

> tout classer et trier elle-même – ne permet pas autre chose...[202]

Cette « manière » est doublement particulière. Monique Saint-Hélier travaille et retravaille chaque épisode pour lui-même, mais également – dans une œuvre faite de résonances, de destins parallèles, de signes avant-coureurs, de dévoilement progressifs de certains épisodes-clés, etc. – en fonction des liens qu'il aura avec les autres parties. Toutefois, la démarche n'est pas progressive : une version considérée comme la plus aboutie ne remplace pas les autres ; au contraire, toutes les variantes d'une même scène restent utilisables pour le manuscrit final[203]. La romancière se retrouve donc parfois avec un nombre impressionnant de versions du même épisode :

> [J]'emmenais dans l'ambulance 35 kgs de manuscrits (les diverses parties du Martin-pêcheur en leurs divers états de cristallisation) – soit de mon écriture à moi plus de 20'000 pages car certaines parties ont été refaites six fois, d'autres dix-sept fois, d'autres trente-quatre fois.[204]

Par ailleurs, puisque la romancière abandonne toute chronologie pour les épisodes du passé et dilate le temps du présent, l'ordre d'apparition de ces fragments narratifs n'est pas fixé. Un éventail presque infini de possibles s'offre à elle. Le roman lui-même a donc plusieurs variantes potentielles dans l'agencement des épisodes. De fait, entre 1947 et 1952, l'ouvrage ne connaît pas moins de sept versions différentes[205]. En 1945, Monique Saint-Hélier écrit à Jean Paulhan des lignes qui montrent qu'elle a parfaitement conscience du fait que sa manière d'envisager la composition sort totalement du cadre du roman traditionnel français :

> Sacré *Martin-pêcheur*, va !... Même en ce moment, (mais n'en dites rien à personne) même en ce moment, je ne sais pas encore par quelle partie ou quel chapitre commencer. Pour moi, écrire un livre, c'est si différent de ce qu'on attend de nous. Un roman, même un roman, il est difficile de lui donner un cadre et cette structure conventionnelle sans trucage. On triche. On

---

[202] Lettre de Blaise Briod à Bernard Privat, 31 octobre 1957, Archives Grasset. Il semble que les éditeurs, et notamment Jean Blanzat, n'aient pas eu conscience à la mort de Monique Saint-Hélier que la masse romanesque qu'elle laissait n'avait rien d'achevé et n'était de ce fait pas publiable. Lors de la parution de *L'Arrosoir rouge* – qui correspond au décès de la romancière – Blanzat écrit ainsi : « L'une de nos consolations est de savoir que, du moins, ce qu'elle appelait le cycle du 'Martin-pêcheur' est achevé ; d'autres livres suivront *L'Arrosoir rouge*. » (J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955).

[203] Pour ce travail effectué sur un épisode particulier et ses diverses versions, voir Alexandra Weber, *Genèse et écriture chez Monique Saint-Hélier. L'exemple de l'épisode du manchon de Mongolie*, Mémoire de DEA de l'Université de Paris VII, 1999.

[204] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset.

[205] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 27 septembre 1952, Archives Grasset. Dans une autre lettre, la romancière indique qu'entre l'une ou l'autre version, « l'ordre chronologique des faits romanesques » est « totalement bouleversé » (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 28 janvier 1953, Archives Grasset).

> triche avec ce qu'il y a de plus important en nous, notre vie mentale. Les démarches de notre vie mentale et le comportement de nos gestes sont risiblement contradictoires, pour exprimer cette contradiction, seules les mesures des astronomes pourraient s'y appliquer... inversement proportionnelles au carré des distances quelque chose dans ce genre.[206]

Si la romancière utilise ici un argument que nous avons déjà rencontré chez les défenseurs de *Bois-Mort* dans la polémique qui naît autour de ce roman – le critère de l'adéquation avec le vrai réel –, sa comparaison avec l'astronomie est inédite. Ce parallèle étonnant indique que Monique Saint-Hélier ne peut pas penser son roman avec les outils habituels du genre. L'astronomie – qui touche à l'infiniment grand – correspond bien à la cosmogonie romanesque que vise l'auteure.

Dans cette œuvre qui cherche à recréer une unité derrière le fragmentaire, tout se répond, tout résonne. La romancière insiste beaucoup sur ce point pour montrer à ses éditeurs qu'une « logique » préside à la composition foisonnante apparente :

> Donc sept fois de suite, j'ai démembré une œuvre dont toute la logique est secrète, non apparente, mais féroce. C'est cette férocité qui m'a donné tant de mal [...].[207]

Sachant que son roman ne correspond à rien de connu – qu'il est « si peu classique » – elle tente de les convaincre que la rigueur de l'organisation implique que rien ne peut être enlevé ou modifié sans que cela ne cause des problèmes :

> En effet, cette œuvre si peu classique, à laquelle on pourrait reprocher d'avoir trop de 'pentes', obéit à des lois rigides, quoiqu'inapparentes. C'est la structure interne de l'œuvre, ses rouages qui s'opposaient à ces amputations massives, je m'en aperçus bien. M'efforçant à désarticuler le roman, ce n'est pas à un parti pris que je me heurtais, ni à ma mauvaise volonté : je butais sans cesse contre les lois dont je ne soupçonnais pas même l'existence et qui dépendaient, elles, de la physiologie du roman.[208]

Indiquant qu'elle tient des « cahiers entiers de concordances, minutieuses »[209] pour sa chronique, Monique Saint-Hélier emploie plusieurs fois l'image de l'horlogerie pour décrire

---

[206] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, 4 mai [1945], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955, op. cit.*, p. 275-276.

[207] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 27 septembre 1952, Archives Grasset.

[208] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 37. Cette organisation serrée est valable au sein du « Martin-pêcheur », mais également entre ce roman et ceux qu'elle prévoit de publier ensuite. C'est du moins ainsi que la romancière argumente en 1952 pour essayer de convaincre l'éditeur de ne pas couper le texte en deux.

[209] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 22 juillet 1953, Archives Grasset.

la précision et la rigueur avec laquelle elle élabore son œuvre :

> Mais qu'est-ce qu'un écrivain aujourd'hui ? Qu'est-ce qu'un livre ? La condition d'une œuvre c'est sa patience. [...] Quelquefois je voudrais être ouvrière d'usine, décolleteuse, polisseuse de boîtes or, je voudrais être régleuse de 12'' ou de montres-bagues. J'ai vu, oui, j'ai vu dans la fabrique de mon père de quelle manière, avec quel soin on touche au boîtier d'or, avec quel respect on ausculte un balancier, un pivot, le spiral d'un mouvement d'horlogerie. Rien n'est méprisé de ce qui représente du travail. Mais ce n'est pas le sujet d'une lettre, ce devrait être celui d'un article.[210]

Ce travail de cohésion et de cohérence interne de l'œuvre – pour un roman de plusieurs milliers de pages – n'est à l'évidence pas des plus propices aux refontes entreprises suite aux différentes demandes d'amaigrissement des éditions Grasset. Si le mode de création de Monique Saint-Hélier rend difficile – voire impossible – l'aboutissement de la version du gigantesque « Martin-pêcheur » de 1947, il constitue par ailleurs un obstacle de taille durant les remaniements des années 1947-1952. C'est en tout cas ainsi que la romancière le ressent et le décrit :

> Vous aimeriez certainement savoir ce qu'est devenu *Le Martin-pêcheur*. [...] Quel travail amer ! Etes-vous chimiste ? Vous êtes-vous déjà amusé dans un laboratoire à placer dans une éprouvette des corps en présence jusqu'à leur point de cristallisation ? C'est en somme une préfigure du travail des romanciers. [...] Du repos, de la chaleur, de la glace, quelques manipulations, vous obtenez des cristaux de... pour nous les romanciers, ces cristaux se nomment : haine, amour, meurtre, avortement, mort, résurrection... Enfin le cycle complet d'un roman.
>
> Mais quand un chimiste a obtenu cette cristallisation, si vous lui demandez de repasser par les opérations inverses, de retourner aux corps en présence dans l'éprouvette au début de l'expérience, il vous dira que vous lui imposez un travail long et peut-être sans chance de succès.[211]

De fait, lorsqu'elle envoie enfin un texte complet aux éditions Grasset, la romancière semble quelque peu perdue dans ces diverses variantes et il est très vraisemblable qu'elle l'ait été bien avant l'année 1952 et même 1947 :

---

[210] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset.

[211] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset. Blaise Briod soutient sa femme indéfectiblement pour les questions artistiques comme pour les problèmes financiers. Il écrit ainsi lui aussi : « [L]es coupures qui ont été faites dans ce texte l'ont disloqué, ont rendu la présence de certains personnages absolument incompréhensible. Cette lecture sur épreuve en a révélé plus abruptement les failles. » (lettre de Blaise Briod à Bernard Privat, [avril ou mai 1953], Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

> C'était la septième fois que j'opérais sur ce même texte. Maintenant il m'arrive ceci : je ne sais plus exactement ce qui a été sacrifié et ce qui demeure dans le texte que vous avez. Des centaines de pages sont tombées qui toutes supportaient ou annonçaient ou laissaient prévoir tel événement romanesque, telle rencontre, tel choc dont l'accent réel, la nécessité vitale, n'éclatait que plus tard, dans d'autres parties ou d'autres volumes.[212]

Si la romancière insiste beaucoup sur les lois qui régissent son roman, elle indique également – et le nombre de pages lui-même le montre – qu'il se développe de manière quasiment incontrôlée :

> [C]ar c'est un travail aride que celui qui consiste à détruire chaque jour ce qu'on avait construit dans la chaleur de la vie et dans la prolifération anarchique d'une création romanesque qui voyait sa vérité et sa nécessité précisément dans ce mouvement. [213]

Une tension existe donc bel et bien entre la minutieuse cohésion que tisse la romancière et la « prolifération anarchique » de la matière romanesque. Celle-ci est due au fait que Monique Saint-Hélier construit son cycle par amplification : reprise et développement d'éléments déjà présentés ; et par expansion : apparition d'épisodes inédits du passé des personnages ou arrivée en scène de nouveaux protagonistes, qui ont eux aussi un passé à développer. Ce processus – déjà patent dans l'œuvre publiée – est à la clé du gigantisme du « Martin-pêcheur » et de la matière prévue pour la suite de la chronique. Il apparaît clairement lorsque la romancière tente de refuser la suppression des deux parties qui constituaient une charnière dans la longue nuit de son roman, « Abel » et « L'Arrosoir rouge » :

> Vous supprimez « Abel », vous supprimez du même coup, tous les morts du petit cimetière de « L'Arrosoir rouge », mais ces morts, ce sont des vivants dans une autre partie de l'ouvrage (*La Montre chinoise*). Je voulais pour les morts libre passage dans tous mes livres, je les voulais là, présents, s'ils le veulent, ailleurs s'ils choisissent une autre route. Vous renvoyez tous mes morts sécher entre deux papiers buvards : « retour à l'envoyeur ».[214]

---

[212] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, [fin septembre ou début octobre 1952], Archives Grasset. Ailleurs, elle note encore : « Vous voudrez bien me faire parvenir en toute hâte mon manuscrit (entier), je le garderai quatre jours. Car, je ne vois pas, dans la version 7 que vous possédez, où se situe « Agar-Pélerine écossaise » [...] et la version b ne m'est d'aucun secours, elle dépasse de plus de six cents pages la version 7. » (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 28 janvier 1953, Archives Grasset).

[213] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 27 septembre 1952, Archives Grasset.

[214] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset. Dans une autre lettre, elle écrit : « Enfin, le seul témoin de certaines vies Alérac, de Patricia Graew c'est Abel. J'ai besoin d'Abel pour les livres suivants. » (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 22 octobre 1952, Archives Grasset).

Longueur et unité de l'œuvre

Si le gigantisme du « Martin-pêcheur » et ses caractéristiques de composition posent d'innombrables problèmes à Monique Saint-Hélier, ils font partie d'une « nouvelle arithmétique »[215] romanesque voulue et revendiquée par l'auteure. La longueur du roman, ce « million-matière »[216], constitue le projet même de la romancière. Cette dernière affirme que le texte auquel elle travaille « n'est pas un roman, mais une grande flaque romanesque avec ses fonds, hauts et bas, ses moires, et sa vase »[217]. De fait, il s'agit de plusieurs « flaques », qui correspondent aux divers temps de la vie des personnages représentés :

> [C]es longs repos romanesques, ces actions diverses, toutes engagées au présent et dans le présent, actions brusquement resserrées et comme freinées par une montée de souvenirs qui rejettent ce présent dans les lacs du passé, à d'autres stades de la vie des personnages ; ou au contraire brisant ce présent pour le jeter à un avenir qui déjà s'avance et va si vite le transformer en passé, c'est-à-dire en souvenirs. Tout cela lié et vivant et flâneur et bousculé, et même très facile, comme certains jours de notre vie. [218]

La représentation du temps semble être au cœur même du projet romanesque de Monique Saint-Hélier :

> [Le « Martin-pêcheur »] était aussi un nœud. Et ce nœud, je l'avais voulu nocturne – une longue nuit qui eût cédé ses ténèbres lentement à la lumière du lendemain. Il existe des cahiers entiers de concordances, minutieuses. Mais ce Temps, je le voulais aussi fluide et fragile. Une construction ouverte, faite de blocs, posés les uns sur les autres – quelque chose d'internement solide, et pourtant, se dissociant, se divisant, force et fumée, disparus d'un seul souffle, comme nous disparaissons, mais laissant derrière soi ce poids si difficilement mesurable : le souvenir d'un être humain.[219]

Si la romancière construit son œuvre « d'une main horlogère »[220], avec des tables de

[215] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 13-14. De manière significative, la romancière prend comme point de comparaison l'œuvre de Proust. Cette référence n'est pas étonnante dans la mesure où elle constitue un vaste ensemble romanesque dans lequel le temps tient une place centrale.
[216] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 5.
[217] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 15 octobre 1952, Archives Grasset.
[218] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 24 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Ces divers moments du « Martin-pêcheur » devaient vraisemblablement être repris dans les volumes suivants de la « Chronique du Martin-pêcheur ». La romancière continue en effet ainsi cette même lettre : « Ce sont ces 'flaques' romanesques, ces plages qui occupent les volumes suivants. [...] Tous ces livres évidemment sont reliés aux veines-mères des Alérac d'une part et de la dynastie Balagny d'autre part. ».
[219] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 22 juillet 1953, Archives Grasset.
[220] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset.

concordance, ce n'est pas le temps des horloges qui l'intéresse au premier chef. Par le biais des souvenirs, par la répétition des destinées et les liens mystérieux qui relient celles-ci entre elles, c'est un temps intérieur bergsonien, mais également un temps plus mystique qu'elle cherche à représenter :

> [C]'est une sorte de Saga, du genre Forsyte, mais la matière humaine en est fort différente, la technique également. C'est l'histoire non pas d'une famille mais d'un groupe humain. Mais c'est aussi l'histoire d'une maison et de l'accroissement de sa puissance. [...] C'est l'histoire d'une maison de campagne, mais aussi l'histoire d'une grande usine. [...] Tout cela n'est que le cadre extérieur, ce que nous voyons des autres, ce que le Temps-Horaire régit et révèle. Mais il existe un Temps plus secret, un Temps intemporel. Et c'est aussi l'histoire de ce Temps-là.[221]

Comme dans d'autres citations, l'auteure montre que la démesure du roman fait partie intégrante de la matière et de la technique qu'elle ambitionne de développer.

Monique Saint-Hélier avait choisi comme épigraphe au « Martin-pêcheur » une citation du poète mystique guatémaltèque Miguel Angel Asturias : « Certain siècle, il y eut un jour qui dura plusieurs siècles »[222]. La nuit de ce roman devait représenter « tous les âges en quelques heures »[223]. La longueur en pages apparaît donc à l'auteure comme fondamentalement nécessaire pour conserver à l'ouvrage « son unité secrète, cachée sous la diversité des temps »[224]. Filant la métaphore aqueuse des flaques, la romancière affirme que cette masse de texte était faite pour être publiée en « une seule 'coulée' »[225]. Blaise Briod justifie lui aussi l'ampleur du texte par l'effet – nécessaire – que cette longueur produit :

> Songez [...] à cette œuvre amputée... à ce 'Nocturne' qui prenait sa force dans la force de sa durée [...]. Et ce long nocturne se trouve brusquement coupé en son milieu, et devra repartir, dans un second volume, au même lieu, avec les mêmes personnages, une intensité qui ne se soit pas éventée ! Vous vous rendez compte à quel point le risque est grand pour l'auteur.[226]

---

[221] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, pp. 5-6. Monique Saint-Hélier fait ici référence à *Forsyte saga* de John Galsworthy, qui paraît en traduction chez Calmann-Lévy entre 1925 et 1937.

[222] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset.

[223] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Paulhan, [21 janvier 1947], J. Paulhan, M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, *op. cit.*, pp. 353-354.

[224] « Lettre à mon éditeur », Archives Grasset, p. 14.

[225] « Lettre à mon éditeur », Archives Grasset, p. 14.

[226] Lettre de Blaise Briod à Jean Blanzat, 18 février 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Outre Blaise Briod, il semble que Gabriel Marcel ait soutenu la romancière dans son projet initial. Il adopte le même vocabulaire chirurgical pour faire référence aux réductions demandées par l'éditeur (voir « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 37 et lettre de Gabriel Marcel à Monique Saint-Hélier, 27 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

Cette esthétique du « million-matière » ne correspond pas du tout à l'optique de Bernard Grasset. Outre un nombre limité de pages par volume, il souhaite que chaque livre constitue un tout indépendant :

> Il va de soi que chacun de ces volumes devra avoir son unité et son titre particulier ; en somme se suffire à lui-même. Il faut à tout prix éviter les tomaisons qui gênent énormément la vente.[227]

Si le point de vue de Bernard Grasset semble être purement économique, celui exprimé par Bernard Privat est d'ordre esthétique. Bien qu'il soit acquis à la cause de Monique Saint-Hélier, le neveu de l'éditeur émet des réticences quant au projet même de la romancière. Une œuvre d'une architecture aussi subtile et d'une telle ampleur lui paraît présenter de trop grandes difficultés pour quelque lecteur que ce soit. Alors que Monique Saint-Hélier se plaint de ne pas pouvoir publier en entier « Le Martin-pêcheur » de 1952, Privat montre qu'il a bien perçu la nature inachevable de l'entreprise :

> Croyez, chère Monique, que je participe à l'angoisse physique de ces amputations et, si j'avais le sentiment que votre œuvre en est défigurée ou très amoindrie, je vous le dirais. [...]
> Mais il me semble d'abord que les sacrifices qui vous sont demandés n'entament pas votre dessein général, ni ne touchent gravement à votre construction. Ils modifient naturellement l'éclairage ; ils éteignent des lumières latérales, venues de loin, dont les multiples superpositions composent la clarté que vous avez voulue.
> Mais je vous prie, chère Monique, de penser qu'aucun lecteur, si attentif soit-il, n'entrera jamais dans toutes vos intentions. Il me semble qu'à cet égard l'entreprise du *Martin-pêcheur* est exceptionnelle, non pas certes dans sa nature, mais dans son ampleur. La participation du lecteur que réclament Virginia Woolf, certains Faulkner, ou d'autres romans américains, ce jeu complexe du souvenir est possible, et même facile, dans les limites d'un livre de quatre ou cinq cents pages. Je crois qu'il excède l'attention et l'amour le plus vigilant s'il doit s'exercer sur des milliers de pages.
> Il faut se résigner à des frontières arbitraires – celles que vous fixez pourraient être elles-mêmes indéfiniment reculées. Peut-être aussi ne faut-il pas qu'un seul lecteur idéal masque les milliers de lecteurs réels qui donneront au livre une existence.[228]

Pour Monique Saint-Hélier, l'œuvre réduite de plus de la moitié qui paraît sous le titre *Le Martin-pêcheur* « ne ressemble plus <u>en rien</u> à celle [qu'elle a] écrite tout d'abord et dont

[227] Lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 19 avril 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[228] Lettre de Bernard Privat et Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 23 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

tous les éléments se greffaient sur une charpente invisible et solide »[229]. Elle se plaint d'avoir dû effectuer une « mise en plis », là où il devait y avoir « autonomie » et « vagabondage apparent » [230] ; elle estime que « les lignes de forces sont brisées » [231]. Souhaitant « après toutes ces années d'un silence involontaire [...] donner un livre réellement significatif, une œuvre qui eût tout son poids d'expérience, sa technique particulière, ses échappées romanesques, souterraines et chaudes »[232], la romancière se montre très inquiète de livrer finalement une œuvre qui ne correspond pas à son projet esthétique. Ses craintes sont d'autant plus vives que le partage de la matière du « Martin-pêcheur » en deux livres rend *Le Martin-pêcheur* incomplet puisqu'il ne représente « qu'un fragment de cette longue nuit »[233] :

> C'est très redoutable, vous savez, d'affronter la critique après ce long silence, et de lui mettre sous les yeux un texte qui représente un peu moins de la moitié de celui que je vous ai donné et qui laisse 'en plan' l'héroïne sur le seuil d'une porte. Voilà pourquoi il m'importe tant de savoir quand vous réunirez la dernière veille de la nuit à la première.[234]

Les inquiétudes de la romancière lui semblent confirmées lorsque Gabriel Marcel – admirateur pourtant fidèle – lui envoie en juin 1953 une lettre plus que mitigée sur ses impressions à la lecture du *Martin-pêcheur*[235]. Si Monique Saint-Hélier rejette certaines des réticences émises par le critique, elle lui donne raison quand il déplore le manque d'éclairage Alérac et l'absence de lien entre ce troisième volet et *Le Cavalier de paille*. Selon elle, ces carences apparentes sont dues aux coupes subies par le texte – notamment « M. Amer » et

[229] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 15 octobre 1952, Archives Grasset.
[230] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 novembre 1952, Archives Grasset.
[231] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 19 décembre 1952, Archives Grasset.
[232] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 19 décembre 1952, Archives Grasset.
[233] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 16 juillet 1953, Archives Grasset. Dans cette lettre, la romancière affirme que les lecteurs qui lui écrivent ont perçu que le roman n'était pas complet.
[234] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 19 décembre 1952, Archives Grasset. Blaise Briod partage les appréhensions de son épouse. Croyant à tort que Bernard Privat et Jean Blanzat n'ont pas compris que la partie « Bob Gallen » était extraite du « Martin-pêcheur », il leur écrit : « Voici administrée la preuve d'un phénomène qui vous expliquera mieux que toute argumentation, pourquoi Monique redoutait tant ces émondages : c'est qu'ils privent de leur respiration naturelle, de leur ambiance vitale, des épisodes ou des 'moments', qui deviennent en effet méconnaissables. [...] Je pense que vous estimerez avec moi qu'un auteur qui va être jugé sur ce qui paraîtra, et non sur ce qu'il avait conçu, puisse hésiter à s'engager dans cette voie où tant de renoncements aboutissent finalement à votre jugement actuel. » (lettre de Blaise Briod à Bernard Privat, 5 janvier 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Le mari de la romancière souhaiterait qu'une mention figure sur *Le Martin-pêcheur* et indique qu'il s'agit du premier volet d'un diptyque (lettre de Blaise Briod à Bernard Privat, avril ou mai 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).
[235] Cette lettre de Gabriel Marcel n'apparaît pas dans le Fonds Monique Saint-Hélier. On en trouve une autre, sans doute la suivante, dans laquelle il écrit : « Il serait tout à fait exagéré de dire que je n'aurais rien aimé du tout. Mais j'ai été et suis encore gêné presque tout le temps. [...] Sans doute n'est-ce pas là mon dernier mot. Je l'espère de tout cœur. » (lettre de Gabriel Marcel à Monique Saint-Hélier, 27 juin 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

« Abel » :

> G. M. me presse de donner immédiatement la suite du M. P., c'est-à-dire toute cette partie que vous avez laissé tomber. Et qui donnait un sens à cette nuit.
> Voyez-vous, quand je combattais pour sauver mon travail, je sentais que j'étais dans le vrai, ce n'était pas par vanité d'auteur, mais par un besoin plus essentiel, plus charnel et plus vital.
> Il m'est dur de penser que la première lettre que je reçois est, dans son laconisme, consacrée toute entière à me faire le reproche de ce 'manque' – contre quoi je me suis élevée en combien de lettres difficiles et desséchantes ?[236]

Si la romancière ressent si cruellement les manques du texte amputé, c'est qu'il semble s'opérer un transfert d'énergie et de vie entre l'auteure et son œuvre. Parmi les images utilisées par Monique Saint-Hélier – malade alitée – pour parler de son œuvre, une grande partie décrit le roman comme un corps vivant qu'il faut faire vivre à tout prix.

« Le Martin-pêcheur », un corps vivant

En plus d'un endroit, Monique Saint-Hélier parle de ses personnages avec des images de type familial. On se souvient qu'elle parle de ses « charges de famille », de sa « fille aînée » et de sa « cadette » en évoquant la nuit coupée en deux par la publication en deux volumes[237]. Dans la lettre qu'elle écrit à Jean Blanzat après la publication de son article élogieux sur *Le Martin-pêcheur*, elle note :

> Comme vous l'avez compris ce travail ! par l'intérieur et l'extérieur, fonds et personnages. Avec quel cœur, quelle sympathie, vous vous êtes approché des 'miens'. Si j'étais près de disparaître, vous êtes avec Blaise, le seul être à qui je pourrais dire : « les voici, prenez soin de mes orphelins ».[238]

Celle qui se sent abandonnée par « les [s]iens »[239] depuis de nombreuses années semble donc se reconstituer une famille au travers des protagonistes de ses romans. A la lumière de ce premier transfert, on comprend mieux l'importance de ce manuscrit – et de la chronique dans son ensemble – pour la romancière. Tout se passe comme si cette œuvre gigantesque qui se

[236] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 juin 1953, Archives Grasset.
[237] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 2 novembre 1954, Archives Grasset, citée plus haut.
[238] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 22 juillet 1953, Archives Grasset. Monique Saint-Hélier oublie ici que son mode de création empêchera justement Blaise Briod et son éditeur de publier tout autre roman après sa mort.
[239] *Journal*, « Pour moi seule », 30 novembre 1940, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR, cité plus haut.

développe indéfiniment, avec ses personnages multiples, devait combler le vide et l'abandon ressentis par Monique Saint-Hélier.

Un deuxième transfert s'opère lorsque le roman lui-même est perçu par son auteure comme un corps vivant – tantôt oiseau ou arbre[240], tantôt humain – dont il s'agit d'assurer la survie suite aux coupes exigées par l'éditeur, ces dernières étant décrites comme des blessures et des amputations. L'utilisation de termes appartenant au champ lexical médical et physiologique apparaît dès les premières demandes de réduction par les éditions Grasset en 1947 et jusqu'à la mort de l'auteure. *Le Martin-pêcheur* est une « œuvre amputée »[241] par « la main plutôt chirurgicale »[242] de l'éditeur. Lorsque la romancière tente de justifier le temps passé à ses diverses refontes, elle utilise des images nettement plus violentes, parlant de « mutilations » et dressant un tableau plutôt cauchemardesque :

> [L]es mutilations se transmettaient comme une sorte d'horrible hémorragie coulant, s'insinuant, à travers tout le manuscrit, anémiant et rendant exsangues des personnages ou de grandes zones du roman.[243]

Le manuscrit est ici perçu comme un véritable corps vivant torturé et menacé de mort :

> Que vous répondre ? [...] Quelle œuvre dites-moi va se prêter sans danger à cette épreuve nouvelle ? Alors que par sept fois déjà elle s'est vue diminuée, creusée, découpée, grignotée à coups de crayon, de ciseaux et bien d'avantage. [...] [C]e n'est pas par un attachement fétichiste à mon œuvre que je défends son dernier éclairage. C'est parce que le cœur en faiblit et qu'il ne peut plus en gonfler les veines.[244]

Pour sauver ce texte-corps, la romancière doit donc procéder à des « cautérisation[s] »[245], faire « d'invisibles points de suture »[246] et même de la chirurgie réparatrice :

> Certes j'aurais pu vous remettre le manuscrit à Noël. J'aurais pu vous le remettre à Pâques. Me ferez-vous grief d'avoir donné à ces pages encore plus de soins, une rigueur plus surveillée, là

[240] « Je connais tous les points faibles de ce corps d'oiseau. Je sais où des mains trop expertes vont appuyer ; je sais où la chair peut céder ; les os sont de solides ossements d'oiseau, il devrait pouvoir soutenir son vol, malgré tout. » (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 1er juillet 1953, Archives Grasset) ; ailleurs la romancière explique qu'il lui a fallu « émonder, tailler, élaguer, arracher même de l'arbre des troncs entiers » (lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset).
[241] Lettre de Blaise Briod à Jean Blanzat, 18 février 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[242] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 29 novembre 1952.
[243] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 14 décembre 1947, Archives Grasset.
[244] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 22 octobre 1952, Archives Grasset.
[245] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 15 décembre 1952, Archives Grasset.
[246] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 1er juillet 1953, Archives Grasset.

où l'articulation des anciens textes et des nouveaux apparaît trop neuve et forme cicatrice ? Il faut qu'un livre ait une unité de création. C'est pour retrouver cette unité que j'ai mis à ce travail une si grande part de force et de temps.[247]

En certains endroits, le roman et l'auteure ne semblent faire plus qu'un. Alors qu'à l'automne 1952 Bernard Privat et Jean Blanzat annoncent que le manuscrit envoyé est toujours beaucoup trop volumineux, elle écrit :

Votre lettre, naturellement, ne m'apporte aucune joie. Le baiser doublement fraternel qui la termine me fait un peu l'effet du baiser avant la salle d'opération. Je vais donc subir l'intervention que vous m'imposez, mais pas tout à fait, pas sans garantie de survie. Sinon, j'aime autant ne pas être opérée.[248]

Un lien très étroit, vital, semble s'être tissé entre la romancière et son ouvrage durant les années difficiles qu'elle a traversées depuis la guerre, et notamment durant son exode avorté :

Peut-être me serais-je montrée moins sensible à cette absence de compréhension et d'égards, s'il se fût agi d'un autre de mes manuscrits. Mais, celui-là : chaque page disputée à une maladie qui rendait indécis le sort de la page suivante. Dix ans de travail. Le manuscrit sauvé des bombardements de Gien, des bombes de la Halle aux Vins. Pendant des heures, étendue sur le macadam du quai de Béthune, dans cette nuit singulière, je n'avais pour tout bien et pour oreiller que les cahiers du *Martin-pêcheur*. Compagnon de toutes les heures mauvaises, ce manuscrit m'inspire cette sorte de respect effrayé qu'on ressent pour ce qui a beaucoup souffert.[249]

Le temps gagné sur la mort devient ainsi pour elle un temps qui lui est laissé pour écrire[250].

Contrairement à Proust, qui réussit à opérer la transfusion de son corps de chair malade et périssable en corps de texte et à produire un ensemble achevé[251], Monique Saint-Hélier se heurte à sa faiblesse physique, au refus de son éditeur, à l'ampleur et à la nature de son entreprise. La romancière épuise ses dernières forces dans les divers combats qu'elle mène pour tenter de terminer cette œuvre inachevable et essayer en vain d'imposer un

[247] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 19 juillet 1952, Archives Grasset.
[248] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat et Jean Blanzat, 24 octobre 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[249] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 55.
[250] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 55.
[251] Par « ensemble achevé » il faut entendre ici que Proust a pu mener à bien son projet : contrairement au cycle des Alérac, *A la Recherche du temps perdu* contient tous les volumes souhaités par l'auteur. Cela ne signifie pas que la *Recherche* soit une œuvre close sur le plan sémantique.

ouvrage qui ne correspond pas aux critères standards de publication.

Ce voyage dans la correspondance inédite de Monique Saint-Hélier montre deux aspects importants de l'œuvre du point de vue de sa production. Le premier, qui explique les dix-sept ans écoulés, est la nature potentiellement interminable de cet ensemble. Contrairement au vaste roman de Proust, dirigé vers une révélation et une forme de dénouement, le cycle des Alérac est une masse romanesque en développement perpétuel, qui, par la méthode de travail de son auteure, s'auto-engendre à l'infini. Monique Saint-Hélier ne songe d'ailleurs pas à clore sa chronique puisqu'elle l'envisage comme une série ouverte et non limitée de romans[252].

Le deuxième aspect important me semble être le fait que la romancière ambitionne clairement de développer une nouvelle esthétique romanesque, tant du point de vue du contenu que des techniques. Ses ambitions dépassent de beaucoup la mise en pratique des procédés innovants issus du roman anglais ou poétique. Comme Proust, qu'elle a relu durant la guerre, Monique Saint-Hélier cherche à élaborer une œuvre novatrice, qui rende compte de la réalité vivante multiple, de sa temporalité et de son organisation cachée. Le gigantisme, en même temps que le travail minutieux de cohérence interne qui révèle petit à petit l'unité profonde de ce monde éclaté, en font partie[253].

Chercher à comprendre quel était exactement le projet romanesque de Monique Saint-Hélier et en analyser le contenu et les techniques n'est pas le sujet de cette étude et demanderait de longues recherches dans les manuscrits inédits du cycle des Alérac. Ce qui apparaît surtout ici, c'est le discours de la romancière sur son œuvre, la perception qu'elle en a. Cette dernière est avant tout imagée, puisque, comme nous venons de le voir, cette masse romanesque est décrite par son auteure en une série de métaphores et de comparaisons. Leur abondance et leur diversité semblent indiquer que Monique Saint-Hélier privilégie cette approche pour évoquer le texte en construction plutôt qu'un propos théorique et analytique sur une méthode de travail : elle crée un imaginaire autour de cette œuvre, comme si cette dernière, mouvante et gigantesque, ne pouvait être saisie que par ce biais. Certaines images utilisées, et notamment quatre domaines auxquelles elles se rapportent – la cosmogonie, l'horlogerie, la famille, le corps –, révèlent à mon avis deux éléments forts de cet imaginaire. La tension entre le gigantisme et le détail minutieux, d'une part, s'incarne dans le recours à

[252] Lettre de Monique Saint-Hélier à « cher Monsieur » [Bernard Privat], 15 décembre 1952.
[253] L'étude des inédits nous apprend que Monique Saint-Hélier visait, dans la globalité de son projet, une totalité unifiée et non le fragmentaire. Ce dernier n'est qu'une étape avant la révélation des vérités cachées.

des comparaisons avec le monde, macro, de l'astronomie et de la cosmogonie, en même temps qu'à celui, micro, de l'horlogerie. La famille et le corps, d'autre part, disent la double translation qui s'opère entre la romancière et son œuvre : transfert affectif, puisque ses personnages en viennent à remplacer sa famille manquante, et transfert vital, puisque le texte remplace le corps malade et mourant de Monique Saint-Hélier. Cet imaginaire parle des tensions créatrices insolubles autour d'un projet rêvé et irréalisable, ainsi que des projections émotionnelles de l'auteure sur cet ensemble romanesque. Il laisse par là entrevoir les enjeux que revêt cette œuvre pour la romancière et permet de comprendre pourquoi dix-sept ans s'écoulent jusqu'à la publication du *Martin-pêcheur*.

Chapitre III : Réception du *Martin-pêcheur* (1953) et de *L'Arrosoir rouge* (1955)

Le Martin-pêcheur, *un service de presse difficile*

Lancé à la veille des congés d'été, alors que Monique Saint-Hélier n'a plus rien publié depuis dix-sept ans, *Le Martin-pêcheur* ne bénéficie pas de conditions optimales pour constituer un événement marquant de la vie littéraire française. A cette date tardive de parution s'ajoute un service de presse que l'éloignement géographique de l'auteure rend des plus fastidieux. De fait, les derniers livres dédicacés ne seront expédiés qu'à la fin du mois d'octobre 1953. La correspondance entre la romancière et les éditions Grasset montre une divergence de points de vue assez conséquente quant au lancement de l'ouvrage : l'éditeur – qui sait que ce nouveau roman ne sera pas un succès de vente – ne cherche pas à en faire un événement et semble assurer un service de presse minimum ; de son côté, Monique Saint-Hélier rêve d'un retour remarqué sur la scène littéraire et voudrait que son livre soit mis en évidence auprès des critiques et des membres des jurys des grands prix littéraires. On la voit espérer en vain que son roman ait le retentissement de *Bois-Mort* et lui permette de renouer avec ses débuts prometteurs.

Début juin, alors que le roman est sur le point de paraître, la maison Grasset fait parvenir à son auteure un nombre limité d'exemplaires à signer personnellement, le reste devant être envoyé sans dédicace. C'est une première déception pour Monique Saint-Hélier, qui tient à noter elle-même un mot personnel sur chaque volume à envoyer[254]. Comble de complication pour les Briod, on leur expédie les volumes entiers et non les couvertures seules, comme l'avait demandé la romancière, ce qui ne manque pas d'occasionner un délai supplémentaire[255]. Dès ce moment-là, Monique Saint-Hélier est persuadée que « la saison est finie » et que son livre n'aura pas eu la chance qu'il méritait[256].

Ayant reçu la liste des critiques auxquels les éditions Grasset enverront un exemplaire non dédicacé, Monique Saint-Hélier se plaint de l'envergure limitée du lancement de son

[254] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], [mai ou juin] 1953, Archives Grasset.

[255] Lettre de Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 9 juin 1953, Archives Grasset et lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 8 juillet 1953, Archives Grasset. La romancière reçoit cinquante exemplaires de service de presse à dédicacer et trente exemplaires personnels. D'autres problèmes retarderont encore par la suite le service de presse du *Martin-pêcheur* : ainsi, alors que la maison Grasset envoie un nouveau paquet de volumes à Chambines, on oublie de joindre les prières d'insérer devant accompagner les ouvrages. Monique Saint-Hélier doit ainsi écrire pour les réclamer, puis attendre qu'on les lui transmette (lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 15 octobre 1953, Archives Grasset).

[256] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], [11 juin 1953], Archives Grasset.

roman. Elle voudrait que son livre entre dans la course aux prix littéraires et bénéficie d'un service de presse international :

> Votre service de presse nous préoccupe, Blaise et moi. Vous me dites que vous envoyez tout ou partie des livres avec le papillon : « Hommage de l'auteur absent de Paris ». Voulez-vous, je vous prie, m'envoyer la liste de ces destinataires afin qu'aucun exemplaire ne soit adressé à double à telle de ces personnes pour qui je tiens à faire une dédicace personnelle.
> Vous avez oublié les dames de Femina. J'ai de bonnes amies parmi elles. Donnez-moi la liste de ce jury.
> De même pour les Goncourt.
> Les journaux d'Amérique avaient très bien rendu. Là aussi quelques dédicaces personnelles m'apparaissent importantes.
> Idem pour la Belgique.
> Idem pour la Suisse.
> Et l'Angleterre.[257]

Toutefois, si les ambitions de Monique Saint-Hélier sont importantes, elle semble ne pas avoir suivi l'évolution du paysage critique français depuis la sortie de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille.* Totalement déconnectée, elle ignore qu'Edmond Jaloux, Henri de Régnier et Henry Bidou sont décédés et ne paraît pas savoir pour quels journaux travaillent les rescapés :

> Gabriel Marcel me dit qu'il emporte le livre en voyage et qu'il a prié R[obert] Kemp de faire très rapidement un article aux *Nouvelles Littéraires*.
> De Suisse, Charly Clerc me demande le M.P., il insiste pour être un des premiers à présenter le livre en Suisse. Il est très coté aussi bien à la *Gazette de Lausanne* qu'au *Journal de Genève*. A moi, tant d'empressement me donne la frousse. J'ai peur qu'on soit déçu.
> Mais où sont : Edmond Jaloux, Henry de Régnier, Bidou, Fernandez ? Leur adresse, la savez-vous ?[258]

Vers la fin du mois de juin, la romancière a signé et retourné tous les volumes que la maison Grasset lui a adressés. Toutefois, elle est loin d'avoir épuisé la liste des personnes auxquelles elle tient à faire parvenir un exemplaire dédicacé. Elle demande alors à son éditeur un nouveau contingent de *Martin-pêcheur*, qui tarde à arriver, et se plaint de la mauvaise période choisie pour le lancement :

[257] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 12 juin 1953, Archives Grasset.
[258] Lettre de Monique Saint-Hélier à [Bernard Privat], 12 juin 1953, Archives Grasset. Edmond Jaloux meurt en 1949, Henri de Régnier en 1936, alors qu'Henry Bidou décède en 1943.

> Ici on gémit pour toutes sortes de raisons. D'abord : je n'ai pas reçu les livres ; SOS ! ; mon service de presse est en panne. J'ai cependant sacrifié tous mes exemplaires personnels. Mais, ceci n'a pas d'importance, je ne vous écris pas pour vous réclamer des exemplaires personnels. Peu importe où vont mes *Martin-pêcheur* c'est de nos M.P. qu'il s'agit en ce moment. Je voudrais vous aider de mon mieux dans le lancement du livre, mais sans votre compréhension, je ne puis rien faire.
> De toute manière et de partout, on me fait savoir que le moment est très ingrat pour faire sortir un livre.[259]

L'auteure déplore en outre un manque de battage publicitaire auprès du grand public :

> D'autre part on me dit que le M.P. n'est annoncé nulle part. Qu'attendez-vous, puisque le livre se trouve maintenant en librairie ? Votre publicité si coûteuse aurait un rendement bien supérieur, si vous la risquiez maintenant, non pas dans le creux engourdi des vacances.
> Ces remarques, dites-vous que c'est à moi-même qu'on me les fait, j'ai des amis dévoués parmi les libraires, je vous les transmets telles qu'elles m'arrivent.[260]

Bernard Privat tente de rassurer la romancière en affirmant que la maison Grasset s'occupe activement et consciencieusement du lancement du livre[261]. S'il confirme l'arrivée prochaine à Chambines d'une vingtaine de Cahiers Verts supplémentaires, le neveu de Bernard Grasset annonce que les exemplaires du service de presse sont maintenant épuisés et que la romancière doit prendre à sa charge les ouvrages qu'elle désire encore dédicacer. Monique Saint-Hélier commande alors à ses frais de nouveaux volumes, non sans souligner que ce lancement n'est en rien comparable à celui de ses deux précédents romans et surtout de *Bois-Mort* :

> Je comprends très bien que vous ne puissiez m'envoyer encore des C.V. Service de Presse. Vous avez été plus que généreux et je vous en suis reconnaissante. Le Service de Presse de *Bois-Mort* était considérable, plus de 400 envois. 275 *Cavalier*. J'ai placé de mon mieux ce que vous m'avez confié, et toujours, non selon mes préférences, mais suivant l'ordre qui m'était recommandé lors de la publication de *Bois-Mort*. Le lancement avait été remarquable.[262]

---

[259] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 juin 1953, Archives Grasset. Dans la même lettre, la romancière fait part du billet « cor au pied » qu'elle vient de recevoir de Gabriel Marcel, qui exprime de grandes réserves quant au *Martin-pêcheur*. Pour la romancière, ce jugement négatif jette une ombre certaine sur les débuts du roman.

[260] Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 25 juin 1953, Archives Grasset.

[261] Bernard Privat à Monique Saint-Hélier, 1er juillet 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[262] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 8 juillet 1953, Archives Grasset. Voir aussi lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 16 juillet 1953, Archives Grasset.

L'inquiétude de la romancière est telle qu'à la veille de son départ en vacances, Jean Blanzat prend lui aussi la plume pour tenter de la rassurer :

> Si, ce que je ne crois pas, pendant les mois de vacances, il y avait un peu de silence autour du *Martin-pêcheur*, je vous supplie de ne pas vous alarmer. A la rentrée, nous ferons ce qu'il est possible de faire et ce ne sera vraiment pas trop tard.[263]

A l'automne, après avoir dûment remercié Blanzat pour l'article élogieux qu'il a écrit dans *Le Figaro*[264], Monique Saint-Hélier s'empresse de lui demander des nouvelles de la réception de son roman. Soulignant à nouveau qu'elle se sent délaissée par la rue des Saints-Pères, elle indique que ses lecteurs ne l'ont pas abandonnée :

> Vous avez donné l'air et l'espace à mon martin-pêcheur, vous lui avez ouvert un ciel. Je n'ai aucune nouvelle de chez Grasset. C'est pourquoi je vous supplie de m'écrire un mot. Dites-moi si vous êtes content de ce qu'on écrit sur moi. Il y a eu un très mauvais article de Robert Kemp et très faux ; un très mauvais article de Chaumeix (le plus mauvais des deux) – mais Madaule a consacré plusieurs colonnes à « l'Univers de Monique Saint-Hélier ». [...]
> Excellent article dans un journal de Mulhouse ; on réclame pour votre amie le prix Femina.
> Vous avez lu le « Retour de MSH » de Brion dans *Combat* beaucoup trop élogieux. Mais cet article m'a valu de connaître l'opinion d'un ouvrier-ajusteur. Il a avalé le livre d'un coup, sans buter dans rien du tout, sans se heurter à ci ou ça. [...]
> J'ai reçu des quantités de lettres, à ma grande surprise, je vous l'assure. Et si je vous en fais part, c'est uniquement pour encourager votre effort, parce que vous m'avez soutenue dans la mauvaise passe et l'affreuse incertitude de juin.[265]

La romancière suggère alors de procéder à un nouveau lancement de l'ouvrage. De fait, elle craint qu'une mévente du *Martin-pêcheur* compromette la publication de la suite de son travail :

> Il faudrait je pense donner en ce moment sa seconde chance au M.P. qu'en pensez-vous ? [...] Voyez-vous ce qu'on peut faire pour aider à la diffusion du livre ? Je me sens si peu aimée de B[ernard] G[rasset]. Si le livre ne se vend pas que va devenir *Agar* ?[266]

---

263 Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 10 juillet 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
264 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.
265 Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 17 septembre 1953, Archives Grasset. Les articles dont il est question ici sont : Robert Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 23 juillet 1953 ; André Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953 ; Jacques Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953 ; Marie-Louise Bercher, *L'Alsace*, 21 août 1953 (la chroniqueuse note : « Et voilà une belle candidature pour le prix Femina ! Qu'en pensez-vous, Mesdames du jury ? En tout cas, vous auriez grand tort de n'y point songer […] ») ; Marcel Brion, *Combat*, 23 juillet 1953.
266 Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 17 septembre 1953, Archives Grasset.

La réponse est catégoriquement négative :

> Monique avait compris que nous referions [...] un lancement en septembre. Blanzat s'occupe en effet du *Martin-pêcheur* auprès des différents jurys de fin d'année mais pour nous lancement veut dire : office aux libraires, publicité, etc. Choses qui sont ou pratiquement impossibles à recommencer ou vraiment trop coûteuses à renouveler [...] Comme on voudrait pouvoir faire plus pour les auteurs que l'on aime ! Mais comment ne pas prêter une oreille à la Parole Comptable.[267]

Aux interrogations inquiètes de Monique Saint-Hélier sur la réception de son roman, Jean Blanzat répond plus qu'évasivement. S'il propose de faire jouer ses propres relations pour tenter de placer *Le Martin-pêcheur* dans la course au prix Femina, il ne parle pas du jugement des critiques professionnels. Il se contente de relever que la maison Grasset reçoit elle aussi de nombreuses lettres d'admirateurs :

> Je suis heureux d'avoir pu dire ce que je pensais du *Martin-pêcheur*. Sa carrière a été un peu interrompue, à la fois par les vacances et par les grèves, mais j'espère qu'elle va reprendre maintenant.
> Souhaitez-vous que l'on alerte les jurys de fin d'année, et particulièrement le Femina ? J'ai quelques amitiés dans le jury et nous pourrions voir ce qui est possible. Mais dites-moi ce que vous souhaitez. Quand j'aurai votre réponse, par une série d'échos à la presse, je tâcherai de créer un mouvement autour du livre. Il y a beaucoup de témoignages de sympathie personnelle qui nous sont venus par lettres. Je pense en particulier à une certaine Mlle Grimaud qui m'écrit de l'Isère.[268]

Bernard Privat se montre un peu plus encourageant dans son évaluation de l'impact du *Martin-pêcheur* dans la vie littéraire parisienne et française. Il insiste toutefois lui aussi pour que Monique Saint-Hélier tire avant tout satisfaction et tranquillité des témoignages de ses « fidèles » lecteurs :

> Non, vous n'êtes oubliés ni l'un ni l'autre et je suis bien content d'avoir de vos nouvelles.
> Blanzat et moi [...] nous avons été heureux de l'accueil fait au *Martin-pêcheur*. La qualité du texte a été reconnue et les intentions de Monique, dans l'ensemble, n'ont prêté à aucun malentendu. Certainement on peut dire que cette 'rentrée' a été un événement qui a compté dans la vie littéraire. Et c'est justice. Sur un autre plan, j'imagine que la correspondance côté lecteurs – on peut dire côté 'fidèles' doit être bien intéressante – et belle et émouvante. Il

[267] Lettre de Bernard Privat à Blaise Briod, 6 octobre 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[268] Lettre de Jean Blanzat à Monique Saint-Hélier, 25 septembre 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

faudra que vous m'en parliez un jour.[269]

A la fin du mois d'octobre, Monique Saint-Hélier envoie enfin les derniers exemplaires de son service de presse. Réclamant à Jean Blanzat des photos pour des libraires désireux de confectionner des vitrines spéciales, la romancière est toujours fortement angoissée par la sortie et la réception de son livre :

> Je suis sûre que vous êtes débordé de travail [...]. J'ai honte de vous relancer pour les motifs futiles qui depuis la rentrée de septembre m'amènent auprès de vous. Mais comment faire ? Comment agir : les vacances, les grèves, la date tardive de lancement de mon oiseau, et voilà comment, le 29 octobre, j'en suis à terminer mon service de presse ! Que d'agitation stérile ici, d'énervement, de piétinements dans mes couvertures. Que de retards inexplicables dans l'arrivée des livres, tout cela use. [...]
> Je crois qu'il n'est pas utile de se priver de la bienveillance des libraires. Mais le retard que la rue des Saints-Pères met à répondre, rend ma correspondance avec les libraires très inconfortable. J'ai besoin de l'aide de tous, plus que jamais. Sans votre article au *Figaro, Le Martin-pêcheur* coulait corps et bien. Vous m'annonciez une lettre vendredi dernier, tâchez de m'écrire quelques mots. L'attente ici est très dure. Est-ce que le livre est tombé à plat ? Plus bas ? Plus profond ? Est-il mort ?
> Tout cela est en vos mains.[270]

A ces questions lancinantes, Jean Blanzat ne peut répondre. Ainsi que l'avait clairement écrit Bernard Privat trois semaines plus tôt : « Il est difficile de savoir exactement où en est la vente car les libraires ne commencent guère à retourner les ouvrages au dépôt avant deux bons mois »[271].

Le Martin-pêcheur est objectivement le roman du cycle des Alérac qui connaît l'écho le plus limité : seule une vingtaine de comptes rendus ont été retrouvés pour la France. Deux ans plus tard, *L'Arrosoir rouge* réussit à atteindre un score légèrement supérieur avec une trentaine d'articles ou entrefilets, cette mince augmentation s'expliquant largement par le fait que la publication de l'ouvrage coïncide avec le décès de la romancière[272].

Il n'en demeure pas moins que la romancière peut compter sur l'admiration de certains critiques. En dehors de Marcel Brion ou Jacques Madaule[273], qui demeurent des défenseurs

[269] Lettre de Bernard Privat à Blaise Briod, 6 octobre 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[270] Lettre de Monique Saint-Hélier à Jean Blanzat, 29 octobre 1953, Archives Grasset.
[271] Lettre de Bernard Privat à Blaise Briod, 6 octobre 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
[272] Sur ces articles, voir Annexe 1.
[273] Ainsi que je l'ai déjà mentionné, il semble que Gabriel Marcel, n'ayant pas été enthousiaste au sujet du *Martin-pêcheur*, n'ait pas écrit de compte rendu sur ce roman. Il publie en revanche un article d'hommage à la parution de *L'Arrosoir rouge* (G. Marcel, *La Table ronde*, juin 1955).

ardents de cette œuvre, d'autres nouvelles plumes se mettent à son service et cherchent à la comprendre. C'est le cas notamment de Jean Blanzat, d'Hervé Bazin – également publié chez Bernard Grasset – et de Charles Exbrayat, tous trois écrivains. Dans ces papiers élogieux, les auteurs s'intéressent souvent à la thématique et au traitement du temps – devenus beaucoup plus évidents dans les deux derniers romans du cycle que dans les deux premiers – et établissent sur ce point des convergences ou des divergences avec l'œuvre de Proust. Les chroniqueurs tentent de saisir et de décrire l'originalité de cet immense roman qui se construit en plusieurs volumes. Du côté des détracteurs, lorsqu'ils se manifestent, nous assistons globalement au retour des mêmes arguments conservateurs que dans les années trente. C'est le cas notamment de Robert Kemp, qui tient dans les années cinquante une chronique régulière dans *Les Nouvelles littéraires*. Ce dernier est d'ailleurs le seul à adopter une attitude ouvertement sexiste vis-à-vis de la romancière, qualifiant son roman de « femmelin »[274]. Sur ce plan, nous voyons une évolution du champ littéraire et des mœurs de la critique, qui ne stigmatise plus aussi ouvertement l'écriture féminine[275]. Tandis qu'en 1934 Jean-Pierre Maxence écrivait un article intitulé « Ces doux monstres à tête de femme »[276] dans lequel le genre était un critère fortement discriminant, une partie de ce titre (« Ces doux monstres ») est repris par Dominique Aury avec une tout autre approche dans un texte publié dans *La Nouvelle Nouvelle Revue* française en 1954. L'auteure y dénonce l'approche essentialiste qui a prévalu pendant de nombreuses années :

> Aucune [femme qui écrit] pourtant ne se déclare solidaire des autres, si bien que parler des romancières en tant que telles semble injuste au départ, et arbitraire, puisque c'est tenir compte d'une appartenance, d'une nationalité pour ainsi dire, dont nulle ne se réclame, et que, sauf exception, elles récuseraient plutôt. Les distinguer n'est pas difficile, les réunir l'est davantage.[277]

---

[274] R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1953.

[275] Le champ littéraire se féminise au lendemain de la guerre et les femmes qui écrivent dans les années cinquante et suivantes ont bénéficié d'une reconnaissance dans l'histoire littéraire. Voir Gisèle Sapiro, « 'Je n'ai jamais appris à écrire'. Les conditions de la formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, juin 2007, pp. 13-33 ; Delphine Naudier, « L'écriture femme : enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes », Michael Einfalt, Joseph Jurt (éds), *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^{e} et XX^{e} siècles)*, *op. cit.*, pp. 143-160 ; et Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, New York-Oxford, Berg Publishers, 1996, pp. 1-21.

[276] Jean-Pierre Maxence, Gringoire, 16 novembre 1934. Cette expression est celle de Charles Maurras dans *Le Romantisme féminin* (1909).

[277] Dominique Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1954. Ces mots d'introduction n'empêchent pas l'auteure de revenir quelques paragraphes plus loin à des jugements généralisants à propos de la littérature féminine (« La naïveté et le désir d'être emmenée loin du monde quotidien, dans un monde plus grave et plus absurde, sont aussi des traits constants du romantisme féminin » ou « [Le romanesque de cette nature] participe du don de rêver à partir du réel, qui est propre à toutes les femmes dans la mesure où

Que la critique soit positive ou négative, elle reste traditionnelle, au sens où je l'ai décrite pour les années trente. Les chroniqueurs qui pourraient donner pour ou contre les romans de Monique Saint-Hélier d'autres arguments et les analyser avec de nouveaux outils critiques sont sans doute soit indifférents, considérant qu'il s'agit là d'une prose dépassée sur laquelle il ne vaut pas la peine de s'appesantir, soit en dehors du système des journaux et revues. Le discours critique progressiste des années cinquante, qu'il soit sartrien, thématique ou formaliste[278], est ainsi absent de la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*, alors que tous les critiques phares des années trente avaient pris la plume pour se positionner face à *Bois-Mort*.

Monique Saint-Hélier, une revenante

Les dix-sept années de silence écoulées depuis *Le Cavalier de paille* ne manquent pas d'être relevées par les acteurs de la réception journalistique du *Martin-pêcheur*. Il s'agit là d'un élément récurrent et l'on comprend bien qu'il en soit ainsi : les journaux ou revues qui publient un compte rendu ou un entrefilet sur le roman tentent de situer Monique Saint-Hélier pour un public qui soit ne la connaît pas encore, soit risque de l'avoir oubliée, ainsi que ses ouvrages, publiés près de deux décennies plus tôt. Le roman étant assez elliptique en lui-même, on imagine également que les chroniqueurs se sentent obligés d'expliquer qu'il « reprend les personnages et les situations des deux précédents romans »[279]. Ce sera aussi le cas avec *L'Arrosoir rouge*.

Le long laps de temps qui sépare *Le Martin-pêcheur* des romans des années trente apparaît comme un mauvais point dans les quelques articles plutôt négatifs et comme le gage d'une qualité accrue dans les comptes rendus positifs. Pierre Lœwel écrit ainsi de façon un peu moqueuse que Monique Saint-Hélier « ne fait pas rugir les presses puisque depuis *Le Cavalier de paille*, c'est-à-dire seize ans, elle n'[a] rien publié ! ». *Le Martin-pêcheur* surgit

---

toutes sont nécessairement, par opposition aux hommes, relativement recluses et sédentaires »). Après avoir participé à l'entreprise des *Lettres françaises* pendant l'Occupation, Dominique Aury fait partie des collaborateurs de *La NRF* à sa reprise en 1953. Sous le pseudonyme de Pauline de Réage, elle publie *Histoire d'O* (1954), roman érotique qui marque la naissance de l'érographie féminine (Alexandra Destais, « Eros au féminin. L'émergence de l'érographie féminine dans les années 1950-1960 », A. Cresciucci, A. Schaffner (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, *op. cit.*, p. 79).

[278] Sur les différentes critiques ayant marqué les années cinquante, voir notamment Michel Jarrety, *La Critique littéraire française au XX^e siècle*, 1998, Paris, Presse universitaires de France, 1998, pp. 69-114 et Zima Pierre V, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2004.

[279] J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.

« comme une réapparition »[280]. Quant à Robert Kemp, il note – manifestement agacé – que l'ouvrage « a exigé des années de broderie, de tapisserie au petit point et tant d'aquarelles, et tant de pastels »[281]. Chez Marcel Brion, au contraire, les années écoulées sont valorisées comme ayant permis à la romancière d'accoucher d'une œuvre plus significative et aboutie :

> Depuis combien de temps attendions-nous ce nouveau roman de Monique Saint-Hélier, que nous laissaient espérer *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* ? Quinze ans… Peut-être davantage. Une œuvre qui mûrit dans le silence et le recueillement est plus qu'une autre pleine de promesses et nous sentions bien que cette romancière ne s'était pas libérée complètement de ses personnages, qu'elle était habitée par eux […] jusqu'au moment où, de nouveau, le livre les amènerait devant nous et de nouveau nous enchaînerait à cette histoire […].[282]

Ces critiques tentent néanmoins de fournir une explication autre que littéraire à ces années d'absence. Marcel Brion l'impute ainsi à « une longue et douloureuse maladie »[283], tandis qu'un entrefilet publié dans *Le Figaro* au lendemain du décès de la romancière parle d'un « long silence dont fut responsable la guerre »[284].

Le rappel de la polémique des années trente et le rôle de défenseurs assumé par Gabriel Marcel et Edmond Jaloux apparaissent dans un grand nombre d'articles. Jean Blanzat mentionne que cette œuvre « d'une tout autre importance que la majorité des romans d'aujourd'hui […] déchaîna des discussions passionnées » quelques années avant la guerre[285]. On rappelle volontiers qu'Edmond Jaloux et Gabriel Marcel se sont portés garants de la qualité de ces ouvrages : « [Ces romans] révélaient une si forte personnalité que Gabriel Marcel et Edmond Jaloux furent les premiers à saisir et à analyser. »[286]. Le prière d'insérer du *Martin-pêcheur* relève cet élément, insistant sur le fait que ces deux éminents critiques étaient amateurs de littérature étrangère :

> Dans le débat qui s'ouvrit, Monique Saint-Hélier eut, et on ne saurait voir là un hasard, pour partisans passionnés, deux des grands critiques français qui ont fait le plus pour faire connaître

[280] P. Lœwel, *L'Aurore*, 30 juin 1953.
[281] R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1953. Nous retrouvons ici l'image quelque peu sexiste de Pénélope tissant (cf. R. Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934).
[282] M. Brion, *Combat*, 23 juillet 1953.
[283] M. Brion, *Concours médical*, 14 novembre 1953.
[284] *Le Figaro littéraire*, 17 mars 1955.
[285] J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.
[286] *Biblio*, juillet 1953 ; voir aussi *Bulletin des lettres*, 15 avril 1954. Cette référence est reprise à la publication de *L'Arrosoir rouge* par Jean Blanzat qui décrit Jaloux et Marcel comme les « champion[s] » de la romancière (J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955). On peut imaginer que dans les années cinquante l'image de pétainiste attachée à Edmond Jaloux au lendemain de la guerre se soit un peu atténuée.

> et aimer chez nous les littératures étrangères.

De fait, la plupart des comptes rendus qui évoquent la polémique des années trente l'expliquent par l'inadéquation de ces romans avec le roman traditionnel français. C'est le cas dans le prière d'insérer du *Martin-pêcheur* :

> La publication des premiers romans de Mme Monique Saint-Hélier […] suscita une des plus violentes querelles littéraires des années d'avant-guerre. C'est que le talent de la jeune romancière avait à la fois de quoi saisir et déconcerter. Il heurtait certaines habitudes du public trop exclusivement attaché aux traditions du roman français.

A vingt ans d'intervalle, le regard semble plus clair pour noter la « nette rupture avec les traditions romanesques françaises » que marquent les romans de Monique Saint-Hélier[287].

Un autre élément mentionné dans une grande partie des comptes rendus concerne le lien entre *Le Martin-pêcheur* et les romans des années trente. Contrairement à ces derniers, l'ouvrage n'offre pas les remémorations ou les scènes qui, dans *Bois-Mort* notamment, permettaient de reconstruire assez facilement la situation de chaque personnage et des familles en présence. Certains chroniqueurs soutiennent que la lecture du dernier roman ne nécessite pas celle des précédents, tandis que d'autres prétendent que le lecteur est totalement perdu s'il ne les a pas lus. Adoptant la perspective de l'éditeur, le prière d'insérer annonce que l'ouvrage reprend les mêmes thèmes et les mêmes personnages mais qu'il « n'en a pas moins son autonomie »[288]. Sans surprise, Jean Blanzat adopte lui aussi ce point de vue :

> Est-il nécessaire pour nous intéresser à ces êtres de les connaître d'avance, autrement dit, faut-il pour comprendre *Le Martin-pêcheur,* avoir lu *Bois-Mort* ou tout au moins *Le Cavalier de paille* ? Ces livres, nous l'avons dit, sont consubstantiels et pourtant ils se passent parfaitement l'un de l'autre.[289]

Pierre Lœwel, en revanche, note que « les seize ans qui se sont écoulés rendent précaire la liaison de ce roman avec ceux auxquels il se rattache ». Selon ce critique, « il y a là d'emblée un inconvénient encore aggravé par la dispersion du récit » et il y voit « un obstacle qui risque

---

[287] *Biblio*, juillet 1953. Voir aussi Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953.

[288] On se souviendra que Bernard Grasset a écrit à Monique Saint-Hélier : « Il va de soi que chacun de ces volumes devra avoir son unité et son titre particulier ; en somme se suffire à lui-même. Il faut à tout prix éviter les tomaisons qui gênent énormément la vente. » (lettre de Bernard Grasset à Monique Saint-Hélier, 19 avril 1951, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[289] J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.

de nuire à son succès »[290]. De fait, de telles réflexions apparaîtront également plus tard chez des critiques romands, qui font part de la difficile expérience que constitue le fait d'aborder *Le Martin-pêcheur* sans la connaissance des ouvrages précédents et de la nécessité de lire les volumes dans l'ordre pour comprendre l'œuvre[291]. Le roman de Monique Saint-Hélier souffre donc d'être détaché de l'ensemble et ce paramètre peut être compté parmi les raisons de son insuccès. Le problème de l'isolement d'un élément du tout auquel il est intégré n'est pas propre à l'auteure puisque il existe d'autres « romanciers cyclistes »[292] dans la première moitié du XX^e^ siècle – Marcel Proust, Romain Rolland ou Jules Romains –, mais la technique narrative non traditionnelle adoptée par Monique Saint-Hélier et les longues années qui séparent la publication du deuxième et du troisième livre représentent une difficulté supplémentaire[293].

Roman anglo-saxon et réalisme

Si le roman traditionnel a déjà été passablement malmené dans des essais et des romans et qu'une certaine distance soit de mise avec des auteurs tels que Paul Bourget[294], l'esthétique classique demeure la référence lorsque paraissent *Le Martin-pêcheur* et *L'Arrosoir rouge*, que cette esthétique soit défendue ou combattue. Le fait que le Nouveau Roman la prenne pour cible dans les années cinquante et soixante montre bien sa subsistance et sa domination. Cette suprématie est soulignée par Albert Laffay dans *Les Temps modernes* en 1947 :

> Mais ces romans dont la structure ne semble pas s'accorder avec le schéma classique 'exposition-crise-dénouement' sont des exceptions dont il n'est pas faux de dire qu'elles confirment la règle, en ce sens qu'elles la supposent.[295]

---

[290] R. Lœwel, *L'Aurore*, 30 juin 1953.

[291] Voir Jean-Pierre Monnier, « Revenir à Monique Saint-Hélier », *Ecriture*, n° 13, 1977, p. 144 ; Anne-Lise Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », *Intervalles*, n° 43, 1995, pp. 60-61 ; et Michel Dentan, Pierrette Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, Lausanne, L'Age d'homme, 1978, p. 68. Sur la critique romande, voir la conclusion de cette étude.

[292] Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 247.

[293] Qui plus est, nous avons vu que la question de savoir si *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* étaient bien facilement accessibles en librairie dans les années cinquante est restée irrésolue.

[294] Voir par exemple R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1949. Il demeure qu'un auteur tel qu'Henry Bordeaux – déjà âgé dans les années cinquante – cite toujours Bourget comme référence (Henry Bordeaux, « Réflexions sur l'art du roman », *Revue des deux mondes*, 15 mars 1952, p. 224). Sur Henry Bordeaux « traditionnaliste » et la « querelle des mauvais maîtres », voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, *op. cit.*, pp. 209-239.

[295] Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, mai 1947, p. 1369.

De fait, l'esthétique traditionnelle est encore défendue par nombre de critiques et de romanciers, à l'instar de Dominique Rollin :

> Pour moi, je ne vois pas pourquoi on s'ingénie à découvrir une forme autre que la forme classique française, la plus belle, parce qu'elle permet à l'écrivain de s'agiter au sein de cette forme et, loin de le contraindre, lui laisse une magnifique liberté.[296]

Dans ce contexte, les romans de Monique Saint-Hélier sont toujours considérés comme différents du modèle dominant. La comparaison avec le roman anglais contemporain, très saillante dans la réception des années trente – particulièrement pour *Bois-Mort* –, fait retour pour les romans des années cinquante mais de façon nettement moins massive. On souligne que la « manière » de Monique Saint-Hélier est « plus anglaise que française » et l'on cite comme référence les mêmes romancières anglaises : Mary Webb, Rosamond Lehmann et Virginia Woolf, notamment[297]. Jean Blanzat caractérise sa protégée comme « la meilleure des émules françaises » de ces auteures[298].

Une référence totalement nouvelle apparaît néanmoins dans la réception de *L'Arrosoir rouge* : il s'agit de William Faulkner. Cette mention n'est pas étonnante dans la mesure où l'âge du roman américain succède en France à celui du roman anglais, avec un engouement particulier dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Les années quarante et cinquante sont donc marquées par Faulkner, John Steinbeck, Ernest Hemingway ou John Dos Passos. Traduit en français dès les années trente, William Faulkner se fait particulièrement remarquer à la fin des années quarante puisqu'il reçoit le Prix Nobel de littérature en 1949.

De manière générale, le regard que portent les romanciers et critiques français sur le roman américain est bien entendu variable. Une enquête parue au cours du mois de novembre 1947 dans *Les Nouvelles littéraires* et rendant compte de la position de plusieurs romanciers sur la question d'une crise supposée du roman français le montre assez clairement. Le roman américain y est convoqué très souvent, la plupart du temps pour lui imputer les problèmes que connaîtrait le roman français. Ainsi Julien Blanc le condamne-t-il au nom des sujets traités, adoptant en la matière une position de type classique déjà mise au jour :

---

[296] Dominique Rollin, *Les Nouvelles littéraires*, 20 novembre 1947.
[297] M.-L. Bercher, *Alsace*, 21 août 1953 ; *La Tribune des nations*, 24 juillet 1953 ; *Les Nouvelles littéraires*, 24 mars 1955 ; J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955 ; H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955 ; Edmond Dune, *Revue critique*, juin 1956.
[298] J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.

> Le roman américain attire le lecteur par ce qui en lui le rafraîchit : une pseudo-primitivité, l'excitation par accumulation de crasse, de terreur, la révolte contre la civilisation. Il y a aussi une sorte de complexe d'infériorité de l'intelligence française en face de la toute puissance américaine.[299]

Le refus de sujets considérés comme bas, vulgaires et indignes d'intérêt fait ici retour[300], de même qu'une perspective politico-morale au nom de laquelle c'est la nation américaine elle-même qui est condamnée. Nous retrouvons le mélange habituel des critères qui caractérise le paradigme critique traditionnel. Cette vision des choses conduit tout naturellement un autre romancier interrogé, Jean Malaquais, à associer roman américain et naturalisme et à renverser le point de vue qui voudrait que le premier soit en avance sur le roman français :

> Et comme Zola reste le modèle des écrivains américains contemporains, ceux-ci ont un quart de siècle de retard sur nous.[301]

Jean-Jacques Gautier s'attache quant à lui aux critères formels du roman classique lorsqu'il affirme que « les maladies dont souffre le roman [lui] paraissent être dues au journalisme[302] et à l'adoption des tics américains »[303], parmi lesquels on trouve notamment l'absence de composition.

Dans l'article des *Nouvelles littéraires*, une seule voix parle clairement en faveur du roman américain et contre le roman traditionnel. Il s'agit de David Rousset, auteur de *L'Univers concentrationnaire* (1946). Cet écrivain rescapé des camps estime que les « cadres classiques du roman sont depuis longtemps rompus » car ils ne correspondent plus à la société présente. Selon lui, « les romanciers américains [lui] paraissent les plus authentiques témoins

---

299 Julien Blanc, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947.

300 Dans cette critique traditionnelle, un reproche récurrent touchant le roman contemporain vise son « obsession de la sexualité » (A. Arnoux, *Les Nouvelles littéraires*, 17 novembre 1949). Dans *Critique et vérité*, Roland Barthes consacre un passage à la censure qu'opère l'ancienne critique en matière de sexualité et à sa vision négative et volontairement réductrice des théories freudiennes (Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, pp. 24 et 25-27). Sur ce sujet, voir aussi A. Destais, « La réception immédiate d'*Histoire d'O* de Pauline de Réage (1954) », *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 243-258.

301 Jean Malaquais, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947. Dans les années cinquante, le naturalisme reste une bête noire pour beaucoup de critiques traditionnels. L'existentialisme, comme le roman américain, est associé à ce mouvement, dans la mesure où les sujets choisis ne font pas partie de ceux qui sont admis dans une perspective classique. Voir aussi R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1949 et H. Bordeaux, « Réflexion sur l'art du roman », art. cit., pp. 233-234 et 237.

302 Chez beaucoup de romanciers ou critiques des années cinquante d'obédience plutôt traditionnelle, la presse, avec les nouvelles du monde qu'elle contient, est vue comme une concurrente du roman, qu'elle pousse à coller à l'actualité et aux mœurs du temps. Ce jugement s'inscrit dans la perspective classique pour laquelle le roman ne doit pas être une reproduction du tout venant de la réalité. Voir Jacques de Lacretelle, « Remarques sur le roman contemporain », *Revue des deux mondes*, 1er décembre 1955, p. 385.

303 Jean-Jacques Gautier, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947.

de notre temps »[304]. Si les écrivains questionnés à l'occasion de cette enquête ne sont pas les plus fervents admirateurs du roman américain[305], l'aura de ce dernier est néanmoins bien réelle, que cela soit auprès des existentialistes ou des nouveaux romanciers[306].

Dans les comptes rendus des romans de Monique Saint-Hélier des années cinquante, l'esthétique romanesque de Faulkner est convoquée à plusieurs reprises. Justes ou fausses, ces comparaisons montrent que cet auteur fait figure de romancier innovant dans le champ littéraire français de l'après-guerre, comme Woolf et Joyce l'étaient dans l'entre-deux-guerres. Sans chercher à décrire précisément l'esthétique saint-hélienne, les critiques établissent des ponts avec d'autres romans non traditionnels qu'ils connaissent.

Un parallèle avec l'écriture de Faulkner est ainsi effectué à propos du « puzzle » que le lecteur doit reconstituer à l'aide des pensées et souvenirs des personnages[307]. La comparaison avec le romancier américain intervient également lorsqu'un auteur constate que le passé des personnages se reconstruit de manière non chronologique, en remontant le temps vers les souvenirs les plus anciens :

> Il y a des existences qui se développent à reculons, selon le procédé de Faulkner, qui a certainement inspiré Monique Saint-Hélier. C'est le cas de celle d'Abel, qui se reconstitue dans sa mémoire, en sens inverse de son cours.[308]

Il est encore question de Faulkner lorsqu'un chroniqueur estime que la romancière cherche à représenter l'inconscient des personnages[309] ou qu'un autre relève l'importance accordée aux sensations[310]. Ce dernier élément est significatif dans la mesure où il était déjà largement souligné dans les années trente, mais sans mention de William Faulkner. Les chroniqueurs citent les références contemporaines connues pour situer un autre auteur.

---

304 David Rousset, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947.

305 Il faut mentionner ici que Paul Gadenne, l'un des romanciers questionnés, publie en 1946 un article intitulé « Recherche sur l'objectivité dans le roman », dans lequel il commente des auteurs tels que Dos Passos, Faulkner, Hemingway et Steinbeck. Cet article est repris dans Paul Gadenne, *A propos du Roman*, Le Paradou, Actes Sud, pp. 59-69.

306 Albert Laffay dans *Temps moderne* établit un lien clair entre la vaine quête du sens – « la traduction littéraire de l'angoisse et du désarroi où nous a jetés le bouleversement du monde » – et le roman américain. Selon lui, le groupe existentialiste poursuit cette quête (A. Laffay, « Le récit, le monde, le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1369). Pour le Nouveau Roman, qui ne part pas à la recherche d'un sens hors du langage et de questions spécifiquement littéraires, c'est avant tout la tradition formaliste dans laquelle s'inscrit Faulkner, notamment, qui présente de l'intérêt (C. Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*, pp. 18-19).

307 *Franc tireur*, 12 mai 1955.

308 *Tribune des annonces*, 22 avril 1955.

309 *Tribune des annonces*, 22 avril 1955.

310 *Tribune des annonces*, 22 avril 1955. Le critique a sans doute en tête l'approche phénoménologique du monde que l'on trouve dans les romans de Faulkner, approche qui est assez différente de celle de Monique Saint-Hélier.

La catégorie « roman poétique », utilisée dans les années trente, n'apparaît plus explicitement, mais la plupart des chroniqueurs soulignent la composante poétique et/ou fantastique des romans de Monique Saint-Hélier, toujours considérée par une majorité d'auteurs comme « plus poétesse que romancière »[311]. Lorsque la critique est positive, la définition du rapport entre roman et réalité reste ici la même que dans les années trente : le texte est chargé d'exprimer la réalité poétique et transcendante des choses, qui se cache sous la surface. Le discours néo-romantique présent dans les années trente fait ici retour :

> Les romans de Monique Saint-Hélier font penser à ces eaux souterraines : tout y est allusion et signe. La réalité quotidienne se pare d'une sorte de poésie féerique, qui n'est pas autre chose que le réel porté à sa plus haute puissance d'émerveillement.[312]

De fait, les références littéraires évoquées sont la « ligne très particulière, à l'origine de laquelle il faudrait sans doute placer Gérard de Nerval »[313]. Dans cette lignée, nous retrouvons Alain-Fournier[314] et bien évidemment Rilke[315]. Une mention directe du romantisme allemand se trouve chez Marcel Brion, qui évoque Novalis et les *Märchen*[316].

De manière très intéressante, l'adjectif « romantique » apparaît également dans des contextes où il semble s'être quelque peu vidé du sens qu'il avait depuis le XIX^e^ siècle, pour glisser vers le sens trivial qu'on lui connaît aujourd'hui. Dans ces occurrences, le terme voisine souvent avec l'adjectif « romanesque », dans le sens de « récit imaginaire »[317]. Si le lien entre roman et imagination n'est pas nouveau dans la réception de Monique Saint-Hélier – on se souvient qu'Albert Thibaudet qualifie *Bois-Mort* de « roman du pays du roman » –, la conjonction du romantisme et du romanesque est nouvelle et le glissement de sens aussi. Jean Blanzat écrit ainsi que « le climat général est très romanesque, sinon romantique »[318]. Les

---

311 H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955. Voir aussi P. Lœwel, *L'Aurore*, 30 juin 1953 ; J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955 ; A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953 ; *Parisien libéré*, 15 décembre 1953 ; Renée Willy, [sans titre], 1953 ; E. Dune, *Revue critique*, juin 1956

312 M. Brion, *Concours médical*, 14 novembre 1953. Voir aussi M. Brion, *Combat*, 23 juillet 1953 ; M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955 ; J. Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953 ; J. Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet 1955.

313 J. Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953.

314 J. Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953 ; R. Willy, [sans titre], 1953.

315 M.-L. Bercher, *L'Alsace*, 21 août 1953 ; R. Willy, [sans titre], 1953 ; J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955 ; H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955 ; Luc Bérimont, *La Femme*, juin 1955.

316 M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955.

317 Dans une émission de radio, Claudine Chonez fait explicitement le lien entre ces deux termes : « Cet univers, c'est celui par excellence de la création romanesque : je veux dire des créatures purement imaginaires, qui demeurent imaginaires […] » (Claudine Chonez, *Radio-Télévision française*, 26 avril 1955). Le texte de cette émission a été retrouvé aux Archives Grasset.

318 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955. Il continue ainsi : « Les hommes sont pour la plupart hautains, forts et violents ; les femmes, les jeunes filles, entières et passionnées. ». Dans *Veillée des chaumières*, on peut lire que le climat est « romanesque et romantique » (*Veillée des chaumières*, décembre 1955).

remarques d'Hervé Bazin sur ce sujet sont éclairantes car elles montrent combien l'histoire racontée par la romancière – les passions amoureuses malheureuses, notamment – et son écriture poétique constituent un matériau qui n'appartient plus au temps présent :

> [Monique Saint-Hélier appartient à] cette même famille romanesque qui a compté plus de membres qu'elle n'en compte aujourd'hui – du moins en France – et dont le grand ressort n'est pas la réalité, mais le rêve. Plus exactement : la réalité rêvée, une conception du monde particulière, entièrement définie de l'intérieur et qui ordonne aux fatalités de l'amour une place prépondérante, romantique à souhait, très éloigné de celle que lui réserve – quand [elle] la lui réserve – la littérature contemporaine.[319]

Ces lignes indiquent clairement que les romans de Monique Saint-Hélier apparaissent comme déjà datés dans les années cinquante. Un chroniqueur parle même de « poncif » pour évoquer cette écriture poétique qui cherchait à sortir du poncif précédent qu'était le réalisme :

> Au réalisme, elle préférait la poésie. Il est possible – étrange retour des choses – qu'elle ait ainsi contribué à la naissance d'un nouveau poncif, celui du mystère […].[320]

Le poncif du mystère est toutefois largement remplacé par d'autres tendances au moment où paraît *Le Martin-pêcheur*. Si, dans les années trente, on accuse Monique Saint-Hélier de vouloir être à la mode, son écriture apparaît aux chroniqueurs des années cinquante comme « à l'écart »[321] : non plus dans le sens où elle heurterait les règles du roman traditionnel mais comme un anachronisme.

De manière générale, s'il semble moins vivace et dépassé lui aussi, l'anti-romantisme des critiques traditionnels apparaît encore occasionnellement. Certains acteurs de la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* continuent à déplorer que le référent ne soit pas le réel du roman traditionnel et qualifient d'artificiel ce qui sort de ce modèle représentatif :

> Cette sensibilité à fleur de peau, cette rêverie sans contrainte, cette vue poétique du monde dont l'apparente sensualité ne cache pas l'artifice, tout cela s'accorde avec certaines âmes, en froisse d'autres.[322]

Comme dans les années trente, les défenseurs de l'œuvre récusent l'argument de l'artifice

---

[319] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.
[320] *Bulletin des lettres*, 15 avril 1955
[321] *Le livre français*, avril 1955. Voir aussi *Bulletin des lettres*, 15 avril 1955.
[322] *Etudes*, avril 1954. Voir aussi R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 19 mars 1955 ; A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953 ; R. Georgin, *Arts*, juillet 1955.

pour affirmer que la romancière est au contraire proche du naturel et du réel :

> De tous les reproches, en tout cas le plus injustifié fut celui d'artifice. Monique Saint-Hélier est aussi éloignée que possible de l'étrange, du curieux, du déconcertant. Etant donné ses dons et sa conception des êtres, la conception qu'elle a adoptée est directe et naturelle.[323]

Le réalisme classique de même que la profondeur poétique de l'univers sont toutefois largement remis en question dès l'après-guerre. Répondant à l'enquête des *Nouvelles littéraires*, René Fallet décrète qu'il est « sûr qu'il ne faut pas essayer de refaire les romans du XIXe siècle » ; il ajoute : « si Balzac vivait aujourd'hui, il écrirait pour le cinéma »[324]. Albert Laffay souhaite justement mettre au jour les rapports qui existent entre le roman et le cinéma dans son long article intitulé « Le récit, le monde et le cinéma » et publié dans *Les Temps modernes*[325]. Il s'attache à montrer la différence profonde qui existe entre la réalité extra-romanesque et les romans, et cela même pour ceux qui, comme le prônait Jacques Rivière[326], montrent l'action en train de se dérouler et rendent l'indétermination du présent :

> Mais ce qu'il faut voir c'est que l'impression de liberté, dans les bons romans, s'enlève néanmoins sur la toile de fond du fixe et de l'inévitable. Cette liberté est feinte, le temps qu'elle déploie est imaginaire. La ruse du romancier est d'introduire fictivement les trois dimensions temporelles où il n'y a en réalité que du passé, solide, compact, inchangeable.[327]

Sa conclusion est ainsi que « [l]e roman suppose le récit et un récit, quel qu'il soit, recèle une loi intime *toute contraire à la loi du monde* »[328]. A l'ouverture essentielle du monde réel correspond la stylisation du récit et c'est une « erreur commune » que de « croire qu'un récit pourrait avoir une sorte d'existence dans la réalité »[329]. La perspective réaliste est ici dénoncée. Le roman ne pourra jamais être l'égal de la réalité car il est fondamentalement différent. Albert Laffay récuse également l'idée que le roman pourrait représenter un réel caché sous la surface – vision dualiste d'un monde constitué d'une apparence et d'une essence – car celui-ci n'existe pas. Selon lui, il s'agit d'une « conception grossière d'un 'monde de

---

323 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955. Voir aussi Edmond Dune, *Revue critique*, juin 1956.
324 René Fallet, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947.
325 A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, mai 1947, pp. 1361-1375 et juin 1947, pp. 1579-1600. Pour Laffay, ce n'est pas le roman qui s'inspire du cinéma, mais l'inverse, car le cinéma, comme le roman, est une narration.
326 Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, 1er mai-1er juillet 1913.
327 A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1366.
328 A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1369.
329 A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1369.

l'esprit' qui se logerait, on ne sait comment, en certaines parties du monde matériel et le doublerait mystérieusement de ses représentations »[330]. Dans leurs romans, les nouveaux romanciers auront d'ailleurs à cœur de montrer par des procédés divers de relativisation que toute vérité est illusoire, qu'elle soit psychologique, morale ou métaphysique[331]. Au final, pour Laffay, « l'objet vrai », et qui « occupe toute la place » dans le roman, c'est « le langage et rien d'autre », ce langage étant toujours « au dehors » de soi[332]. Nous voyons ici que l'un des postulats centraux du Nouveau roman est déjà assez clairement formulé dès la fin des années quarante, au moment où la critique traditionnelle continue le débat du réalisme dans des termes largement dépassés[333].

Critères du roman français traditionnel

Tandis que le Nouveau Roman, avec les répétitions, les enlisements du récit, l'absence d'histoire et de dénouement, fait exploser les notions classiques de composition, d'intrigue et de personnages, le discours critique traditionnel, encore bien visible dans la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*, met toujours l'accent sur ces critères. Certains chroniqueurs continuent donc à évoquer la composition, positivement ou négativement. Pour *Le Martin-pêcheur*, on peut ainsi lire que l'on y trouve « la même absence de construction »[334] que dans les précédents livres ou que « l'arabesque que suit l'auteur échappe

[330] A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1371. Alain Robbe-Grillet évoque dans *Pour un Nouveau Roman* « les vieux mythes de la profondeur » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 45). Robbe-Grillet développe l'idée de l'être-là du monde, en dehors de toute signification : « A la place de cet univers des 'significations' (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur *présence* que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique ou autre. » (A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 20). Avant eux, Roquentin dans *La Nausée* (1938) s'engluait déjà dans un réel qui ne se donnait que comme une présence sans signification.

[331] C. Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*, p. 97. Robbe-Grillet dénie à l'art la fonction d'énoncer des vérités : « Car la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité – où même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes. » (A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.*, pp. 12-13).

[332] A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1372.

[333] La dénonciation du système traditionnel de représentation apparaît également de façon très claire chez Maurice Blanchot dès 1947 (cf. Maurice Blanchot, « Le roman, œuvre de mauvaise foi », *Les Temps modernes*, avril 1947, pp. 1304-1317). Dans *Essais critiques*, Roland Barthes formule de manière radicale l'irréalité de la littérature : « […] la littérature est fondamentalement, constitutivement irréaliste ; la littérature, c'est l'irréel même ; ou plus exactement, bien loin d'être une copie analogique du réel, *la littérature est au contraire la conscience même de l'irréel du langage* : la littérature la plus 'vraie', c'est celle qui se sait la plus irréelle, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage… » (R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 164).

[334] Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953.

trop souvent au lecteur »[335]. A l'inverse, l'ouvrage est « très adroitement construit »[336], « composé comme une symphonie »[337] et Monique Saint-Hélier a un « sens magistral de la composition »[338].

Concernant l'intrigue – ou plus précisément l'absence d'intrigue –, les commentaires restent nombreux. Ils se répartissent toujours entre deux camps : les critiques pour qui un roman n'existe pas sans une histoire ayant un début, un développement et une fin[339] ; et ceux qui valorisent le fait que toute la trame du récit soit constituée par le monde intérieur des personnages, à un moment où certains dénoncent déjà « l'idole de la vie intérieure »[340]. On peut donc lire dans *Foi et Vie* que « nous sommes déconcertés par une action qui n'en est pas une, une action qui se cherche perpétuellement tout au long du livre ; les fils se nouent et se dénouent sans cesse, les thèmes se mêlent, se démêlent, s'entremêlent, et leur abondance éblouit, aveugle »[341]. La permanence d'une vision de l'intrigue comme une suite de causes et de conséquences apparaît chez Charles Exbrayat, qui note que la romancière traite les événements – comme les personnages – avec une « désinvolture » qui oblige le lecteur à accepter tel ou tel événement « sans qu'on nous ait expliqué l'enchaînement des faits ayant amené cette décision »[342].

Les défenseurs de l'ouvrage louent au contraire la capacité de Monique Saint-Hélier à développer un roman à partir de la seule intériorité des personnages[343]. Pour Jean Blanzat, la richesse de la vie intérieure justifie le fait que *Le Martin-pêcheur* ne développe pas d'autres événements que ceux présentés dans Le *Cavalier de paille* :

> Un romancier qui dispose d'un tel pouvoir d'investigation intérieure n'a pas besoin d'étayer sur beaucoup d'événements. […] Aussi bien dans *Le Martin-pêcheur* reprend-elle exactement les données du *Cavalier de paille.*[344]

---

335 *Parisien libéré*, 15 décembre 1953.
336 Anne Villelaur, *Les Lettres françaises*, 17 septembre 1953.
337 R. Willy, [sans titre], 1953.
338 M. Brion, *Combat*. 23 juillet 1953. Jean Blanzat utilise l'image de la rosace, déjà présente pour *Le Cavalier de paille* (J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955).
339 Parmi les réponses d'écrivains concernant la supposée crise du roman, mentionnons ici celle de Jean-Jacques Gautier : « [S]i le roman français déçoit son public, c'est qu'il ne propose plus comme autrefois de raconter une histoire. » (J.-J. Gautier, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947).
340 A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art.cit., mai 1947, p. 1371.
341 *Foi et Vie*, novembre 1953. Voir aussi A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953 ; R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 19 mars 1955.
342 Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953.
343 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953. Voir aussi M. Brion, *Concours médical*, 14 novembre 1953 ; M.-L. Bercher, *L'Alsace*, 21 août 1953.
344 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.

Jean Blanzat émet toutefois une réticence par rapport au fait que le drame intérieur – l'amour malheureux – soit identique pour chaque personnage, que les correspondances et les symétries soient trop systématiques[345].

Du point de vue de l'intrigue, la comparaison avec Virginia Woolf, déjà présente dans les années trente, fait retour. Jean Blanzat et Hervé Bazin rattachent l'absence d'action traditionnelle à la citation de la romancière anglaise que Monique Saint-Hélier choisit comme épigraphe à la partie « Taby et les valets » du *Martin-pêcheur* : « Et je commence à me demander si ça existe, l'histoire de quelqu'un. »[346]. Pour Blanzat, Monique Saint-Hélier, comme Virginia Woolf, montre qu'« aucun être n'est tout entier dans son histoire ; sa vérité est dans chacun de ses instants et chaque instant de chaque âme est un univers infiniment dilatable dont on ne peut jamais saisir qu'une parcelle »[347]. Le critique voit l'auteure du *Martin-pêcheur* comme étant particulièrement à l'avant-garde :

> Sauf Virginia Woolf, aucun romancier, en effet, ne s'est plus libéré que Monique Saint-Hélier du souci de raconter une histoire continue, de suivre un événement dans son développement chronologique.[348]

L'absence d'intrigue au sens traditionnel du terme reste donc un élément fort de la réception de cette œuvre dans les années cinquante, malgré les expériences contemporaines de déconstruction du récit classique. Dans cette thématique, les chroniqueurs s'intéressent également à la participation accrue du lecteur que requiert une telle remise en cause de l'histoire et la présentation fragmentaire des éléments donnés – véritable « puzzle »[349] à reconstruire ou « labyrinthes »[350] dans lesquels il faut savoir se diriger. Là encore deux positions s'affrontent : d'un côté, les critiques traditionnels continuent à regretter l'absence d'explications dûment fournies[351] ; de l'autre, une vision plus moderne de co-construction apparaît, de même que celle du sens à jamais insaisissable :

---

345 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.
346 Monique Saint-Hélier, *Le Martin-pêcheur*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987, p. 135.
347 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955. Voir aussi H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.
348 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.
349 E. Dune, *Revue critique*, juin 1956.
350 D. Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1954.
351 *Bulletin des lettres*, 15 avril 1955 ; Voir aussi *Express*, 23 avril 1955 ; *Etudes*, avril 1954.

> Ses lecteurs doivent devenir ses collaborateurs, renouer sans cesse les fils rompus de récits qui s'entrelacent sans que leur destin soit jamais parfaitement lisible.[352]

Du point de vue de l'absence d'ancrage référentiel, les remarques sont très nettement moins nombreuses que dans les années trente. Le fait de ne pas situer nommément et précisément le cadre géographique de l'action semble ne plus poser de réel problème aux critiques. Lorsque cet élément apparaît, il n'est plus mentionné de manière négative. En revanche, les tentatives de localisation persistent, avec plus ou moins de justesse, montrant que l'ancrage référentiel garde son importance pour la critique traditionnelle et que son absence est un vide qui demande à être comblé. Robert Kemp note ainsi qu'il s'agit d'« un terroir de France assez indistinct pour que tous les lecteurs y puissent reconnaître leur pays »[353]. Edmond Dune hésite entre la France et la Suisse :

> Mais dans quel monde sommes-nous donc, dans quel pays ? Une Savoie vaguement suisse romande, tirant sur l'Alsace, avec des bords champenois […] ? Tout cela à la fois ? Oui, mais qu'importe.[354]

Jacques Madaule pour sa part situe le roman en Suisse, et pour la première fois dans les comptes rendus français, le nom de la ville natale de la romancière est mentionné comme lieu de l'action : « c'est la société protestante d'une petite ville suisse, La Chaux-de-Fonds, patrie de Monique Saint-Hélier »[355]. Si la nationalité de la romancière est ici clairement signalée, cette origine helvétique n'est pas mise en avant par les autres chroniqueurs, qui, comme dans les années trente, l'ignorent certainement.

Dans les années cinquante et suivantes, le personnage réaliste classique, défini par son contexte social et le destin qu'il accomplit, cohérent psychologiquement et transparent pour un narrateur omniscient, est violemment dénoncé, notamment dans *L'Ere du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute et dans *Critique et vérité* (1966) de Roland Barthes. Mais la représentation de l'intériorité d'un protagoniste – en particulier par le biais du monologue intérieur joycien ou woolfien – est également déjà dénoncée comme une fausse copie :

---

[352] *Veillées des chaumières*, décembre 1955. Cette vision annonce celle qu'adopteront les nouveaux romanciers, pour lesquels chaque lecture faite par un récepteur situé actualise un sens de l'œuvre, par essence polysémique. Le lecteur est ainsi sollicité dans son attention, sa capacité mémorielle et ses « compétences herméneutiques » (C. Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*, p. 120).

[353] R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 19 mars 1955.

[354] E. Dune, *Revue critique*, juin 1956.

[355] J. Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet 1955.

> Même si l'auteur semble nous livrer tel quel le monologue intime d'un personnage – comme Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway* – il se glisse sans cesse dans cette prétendue copie toutes sortes de jugements de l'auteur, qui ne laisse point d'interpréter, de résumer, de mettre en ordre. Le discours intérieur à l'état brut, outre qu'il est fort difficile à saisir, est bien trop tissé de coq-à-l'âne, de calembours, d'étranges méprises, pour qu'on puisse jamais calquer l'incohérence secrète de ces phrases ébauchées, reprises, perdues, qui sont, à fond de gorge, la trame continue de notre pensée.[356]

Ce mouvement de remise en cause des modèles de représentation du personnage a comme corollaire la déconstruction d'un critère largement utilisé dans les années trente, tous bords confondus, celui du degré de réalité du personnage : un protagoniste doit paraître vivant pour être réussi. Blanchot récuse totalement ce présupposé, en même temps qu'il affirme la prédominance du rôle du langage :

> [N]on, les personnages du roman le plus vrai ne sont pas vrais, ni vivants, ni réels, mais fictifs, ils attirent si puissamment le lecteur dans la fiction que celui-ci se laisse momentanément glisser hors du monde, perd le monde et est perdu pour lui, abandonne ses points de repère […]. Cela ne prouve pas que la fiction a cessé d'être imaginaire, mais qu'un être réel, écrivain, lecteur, fasciné par une certaine forme d'absence qu'il trouve dans les mots et que les mots tirent du pouvoir fondamental de la conscience, se dégage de toute présence réelle et cherche à vivre dans l'absence de vie, à s'irréaliser dans l'absence de réalité, à constituer l'absence de monde comme le seul monde véritable.[357]

Dans la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*, nous ne trouvons pas trace de ces réflexions plus modernes sur le personnage de roman. Les commentaires sur ce point sont moins nombreux que dans les années trente, mais, dans l'ensemble, rien de neuf n'apparaît. Dans le discours traditionnel réaliste, on reproche aux protagonistes de n'être que « des fantômes »[358], de demeurer « obscurs »[359]. Pour André Chaumeix, ils ne sont que « de fugaces apparitions » dont on ne comprend ni les sentiments, ni les rapports ; ils sont « à peine vivants », « pas des êtres mêmes imaginaires »[360]. Certains jugements portent encore très nettement la trace de critères prototypiques de la critique traditionnelle, notamment lorsqu'une chroniqueuse reproche à la romancière de ne pas assez respecter l'origine sociale

[356] A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., juin 1947, p. 1594.
[357] M. Blanchot, « Le roman, œuvre de mauvaise foi », art. cit., p. 1312.
[358] R. Willy, [sans titre], 1953.
[359] Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953.
[360] A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953.

des protagonistes et condamne l'invraisemblance d'un personnage[361]. A l'inverse, comme dans les années trente, les défenseurs du roman louent la « psychologie profonde et fine » [362] de la romancière, sa manière « impressionniste » de saisir la vie intérieure des personnages, de même que le « mystère » qui entoure chaque personnage, comme dans la réalité[363]. On retrouve ici la dichotomie déjà présente dans les années trente entre une vision rationnelle et explicative de l'être humain et une approche plus moderne qui lui laisse sa part d'ombre, donc de vérité :

> Il subsiste autour d'eux beaucoup de mystère. C'est ce mystère précisément, ces choses suggérées plutôt que dites, qui donne à ces personnages leur étrange densité. Il semble qu'on les a toujours connus et, s'il subsiste en eux plus d'un coin d'ombre, c'est que la vie n'est pas simple, même lorsqu'elle tente de se couler dans les cadres moraux et sociaux les plus rigides. […]
> Ils savent un peu du mystère ; mais ils ne savent pas tout. L'essentiel leur échappe, comme aux lecteurs eux-mêmes. Le fond de l'histoire est énigmatique. Il y a là des choses qui ne se découvriront jamais […]. Les réalités les plus intenses défient toute expression.[364]

Si cette citation va dans la direction de la vision moderne d'un sens à jamais insaisissable, il demeure que la perspective reste celle de la profondeur, le mystère impliquant une vérité ou une substance à trouver au-delà.

La description des techniques narratives utilisées par Monique Saint-Hélier pour rendre la vie intérieure des protagonistes n'est pas plus élaborée que pour *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille*. Comme nous l'avons vu en plusieurs occasions déjà, des références connues sont utilisées, sans pour autant que la comparaison soit étayée. Ici, certains estiment que Monique Saint-Hélier pratique le monologue intérieur joycien :

> Le monologue intérieur que James Joyce avait porté à une extraordinaire perfection ici aussi rend compte de ce qui se passe dans le cœur des êtres, en notations vives et rapides, souvenirs, émotions, sensations […].[365]

---

[361] A. Villelaur, *Les Lettres françaises*, 17 septembre 1953. Voir aussi P. Lœwel, *L'Aurore*, 30 juin 1950. De manière plus générale, les critiques traditionnels sont souvent passablement désorientés face à certains romans contemporains qui ne respectent pas les règles établies en matière de psychologie des personnages. Jacques de Lacretelle s'étonne ainsi que la jalousie – l'un des moteurs de l'action par excellence – ait disparu des ouvrages nouveaux. Il s'exclame : « On dirait une autre planète ! » (J. de Lacretelle, « Remarques sur le roman contemporain », art. cit., p. 390).

[362] *Bulletin des lettres*, 15 avril 1954. Voir aussi Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953.

[363] M. Brion, *Combat*, 23 juillet 1953. Voir aussi J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.

[364] J. Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet 1955.

[365] M. Brion, *Combat*, 23 juillet 1953.

Sans détailler les procédés qui en sont responsables, Jacques Madaule souligne néanmoins à propos des personnages qu'ils subissent tous une forme d'esthétisation de la part de la romancière :

> Et voici ce qui fut à la fois la force et la faiblesse de Monique Saint-Hélier. Elle ne peut peindre un personnage qu'il ne se signale par une certaine espèce de perfection. Elle ne parle que de ce qu'elle admire ; elle admire tout ce dont elle parle. Mais peut-on bien le lui reprocher, et cette société n'est-elle pas d'autant plus poignante que sa cruauté vient de sa perfection même.[366]

Cet esthétisme touche l'univers créé par Monique Saint-Hélier dans son ensemble :

> Tout y est en ordre, et le désordre même […] est encore un effet de l'art. L'injustice, la souffrance et la mort ne sont point absentes, mais elles apparaissent recouvertes d'une épaisse laque qui fait ressortir surtout leur beauté.[367]

Ce constat explique, selon Jacques Madaule, l'inadéquation de ces romans avec le monde contemporain des années cinquante :

> On trouve dans ce monde, comme dans celui qui nous est plus familier, des bons et des méchants, mais tous le sont avec une sorte de perfection esthétique. […] C'est ici, je crois, qu'il faut rechercher la haute signification de cette œuvre unique, un peu intemporelle et même anachronique. Ce monde est sans date, mais ce n'est point, à coup sûr, le monde d'aujourd'hui, chargé d'incertitudes et d'à-peu-près.[368]

Si pour Madaule l'esthétisation à laquelle se livre Monique Saint-Hélier et l'anachronisme général de ses romans relativement au monde des années cinquante n'est pas rédhibitoire, il faut remarquer qu'il touche là un point névralgique pour la compréhension de la réception de la romancière dans ces années-là.

La langue est apparue comme l'un des critères les plus importants pour la critique traditionnelle dans les années trente. Elle est le cheval de bataille préféré des plus conservateurs, celui qui les fait monter aux barricades avec le plus de véhémence. Ce discours puriste apparaît encore sous la plume de certains auteurs dans les années quarante et cinquante. Roland Barthes note à leur propos :

---

366 J. Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet 1955.
367 J. Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953.
368 J. Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953.

> Ils se battent encore aujourd'hui avec une passion ridicule pour leur « langue française » : chroniques oraculaires, fulmination contre les invasions étrangères, condamnation à mort de certains mots, réputés indésirables.[369]

En effet, réutilisant toutes les ressources discursives classiques et nationalistes, Raymond de Las Vargnas ne craint pas d'écrire en 1947 :

> Croyant rénover la prose, [les romanciers en vogue] la brutalisent, ils l'amoindrissent, ils la mutilent. […] La vraie prose n'a nul besoin de singer la grossièreté pour l'exprimer, la prose française surtout qui sait rendre les nuances de la pensée de façon si chatoyante qu'elle semble contenir en elle-même de magiques pouvoirs d'analyse. Il n'est que de la comparer à l'anglaise pour apprécier la force que donne à l'intelligence la fermeté de sa syntaxe, syntaxe qui reste très souple et n'impose pas, comme l'allemande, de contrainte. Elle tient de ses ancêtres latins la minutie juridique, mais elle s'apparente aussi à la fluidité et à la limpidité des Grecs. Elle est à la fois transparente et résistante, claire et complexe, modeste et majestueuse.[370]

Ces croyances sont dénoncées comme telles par Roland Barthes. La clarté française est un mythe politico-esthétique qui « a été scientifiquement démonté par la linguistique moderne : le français n'est ni plus ni moins 'logique' qu'une autre langue »[371]. Dans cette nouvelle perspective, le langage assume un tout autre rôle que pour les romanciers et critiques traditionnels. Il n'est pas un moyen de transmettre des informations, il est l'objet même de la quête de l'écrivain. Fait de signes, essentiellement polysémique, il doit en outre être interprété par un lecteur qui crée du sens. Contemporain de *Critique et vérité*, *L'Œuvre ouverte* (1965) d'Umberto Eco sert sur cette question la réflexion de Roland Barthes.

Si elle récuse la vision du langage comme simple outil de transmission de contenus univoques, cette perspective moderne et structuraliste rejette aussi l'idée romantique selon laquelle le langage permettrait de transmettre la vérité cachée et impalpable des êtres et du monde[372]. Cette conception – qui est celle de Monique Saint-Hélier et de ses plus ardents défenseurs – est évidemment toujours présente chez des auteurs écrivant dans les années quarante et cinquante. Dans l'enquête des *Nouvelles littéraires* sur la crise du roman, Paul

[369] R. Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 29.
[370] R. de Las Vargnas, *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1947.
[371] R. Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, pp. 28-29. Dans *Les Mots et les choses* (1966), Michel Foucault s'en prend lui aussi à la métaphore de la transparence qui traverse toute l'histoire du réalisme (Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 133 et A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 124).
[372] Sur l'approche structuraliste, voir aussi Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994, pp. 92-125.

Gadenne – romancier qui pratique la « chasse spirituelle »[373] – se plaint des romans contemporains en s'exclamant :

> [A]vons-nous oublié que le langage est un instrument d'investigation et de communion spirituelles ?[374]

Du point de vue des remarques sur la langue, la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* reste dans les mêmes rails que celle des romans des années trente, malgré le nouveau rôle central et problématique attribué au langage. Toutefois, alors que le style de Monique Saint-Hélier était l'un des enjeux majeurs de la polémique de *Bois-Mort* pour les conservateurs et les puristes, il est commenté avec beaucoup moins de passion dans les années cinquante. Toujours accusée d'être artificielle, la romancière ne se voit plus reprocher de mal écrire ou de commettre des fautes de français[375].

L'écriture de Monique Saint-Hélier laisse donc toujours une place trop grande aux sens pour les rationalistes[376], et ses images artificielles la rendent précieuse :

> J'ai retrouvé au long de ces pages l'enchantement de la phrase souple et balancée, des cadences, des couleurs […]. Mais parfois cette magie semble trop concertée, trop voulue, et elle perd ainsi de sa puissance. Monique Saint-Hélier joue des mots en virtuose, mais le miracle ne s'opère pas toujours, les mots ne deviennent pas chair et sang.[377]

L'argument est contré par les défenseurs de la romancière, qui affirment à l'inverse, dans une opposition que nous connaissons, que les mots et les images de cette romancière « visionnaire »[378] disent le vrai réel :

> Nous ne sommes plus habitués à ce langage qui va au fond des choses, qui ne se contente pas de les effleurer à léger coups de pinceau, avec des mots de plumes et de reflets, mais semble se faire sève, parfum, son et lumière pour mieux les pénétrer, pour mieux nous envahir et nous

[373] Jean Crocq, *Paul Gadenne ou les vicissitudes d'une chasse spirituelle*, mémoire pour le Diplôme d'Etudes Supérieures, Faculté des Lettres de Toulouse, 1961, cité dans B. Curatolo, *Paul Gadenne. L'écriture et les signes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 67.

[374] Paul Gadenne, *Les Nouvelles littéraires*, 20 novembre 1947.

[375] Si le discours puriste n'est pas présent dans la réception des romans des années cinquante, Jacques Madaule, rescapé des années trente, devance l'argument : « La langue française vient de perdre, en Monique Saint-Hélier, un de ses meilleurs écrivains. Certes, les puristes relèveraient peut-être quelques négligences dans son style. Mais ce sont là des taches légères, et qui ne doivent pas nous faire oublier d'incomparables qualités. » (J. Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet, 1955).

[376] R. Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1953.

[377] R. Willy, [sans titre], 1953. Voir aussi A. Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953.

[378] Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953. Voir aussi H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955. Chez ces deux auteurs, la comparaison avec la peinture réapparaît.

> convaincre de l'épaisseur du réel […]. C'est pourquoi les livres de Monique Saint-Hélier nous dépaysent d'abord. Mais une fois la communication établie, le courant passe, fluide, vibrant, avec parfois des accès d'une intensité saisissante.[379]

Le temps et l'illimité

Déjà évoquées dans certains comptes rendus des années trente, la représentation du temps et sa constitution en élément thématique deviennent évidentes pour les critiques avec la parution du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* : « [le] vrai sujet [de Monique Saint-Hélier] est le temps », thème qui pour certains « est devenu une véritable tarte-à-la crème »[380]. La comparaison avec *A la Recherche du temps perdu*, déjà présente dans les années trente, s'impose ainsi dans les années cinquante par cette thématique, ceci d'autant plus facilement que l'œuvre de la romancière a pris de l'ampleur et comporte plusieurs volumes, comme l'entreprise proustienne. Les chroniqueurs qui abordent cette thématique ont tous un avis positif sur les romans de Monique Saint-Hélier. Là encore, aucune des réflexions plus modernes sur la temporalité n'apparaît.

Le modèle classique d'une continuité logique reste présent dans les années cinquante. Les romans de Virginia Woolf ou Monique Saint-Hélier heurtent les règles du roman traditionnel du point de vue de la temporalité dans la mesure où ils déroulent une narration lacunaire, partielle, qui se comble – ou non – par le biais des remémorations des personnages, celles-ci étant souvent non chronologiques. Au bout du compte, néanmoins, il est possible de reconstruire un récit plus ou moins cohérent et plus ou moins complet. Certains romans des années cinquante contreviennent aux règles traditionnelles dans une bien plus large mesure que chez ces deux romancières et selon d'autres procédés[381].

Dans le contexte d'une pensée moderne marquée par de nouveaux acquis scientifiques, la vision d'une connaissance parcellaire du monde, fondée sur une philosophie du discontinu, se donne à lire dans les œuvres[382]. La rupture, l'absence de transitions, mais aussi la répétition, les piétinements, l'impossibilité de situer un fragment dans une chronologie, tous ces éléments font exploser le cadre temporel du récit, et plus largement son chronotope. Avec lui, ce sont toutes les certitudes, toutes les vérités, qui se trouvent atteintes et le procédé même

[379] E. Dune, *Revue critique*, juin 1956. Voir aussi Ch. Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953 ; M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955 ; René Georgin, *Arts*, 27 juillet 1955 ; *Express*, 23 avril 1955.
[380] E. Dune, *Revue critique*, juin 1956.
[381] On peut citer ici *L'Emploi du temps* (1956) de Michel Butor ou *La Jalousie* (1957) d'Alain Robbe-Grillet.
[382] C. Murcin, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*, p. 102.

de l'écriture, son travail d'élaboration constant, qui se voient soulignés. Dans cette nouvelle approche du réel et des êtres, le paradigme bergsonien est déjà remis en cause. Ainsi Albert Laffay cherche-t-il à montrer que, contrairement à la vision bergsonienne de la mémoire, celle-ci n'enregistre pas la réalité telle qu'elle a été – ce qui est « une fausse conception de la mémoire » –, mais qu'elle est une machine à récit dans la mesure où elle reconstruit le passé depuis le présent :

> Chez Bergson encore la mémoire est censée accumuler tout ce qui se passe, donnant à l'ensemble du passé une sorte de retraite confortable pour le rendre intact et dans l'ordre quand le schéma corporel présent laisse les images souvenirs s'insérer dans ses mailles. Or, en fait, le passé n'a d'existence qu'à partir de mon présent et de mon avenir actuels. L'ordre de mes souvenirs est toujours reconstruit, déduit.[383]

Le temps d'un roman, qu'il soit exprimé par la mémoire ou non, est essentiellement un « temps imaginaire »[384].

Hors des remises en question les plus contemporaines, les remarques concernant la temporalité dans la réception du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* restent principalement dans le paradigme bergsonien. Ainsi, pour ses admirateurs, Monique Saint-Hélier montre que dans la conscience humaine tous les temps de l'expérience sont présents[385]. Cette co-présence fait sortir le protagoniste d'une ligne chronologique d'expériences et marque le « triomphe de la durée sur l'écoulement »[386]. Ceci explique la dilatation qui s'opère notamment dans *Le Martin-pêcheur*, lorsque Catherine erre dans les couloirs en cherchant à sortir de la maison de Balagny :

> [E]t l'on comprend qu'il faille tant de pages pour que nous suivions Catherine tandis qu'elle descend, dans l'obscurité, l'escalier de la maison Balagny, puisque les instants, en réalité, sont faits d'une addition infinie d'instants passés […].[387]

Ce sont avant tout les parties « L'arrosoir rouge » et « Le revenant » de *L'Arrosoir rouge* – centrées tout particulièrement sur la thématique du temps – qui poussent les chroniqueurs à évoquer le roman de Marcel Proust. Le dernier livre de Monique Saint-Hélier

[383] A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, pp. 1369-1370.
[384] A. Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cit., mai 1947, p. 1373.
[385] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.
[386] M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955.
[387] M. Brion, *Combat*, 23 juillet 1953.

est ainsi perçu comme une *Recherche* « à l'envers » dans la mesure où la révélation du temps retrouvé est d'emblée donnée et qu'elle se situe dans le passé des personnages[388]. Considérant l'ouvrage comme le dernier volume publié du cycle des Alérac, Marcel Brion y voit le même mouvement d'épiphanie que dans *Le Temps retrouvé* :

> Il se produit, dans ce cimetière, le même phénomène capital qui renverse et achève, tout à la fois, l'expérience du temps chez Marcel Proust, et voici que cette définition de ce que Monique Saint-Hélier appelle le Temps de la mémoire, nous apporte en même temps la clef de toute sa création romanesque, l'explication de cette invention mythologique, de cette 'transfiguration' en une réalité plus intense qu'accomplissent les personnages.[389]

Mais si la *Recherche* est un ensemble romanesque achevé, celui de Monique Saint-Hélier ne l'est pas et les critiques le savent. Certains, tels Jean Blanzat, croient qu'il reste des volumes publiables et annoncent donc la parution posthume de la suite[390]. Rejoignant Gabriel Marcel qui avait souligné dès *Bois-Mort* la part d'inexhaustible de ce roman[391], plusieurs auteurs remarquent que l'œuvre de la romancière est potentiellement illimitée en raison de l'importance accordée à la vie intérieure des personnages et à leurs souvenirs : « chaque univers intérieur est si vaste, si ouvert, qu'il semble impossible de le parcourir en entier »[392]. Cette chronique semble ainsi « n'avoir ni fin ni commencement »[393]. Si Monique Saint-Hélier colle à la vie en cherchant à exprimer « l''inépuisable' de la réalité »[394], les chroniqueurs voient bien qu'« il y a une sorte de gageure à tenter de circonscrire ce qu'on a conçu par définition comme illimité »[395]. Certains critiques perçoivent que « les particularités extrêmes de cette œuvre » – sa tentative de dire l'illimité – sont en même temps « ses limites »[396]. L'inachèvement de l'œuvre est donc fortement pressenti :

---

388 « On le voit : un temps qui a le visage, non d'un vieillard aigri et oublieux, mais d'un Don Juan toujours séduisant bien que ravagé. Ce n'est pas la recherche du temps perdu, mais la découverte, éblouie, éblouissante, du temps retrouvé. Proust à l'envers ! » (E. Dune, *Revue critique*, juin 1956). *L'Arrosoir rouge* décrit des événements se situant une dizaine d'années avant ceux de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille*.

389 M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955.

390 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars, 1955. Pour d'autres chroniqueurs, toutefois, la mort de la romancière met un terme à la série (voir par exemple, Ch. Exbrayat, *Le Journal du centre*, 5 mai 1955).

391 En 1953 et en 1955, Jean Blanzat cite les propos de Gabriel Marcel sur le fait que la réalité semble inépuisable sous la plume de Monique Saint-Hélier (cf. J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953 et J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars, 1955).

392 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.

393 E. Dune, *Revue critique*, juin 1956.

394 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.

395 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.

396 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.

> Et pourtant, même à la dernière ligne du *Martin-pêcheur* on ne saura pas tout des personnages inquiétants et inquiets de Monique Saint-Hélier. Une suite nous est promise mais dans cet étrange roman-fleuve, verra-t-on jamais le destin se fermer et la vie donner une assiette définitive à ceux qu'elle aura fait naviguer parmi les orages des amours et des haines, des angoisses et des faux apaisements.[397]

Ces caractéristiques particulières sont mises en lien par plus d'un chroniqueur avec la maladie de la romancière. Déjà présent dans le discours critique des années trente[398], cet aspect est largement souligné lors de la parution de *L'Arrosoir rouge* et du décès de Monique Saint-Hélier. L'idée d'une création compensatoire fait retour. Si Marcel Brion prend la peine de noter que le monde créé n'est pas « un domaine illusoire, un royaume de compensation »[399], Charles Exbrayat estime quant à lui qu'il s'agit bien de cela :

> Malade, condamnée à une certaine claustration, Monique Saint-Hélier s'était réfugiée en un univers particulier dont elle nous ouvrit les portes difficiles.[400]

Son monde est un « monde de recluse »[401]. Comme dans les années trente, un parallèle s'instaure sur ce point entre Monique Saint-Hélier et Proust[402]. Pour Jean Blanzat, ce qui différencie ces deux auteurs, c'est que l'une recourt à l'imagination et au rêve, alors que l'autre se sert des souvenirs de sa vie vécue. Cette précision est intéressante dans la mesure où elle montre que pour un lecteur des années cinquante l'univers créé par la romancière semble très éloigné de la réalité concrète, contrairement à celui de Proust, qui pourtant ne peint pas la société contemporaine.

Le transfert de vie entre la malade et son œuvre, évoqué plus haut, apparaît pour les critiques avec la publication de *L'Arrosoir rouge*. Ce dernier roman dans lequel la mort tient une place prépondérante, publié au moment où la romancière décède, est largement perçu comme le message « d'outre-tombe »[403], le « message d'adieu » ou le « testament »[404] de celle

---

397 M.-L. Bercher, *Alsace*, 21 août 1953.

398 On se souvient du concept de « littérature couchée » et de l'image d'une malade recréant dans son lit la réalité perdue par le biais de ses souvenirs (cf. *L'Intransigeant*, 7 juillet 1937).

399 M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955.

400 Ch. Exbrayat, *Journal du ce*ntre, 5 mai 1955. Exbrayat voit dans le bal un motif typique qui plaît aux femmes malades : « Monique Saint-Hélier a été fascinée par l'atmosphère du bal. Remarquons que les grands malades, surtout quand ce sont des femmes, se réfugient volontiers dans les souvenirs de bals où chacun joue un rôle à la perfection, soucieux de plaire. » (Ch. Exbrayat, *Le Journal du centre*, 5 mai 1955).

401 *L'Express*, 23 avril 1955.

402 Voir notamment J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.

403 *Les Nouvelles littéraires*, 28 avril 1955.

404 M. Brion, *Combat*, 23 mars 1955.

qui « abusa de ses forces »[405] pour finir son livre et en signer les dédicaces :

> [C]elle qui l'a écrit, Monique Saint-Hélier, n'a pas survécu à la corvée des 'envois d'auteur', comme si elle avait fait passer toute sa substance en ces pages préfiguratrices. Car tout porte la marque de la mort dans *L'Arrosoir rouge*.[406]

Vision et évaluation de l'œuvre

Face aux quatre romans publiés et à la temporalité qu'ils déploient – ou plutôt ne déploient pas –, les critiques tentent de circonscrire cet « étrange roman fleuve »[407]. Ces ouvrages sont-ils la suite l'un de l'autre ? Forment-ils des romans indépendants ? Ne constituent-ils qu'un seul et même ouvrage ? Telles sont les questions que se posent les chroniqueurs. Si la comparaison avec la *Recherche* est bel et bien présente[408], elle tourne néanmoins vite court puisque les romans du cycle des Alérac ne forment pas un ensemble achevé et qu'aucune progression chronologique n'advient, notamment entre *Le Cavalier de paille* et *Le Martin-pêcheur*, mais aussi entre *L'Arrosoir rouge* et le reste des volumes. Par ailleurs, l'épiphanie de *L'Arrosoir rouge* se situant dans le passé des personnages, elle est loin d'être le résultat d'un cheminement comme dans *Le Temps retrouvé*. Les protagonistes paraissent au contraire figés dans leurs souvenirs, leurs douleurs et leurs manques. Le cycle des romans de Monique Saint-Hélier semble creuser, approfondir et élargir un même sillon.

Un consensus semble s'opérer avec la publication de *L'Arrosoir rouge* sur le fait que les quatre romans du cycle des Alérac doivent être lus ensemble et dans l'ordre. Pour Jean Blanzat, « le livre n'a son sens que pour ceux qui ont lu les précédents »[409]. Les critiques n'ont par contre pas tous la même vision quant au lien que les ouvrages entretiennent. Si Jacques Madaule décrit *Le Martin-pêcheur* comme « la suite »[410] des romans des années trente, d'autres auteurs précisent que les romans des années cinquante ne sont pas une suite au sens habituel du terme dans la mesure où le premier roman reprend la temporalité du *Cavalier de paille* et que *L'Arrosoir rouge* opère un saut dans le passé. Marcel Brion prend donc la

[405] *Le Figaro littéraire*, 17 mars 1955.
[406] *Franc tireur*, 12 mai 1955.
[407] M.-L. Bercher, *Alsace*, 21 août 1953.
[408] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955. Bazin affirme que l'ensemble que forment les romans est comparable à la *Recherche*.
[409] J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955. Voir aussi H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955 ; *Bulletin des lettres*, 15 avril 1955.
[410] J. Madaule, *Le Rappel*, 2 août 1953. En raison sans doute du trop long laps de temps écoulé, le critique oublie ici *Le Cavalier de paille* et fait du *Martin-pêcheur* la suite de *Bois-Mort*.

peine de mettre le mot « suite » entre guillemets[411], tandis que Jean Blanzat relève à la sortie du *Martin-pêcheur* que l'ouvrage ne peut pas être simplement vu comme une suite :

> Les événements communs aux trois livres se passent en quelques jours et, dans les deux derniers, à quelques heures près, il s'agit d'une même nuit. L'idée de 'suite romanesque', dans la mesure où elle implique un déroulement dans la durée, est donc ici insuffisante. Le temps du récit est presque figé.[412]

Pour certains critiques, c'est en fait la série entière qui forme un seul roman. Gabriel Marcel évoque ainsi « l'immense roman dont nous possédons aujourd'hui quatre volumes »[413]. Pour Jean Blanzat, qui adopte la perspective de Monique Saint-Hélier elle-même, la nature de cette série fait qu'elle aurait dû être regroupée en un seul livre :

> En réalité, une présentation adéquate de l'œuvre nécessiterait un énorme volume où toute la perspective se découvrirait d'un coup.[414]

En revanche, d'autres auteurs établissent un clivage entre les romans des années trente et ceux des années cinquante. Pour Jacques Madaule, les quatre romans forment deux groupes distincts :

> Elle était réduite depuis de longues années à une immobilité à peu près totale, et l'on peut dire que c'est dans ces conditions qu'elle a écrit 'Les Alérac' et 'La Chronique du Martin-pêcheur', deux cycles qui ont, au fond, le même sujet, et dont le premier comprenait deux romans : *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille*, tandis que le second en devait comprendre trois : *Le Martin-pêcheur*, cet *Arrosoir rouge* qui est sur ma table, et un troisième, *Agar*, dont je ne sais si elle a eu le temps de l'écrire.[415]

De fait, un certain flou règne puisque pour un autre chroniqueur, les deux cycles dont il est question chez Madaule portent le titre général de « La Cage aux rêves »[416] alors que pour

---

411 M. Brion, *Concours médical*, 14 novembre 1953.
412 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953. Hervé Bazin adopte le même point de vue à propos de *L'Arrosoir rouge* (H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955).
413 G. Marcel, *La Table ronde*, juin 1955.
414 J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953.
415 J. Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet 1955.
416 « Sous le titre général de 'La Cage aux rêves' Monique Saint-Hélier a écrit une suite de romans. 'Les Alérac' groupait *Bois-Mort*, *Le Cavalier de paille*. 'La Chronique du Martin-pêcheur' s'ouvrait sur *Le Martin-pêcheur* et se continue aujourd'hui avec *L'Arrosoir rouge*. » (Marcel Prest, [sans titre], avril 1955). On trouve également : « *L'Arrosoir rouge*, quatrième volume de la série *Bois-Mort* (et, avec celui-ci, le meilleur de tous) est un livre posthume. » (*Veillées des chaumières*, décembre 1955).

Hervé Bazin, ce grand roman comporte cinq ou six livres[417]. Au-delà de leur aspect anecdotique, ces imprécisions montrent que cette série de romans inhabituelle, à l'architecture temporelle et compositionnelle complexe, coupée en deux par dix-sept années de silence, pose des problèmes de vision d'ensemble et de catégorisation aux critiques acteurs de la réception des romans des années cinquante. Cet élément est sans doute un facteur de plus pour expliquer l'insuccès de la romancière.

A la mort de Monique Saint-Hélier, plusieurs chroniqueurs tentent d'évaluer l'importance de l'œuvre et en commentent la réception. De manière générale, l'auteure de *Bois-Mort* est perçue par ses admirateurs comme un écrivain de grande qualité, mais n'ayant pas obtenu la reconnaissance qu'il méritait. Différenciant valeur de l'œuvre perçue par des *happy few* et succès à une large échelle, plus d'un critique espère une gloire posthume, à l'image de celle qu'ont connue plusieurs autres romanciers. Les remarques des commentateurs confirment qu'en 1955 Monique Saint-Hélier fait déjà figure de romancière qu'on ne lit pas.

Jean Blanzat constate ainsi que l'auteure ne connaît plus le succès dont elle avait joui dans les années trente :

> L'un des regrets de ceux qui l'ont connue est de se dire qu'elle meurt avant qu'on ait rendu justice à son œuvre, avant même que ses livres aient repris l'éclat dont *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* brillèrent, il y a vingt ans.[418]

Pour Hervé Bazin, c'est bien l'éloignement de la romancière du courant de la littérature des années cinquante « qui a privé Monique Saint-Hélier du grand succès, ce qui l'a empêchée d'être mise à sa place »[419]. A propos de son « cas » « pénible », de son « destin singulier »[420], il envisage un avenir plus brillant :

> La mort vient d'arrêter cette œuvre, dont on doit regretter qu'elle se termine avant d'être bien connue et se réjouir de ce qu'elle ait été tout de même menée à bien. Du moins pour l'essentiel. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'évitant ce purgatoire où s'enlisent, dix ou douze ans durant, les écrivains qui disparaissent dans le succès et dont la réussite se trouve alors remise en question, posée sur d'autres balances, Monique Saint-Hélier bénéficie d'une autre chance : celle des auteurs qui n'ont de leur vivant pas été ce qu'ils pouvaient être et que

[417] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.
[418] J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.
[419] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.
[420] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.

> leur disparition accrédite auprès de nous.[421]

Ignorant sans doute que cette œuvre n'est justement pas achevée, Bazin va même jusqu'à prédire à la romancière un destin proche de celui de Marcel Proust :

> Toutes proportions gardées, on la voit assez bien monter dans l'estime des contemporains, comme a monté Proust, phénomène d'une autre grandeur, certes, mais dont elle est un peu la réplique.[422]

Mais si certains pensent que « le cercle des lecteurs de Monique Saint-Hélier ne peut que s'agrandir » et que « ce 'génie romanesque authentique', selon le mot de Gabriel Marcel, rayonnera de plus en plus »[423], d'autres soulignent le caractère élitiste et restreint de son lectorat :

> Aussi, le domaine enchanté des Alérac sera-t-il toujours fermé aux lecteurs pressés. Monique Saint-Hélier semblait avoir choisi une fois pour toutes ses admirateurs, un petit cercle d'esprits intelligents, mieux même, sensibles et fins.[424]

Déjà perçue comme élitiste dans les années trente, il n'est pas étonnant que cette écriture apparaisse encore ainsi, et sinon plus, dans les années cinquante.

[421] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955. Voir aussi J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955.
[422] H. Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955.
[423] J. Lehan, *Indépendant*, 30 mars 1955.
[424] E. Dune, *Revue critique*, juin 1956.

Chapitre IV : L'œuvre de Monique Saint-Hélier en Suisse et en Allemagne

Si l'œuvre de Monique Saint-Hélier ne soulève plus les passions en France dans les années cinquante, elle suscite en revanche une lecture enthousiaste chez deux lecteurs germanophones allemands, qui voient en elle une expérience romanesque d'avant-garde : il s'agit du romancier Hermann Hesse, prix Nobel de littérature en 1946[425], et de son éditeur, Peter Suhrkamp[426]. Sous l'impulsion du premier et l'action du second, les quatre romans du cycle des Alérac seront édités dans cette maison d'édition de renom et présentés en Allemagne comme des textes français contemporains qui développent les méthodes de Marcel Proust et Virginia Woolf. Alors que Monique Saint-Hélier se sent abandonnée et incomprise par son éditeur parisien depuis les années quarante, elle trouve en la personne de Suhrkamp un lecteur passionné, un éditeur attentif et un traducteur impliqué. Quant à Hermann Hesse, la romancière lui dédie *L'Arrosoir rouge*[427].

Si la Deuxième Guerre mondiale marque une coupure importante dans le siècle, la question des littératures francophones non françaises reste plus ou moins la même que dans les années trente. On comprend dès lors que, comme en France, l'origine suisse de Monique Saint-Hélier soit passée sous silence. D'un point de vue commercial, Peter Suhrkamp a sans doute intérêt à proposer au public allemand des livres français traduits en allemand, plutôt que des ouvrages suisses romands qui n'auraient ni une identité spécifique claire ni la réputation du roman français.

Comme dans les années trente, l'étude de la réception des romans de Monique Saint-Hélier en Suisse montre bien la position encore très dépendante du pays à l'égard de Paris. En effet, si la Deuxième Guerre mondiale a permis un temps d'effervescence particulière dans le monde littéraire suisse romand et un rayonnement vers l'extérieur accru, la Libération et la reprise de la vie éditoriale parisienne entraînent une période de relatif marasme, qu'accompagne une image peu positive du pays aux yeux de l'étranger en raison de la position politique ambiguë de la Suisse durant la guerre. Ceci est particulièrement vrai du regard de la France sur la Suisse, alors que les Français font le procès de la collaboration dans

[425] Sur Hermann Hesse critique littéraire, voir Marco Schickling, *Hermann Hesse als Literaturkritiker*, Heidelberg, Winter, 2005, ainsi que Hermann Hesse, *Die Welt im Buch : Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1935-1962*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005 ; pour les aspects biographiques, voir Michael Limberg, *Hermann Hesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005.

[426] Sur les éditions Suhrkamp, voir *Die Geschichte des Suhrkamp Verlages: 1. Juni 1950 bis 30 Juni 2000*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000. Pour la correspondance entre Hesse et son éditeur, voir H. Hesse, P. Suhrkamp, *Briefwechsel, 1945-1959*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969.

[427] « Pour HERMANN HESSE qui sait lire les ténèbres. Avec toute mon affection et ma gratitude. »

leur propre camp[428]. Les années cinquante en Suisse romande sont ainsi encore fortement marquées par la déférence envers le pôle que constitue la littérature française et Paris. Les chroniqueurs sont donc très fiers de pouvoir annoncer que Gabriel Marcel et Edmond Jaloux ont attribué à la romancière le label de « Virginia Woolf française »[429], qu'on la compare en France à Joyce et Proust et que ses romans figurent parmi « les plus réussis de la littérature française de ce siècle »[430]. Il faut attendre les années septante et l'évolution de la conscience littéraire romande pour que la Suisse se réapproprie esthétiquement l'œuvre de Monique Saint-Hélier : en 1971, lorsque Michel Dentan lance la collection « Bibliothèque romande »[431], il inclut *Bois-Mort* dans la série des classiques romands qui, de Calvin aux contemporains, sont censés poser « les jalons d'une continuité littéraire construite »[432]. Ce faisant, Dentan permet à Monique Saint-Hélier d'être redécouverte dans son pays et il inaugure la série de rééditions du cycle des Alérac en Suisse, qui va de *Bois-Mort* en 1971 au *Martin-pêcheur* en 1987[433].

Ainsi, si dans les années cinquante comme dans les années trente l'origine suisse, neuchâteloise ou chaux-de-fonnière de Monique Saint-Hélier est mentionnée avec fierté, c'est essentiellement pour se réapproprier une romancière connue à Paris et non pour chercher à définir son écriture comme romande[434]. Plus d'un critique remarque que cette œuvre est par ailleurs peu connue en Suisse et appréciée d'un cercle réduit de fervents admirateurs[435]. Les

---

[428] Sur ces aspects, voir S. Roth et F. Valloton, « L'édition en Suisse romande de 1920 à 1970 », art cit., pp. 25-42.

[429] *L'Impartial*, 29 octobre 1953 ; *Journal de Genève*, mars 1955 ; J.-M. Nussbaum, *Gazette de Lausanne*, 19 mars 1955. Cette appellation est reconstruite par les Suisses. Nous avons vu que les deux critiques français remarquent les similitudes techniques qui existent entre les deux romancières mais ils n'utilisent jamais une telle expression. Jean-Marie Nussbaum continue à l'utiliser jusque dans les années quatre-vingts (J.-M. Nussbaum, *L'Impartial*, 16 août 1980).

[430] Henri Perrochon, *Journal de Payerne*, 15 mai 1957.

[431] Cette collection est éditée par Rencontre, Payot Lausanne et La Feuille d'Avis de Lausanne. Voir R. Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 4, Payot, Lausanne, 1999, p. 42.

[432] R. Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 4., *op. cit.*, p. 42.

[433] Monique Saint-Hélier, *Bois-Mort*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971 ; Monique Saint-Hélier, *Le Cavalier de paille*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1979 ; Monique Saint-Hélier, *L'Arrosoir rouge*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1986 ; Monique Saint-Hélier, *Le Martin-pêcheur*, Lausanne, Editions l'Age d'homme, 1987 ; *La Cage aux rêves* fait aussi partie de ce mouvement de réédition en Suisse romande, ainsi que la correspondance de la romancière avec le peintre chaux-de-fonnier Lucien Schwob : Monique Saint-Hélier, *La Cage aux rêves*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985 et Monique Saint-Hélier, *Lettres à Lucien Schwob*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985.

[434] Voir notamment *L'Impartial*, 29 octobre 1953 ; Aloÿs Bataillard, « La 15e littéraire de Radio Lausanne », 6 août 1953 ; Jean-Marie Nussbaum, *Gazette de Lausanne*, 19 mars 1955. Pour Nussbaum, l'œuvre de Monique Saint-Hélier constitue « le plus grand monument littéraire » que possède La Chaux-de-Fonds. Quinze articles ont été retrouvés pour *L'Arrosoir rouge* et huit pour *Le Martin-pêcheur*. Voir Annexe 1 pour la liste complète.

[435] Voir André Tissot, *Coopératives réunies*, 14 mai 1955 ; J.-M. Nussbaum, *Gazette de Lausanne*, 19 mars 1955 ; Alöys Bataillard, La 15e littéraire de Radio-Lausanne, 17 mars 1955 ; *Quinzaine du Léman et des Alpes*, 5 avril 1955).

comptes rendus suisses de cette période n'apportent donc rien de neuf à la réception de la romancière. On y retrouve le discours d'allégeance à Paris et à ses critiques, de même qu'un jugement négatif – au nom de critères conservateurs[436] – ou au contraire enthousiaste[437]. Dans les deux cas, comme dans la réception française de Monique Saint-Hélier, les nouveaux enjeux esthétiques qui marquent les années cinquante ne sont pas abordés. Nous n'y trouvons pas non plus un affinement de la description des techniques narratives utilisées par la romancière, de la construction de son œuvre, de ses thèmes ou des questions qu'elle soulève. Toutefois, alors que la majeure partie des articles est le fait de chroniqueurs littéraires journalistiques, deux écrivains semblent avoir été touchés par ces romans et apportent un éclairage nettement plus intéressant : il s'agit du poète romand Philippe Jaccottet et de la philosophe Jeanne Hersch.

Deux voix suisses originales

Traducteur de Rainer Maria Rilke et auteur d'un volume de la série « Ecrivains de toujours » consacré au poète autrichien[438], Philippe Jaccottet fait partie du mouvement qui fait sortir Rilke du purgatoire dans les années septante et suivantes, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de cette étude. Il n'est donc pas étonnant de recroiser son nom dans la réception des romans de Monique Saint-Hélier ni de lire que Jaccottet est touché par une écriture qui tente d'appréhender l'au-delà de la réalité visée par le réalisme traditionnel :

> Ce roman est un dialogue, parfois excessivement ténu peut-être, mais presque toujours prenant, avec ce qu'il y a de plus fabuleux dans le monde, et de moins immédiatement perceptible : à l'écoute des paysages, du glissement de la lumière, du passage d'un oiseau, des chimères et des morts.[439]

De fait, l'article de Jaccottet sur *L'Arrosoir rouge* s'intitule « La chronique fabuleuse »[440].

Le poète suisse évoque Rilke dans son compte rendu. Dans une perspective thématique, la comparaison touche la temporalité, plus particulièrement la permanence du

[436] Ce discours est tenu, comme dans les années trente, par Jean Nicollier.
[437] Le chaux-de-fonnier Jean-Marie Nussbaum est l'un des plus enthousiastes zélateurs de la romancière.
[438] Ph. Jaccottet, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 1970. Sur Jaccottet traducteur de Rilke, voir Christine Lombez, *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet, poète et traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003.
[439] Ph. Jaccottet, *La Nouvelle Revue de Lausann*e, 1er mai 1955.
[440] Ainsi que l'explique Jaccottet au début de son article, ce titre est celui d'un livre d'André Dhôtel, paru la même année.

passé dans le présent des personnages et l'interpénétration du domaine de la vie et de la mort. Jaccottet note qu'une telle vision du temps est propre à l'aristocratie et ceci explique pour lui la « fascination » de Rilke pour cette classe[441]. L'écrivain comprend ainsi l'intérêt de Monique Saint-Hélier pour les Alérac :

> C'est sans doute ce même sens du temps que Monique Saint-Hélier retrouve dans la famille des Alérac, dans cette aristocratie de province, et l'on sait bien qu'elle se sentit toujours très proche de Rilke. Il est possible que des natures frêles, hantées par la présence de la mort et sensibles aux plus subtils signes, trouvent dans un mode de vie en train de disparaître une sorte de merveilleux abri, sous les ombrages duquel elles demeurent silencieuses, poursuivant leur patiente recherche ou simplement dans l'attente d'on ne sait quels dons.[442]

Développant une perspective romande originale, Philippe Jaccottet évoque sur ce même sujet une romancière vaudoise qui commence à publier à partir des années trente en Suisse : Catherine Colomb[443]. Dans les années cinquante, elle fait paraître *Les Esprits de la terre* (1953)[444]. Pour Jaccottet, Monique Saint-Hélier et Catherine Colomb « ressuscitent dans leur magie de vieilles nobles demeures vaudoises ou neuchâteloises »[445].

Jeanne Hersch s'intéresse elle aussi à la temporalité mise en scène dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier. La différenciant de celle de la *Recherche* de Proust, elle apporte un éclairage nouveau sur le cycle des Alérac. Ayant concédé que « dans un sens » il est vrai que *L'Arrosoir rouge* se situe avant les trois autres romans – puisqu'on se retrouve dans le passé des personnages –, la philosophe s'interroge : « Mais lequel de ces livres se passe avant, lequel après ? Je ne sais pas. »[446]. Il n'est donc pas approprié de considérer le déroulement chronologique lorsqu'on les évoque :

---

441 Ph. Jaccottet, *La Nouvelle Revue de Lausann*e, 1er mai 1955.
442 Ph. Jaccottet, *La Nouvelle Revue de Lausann*e, 1er mai 1955.
443 Son premier roman, *Pile ou face*, paraît en 1934.
444 Entre deux, *Châteaux en enfance* est édité en 1945.
445 Ph. Jaccottet, *La Nouvelle Revue de Lausann*e, 1er mai 1955. Jaccottet relève également que les deux romancières ont renoncé à « raconter une histoire ».
446 Jeanne Hersch, mars 1955, publié dans *Journal de Genève*, 2 septembre 1995. Manifestement intéressée par l'œuvre de Monique Saint-Hélier, la philosophe avait déjà publié un article en 1944 (Jeanne Hersch, *Schweizer Annalen*, n° 9/10, 1944, pp. 657-660). Consacré à *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille*, ce texte aborde les questions éthiques et spirituelles posées par ces romans. Si elle y évoque une langue trop chargée en images et trouve ces dernières trop recherchées, Jeanne Hersch ne voit rien dans ces ouvrages qui relèverait du rêve ou du fantastique. Au contraire, sous son apparence un peu chaotique, le monde créé est profondément logique et la romancière se bat pour l'ordre, la mesure et la cohérence.

> L'ordre chronologique n'a pas de sens, et pourtant le fleuve du temps coule, irréversible et décisif.[447]

Evoquant le roman de Proust, Jeanne Hersch met en évidence une différence fondamentale entre les deux œuvres. Alors que la *Recherche* est la reconquête d'un passé enfoui et sa mise en perspective à la lumière du présent, le présent des personnages de Monique Saint-Hélier est envahi par un passé qu'ils ne peuvent oublier et qui les saisit avec une violence à chaque fois renouvelée :

> On ne part pas à la recherche du temps perdu car il n'y a pas de temps perdu – ou bien s'il est un temps qu'on a tendance à perdre à chaque souffle, c'est le présent. L'être humain vit, assailli à chaque instant par ses souvenirs et l'obsession de ce qu'il craint et de ce qu'il espère. Les souvenirs sont présents. Ils sont tellement présents qu'on se demande comment les personnages savent les distinguer de leur vie actuelle, comment ils savent encore se situer dans leur histoire.[448]

Dans le monde du cycle des Alérac, la mémoire n'aide pas à mieux comprendre les autres ou soi-même. Elle est un vecteur de souffrance pour des êtres qui « ont sur eux cette marque, cette consécration, de la chose arrivée, indélébile »[449]. Non seulement « le souvenir ne console pas », mais encore – et c'est le titre de l'article – « nulle douleur ne s'use »[450].

La durée d'un temps présent vécu disparaît ainsi au profit de la brûlure des souvenirs qui transpercent les personnages et les figent dans une suite d'instants de souffrance. Mais ces instants contiennent à eux seuls la totalité du temps, passé et présent :

> Ce qui existe, ce n'est jamais l'enchaînement des moments, le suivi de la durée. Ce qui existe, c'est le dard de l'instant, que son ardeur fait plonger jusqu'à l'absolu, et aussi la totalité des instants ; non une somme, mais ce quelque chose d'unique dans la dispersion qui, au sein d'une mémoire passionnée, et peut-être la seule figure humainement accessible de l'éternel.[451]

Selon Jeanne Hersch, c'est ce rapport particulier au temps qui donne aux romans de Monique Saint-Hélier leur « extraordinaire intensité »[452].

Ces deux voix romandes sont intéressantes par les points de vue inédits qu'elles

[447] J. Hersch, mars 1955, art. cit.
[448] J. Hersch, mars 1955, art. cit.
[449] J. Hersch, mars 1955, art.cit.
[450] J. Hersch, mars 1955, art. cit.
[451] J. Hersch, mars 1955, art. cit.
[452] J. Hersch, mars 1955, art. cit.

développent. Partant de la thématique du temps, Philippe Jaccottet vise une compréhension des romans qui conjugue esthétique, métaphysique et sociologie. Par la comparaison qu'il ébauche avec Catherine Colomb, le poète, écrivain et traducteur ouvre la voie d'une approche qui sera développée plus tardivement et qui postule une spécificité de l'écriture féminine romande. Si elle évoque la *Recherche*, Jeanne Hersch insiste sur certaines différences significatives concernant la temporalité et le rôle de la mémoire. Bien avant l'étude psychanalytique de Michel Dentan et Pierette Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier* (1978), la philosophe met en lumière certains aspects importants du monde saint-hélien.

Des lecteurs allemands passionnés : Hermann Hesse et Peter Suhrkamp

Si aucune lettre de Hermann Hesse directement adressée à Monique Saint-Hélier n'a été retrouvée dans la correspondance de la romancière[453], il semble que l'auteur allemand ait été un lecteur convaincu des premiers romans du cycle des Alérac. La romancière mentionne qu'elle a reçu de lui un témoignage positif sur *La Cage aux rêves*[454] et elle écrit à Bernard Privat que Hesse « est très familier de [ses] textes car il a donné des conférences sur *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* »[455]. Bien qu'elle ne lui ait « jamais envoyé [ses] livres, jamais écrit »[456], Hesse décide de lui-même de donner à lire à son propre éditeur *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* en traduction allemande, les deux livres ayant paru chez l'éditeur zurichois Morgarten Verlag[457]. Le romancier allemand conseille à l'éditeur d'en racheter les droits et de les rééditer. Enthousiasmé par sa lecture, Suhrkamp s'exécute en mars 1952.

De fait, Morgarten Verlag ne tient pas à conserver ces deux romans car, de l'aveu même de l'éditeur, ils n'ont pas trouvé leur public en Suisse alémanique :

> Voyant que ces deux romans malgré leur valeur incontestée n'arrivaient pas à trouver en Suisse le grand succès qu'ils méritent, nous avons convenu avec la maison Grasset, Paris, de vendre le reste de l'édition allemande, y compris les contrats, aux éditions Suhrkamp à

[453] Deux lettres de Hermann Hesse adressées à Blaise Briod après la mort de la romancière (datées de mars 1955 et d'avril 1955) figurent dans le Fonds Monique-Saint-Hélier du CRLR.
[454] « Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 33.
[455] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 1er juillet 1953, Archives Grasset. Il semble que ces conférences aient eu lieu en 1944 (« Lettre à mon éditeur », Annexe 2, p. 7). Hesse aurait également écrit une lettre à la romancière après la publication du *Martin-pêcheur* : « Hermann Hesse m'écrit que dès le premier regard, il a reconnu et retrouvé les êtres à jamais familier de mes livres. » (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 1er juillet 1953, Archives Grasset).
[456] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 1er juillet 1953, Archives Grasset.
[457] *Morsches Holz* paraît en 1938 et *Strohreiter* en 1939.

Berlin.[458]

Si l'on en croit l'éditeur zurichois, Suhrkamp espère que la publication des deux ouvrages en Allemagne dans sa maison d'édition leur permettra de toucher un lectorat plus vaste :

> De plus Mr Suhrkamp est grand admirateur de vos romans pour lesquels il est convaincu de trouver un public vaste en Allemagne. Ainsi, sous une nouvelle présentation et avec des possibilités de vente plus favorables, vos romans trouveront la résonance si méritée que malgré nos efforts réitérés le public suisse leur refusait. Nous sommes sûrs que cette solution trouve donc votre approbation.[459]

Dans le contexte d'une littérature allemande qui n'a pas encore connu dans les années cinquante les bouleversements vécus par le roman anglo-saxon et français[460], Peter Suhrkamp semble avoir été frappé par la modernité des ouvrages de Monique Saint-Hélier. Il souligne cet aspect dans la première lettre qu'il écrit à la romancière, comparant les techniques utilisées par cette dernière à celles de Marcel Proust et Virginia Woolf, deux auteurs dont la modernité littéraire est apparue dès les années vingt en France :

> Gelegentlich eines Besuches bei Hermann Hesse, mit dem ich befreundet bin und der zu den Autoren meines Verlages gehört, gab dieser mir Ihre beiden Bücher *Bois-Mort* und *Le Cavalier de paille* in deutschen Ausgaben zur Lektüre. Sie gefielen mir ausserordentlich, vor allem fand ich darin einen neuen epischen Stil für den Roman, in dem, gewiss völlig unabhängig, die Methoden von Proust und Virginia Woolf weiter entwickelt sind. [...] Nach Deutschland waren kaum Exemplare gekommen. In dieser Situation hielt ich es im Interesse Ihrer Bücher für geboten, sie für Deutschland neu herauszugeben. Das wird mir dadurch erleichtert, dass ich die Bestände des Morgarten Verlages für meine Ausgabe zunächst verwenden kann. Ich hoffe, als Neuerscheinung werden die Ausgaben hier erneut Aufmerksamkeit finden. Bei der Neuartigkeit rechne ich nicht mit einem grossen Anfangserfolg. Ich bin aber überzeugt, dass die beiden Romane zum dauernden Bestand der Literatur gehören werden.[461]

---

458 Lettre de Morgarten Verlag à Monique Saint-Hélier, 27 mars 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
459 Lettre de Morgarten Verlag à Monique Saint-Hélier, 27 mars 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.
460 Gerhard R. Kaiser (hrsg.), *Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung*, Band 16, Gegenwart I, Stuttgart, P. Reclam, 2000.
461 Lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 31 mars 1952, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Notons ici que du côté suisse alémanique de la réception de Monique Saint-Hélier, nous retrouvons ce rattachement de la romancière à la modernité littéraire. Le compte rendu du *Martin-pêcheur* qui paraît dans *Der Bund* porte le titre suivant : « Moderne französische Prosa » (*Der Bund*, 4 décembre 1953). Le chroniqueur explique que la polémique des années trente était due au fait que « ihre Art zu schreiben starck von der französischen Tradition abwich ».

De fait, à l'automne 1952, Suhrkamp organise le lancement conjoint de quatre romans – deux allemands, un américain et un français – à l'esthétique non traditionnelle. Aux côtés de *Strohreiter* de Monique Saint-Hélier se trouvent *Andere Stimmen, andere Räume* de Truman Capote[462], *Das Grosse Netz* de Hermann Kasack (1952) et *Das Verlangen nach der Hölle* (1952) d'Alfred Marnau. Dans une lettre envoyée à Bernard Grasset en novembre 1952, la romancière reproduit une traduction du texte de lancement de ces quatre ouvrages :

> Ces quatre romans sont très différents, mais il existe entre eux un lien secret, non seulement du fait que tous les quatre se situent à notre époque, – et l'on sent combien la main du temps actuel étreint chacun d'eux, – mais en plus, aucun de ces quatre auteurs n'accepte de suivre les recettes et méthodes du roman contemporain qui n'obtient sa tension et sa profondeur qu'en décalquant la réalité, et particulièrement ce qu'elle offre de plus sinistre et de mauvais. Et pourtant, la réalité n'est ici ni fardée ni embellie. Les personnages de ces quatre romans ont tous en commun une même expérience de la vie : c'est qu'elle ne s'enrichit pas ou ne s'appauvrit pas dans la mesure où l'on est heureux ou malheureux. C'est ce qu'il y a d'indestructible en l'homme qui porte ces quatre œuvres, par ailleurs si différentes.[463]

Peter Suhrkamp présente donc les romans de Monique Saint-Hélier écrits dans les années trente comme des ouvrages d'« avant-garde »[464] des années cinquante, au même titre que les trois autres romans allemands et américain lancés à l'automne 1952. Manifestement intéressé par les questions d'esthétique du genre romanesque, Suhrkamp demande à la romancière un article d'auto-présentation qu'il compte insérer dans le journal qui paraît à l'occasion de la Foire du livre de Francfort, *Morgenblatt für Freunde der Literatur*. Il précise ainsi sa requête :

> Die Darstellung sollte möglichst nicht nur biographische Momente enthalten, sondern auch konkrete Formprobleme, wie überhaupt konkrete Gegenstände des Romans berühren.[465]

Si les techniques romanesques utilisées dans *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* peuvent paraître d'avant-garde dans le paysage littéraire allemand, il semble en revanche

[462] Il s'agit de la traduction de *Other voices, other rooms* (1948), premier roman publié de Truman Capote.

[463] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 29 novembre 1952, Archives Grasset. Dans cette présentation, Peter Suhrkamp mentionne le fait que *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* ont été lus et admirés par Hermann Hesse. Militant anti-nazi exilé, Hermann Hesse est redécouvert par la jeunesse allemande au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Dans les années cinquante, il est considéré comme l'un des grands romanciers allemands, avant de passer lui aussi par un purgatoire dans les années soixante en Allemagne.

[464] Le terme est utilisé par Monique Saint-Hélier dans une lettre à Bernard Privat, dans laquelle elle dit citer Peter Suhrkamp (lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 13 juillet 1953, Archives Grasset).

[465] Lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 26 août 1952, Archives Grasset. Il semble peu probable que Monique Saint-Hélier ait écrit une telle présentation. Du moins, elle n'a pas été retrouvée.

étonnant que l'éditeur considère ces deux romans comme des ouvrages qui « se situent à notre époque », en prise sur le « temps actuel », ainsi qu'il l'affirme dans son texte de présentation. En France, dans les années trente et encore plus dans les années cinquante, nous avons vu qu'ils sont largement perçus comme n'étant pas ancrés dans la réalité sociale et littéraire contemporaine. Objectivement, ces deux romans n'évoquent pas le monde des années cinquante. Nous pouvons former l'hypothèse qu'il s'agit là avant tout d'un argument publicitaire. Peter Suhrkamp sait qu'il captera bien plus sûrement l'attention du lectorat en prétendant que l'action se situe dans le monde présent.

Le lancement de *Morsches Holz* et *Strohreiter* semble couronné de succès. Dans l'une de ses lettres à son éditeur parisien, la romancière traduit une phrase de l'article paru à cette occasion dans le grand hebdomadaire hambourgeois *Die Zeit* et envoyé par Peter Suhrkamp[466]. Dans la biographie qu'il écrit sur Monique Saint-Hélier, Charles Linsmayer cite le texte original :

> Ihr Werk wird auch jetzt nicht Tagesgespräch werden. Aber wenn es im Jahre 1990 noch literarische Maßstäbe in Europa geben sollte, wird man es für selbstverständlich halten, daß jeder, der als urteilsfähig gelten will, Monique Saint-Hélier gelesen hat.[467]

En juillet 1953, la romancière donne à nouveau de bonnes nouvelles de la réception de ses deux romans en Allemagne :

> Peter Suhrkamp a repêché *Bois-Mort* et *Le Cavalier*, il les a tirés de la léthargie d'une maison d'édition zurichoise, les rendant si bien à la vie que leur apparition en Allemagne a suscité de nombreux articles dans les journaux et les revues importantes. Ceux qui rentrent d'Allemagne me disent que mes livres se trouvent partout.[468]

Monique Saint-Hélier se sent alors enfin comprise. Ravie des contacts qu'elle entretient avec l'éditeur allemand et de la manière dont il s'occupe de son œuvre, elle ne se prive pas d'en faire l'éloge auprès de la maison Grasset :

> J'ai trouvé en Peter Suhrkamp un éditeur parfait. Tous ses efforts tendent à placer mes livres dans le climat le plus favorable à leur diffusion. [...] Vous n'imaginez pas la bonté de cet

[466] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Grasset, 29 novembre 1952, Archives Grasset.
[467] *Die Zeit*, 28 août 1952, cité dans Charles Linsmayer, « Monique Saint-Hélier La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955. Bausteine zu einer Biographie », Monique Saint-Hélier, *Traumkäfig*, Frauenfeld, Huber, 1990, p. 266.
[468] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 13 juillet 1953, Archives Grasset.

> éditeur, l'affection qu'il me témoigne, quelle confiance il met en mon travail, la grande présence d'Hermann Hesse qui soutient mon effort et qui met entre Peter Suhrkamp et moi, ce lien si particulier.[469]

La romancière fait part de ce sentiment à Suhrkamp lui-même :

> A quel point j'ai été touchée par le soin attentif que vous portez à mon travail, je voudrais vous en répéter ici ma gratitude. Je suis absolument heureuse de faire partie de votre Maison, et très fière. Je le suis d'autant plus quand je lis les pages que vous consacrez à vos auteurs et aux écrivains que vous aimez.[470]

Après le lancement allemand des deux romans des années trente, Peter Suhrkamp continue à manifester un intérêt toujours renouvelé et vivant et une confiance totale dans l'œuvre de la romancière. Dès qu'il apprend la publication du *Martin-pêcheur*, l'éditeur écrit à Monique Saint-Hélier pour lui signifier son désir d'en faire paraître la traduction allemande[471]. Une fois les questions administratives réglées, Suhrkamp veille lui-même à la traduction de ce roman. Il commence par chercher un nouveau traducteur, différent de ceux qui s'étaient chargés des romans des années trente :

> La traduction de votre livre est, cette fois, particulièrement délicate. En aucun cas je n'aurai recours aux traducteurs de *Bois-Mort* et du *Cavalier de paille*. Non seulement ils ont rendu votre style d'une façon très différente l'un de l'autre, mais ni l'un ni l'autre n'a travaillé de façon très heureuse et très consciencieuse.[472]

Le livre traduit, l'éditeur se charge lui-même de revoir toute la traduction[473]. A la mort de la

---

[469] Lettre de Monique Saint-Hélier à Bernard Privat, 13 juillet 1953, Archives Grasset. Monique Saint-Hélier écrit cette lettre pour convaincre Privat de confier les droits de la traduction allemande à Suhrkamp. D'après ce dernier les éditions Grasset ont proposé le livre à un autre éditeur allemand (lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 9 juillet 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR). Les droits seront finalement accordés à Suhrkamp, qui publiera également les traductions de *L'Arrosoir rouge* et même *Quick*. Pour ce dernier petit récit, l'éditeur allemand note : « Que ce récit m'a ravi! Je tiens absolument à l'avoir dans mes éditions, – dès l'année prochaine. » (lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 13 août 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

[470] Lettre de Monique Saint-Hélier à Peter Suhrkamp, 5 juillet 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

[471] Lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR, 29 juin 1953. Hesse semble toujours actif à promouvoir l'œuvre de la romancière puisque Suhrkamp note que c'est Mme Hesse qui l'a informé de la sortie du *Martin-pêcheur*.

[472] Lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 11 novembre 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. La traductrice choisie est Leonharda Gescher, qui s'occupera également de *Quick* et de *L'Arrosoir rouge*.

[473] Lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 13 août 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Visiblement sous le charme, l'éditeur écrit : « Mon seul regret est que vous n'ayez pas été auprès de moi au cours de cette lecture : j'aurais pu ainsi vous exprimer à tout moment et directement le ravissement que me donnait tel passage ou telle page. Voici d'ailleurs comment j'ai résumé pour mes collaborateurs, mon impression d'ensemble: 'Voilà enfin un style véritable, dans le sens et de la classe que je ne connais que par

romancière, Suhrkamp écrit à Blaise Briod pour l'assurer qu'il fera tout pour promouvoir cette œuvre[474].

Le décalage entre l'enthousiasme de Suhrkamp et Hesse et l'accueil français réservé à Monique Saint-Hélier dans les années cinquante apparaît bien dans le lancement de *Der Eisvogel*. Ayant appris que Gabriel Marcel avait écrit des articles sur ses romans, Peter Suhrkamp demande à Monique Saint-Hélier si elle peut obtenir du critique français qu'il rédige sa présentation[475]. Comme Gabriel Marcel a émis certaines réserves concernant *Le Martin-pêcheur*, la romancière trouve diverses excuses pour ne pas faire appel à lui. En revanche, elle propose que l'éditeur fasse une compilation d'articles de Marcel et d'Edmond Jaloux datant des années trente[476]. La différence entre les réceptions française et allemande est soulignée par Charles Linsmayer. Après avoir constaté que *Le Martin-pêcheur* n'a pas reçu en France un écho très favorable au moment de sa publication, le critique affirme : « Dies [les grandes qualités du roman] zu erkennen wurde damals vorwiegend der deutschen Lesewelt und Kritik überlassen […]. »[477].

L'insuccès de Monique Saint-Hélier en France dans les années cinquante apparaît comme plurifactoriel. La longue période de silence qui suit les débuts réussis de l'auteure semble être une première raison à cet échec : la romancière est largement oubliée au moment où paraît *Le Martin-pêcheur*. Par ailleurs, le roman qu'elle propose pour son retour dans le champ littéraire français est un ouvrage détaché de l'ensemble auquel il appartient, ce qui peut poser des problèmes au lecteur. Comme le montrent les réactions des critiques suisses romands[478], lire le troisième volume du cycle des Alérac sans avoir connaissance des deux

---

les œuvres de Madame de Sévigné'. Je n'ai sans doute pas besoin de vous en dire plus long. ». Cette comparaison avec une épistolière française du XVII[e] siècle a de quoi surprendre chez un éditeur qui considère Monique Saint-Hélier comme une romancière d'avant-garde.

474 « Ich habe die deutschsprachigen Schweizer Zeitungen genau verfolgt und ich bin sehr enttäuscht darüber, wie wenig dort das Genie von Monique Saint-Hélier erkannt worden ist. Für mich folgt daraus eine Verpflichtung, alles für die Erkenntnis zu tun. Für Deutschland kann ich wohl sagen, dass es hier schon eine kleine, aber sehr persönliche Gemeinde gibt, für die ganz besonders *Eisvogel*, aber auch die übrigen Romane des Zyklus eine Herzensangelegenheit geworden sind. » (lettre de Peter Suhrkamp à Blaise Briod, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR, 15 mars 1955).

475 Lettre de Peter Suhrkamp à Monique Saint-Hélier, 16 août 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

476 Lettre de Monique Saint-Hélier à Peter Suhrkamp, 19 août 1954, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR. Elle y ajoute des articles de Marcel Brion et de Jacques Madaule.

477 Ch. Linsmayer, « Monique Saint-Hélier La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955. Bausteine zu einer Biographie », art. cit., p. 266.

478 Voir J.-P. Monnier, « Revenir à Monique Saint-Hélier, art. cit., p. 144 ; A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., pp. 60-61 ; et M. Dentan, P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier, op. cit.*, p. 68. Sur la critique romande, voir la conclusion de cette étude.

premiers – ou en les ayant largement oubliés – peut être déconcertant et le risque de ne pas adhérer au livre faute de persévérance et de compréhension est grand. Bien qu'elle lui trouve de grandes qualités, Dominique Aury note à propos du *Martin-pêcheur* qu'il faut « quelque fanatisme et beaucoup de patience » pour s'y retrouver car « on finit par confondre, on embrouille les générations et les personnages et presque les lieux »[479]. Quant à Gabriel Marcel, il se plaint notamment de la première partie du roman :

> Tout se passe comme si vous aviez résolu d'introduire sans cesse de nouveaux personnages de biais ou même dans des conditions telles qu'ils nous tournent le dos et s'adressent à d'autres personnes dont nous ne savons rien. L'impression est fatigante au possible.[480]

Qui plus est, comme nous l'avons vu, il n'est pas sûr que les lecteurs motivés aient pu se procurer facilement *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille*.

Le troisième volume du cycle des Alérac est non seulement détaché de ceux qui le précèdent, mais il est également, d'une certaine manière, en attente de ceux qui devraient le compléter. C'est du moins ainsi qu'il est présenté à l'époque. Cette suite ne viendra pas et la mort de l'auteure – qui accompagne la sortie de *L'Arrosoir rouge* – le marque de manière patente et irrémédiable. Si, par la suite, la critique romande a considéré l'œuvre publiée comme un tout cohérent et non comme un ensemble amputé, les acteurs de sa réception contemporaine ne l'ont pas abordée dans cette perspective.

A ces raisons qui peuvent expliquer le peu d'intérêt suscité par les ouvrages de Monique Saint-Hélier s'ajoute le fait qu'ils s'inscrivent à contre-courant dans le champ littéraire français des années cinquante. La critique traditionnelle qui rend compte du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge* se situe dans un paradigme dépassé. Alors que les nouveaux romanciers sont en train de renouveler totalement et radicalement le roman traditionnel français et que des auteurs américains tels que Faulkner sont lus et admirés, la technique de Monique Saint-Hélier est toujours rejetée par la partie conservatrice de cette critique. Le débat d'arrière-garde qui continue autour de l'œuvre de la romancière fait ainsi figure de pâle écho à la polémique de 1934. Les critères opérant dans les années trente ont nettement perdu de leur force, mais n'en demeurent pas moins présents et forment toujours le canevas du discours d'une majorité de chroniqueurs. Le propos n'a donc pas réellement évolué et l'écriture de Monique Saint-Hélier n'est pas analysée différemment du point de vue des

[479] D. Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1954.
[480] Lettre de Gabriel Marcel à Monique Saint-Hélier, 22 juin 1953, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR.

procédés littéraires utilisés. Les considérations sur le temps, notamment, restent assez peu développées. Les outils fournis par la narratologie manquent pour décrire le récit et en analyser les effets.

L'écart esthétique se marque également par le fait que la nouvelle critique semble ne pas s'intéresser du tout à la romancière. La vision néo-romantique qui apparaît dans les romans ne correspond pas aux nouveaux horizons d'attente, notamment ceux des existentialistes et des nouveaux romanciers. Les références ont changé, sur un plan esthétique et littéraire, mais aussi historique, politique et philosophique. Si d'un point de vue strictement formel, l'entreprise de la romancière pourrait présenter des similitudes avec certaines expériences du Nouveau Roman, notamment par la répétition, l'enlisement du récit, cette architecture globale n'est pas vue puisque les romans ne sont pas lus et que l'œuvre apparaît comme inachevée. Les aspects formels qui pourraient intéresser les nouveaux romanciers – aspects qui ont été largement commentés ensuite par la critique romande et reconnus pour leur originalité et leur modernité – passent donc totalement inaperçus dans les années cinquante, alors même que d'autres auteurs (français ou étrangers) proposant des constructions narratives inédites suscitent l'intérêt. La différence est certainement due au fait que la structure de ces textes est immédiatement visible puisque circonscrite à un ouvrage, tandis qu'il faut lire l'ensemble du cycle des Alérac pour arriver au même résultat. Par ailleurs, les écrivains innovants qui publient dans ces années-là ne se situent pas dans la perspective néo-romantique qui est celle de la romancière. De fait, il est fort probable que les lecteurs ouverts aux techniques non-traditionnelles ont tout simplement été rebutés par le contenu des livres de Monique Saint-Hélier, tandis que les lecteurs plus traditionnels l'ont été par la forme. C'est ce que constate Hervé Bazin :

> Le monde qui lui est propre, si lourd de songes menacés, d'amours perdues, si englouti dans un temps qui n'est pas le nôtre, irrite un grand nombre de lecteurs que sa technique audacieuse, tout à fait originale, devrait attirer ; et cette technique même rend difficile l'accès à ce monde à ceux qui, faits pour l'aimer, sont déroutés par la façon dont elle l'exprime, par cette forme qui leur semble être en contradiction avec le fond.[481]

Les romans de Monique Saint-Hélier sont donc doublement refusés : par les communautés

[481] Hervé Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955. Si certains romans français et étrangers traduits ont habitué les lecteurs français à une autre narration que celle de l'esthétique traditionnelle, Jean Blanzat remarque que les procédés narratifs de la romancière constituent encore un « obstacle […] technique » (J. Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955).

interprétatives qui représentent la modernité des années cinquante et par les défenseurs de l'esthétique traditionnelle.

Un jeu de miroir intéressant apparaît entre la France et l'Allemagne. Peter Suhrkamp cherche à appuyer le lancement du *Martin-pêcheur* avec un point de vue français contemporain sur le roman et on lui fournit des articles des années trente. Ces mêmes articles sont également cités dans la presse française des années cinquante qui, je l'ai dit, rappelle les éloges de Gabriel Marcel et Edmond Jaloux datant de l'époque de *Bois-Mort*. Mais les chroniqueurs français favorables à Monique Saint-Hélier donnent également comme référence contemporaine l'admiration venue d'Allemagne. Ils évoquent Hermann Hesse, dont on signale que *L'Arrosoir rouge* lui est dédié, mais également Thomas Mann, dont on dit qu'il a salué la traduction allemande du *Martin-pêcheur* comme le « meilleur roman traduit paru en Allemagne en 1954 »[482].

[482] *Le Figaro*, 11 mars 1955 et *Combat*, 11 mars 1955. Il semble qu'il s'agisse de la réponse qu'aurait donnée Thomas Mann, qui tient Hermann Hesse en haute estime, dans le cadre d'une enquête.

CONCLUSION

Le cycle des Alérac est une œuvre coupée en deux du point de vue de sa publication, donc de sa réception. Les modalités d'insertion de l'œuvre dans le champ littéraire, et plus largement dans le contexte historico-culturel de chacune de ces périodes, expliquent le succès polémique et l'insuccès : les interactions entre les romans et les communautés interprétatives en présence déterminent les stratégies d'appropriation (enthousiasme, rejet), comme le désintérêt. Ces interactions permettent de comprendre la valeur attribuée à un ouvrage, l'évolution de celle-ci dans le temps et les phénomènes d'effacement de l'histoire littéraire qui peuvent en résulter.

L'étude de la réception des romans de Monique Saint-Hélier en France montre que leur interprétation et leur évaluation sont conditionnées par la position de lecture adoptée. Le soutien passionné des rilkéens dont bénéficie la romancière en est une belle illustration, de même que le rejet véhément des néo-classiques. A cet égard, *Bois-Mort* fait figure d'ouvrage particulièrement révélateur : par le cumul de traits controversés, il polarise nettement le champ et met en évidence les communautés interprétatives en présence. L'étude de la réception de ce roman permet également de voir que les louanges ou les attaques ne sont jamais totalement désintéressées. *Bois-Mort* est utilisé par Edmond Jaloux et les autres néo-romantiques pour promouvoir leur esthétique romanesque et plus largement leurs valeurs. Il en va de même des conservateurs lorsqu'ils le rejettent. Si les critères traditionnels utilisés par ces derniers semblent inadaptés à l'évaluation d'un ouvrage qui rompt avec l'esthétique classique, le fait que *Bois-Mort* soit pris dans ces conflits de définition et ces positionnements antagonistes lui assure une certaine visibilité et une existence.

Dans les années cinquante, la critique traditionnelle néo-romantique ou néo-classique qui s'exprime encore dans la presse littéraire est déjà largement remise en cause et elle ne constitue plus le discours dominant. La nouvelle critique, qu'elle soit sartrienne ou formaliste, se désintéresse totalement des romans de Monique Saint-Hélier : mesurée à l'aune des nouveaux paradigmes, d'une redéfinition de ce qu'est la littérature et de son rapport au réel, cette esthétique apparaît comme dépassée. Là encore, les critères ne sont pas adaptés. Le décalage étant trop important et l'œuvre étant ce qu'elle est – cycle de romans, éléments détachés d'un ensemble, inachèvement –, sa spécificité et ses qualités ne sont pas perçues.

Du côté de la production, nous avons vu que Monique Saint-Hélier se lance – et se perd – dans un vaste projet littéraire et qu'elle ambitionne de publier un roman marquant et

original pour son retour sur la scène littéraire. Si quelques-uns de ses propos permettent de penser que la romancière a pu être consciente du décalage qui existe entre l'ouvrage en cours et les réalités de l'après-guerre, il semble qu'elle ait été avant tout hypnotisée par son travail et qu'elle n'ait réellement mesuré ni les problèmes que pouvait poser la lecture d'un ouvrage tel que *Le Martin-pêcheur* dix-sept après les deux premiers volumes du cycle, ni la dimension inachevable de son œuvre, ni son profond décalage par rapport aux préoccupations littéraires, politiques, morales et philosophiques du moment. L'ampleur de l'entreprise, les tensions organisationnelles entre le micro- et le macroscopique, la prolifération de la matière paraissent avoir totalement englouti Monique Saint-Hélier.

Dans la liste qu'il dresse pour rendre compte des raisons qui ont conduit à l'oubli de certains écrivains, Paul Renard énonce la mort de l'auteur, si elle arrive avant que l'œuvre n'ait pu se développer et que sa reconnaissance ne soit acquise[1]. Ces considérations s'avèrent pertinentes pour la trajectoire de Monique Saint-Hélier. En ce qui concerne cette romancière, la présente étude montre toutefois que sa disparition du champ littéraire français a commencé avant même les années cinquante et son décès. Alors qu'avec *Le Cavalier de paille* un consensus critique semble s'amorcer, le processus de stabilisation de la valeur de l'œuvre est stoppé par les divers facteurs qui ont été mis au jour dans ce travail : le long silence qui sépare les ouvrages des années trente et cinquante, le fait que *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* apparaissent comme les deux premiers volumes d'un cycle laissé en suspend, la retraite de l'auteure dans la campagne normande, et l'évolution des horizons d'attente. Pour toutes ces raisons, Monique Saint-Hélier perd l'existence et le statut qu'elle avait acquis comme jeune romancière prometteuse dans les années trente. L'insuccès du *Martin-pêcheur* et de *L'Arrosoir rouge*, puis la mort de l'auteure ne font que confirmer une situation déjà largement établie.

L'odyssée saint-hélienne dans la France des années trente à cinquante montre que les mouvements de valorisation, de dévalorisation ou de désintérêt semblent indépendants de sa valeur réelle d'une œuvre, si tant est que l'on puisse encore imaginer qu'elle existe de manière objective. Mais le cas de Monique Saint est loin d'être unique. De fait, la romancière est citée dans l'ouvrage de Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period* (1996), dont le but est justement de montrer que la majorité des auteures ayant publié durant l'entre-deux guerres ont été oubliées par l'histoire littéraire[2].

---

[1] Paul Renard, « Pistes pour la revie littéraire », Bernard Alluin, Bruno Curatolo (dir.), *La Revie littéraire*, Dijon, Centre le Texte et l'Edition, 2000, p. 23.

[2] Jennifer Milligan évoque Monique Saint-Hélier parmi les romancières dont les critiques n'ont pas vu

Pour la critique, le phénomène de l'effacement touche particulièrement les femmes écrivains. Constatant que ces dernières ont en général eu un certain succès de leur vivant, Jennifer Milligan remarque que le silence s'est fait sur leurs ouvrages et leur existence par la suite. Plusieurs raisons sont invoquées pour expliquer cette situation : les changements esthétiques intervenus dans le champ littéraire de l'après-guerre, les contingentements de papier des années cinquante et le fait que ces femmes ne faisaient pas partie de mouvements littéraires identifiables, donc qu'il n'était facile ni de vendre leurs livres, ni de les intégrer à une histoire littéraire[3].

Mais il est clair pour Jennifer Milligan que ces explications ne sont pas suffisantes. Dans la mesure où la reconnaissance à long terme dépend des œuvres retenues pour les anthologies, les manuels de littérature et les histoires littéraires, ce sont les critères régissant l'établissement du canon qui sont responsables de l'évincement des femmes[4]. Or, ces choix ont été opérés en majorité par des hommes, selon des paramètres masculins, au détriment des œuvres féminines. Il existe donc une ségrégation institutionnellement construite, qui est présentée comme un résultat naturel, comme l'évidence de l'inégalité du talent, les quelques femmes que l'on retient étant présentées comme des exceptions[5]. Ainsi que nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette étude à propos du « roman de femme », Jennifer Milligan n'est pas la seule critique à questionner les fondements sociaux des jugements portés sur les auteures et ces recherches ont montré la pertinence de cette déconstruction.

Il n'est dès lors pas abusif d'affirmer qu'aux raisons invoquées jusqu'ici pour rendre compte de l'oubli de Monique Saint-Hélier en France, il faut ajouter son statut de femme qui a pu jouer un rôle dans sa disparition, comme dans celle d'autres auteures. Toutefois, il est également indéniable que des romanciers de sexe masculin ayant publié dans ces mêmes

---

l'originalité parce qu'ils ont voulu limiter leur commentaire et la portée de l'œuvre – *La Cage aux rêves* – à des aspects autobiographiques. Voir Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, New York-Oxford, Berg Publishers, 1996, p. 98. De mon point de vue, cette réflexion n'est pas totalement justifiée pour la réception de *La Cage aux rêves* puisque nous avons vu que les rilkéens ne s'en tiennent pas à ce type de considérations et qu'ils abordent des questions esthétiques. Parmi les autres romancières oubliées citées par Milligan, nous trouvons : Catherine Pozzi, Irène Némirovsky, Myriam Harry, Lucie Delarue-Mardrus, Jeanne Galzy ou Marguerite Audoux.

3 J. E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, *op. cit.*, pp. 40-41 et 210.

4 J. E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, *op. cit.*, pp. 41-54. Jennifer Milligan indique que l'étude du pourcentage de femmes dans les manuels et les anthologies montrent clairement une discrimination par le genre.

5 Cette perspective est également celle de Delphine Naudier et Brigitte Rolet, qui mettent en évidence la logique de l'évincement des femmes au nom d'une hiérarchie naturelle des talents qui laisserait l'avantage aux hommes : « Si les femmes ne résistent pas au temps, ni aux filtres des canons esthétiques, c'est que leurs œuvres n'accèdent ni au beau ni à l'universel. » (Delphine Naudier, Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 10-12).

années ont connu un traitement similaire. C'est précisément ce que montre la rubrique « Revie littéraire » de la revue *Roman 20/50* et l'ouvrage *La Revie littéraire* (2000)[6]. S'il est vrai que *Roman 20/50* semble avoir consacré beaucoup d'articles à des hommes – ce qui pourrait confirmer la thèse du sexisme, même involontaire –, ce simple phénomène atteste du fait que le nombre d'écrivains masculins oubliés est lui aussi conséquent[7]. Paul Gadenne, Raymond Guérin ou d'autres sont ainsi des auteurs ayant joui d'une certaine reconnaissance de leur vivant, mais ayant disparu de l'histoire littéraire.

Paul Renard constate que la redécouverte de romanciers – hommes ou femmes – est une caractéristique de la vie éditoriale de ces trente dernières années[8], et Bruno Curatolo compte une vingtaine d'auteurs qui ont ainsi bénéficié d'une revie littéraire[9]. Si les femmes ne sont pas les seules à avoir été effacées de l'histoire littéraire, il faut admettre qu'elles semblent ne pas bénéficier de la même attention que leurs confrères. Les listes de noms cités ci-dessus montrent qu'une majorité écrasante est constituée d'hommes, la seule femme étant Irène Némirovsky. Hommes et femmes ne paraissent pour l'instant pas tout à fait égaux devant à la revie littéraire.

Contrairement à d'autres écrivains momentanément oubliés puis redécouverts, Monique Saint-Hélier semble avoir durablement disparu de la « mémoire littéraire »[10] française. Outre le décalage esthétique – qui peut concerner les techniques narratives aussi bien que les sujets ou l'idéologie incarnés par les ouvrages[11] –, Paul Renard ajoute à la liste des raisons à l'oubli le fait qu'un auteur ait une position marginale dans le champ littéraire, en

---

6 B. Alluin, B. Curatolo (dir.), *La Revie littéraire*, *op. cit.*

7 Quand paraît l'ouvrage *La Revie littéraire* (2000), Paul Renard indique que la rubrique « revie littéraire » de la revue *Roman 20/50* a été consacrée aux auteurs suivants : Emmanuel Bove, André Fraigneau, Raymond Guérin, Georges Hyvernaud, Henri Calet, Paul Gadenne, Henri-Pierre Roché, Maurice Raphaël, Julien Blanc. Pierre Herbart, Irène Némirovsky, Henri Ghéon, Léon Werth, Jean Galmot, Louis Chadourne, Marc Chadourne (P. Renard, « Piste pour la revie littéraire », art. cit., p. 17). L'ouvrage *La Revie littéraire*, qui fait suite à un colloque tenu à Lille en mai 1998, contient des articles sur les écrivains suivants : Georges Eekhoud, Louis Chadourne, Emmanuel Berl, Emmanuel Bove, Eugène Dabit, Marc Bernard, Jean Prévost, Georges Hyvernaud, Irène Némirovsky, Pierre Herbart, Henri Calet, Raymond Guérin, Paul Gadenne, André Hardellet. Louis Calaferte.

8 P. Renard, « Pistes pour la revie littéraire », art. cit., p. 17. Paul Gadenne et Raymond Guérin ont été réédités à partir des années quatre-vingts.

9 B. Curatolo, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », Alain Cresciucci, Alain Schaffner (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 28.

10 Maurice Arpin, *La Fortune littéraire de Paul Nizan. Une analyse des deux réceptions critiques de son œuvre*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 2.

11 P. Renard, « Pistes pour la revie littéraire », art. cit., pp. 23-24. Bruno Curatolo montre bien la logique qui préside au déclassement et à l'oubli de certains auteurs pour des raisons esthétiques lorsqu'il écrit que « pendant un quart de siècle […] Gadenne, Guérin, Calet ont été tenus, si tant est que leur nom fût cité, pour les représentants d'une esthétique romanesque quelque peu surannée, pour la seule raison d'ailleurs qu'on ne les lisait plus » (B. Curatolo, « Réunion de famille et revue éditoriale : Calet, Gadenne, Guérin », *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archives de la modernité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 325).

raison de sa situation géographique, de son appartenance sociale, de ses réseaux ou de son éditeur[12]. Le cas de Monique Saint-Hélier est à cet égard complexe puisque si elle est à l'évidence suisse par sa naissance et son éducation, son identité littéraire s'est constituée en France : c'est dans ce pays qu'elle publie l'essentiel de son œuvre, chez un éditeur important, et c'est en tant qu'écrivain français qu'elle y a une existence. Il semble néanmoins que cette appartenance ait été totalement abolie avec l'oubli de l'auteure et que cette dernière soit redevenue suisse à part entière après sa mort.

Alors que, dans certains cas, l'attention que l'étranger – en l'occurrence la Suisse – porte à un auteur et la reconnaissance dont il est gratifié peuvent permettre sa redécouverte dans un pays auquel il a été rattaché, alors que des écrivains suisses peuvent ne pas être perçus comme suisses par les Français (à l'instar de Benjamin Constant ou Blaise Cendrars), les acteurs du champ littéraire français ne semblent plus vouloir réclamer Monique Saint-Hélier comme leur. Qui plus est, en France, on ne s'intéresse pas non plus à la romancière en tant qu'écrivain romand. La disparition de la romancière du champ littéraire français est ainsi double : comme auteure française, d'une part, et comme auteure suisse, d'autre part[13].

C'est donc en Suisse que Monique Saint-Hélier a connu une revie littéraire[14]. Liée au développement de structures éditoriales et critiques propres à promouvoir la littérature romande à la fin des années septante[15], la résurrection de cette romancière 'française' passe par son pays d'origine et par l'intégration de ses romans dans un canon classique romand. Cette réappropriation de Monique Saint-Hélier par ses compatriotes est largement favorisée

---

[12] A l'inverse, « [p]our qu'un romancier français soit reconnu, il vaut mieux qu'il soit parisien, qu'il ait fait des études supérieures et qu'il soit publié chez Gallimard » (P. Renard, « Piste pour la revie littéraire », art. cit., p. 21).

[13] Il faut faire une exception ici pour l'article paru dans la revue *Roman 20/50* dans la rubrique « revie littéraire » (Maud Dubois, « Entre succès et oubli : Monique Saint-Hélier et le cycle des Alérac », *Roman 20-50*, n° 40, 2005, pp. 159-173). S'il est d'une plume suisse, il n'en a pas moins été accueilli dans une revue française. Par ailleurs, la correspondance qui se trouve dans le Fonds Monique Saint-Hélier indique que les éditions Grasset ont eu en 1996 le dessein de rééditer *Bois-Mort* et *Le Cavalier de paille* dans leur collection de poche Les Cahiers rouges, dans laquelle la maison fait elle-même un travail de réhabilitation. Malheureusement, ayant appris que *Bois-Mort* avait été édité dans la collection Poche suisse de L'Age d'homme, l'éditeur a abandonné ce projet (lettre d'Anne-Claude Briod à Marie-Hélène d'Ovidio, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR, 17 décembre 1996 et lettre de Marie-Hélène d'Ovidio à Anne-Claude Briod, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR, 7 janvier 1997).

[14] Comme l'indique Paul Renard, la revie d'un d'auteur commence toujours par la réédition de ses ouvrages, souvent sous l'impulsion d'une ou plusieurs personnes passionnées par une œuvre qu'elles estiment injustement méconnue. Dans le cas de Monique Saint-Hélier, cette personne est le professeur Michel Dentan à qui l'on doit la réédition de cette œuvre en Suisse. Sa première initiative est d'éditer *Bois-Mort* en 1971 dans la collection qu'il a fondée et dirige chez Payot, la Bibliothèque romande. L'ouvrage contient une postface de Blaise Briod. Paul Renard ajoute que l'éventuel succès de la réédition s'obtient grâce à un accompagnement critique dans des revues, des ouvrages et la presse (P. Renard, « Pistes pour la revie littéraire », art. cit., pp. 18-19). Universitaire, Michel Dentan a lancé le mouvement critique autour de l'œuvre de Monique Saint-Hélier en faisant suivre la réédition d'une étude, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier* (1978) qu'il cosigne avec Pierrette Piolino, psychanalyste.

[15] Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 4, Lausanne, Payot, 1999, pp. 19-57.

par le fait que personne ne la revendique plus dans le champ littéraire français. Le basculement entre désintérêt et intérêt qui peut caractériser la vie d'une œuvre s'opère ici dans le cadre d'un déplacement culturel et géographique.

Durant les années trente et quarante, Monique Saint-Hélier est plus connue en France qu'en Suisse. Si, comme nous l'avons vu, quelques comptes rendus paraissent dans le pays d'origine de la romancière au moment de la publication de ses ouvrages et si *Le Cavalier de paille* est réédité en 1947 aux éditions lausannoises de La Guilde du livre[16], son œuvre reste largement ignorée, même dans le canton de Neuchâtel. Charles Linsmayer signale ainsi que l'auteure ne figure pas dans une anthologie d'écrivains de La Chaux-de-Fonds parue en 1944[17] et qu'elle demeure globalement inconnue en Romandie du temps de son vivant[18]. Lorsque Michel Dentan et Pierrette Piolino publient la première longue étude sur le cycle des Alérac (*Le Jeu de la Vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, 1978) dans les années qui suivent le début de la réédition de l'œuvre en Suisse[19], ils indiquent que les romans sont « tout à fait introuvables » en librairie et pas toujours entièrement disponibles dans les principales bibliothèques du pays[20]. Près de vingt ans plus tard, alors que l'œuvre est complètement rééditée et accessible, les critiques romands continuent à souligner le peu de reconnaissance dont jouit la romancière en dehors du milieu universitaire. Simone de Reyff s'étonne qu'après « une carrière parisienne […] plutôt réussie », cette œuvre ait laissé « finalement si peu de traces dans l'histoire littéraire de notre siècle »[21]. Elle ajoute qu'en 1995, à l'occasion des festivités qui ont marqué le centième anniversaire de la naissance de Monique Saint-Hélier, « le grand public » a eu « l'occasion de découvrir une inconnue »[22].

---

16 Fondée par Albert Mermoud en 1936, avec un comité de lecture dans lequel officient Charles-Ferdinand Ramuz, Gustave Roud ou Jacques Chenevière, cette maison d'édition vise à promouvoir les auteurs vivants. Elle joue un rôle important pour les écrivains romands, notamment pour Alice Rivaz ou Catherine Colomb (Iso Camartin, Roger Francillon, Doris Jakubec (et al.), *Les Quatre Littératures de la Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, 1995, p. 118 et Doris Jakubec, *Solitude surpeuplée*, choix de textes présentés par Doris Jakubec, Lausanne, Editions d'En Bas, 1997, pp. 14-15).

17 André Pierre-Humbert, « Ecrivains de chez nous, 1894-1944 », *La Chaux-de-Fonds : documents nouveaux publiés à l'occasion du 150e anniversaire de l'incendie du 5 mai 1794 pour faire suite au volume paru en 1894*, La Chaux-de-Fonds, Editions A. D. C., 1944, pp. 406-413. Cet article contient dix-sept notices bio-bibliographiques d'écrivains chaux-de-fonniers ayant publié entre 1894 et 1944.

18 Ch. Linsmayer, « Monique Saint-Hélier, La Chaux-de-Fonds, Rilke, Paris und die Schweiz », *Monique Saint-Hélier, Forum der Schriftstellerinnen und Schriftsteller*, Aarau, n° 9, 1996, p. 12. Ce constat est confirmé par Anne-Lise Grobéty qui rappelle que c'est Jean-Paul Zimmermann, en 1951, qui est l'un des premiers Neuchâtelois à attirer l'attention sur Monique Saint-Hélier. Voir Anne-Lise Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », *Intervalles*, n° 43, 1995, p. 51 et Jean-Paul Zimmermann, « Un pays et ses écrivains », *Esprit : cahiers suisses*, n° 3-4, 1951, pp. 46-82.

19 Monique Saint-Hélier, *Bois-Mort*, avec une postface de Blaise Briod, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971.

20 Michel Dentan, Pierrette Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 13.

21 Simone de Reyff, « Du fragment à l'impossible plénitude », *Pierre d'angle*, n° 2, 1996, p. 192.

22 S. de Reyff, « Du fragment à l'impossible plénitude », art. cit., p. 193. A l'occasion de cet anniversaire, deux

La (re)découverte de Monique Saint-Hélier en Suisse passe avant tout par les milieux universitaire et littéraire. Il est possible d'en distinguer trois moments forts : le début du processus de réédition au début des années septante, avec un article de Jean-Pierre Monnier[23] et l'étude de Michel Dentan et Pierrette Piolino ; l'exposition que la Bibliothèque Nationale suisse consacre à Monique Saint-Hélier en 1985[24], avec plusieurs (ré)éditions, un numéro de la revue *Ecriture* dédié en partie à la romancière[25] et les premiers travaux de Jean-Luc Seylaz sur le fonds Monique Saint-Hélier déposé au Centre de recherches sur les lettres romandes dans ces mêmes années ; les manifestations et publications du centième anniversaire de la naissance de l'auteure en 1995, avec l'édition de la correspondance Monique Saint-Hélier – Jean Paulhan et la parution de quelques articles critiques[26]. L'accès aux manuscrits inédits de la romancière est une étape cruciale pour l'interprétation et l'évaluation du cycle des Alérac puisqu'il permet à la critique génétique universitaire suisse de concevoir et de mesurer quelle était la nature du vaste projet romanesque de l'auteure et le mode de création de cette dernière. Une telle approche, qui renouvelle totalement la vision de l'œuvre, est rendue possible par la présence du fonds à l'Université de Lausanne.

Michel Dentan et Pierrette Piolino ont allié critique littéraire thématique et approche psychanalytique pour « faire apparaître une cohérence globale, dans l'intime intrication des procédés stylistiques, des images récurrentes, des réseaux d'obsession, des situations dramatiques comparables […] »[27] dans les quatre romans du cycle des Alérac. Les deux auteurs mettent en lumière la présence de plusieurs thèmes (l'incomplétude, le désir d'appropriation, le désir de pénétration, etc.) qui tous s'organisent – en une configuration variable selon le roman considéré – autour des deux pulsions fondamentales que sont la vie et

---

expositions ont été organisées à La Chaux-de-Fonds en automne 1995 : l'une au Musée des beaux-arts, consacrée à l'œuvre peinte de Monique Saint-Hélier ; l'autre à la Bibliothèque de la Ville, organisée autour de la correspondance avec le peintre Lucien Schwob (voir Monique Saint-Hélier, *Lettres à Lucien Schwob*, préface et notes de Michel Dentan, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985). Deux numéros spéciaux de revues sont en outre centrés sur la romancière : la revue *Etudes de lettres* de l'Université de Lausanne (juillet-septembre 1995) et *Intervalles*, revue culturelle du Jura bernois et de Bienne (septembre 1995). C'est également en 1995 que paraît l'édition de la correspondance de Monique Saint-Hélier et Jean Paulhan (Monique Saint-Hélier, Jean Paulhan, *Correspondance, 1941-1955*, édition établie et annotée par José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, 1995). Il semble que les initiateurs de ces événements, notamment Jean-Luc Seylaz, aient voulu obtenir une réédition parisienne des quatre romans pour marquer cet anniversaire, mais sans succès (voir Jean-Luc Seylaz, « Préambule », Jean-Luc Seylaz, Philippe Jaccottet, Anne-Lise Grobéty (et al.), *Monique Saint-Hélier*, *Intervalles*, n° 43, 1995, p. 4).

23 Jean-Pierre Monnier, « Revenir à Monique Saint-Hélier », *Ecriture*, n° 13, 1977, pp. 144-157.

24 Voir J.-L. Seylaz, *Monique Saint-Hélier 1895-1955 : exposition à la Bibliothèque nationale suisse 15 mars-15 mai 1985*, catalogue d'exposition, Berne, Bibliothèque nationale suisse, 1985.

25 *Ecriture*, n° 26, 1986. Ce numéro contient un article de Jean-Luc Seylaz et un inédit de Monique Saint-Hélier intitulé « Les carrières » et tiré des pages du chantier du *Martin-pêcheur*.

26 On peut mentionner ici José-Flore Tappy, « Monique Saint-Hélier : une œuvre 'à symétrie radiaire' », *Cahiers RITM*, n° 12, 1996 ; et S. de Reyff, « Du fragment à l'impossible plénitude », art. cit.

27 M. Dentan, P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier, op. cit.*, p. 12.

la mort, et leurs corollaires, le présent et le passé. Dentan et Piolino décrivent également l'organisation temporelle des ouvrages, le refus de la progression linéaire et, à partir du *Martin-pêcheur*, le refus de la progression pure et simple, avec un roman qui s'insinue dans les « interstices » du précédent[28]. Cette étude montre que le cycle est un ensemble cohérent, malgré un monde qui se construit de manière fragmentaire et malgré un certain éclatement narratif qui s'accentue avec *Le Martin-pêcheur* et *L'Arrosoir rouge*. La cohérence se marque jusque dans les procédés stylistiques et les images utilisés[29]. Dentan et Piolino attirent par ailleurs l'attention sur une certaine légèreté de ton, un certain humour dans l'écriture, qui contraste avec le tragique des situations et des sentiments[30]. Beaucoup de ces éléments seront ensuite repris, étoffés et complétés par les autres critiques romands.

Jean-Luc Seylaz s'est principalement intéressé au fonds Monique Saint-Hélier et plus particulièrement aux inédits du vaste chantier dont est issu *Le Martin-pêcheur*. Michel Dentan et Pierrette Piolino avaient déjà signalé que le troisième volume du cycle n'était qu'une petite partie du roman que Monique Saint-Hélier aurait souhaité publier[31]. Seylaz s'est tout d'abord attaché à déterminer si le reste de l'œuvre telle que l'avait conçue la romancière était publiable[32]. Sa consultation des documents le font clairement répondre par la négative : les pages qui restent sont classées de telle sorte et sont de telle nature qu'il n'est pas possible de reconstruire un ou plusieurs ouvrage(s), c'est un « *work in progress* »[33]. Le critique affirme par ailleurs qu'il a acquis la certitude que le grand roman souhaité par Monique Saint-Hélier n'a jamais existé dans une forme achevée et qu'il était « par essence interminable »[34]. Il explique que le cycle des Alérac prolifère par expansion et par amplification et que ce processus est potentiellement sans fin[35]. Dans ce contexte, l'élément de structuration de

---

28 M. Dentan, P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, *op. cit.*, p. 67.

29 Dans ce domaine, voir aussi Claire Jaquier, « Monique Saint-Hélier, Louise Labé et les 'Abandonnées' », Philippe Terrier, Loris Petris, Marie-Jeanne Liegme Bessire (éds.), *Les Fruits de la saison : mélanges de littérature des XVIe et XVIIe siècles offerts au professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, pp. 487-496. Claire Jaquier identifie la dissémination sémantique d'un motif comme l'une des ressources stylistiques récurrentes chez Monique Saint-Hélier. Elle montre également la présence de la figure rilkéenne de l'amoureuse abandonnée dans les personnages du cycle, notamment Mlle Huguenin.

30 M. Dentan, P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, *op. cit.*, pp. 58-61.

31 M. Dentan, P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, *op. cit.*, p. 67.

32 Il semble que le chercheur ait tout d'abord été mû par le désir de publier *Le Martin-pêcheur* dans sa version intégrale (voir lettre d'Anne-Claude Briod à Bernard Privat, 18 novembre 1981, Fonds Monique Saint-Hélier, CRLR).

33 J.-L. Seylaz, « Le Fonds Monique Saint-Hélier : premiers pas dans un labyrinthe », *Versants*, n° 6, 1984, p. 30. Sur ce sujet, voir aussi Alexandra Weber Berney, *Genèse et écriture chez Monique Saint-Hélier. L'exemple de l'épisode du manchon de mongolie*, Mémoire de DEA de l'Université de Paris VII, 1999.

34 J.-L. Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », *Ecriture*, n° 26, printemps 1986, p. 25.

35 J.-L. Seylaz, « Monique Saint-Hélier », Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 3, Lausanne, Payot, 1998, p. 262.

l'ensemble est la répétition, la récurrence des situations vécues, de certains lieux, etc. : « la narration repasse exactement par les mêmes moments, les mêmes souvenirs, quand ce ne sont pas les mêmes phrases »[36].

Jean-Luc Seylaz souhaite également montrer qu'il faut lire les quatre romans du cycle dans leur ordre de publication car l'ensemble fonctionne par découverte progressive de la situation que vit ou qu'a vécue chaque personnage et par constitution progressive de certains objets en signes : des éléments cataphoriques sont placés dans le texte – des indices – qui se chargent de sens ou s'éclairent par la suite. Rien n'est donné d'emblée dans sa totalité. Si chacun des livres est autonome, « lire les quatre romans publiés dans un 'mauvais' ordre, c'est en réalité perdre quelque chose d'essentiel, qui caractérise le tissu narratif propre à cette œuvre et le mouvement, dans la lecture, qu'elle nous impose »[37].

Sur la base de ses recherches dans les archives, Jean-Luc Seylaz affirme par ailleurs que Monique Saint-Hélier a voulu une histoire qui tendait à se faire de moins en moins allusive et lacunaire. La connaissance des inédits oblige ainsi à modifier la perspective qui fait du fragmentaire une caractéristique majeure de l'œuvre et un signe de sa modernité puisque le cycle est un immense mouvement de nature cataphorique qui vise à fournir progressivement toutes les pièces du puzzle. Le projet achevé n'aurait pas été une œuvre ouverte : il aurait été « le monde de la vérité différée et non pas celui de la vérité refusée ou à jamais lacunaire »[38]. Ce qui reste par contre tout à fait original aux yeux du critique, c'est le mode de croissance par expansion et amplification.

Il n'en demeure pas moins que la majorité des critiques romands considère les romans publiés non comme une œuvre inachevée et amputée mais comme un ensemble qui a sa raison d'être en l'état et que l'on peut commenter. Ces critiques soulignent la rupture qu'opère Monique Saint-Hélier avec les conventions du roman traditionnel. Résumant l'intrigue, Simone de Reyff relève que, racontée ainsi, l'histoire « ressemble, à vrai dire, au plus

---

[36] J.-L. Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 21. Anne-Lise Grobéty évoque un univers qui « semble patiner sur lui-même » (A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., p. 62).

[37] J.-L. Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 14. Les critiques romands sont assez d'accord sur ce point. Dérouté par *Le Martin-pêcheur* au moment de sa sortie, alors qu'il n'avait pas lu les romans précédents, Jean-Pierre Monnier est venu à l'œuvre bien plus tard, lorsqu'il a lu *Bois-Mort*, ce qui était « la seule ouverture qui convenait » (J.-P. Monnier, « Revenir à Monique Saint-Hélier, art. cit., p. 144). Même constat pour Anne-Lise Grobéty, qui dit avoir commencé par le « mauvais bout » lorsqu'elle a lu *Le Martin-pêcheur* à seize ans, alors qu'avec *Bois-Mort*, « tout s'éclairait » (A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., pp. 60-61). Michel Dentan et Pierette Piolino soulignent également la difficulté que ressent le lecteur au début du *Martin-pêcheur* (M. Dentan, P. Piolino, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, *op. cit.*, p. 68).

[38] J.-L. Seylaz, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 23. On pourrait toutefois se demander ici si une œuvre interminable « par essence » n'est pas également par essence une œuvre ouverte.

médiocre des romans bourgeois »[39]. La romancière renouvelle donc considérablement un matériau conventionnel. José-Flore Tappy établit un lien entre cette « écriture mobile, polyphonique, aux métaphores d'une grande richesse sensuelle » et le « nouveau roman anglais » d'une Virginia Woolf[40], mais aussi les ouvrages d'Emily Brontë, d'Henry James et Edith Wharton. Connaissant l'œuvre d'Henri Bergson, Monique Saint-Hélier cherche « une autre approche du temps que celle donnée par les horloges, une 'pulsation de durée' où les moments, bien que successifs dans leur figuration spatiale, sont tous présents à la fois dans l'esprit »[41]. Les critiques évoquent sa technique du monologue intérieur, proche de celle de Virginia Woolf, qui mêle très étroitement discours direct et discours indirect libre, avec des passages d'un temps à l'autre et d'une conscience à l'autre[42]. Tous ces éléments font dire à Anne-Lise Grobéty qu'à condition de leur enlever leur « composante sentimentale, parfois niaise », il est possible de voir les romans publiés comme « une œuvre des années soixante, contemporaine de celles de Nathalie Sarraute, de Michel Butor, de Claude Simon, de Marguerite Duras »[43].

Certains commentaires soulignent l'absence d'ancrage socio-historique dans le cycle. Anne-Lise Grobéty évoque même une « intemporalité inquiétante »[44] qui l'avait frappée de prime abord. Toutefois, à y regarder de plus près, l'auteure révise son jugement. Outre les lieux aisément identifiables pour qui connaît la région, il est également possible de voir dans les romans des aspects de la réalité sociologique du début du XX^{e} siècle dans les montagnes neuchâteloises[45]. Si Monique Saint-Hélier abandonne clairement un mode de présentation traditionnel pour construire le cycle des Alérac, ce dernier n'est donc pas déconnecté de tout référent géographique et historique. Le fait que la romancière renonce à nommer précisément les lieux est expliqué comme le désir que l'on ne fasse pas une « lecture régionaliste » des

39 S. de Reyff, « Du fragment à l'impossible plénitude », art. cit., p. 196.

40 Les similitudes bien réelles entre l'écriture de Monique Saint-Hélier et celle de Virginia Woolf ont fait l'objet d'un article : Maud Dubois, « L'œuvre romanesque de Monique Saint-Hélier et les techniques narratives développées par Virginia Woolf », Marie Bornand et Loris Petris (éds.), *Sources et intertexte*, Genève, Droz, 2000, pp. 179-188.

41 J.-F. Tappy, « Monique Saint-Hélier, une œuvre 'à symétrie radiaire' », art. cit., p. 49. Monique Saint-Hélier a lu notamment les travaux de Jacques Maritain (*Bergsonisme et métaphysique*, 1929 ; *De Bergson à Thomas d'Aquin, Essais de métaphysique et de morale*, 1944) et d'Albert Thibaudet (*Le Bergsonisme*, 1932).

42 J.-F. Tappy, « Monique Saint-Hélier, une œuvre 'à symétrie radiaire' », art. cit., p. 47 ; S. de Reyff, « Du fragment à l'impossible plénitude », art. cit., p. 200 ; M. Dubois, « L'œuvre romanesque de Monique Saint-Hélier et les techniques narratives développées par Virginia Woolf », art. cit., pp. 183-185.

43 A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., p. 81. Voir aussi Janine Massard, « Présence de Monique Saint-Hélier », Janine Massard, Monique Laederach (et al.), *Monique Saint-Hélier*, *Forum der Schriftstellerinnen und Schriftsteller*, Aarau, n° 9, 1996, p. 7.

44 A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., p. 55. Voir aussi J.-L. Seylaz, « Monique Saint-Hélier », art. cit., p. 258.

45 A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., p. 76.

romans et que tous les lecteurs puissent se les approprier[46].

Par leurs qualités et leur originalité, ses romans sont souvent rapprochés des ouvrages d'autres femmes ayant produit des « œuvres exigeantes et peu 'à la mode de chez nous' »[47] à partir des années trente et suivantes : Catherine Colomb, Alice Rivaz et Corinna Bille. Avec Monique Saint-Hélier, ces prosatrices ont joué un rôle important pour les générations suivantes de femmes écrivains[48]. Les critiques romands voient là l'émergence d'une « écriture féminine » inattendue, novatrice, qui fait « le choix de partis pris audacieux, sans commune mesure avec le réalisme de bon ton »[49].

Monique Saint-Hélier est aujourd'hui au programme des cursus de français dans les lycées et les universités suisses. L'origine de l'auteure semble ainsi avoir été déterminante pour sa reconnaissance à long terme. Outre les théories d'analyse textuelle développées dans les années soixante et suivantes, l'accès au fonds Monique Saint-Hélier, de même que la connaissance des lieux et des réalités décrits dans les romans ont contribué à porter sur cette œuvre un regard nouveau et riche. La romancière a également bénéficié en Suisse d'un développement critique et éditorial qui, à partir des années septante, cherche à promouvoir activement et à autonomiser la littérature romande. L'affiliation de Monique Saint-Hélier à une génération de prosatrices romandes est à cet égard significative et elle a sans doute facilité sa classicisation. Bruno Curatolo remarque à propos de *L'Age d'homme* (1939) de Michel Leiris : « [S]i parfois la réception d'une œuvre est décevante […], elle peut s'avérer d'une fécondité inespérée dès lors qu'elle se produit au bon moment et fût-ce *après-coup* »[50]. La redécouverte de Monique Saint-Hélier en Suisse en est un bel exemple. Peut-être ce « bon moment » arrivera-t-il également un jour dans le champ littéraire français.

---

46 A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., pp. 58 et 76. A.-L. Grobéty adopte ici une perspective très ramuzienne qui veut qu'une œuvre doit s'ancrer très profondément dans un lieu particulier pour toucher à l'universel.

47 A.-L. Grobéty, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », art. cit., p. 55.

48 Voir D. Jakubec, *Solitude surpeuplée. Choix de textes présentés par Doris Jakubec*, *op. cit.*, pp. 7-20.

49 I. Camartin, R. Francillon, D. Jakubec (et al.), *Les Quatre Littératures de la Suisse*, *op. cit.*, p. 118. Pour Doris Jakubec, outre la création de La Guilde du livre, il faut également lier cette éclosion de talents à la présence et au parcours de Ramuz. Bertil Galland parle pour ces mêmes prosatrices de femmes dont « l'invention stylistique, l'élan lyrique et l'originalité furent singulièrement féconds » (Galland, Bertil, *La Littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure*, Genève, Editions Zoé, 1986, p. 33). Valérie Cossy rassemble elle aussi ces auteures (avec Clarisse Francillon) pour examiner leurs rapports avec *La Nouvelle Revue française* (Valérie Cossy, « Femmes écrivains : la cohorte des absentes », Daniel Maggetti (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, pp. 213-242).

50 B. Curatolo, « La réception de *L'Age d'homme* : revues littéraires et histoire de la littérature », *Méthode !*, n° 7, agrégation de lettres 2005, p. 188.

BIBLIOGRAPHIE

MONIQUE SAINT-HELIER

Ouvrages publiés

A Rilke pour Noël, Berne, Editions du Chandelier, 1927.
Les Rois Mages, Berne, Editions du Chandelier, 1927.
La Cage aux rêves, préface d'Edmond Jaloux, Paris, Corrêa, 1932.
Bois-Mort, Paris, Grasset, 1934.
« Souvenir de Rilke », *La Revue universelle*, 15 avril 1935.
Le Cavalier de paille, Paris, Grasset, 1936.
Uschlá ratolest, traduction de Jindrich Hořejši, Prague, Sfinx-B. Janda, 1936.
Bois-Mort, Paris, Grasset, 1937.
The Abandoned Wood, traduction de James Whitall, London, Selwyn and Blount, 1937.
Morsches Holz, traduction de Rudolf Jacob Humm, Zürich, Morgarten Verlag, 1938.
Strohreiter, traduction de Cécile Ines Loos, Zürich, Morgarten Verlag, 1939.
Bois-Mort, Paris, J. Ferenczi et fils, 1940.
Le Cavalier de paille, Lausanne, La Guilde du livre, 1943.
Bois-Mort, Paris, Grasset, 1947.
Selvamorta, traduction d'Eugenia Martinet, Milan, Bompiani, 1950.
Strohreiter, traduction de Cécile Ines Loos, Frankfurt, Suhrkamp, 1952.
Le Martin-pêcheur, Paris, Grasset, 1953.
« Les joueurs de harpe », *L'Illustré*, 22 janvier 1953.
Quick, Neuchâtel, La Baconnière, 1954.
Der Eisvogel, traduction de Leonharda Gescher, Frankfurt, Suhrkamp, 1954.
L'Arrosoir rouge, Paris, Grasset, 1955.
Quick, traduction de Leonharda Gescher, Frankfurt, Suhrkamp, 1955.
Die rote Gießkanne, traduction de Leonharda Gescher, Frankfurt, Suhrkamp, 1956.
Bois-Mort, avec une postface de Blaise Briod, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971.
Le Cavalier de paille, préface de Michel Dentan, Lausanne, Editions de l'Aire, 1979.
Souvenirs et portraits littéraires Rilke-Gide-Ghéon-de Reynold, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985.
La Cage aux rêves, préface de Jean-Luc Seylaz, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985.
Lettres à Lucien Schwob, préface et notes de Michel Dentan, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985.
Bois-Mort, postface de Blaise Briod, Lausanne, L'Age d'homme, 1985.
L'Arrosoir rouge, Lausanne, Editions de l'Aire, 1986.
« Les carrières », *Ecriture*, n° 26, printemps 1986, pp. 29-96.
Le Martin-pêcheur, Lausanne, L'Age d'homme, 1987.
Les Joueurs de harpe, recueil de textes inédits, Lausanne, Editions de l'Aire, 1987.
Morsches Holz, traduction de Rudolf Jacob Humm, Frankfurt, Suhrkamp, 1987.
Le Cavalier de paille, préface de Michel Dentan, Lausanne, Editions de l'Aire, 1988.
Traumkäfig, traduction de Hedi Wyss, Frauenfeld, Huber, 1990.
Saint-Hélier, Monique, Paulhan, Jean, *Correspondance, 1941-1955*, édition établie et annotée par José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, 1995.
La Fiancée de Gargentua, préface de José-Flore Tappy, *Etudes de lettres*, juillet-septembre, 1995, pp. 21-79.

« Le Mariage de Carolle Alérac » et « Le Secret de Patricia Graew », inédits présentés par Jean-Luc Seylaz, *Intervalles*, n° 43,1995, pp. 13-39.
« Souvenir de Gien », *Intervalles*, n° 43,1995, pp. 9-12.
Bois-Mort, postface de Blaise Briod, Lausanne, L'Age d'homme, 1996.
Quick suivi de Premiers écrits, postface de Jean-Luc Seylaz, Vevey, Editions de l'Aire, 1996.
« Journal 1940-1941 », présenté et annoté par Alexandra Weber-Berney, *Conférence*, n°18, 2004, pp. 657-665.
La Cage aux rêves, préface d'Alexandra Weber Berney, Vevey, Editions de l'Aire, 2005.

Littérature secondaire

Balsiger, Claudine (et al.), *Monique Saint-Hélier et Lucien Schwob : de la peinture et de l'écriture*, catalogue d'exposition (30 septembre-26 novembre 1995), La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 1995.
Briod, Blaise, *Portrait : poèmes, lettres à Marcel Brion 1927-1957, autre écrits*, édition établie et annotée par Alexandra Weber Berney, Vevey, Editions de l'Aire, 2004.
Dentan, Michel, Piolino, Pierette, *Le Jeu de la vie et de la mort dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, Lausanne, L'Age d'homme, 1978.
Dubois, Maud, « L'œuvre romanesque de Monique Saint-Hélier et les techniques narratives développées par Virginia Woolf », Bornand, Marie et Petris, Loris (éds), *Sources et intertexte*, Genève, Droz, 2000, pp. 179-188.
Dubois, Maud, « Monique Saint-Hélier, romancière (1895-1955) », Schlup, Michel (dir.), *Biographies neuchâteloises*, t. 4 (1900-1950), Hauterive, Attinger, 2005, pp. 281-287.
Dubois, Maud, « Entre succès et oubli : Monique Saint-Hélier et le cycle des Alérac », *Roman 20-50*, n° 40, 2005, pp. 159-173.
Grobéty, Anne-Lise, « Monique Saint-Hélier, du lieu à l'œuvre », *Intervalles*, n° 43, 1995, pp. 55-78.
Jaloux, Edmond, « Monique Saint-Hélier », *Bulletin de la Guilde du livre*, septembre 1943, pp. 147-150.
Jaquier, Claire, « Monique Saint-Hélier, Louise Labé et les 'Abandonnées' », Terrier, Philippe, Petris, Loris, Liegme Bessire, Marie-Jeanne (éds), *Les Fruits de la saison : mélanges de littérature des XVIe et XVIIe siècles offerts au professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, pp. 487-496.
Linsmayer, Charles, « Monique Saint-Hélier La Chaux-de-Fonds 1895/Paris 1955. Bausteine zu einer Biographie », Saint-Hélier, Monique, *Traumkäfig*, Frauenfeld, Huber, 1990, pp. 180-271.
Massard, Janine, Laederach, Monique (et al.), *Monique Saint-Hélier, Forum der Schriftstellerinnen und Schriftsteller*, Aarau, n° 9, 1996.
Monnier, Jean-Pierre, « Revenir à Monique Saint-Hélier », *Ecriture*, n° 13, 1977, pp. 144-157. Repris dans Monnier, Jean-Pierre, *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit*, Vevey, B. Galland, 1979, pp. 67-92.
Mooser, Anne, *Monique Saint-Hélier*, Fribourg, Editions universitaires, 1996.
Nussbaum, Jean-Marie (et al.), *Hommage à Monique Saint-Hélier, Cahiers de l'Institut neuchâtelois*, n° 6, 1960.
Reyff, Simone de, « Du fragment à l'impossible plénitude », *Pierre d'angle*, n° 2, 1996, pp. 188-210.
Seylaz, Jean-Luc, « Le Fonds Monique Saint-Hélier : premiers pas dans un labyrinthe », *Versants*, n° 6, 1984, pp. 21-31.

Seylaz, Jean-Luc, *Monique Saint-Hélier 1895-1955 : exposition à la Bibliothèque nationale suisse 15 mars-15 mai 1985*, catalogue d'exposition, Berne, Bibliothèque nationale suisse, 1985.
Seylaz, Jean-Luc, « Promenade dans les inédits de Monique Saint-Hélier », *Ecriture*, n° 26, printemps 1986, pp. 11-28.
Seylaz, Jean-Luc, « Monique Saint-Hélier (1895-1955) : un univers romanesque », *Grenzfall Literatur*, Freiburg, Universitätverlag, 1993, pp. 620-631.
Seylaz, Jean-Luc, Jaccottet, Philippe, Grobéty, Anne-Lise (et al.), *Monique Saint-Hélier*, *Intervalles*, n° 43, 1995.
Tappy, José-Flore, « Monique Saint-Hélier : une œuvre 'à symétrie radiaire' », *Cahiers RITM*, n° 12, 1996, pp. 43-56.
Tappy, José-Flore, Pasquali, Adrien (et al.), *Monique Saint-Hélier, « Pour un anniversaire »*, *Etudes de lettres*, juillet-septembre 1995.
Weber Berney, Alexandra, *Genèse et écriture chez Monique Saint-Hélier. L'exemple de l'épisode du manchon de mongolie*, Mémoire de DEA de l'Université de Paris VII, 1999.
Weber Berney, Alexandra, « Les 'Pesées secrètes'. Aperçu du Journal inédit de Monique Saint-Hélier », *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Genève, Zoé, 2003, pp. 154-162.
Yaher, Jean-Paul, *Proposition pour le cadre des chroniques de Monique Saint-Hélier*, 2 volumes, Vevey, 1997.
Yaher, Jean-Paul, *Le Cahier vert de Monique Saint-Hélier*, Vevey, 1999.
Zimmermann, Jean-Paul, « Un pays et ses écrivains », *Esprit : cahiers suisses*, n° 3-4, 1951, pp. 46-82.

Mémoires de licence (liste non exhaustive)

Babey, Christelle, *Monique Saint-Hélier ou l'écriture de la quête : je suis « l'arbre à question », « l'arbre qui attend la réponse »*, Université de Fribourg, 2002.
Balsiger, Claudine, *Peinture à l'œuvre : fonctions de la peinture dans le cycle des Alérac de Monique Saint-Hélier, autour de la couleur*, Université de Lausanne, 1992.
Dubois, Maud, *Le Temps dans le cycle des Alérac de Monique Saint-Hélier*, Université de Neuchâtel, 1996.
Loup, Anne-Claire, *Déclin de la propriété terrienne et aspects du rapport à la terre dans les romans de Catherine Colomb, Monique Saint-Hélier et Corinne Desarzens*, Université de Neuchâtel, 2001.
Morf-Gillard, Catherine, *Une Etude de l'effet de discontinu dans* Le Cavalier de paille *de Monique Saint-Hélier*, Université de Fribourg, 1987.
Silva, Anne, *Le Portrait en abyme ou l'abyme du portrait : l'esthétique du* Martin-pêcheur *de Monique Saint-Hélier*, Université de Genève, 1994.
Weber, Alexandra, *Le Temps dépassé. Perception du temps dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, Université de Lausanne, 1996.

RAINER MARIA RILKE EN FRANCE

Traductions des œuvres

« Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (fragments) », traduction d'André Gide, *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1911.
Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Paris, Stock, 1923.
Charmes, Valéry, Paul, *Gedichte*, Leipzig, Insel Verlag, 1925.
Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, traduction de Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1926.
Vergers, suivis de *Quatrains valaisans*, Paris, Editions de La NRF, 1926.
Histoires du Bon Dieu, traduction de Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1927.
La Chanson d'amour et de mort du Cornette Christoph Rilke, traduction de Suzanne Kra, Paris, Kra, 1927.
Quinze sonnets à Orphée, traduits par Maurice Betz, Betz, Maurice, *Petite Stèle pour Rainer Maria Rilke*, Strasbourg, Joseph Heissler, 1927.
« Lettre à une amie non identifiée », *Les Nouvelle Revue Française*, 1er février 1927.
Auguste Rodin, traduit par Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1928.
Le Livre des rêves, traduction de Maurice Betz, Paris, J. Schiffrin, 1928.
Fragments en prose, traduits par Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1929.
Le Roi Bohusch, traduit par Maurice Betz avec un avant-propos d'Edmond Jaloux et Jean Cassou, Paris, Emile-Paul, 1931.
Lettres (1900-1911), traduites par Hélène Zylberberg et Jean Nougayrol, Paris, Stock, 1934.
Poèmes français, Paris, Paul Hartmann, 1935.
Les Elégies de Duino, traduction de Joseph-François Angelloz, Paris, Paul Hartmann, 1936.
Au fil de la vie, contes et récits de jeunesse, traduits par Hélène Zylberberg et Louis Desportes, Paris, Editions « Je sers », 1937.
Lettres à un jeune poète, traduction de Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Grasset, 1937.
Poèmes, traduits par Lou Albert-Lasard avec une préface de Jean Cassou, Paris, Gallimard, 1937.
Poésie, traduction de Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1938.
Contes de Bohême, traduits par Maurice Betz, Paris, Emile-Paul, 1939.
Le livre de la pauvreté et de la mort, traduction d'Arthur Adamov, Lausanne, Bonnard, 1941.
Rilke, Rainer Maria, Gide, André, *Correspondance : 1909-1926*, Paris, Corrêa, 1952.
Œuvres complètes, t. III (« Correspondance »), édition établie et annotée par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1976.

Réception de Rilke et du romantisme

Angelloz, Joseph-François, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, Paris, Paul Hartmann Editeur, 1936.
Angelloz, Joseph-François, « Le thème de l'arbre dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke », *Yggdrasill*, 25 janvier 1937.
Angelloz, Joseph-François, *Rilke*, Paris, Mercure de France, 1952.
Ballard, Jean, Avant propos, *Cahiers du Sud*, « Romantisme allemand », n° 194, 1937, pp. I-III.
Béguin, Albert, « Les romantiques allemands et l'inconscient », *Cahiers du Sud*, « Romantisme allemand », n° 194, 1937, pp. 94-102.

Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
Benveniste, Emile, « *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *Philosophie*, 15 mars 1924.
Betz, Maurice, « Introduction aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », Rilke, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Stock, 1923.
Betz, Maurice, *Petite Stèle pour Rainer Maria Rilke*, Strasbourg, Joseph Heissler, 1927.
Betz, Maurice, « Rainer Maria Rilke », *Revue hebdomadaire*, janvier 1927.
Betz, Maurice, « Visage de Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 8 janvier 1927.
Betz, Maurice, « Rilke et Edmond Jaloux », *Les Nouvelles littéraires*, 20 août 1927.
Betz, Maurice, « Quelques souvenirs », *Les Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1937.
Betz, Maurice, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Emile-Paul, 1937.
Betz, Maurice, « Rainer Maria Rilke », *Revue de Paris*, 1er août 1938.
Betz, Maurice, *Rilke à Paris et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, Paris, Emile-Paul, 1941.
Bianquis, Geneviève, *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Paris, Presses universitaires de France, 1926.
Bianquis, Geneviève, « Rilke et Rodin », *Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926, pp. 47-64.
Bidou, Henry, « Serafico », *Le Temps*, 11 juillet 1934.
Bidou, Henry, « Rainer Maria Rilke », *Conferencia*, 15 novembre 1939.
Bounoure, Gabriel, « Moment du romantisme allemand », *Cahiers du Sud*, « Romantisme allemand », n° 194, 1937, pp. 9-15.
Borie, Jean, Noirjean de Ceuninck, Martine (dir.), *De L'Amitié. Hommage à Albert Béguin*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 2001.
Brasillach, Robert, « Présence d'une ombre », *Je suis partout*, 27 août 1937.
Briod, Blaise, *La Tapisserie d'Elione*, *Cahiers du Sud*, mai 1928, pp. 347-362.
Brion, Marcel, « Rilke et la vie secrète du cœur », *Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926, pp. 65-68.
Brion, Marcel, « Le souvenir de Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 29 janvier 1939.
Brion, Marcel, « La poésie de Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 9 juillet 1939.
Brion, Marcel, « Rilke et la critique française », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Plon, Paris, 1942, pp. 142-155.
Brion, Marcel, *Goethe*, Paris, Albin Michel, 1949.
Brion, Marcel, *Schumann et l'âme romantique*, Paris, Albin Michel, 1954.
Brion, Marcel, *L'Allemagne romantique*, Paris, Albin Michel, 4 volumes, 1962-1978.
Brion, Marcel, *Les Labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, 1994.
Brion, Marcel, *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck, 1997.
Cahiers du Sud, « Romantisme allemand », n° 194, 1937.
Cassou, Jean, « Rainer Maria Rilke et le monde des sentiments », *Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926, pp. 19-23.
Cassou, Jean, Jaloux, Edmond, « Introduction dialoguée à la traduction du *Roi Bohusch* », Rilke, Rainer Maria, *Le Roi Bohusch*, Paris, Emile-Paul, 1931.
Cassou, Jean, *Pour la Poésie*, Paris, Corrêa, 1935.
Cassou, Jean, « Sur l'art du conte », *Revue de Paris*, 15 septembre 1936, pp. 439-449.
Cassou, Jean, « En écoutant la dixième élégie », *Vendredi*, 9 avril 1937.
Cassou, Jean, *Trois poètes, Rilke, Milosz, Machado*, Paris, Plon, 1954.
Cornillet, Gérard, « Repères chronologiques », *Europe*, numéro spécial Rainer Maria Rilke, mars 1989, pp. 147-152.
Danielou, Jean, « Rainer Maria Rilke. La lutte avec l'ange », *Etudes*, 5 novembre 1937.
Daniel-Rops, « Inquiétude et dispersion du moi chez Rilke », *Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926, pp. 24-38.

Daniel-Rops, « Rilke et la France », *Revue d'Allemagne*, janvier 1928.
Daniel-Rops, « Rilke et Rodin », *Europe*, 15 novembre 1928.
Daniel-Rops, *Présence et poésie*, Paris, Plon, 1938.
Daniel-Rops, *Où passent des Anges*, Paris, Plon, 1947.
David, Claude, « Rilke dans la Pléiade », *Magazine littéraire*, dossier Rainer Maria Rilke, mars 1993, p. 59.
Dédéyan, Charles, *Rilke et la France*, 4 volumes, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961-1963.
Desgraupes, Pierre, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Seghers, 1949.
Du Bos, Charles, *Goethe*, Paris, Corrêa, 1949.
Dugast, Jacques, « Le Paris de Rilke », *Europe*, numéro spécial Rainer Maria Rilke, mars 1989, pp. 75-87.
Europe, numéro spécial Rainer Maria Rilke, mars 1989.
Emié, Louis, « Lui et nous ou les survivances de Rilke », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Plon, Paris, 1942, pp. 270-280.
Esteban, Claude, « Marseille : premiers essais littéraires. *Fortunio, Cahiers du Sud* », *Marcel Brion, Humaniste et « passeur »*, Paris Albin Michel, 1996, pp. 20-27.
Fargue, Léon-Paul, « Souvenir d'un fantôme », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942, pp. 217-222.
Goethe, *Romans*, Traduction et notes de Bernard Groethuysen, Pierre Du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, 1954.
Gide, André, Fragment de journal daté du 9 février 1927, cité dans *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Plon, Paris, 1942, pp. 193-196.
Gillet, Louis, « Rilke et Rodin », *Revue des deux mondes*, 15 avril 1927.
Goll, Claire, « Rilke et les femmes », *Les Nouvelles littéraires*, 5 février 1927.
Goll, Claire, *Rilke et les femmes*, Paris, Falaize, 1955.
Grotzer, Pierre, *Existence et destinée d'Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.
Grappe, Georges, « Rilke et Rodin », *Les Nouvelles littéraires*, 8 janvier, 1927.
Gullotti, Hervé, « Des amitiés françaises d'Albert Béguin : émergence et évolution », Borie, Jean, Noirjean de Ceuninck, Martine (dir.), *De l'Amitié. Hommage à Albert Béguin*, Genève, Droz, 2001, pp. 131-156.
Halda, Bernard, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Editions universitaires, 1961.
Henriot, Emile, « Rainer Maria Rilke », *Le Temps*, 1937.
Hofmannsthal, Hugo von, *Ecrits en prose*, avec un avant propos de Charles Du Bos, Paris, Edition de la Pléiade J. Schiffrin, 1927.
Jaccottet, Philippe, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 1970.
Jacubec, Doris (éd.), *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, Payot, Lausanne, 1995.
Jakubec, Doris, « Affinités littéraires et existentielles avec la Suisse romande », Jacubec, Doris (éd.), *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, Lausanne, Payot, 1995, pp. 19-33.
Jaloux, Edmond, « La fantaisie et le roman », *Revue hebdomadaire*, 26 novembre 1921, pp. 471-483.
Jaloux, Edmond, « Entrevues avec Rainer Maria Rilke », *Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926, pp. 11-16.
Jaloux, Edmond, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Emile-Paul, 1927.
Jaloux, Edmond, « Les Romantiques étrangers en terre romande », *La Vie romantique au Pays romand*, Lausanne, Feudweiler-Spiro, 1930, pp. 101-115.
Jaloux, Edmond, *Du Rêve à la réalité*, Paris, Corrêa, 1932.
Jaloux, Edmond, *Vie de Goethe*, Paris, Plon, 1933.
Jaloux, Edmond, « Rainer Maria Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 1937.

Jaloux, Edmond, « La leçon de Rilke », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Plon, Paris, 1942, pp. 47-59.
Jaloux, Edmond, *D'Eschyle à Giraudoux*, Fribourg, Librairie de l'Université Egloff, 1946.
Jaloux, Edmond, *La Dernière Amitié de Rainer Maria Rilke, lettres inédites à Mme Bey*, Paris, Robert Lafont, 1949.
Jaloux, Edmond, *Goethe*, Paris, A. Fayard, 1949.
Jaloux, Edmond, *Essences*, Paris, Plon, 1952.
Jaloux, Edmond, « La féerie française », *Visages français*, Paris, Albin Michel, 1953.
Jaquier, Claire, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987.
Jouve, Pierre-Jean, « Calice ou adieux à l'âme de Rainer Maria Rilke », *Ecrits*, Paris, Grasset, 1927.
Lasne, René, *Anthologie de la poésie allemande : des origines à nos jours*, Paris, Stock, 1943.
Lefèvre, Frédéric, *Les Nouvelles littéraires*, 24 juillet 1926.
Lichtenberger, Henri, « Qu'est-ce que le romantisme », *Cahiers du Sud*, « Romantisme allemand », n° 194, 1937, pp. 349-358.
Cahiers du mois, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926.
Lombez, Christine, *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet, poète et traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003.
Magazine littéraire, dossier Rainer Maria Rilke, mars 1993.
Marcel Brion, Humaniste et « passeur », Paris, Albin Michel, 1996.
Martin du Gard, Maurice, « R. M. Rilke », *Les Nouvelles littéraires*, 1er janvier 1927.
Masson, Jean-Yves, « Présentation », *Sud*, « Rilke en France », février 1996, pp. 11-14.
Mayrisch-Saint-Hubert, Aline, « Rainer Maria Rilke et son dernier livre *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1911.
Miomandre, Francis de, « Nostalgie de Rainer Maria Rilke », *Cahiers du mois*, « Reconnaissance à Rilke », juillet 1926, pp. 17-18.
Monnier, Adrienne, « Le poète angélique », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942, pp. 237-238.
Petit, Georges, « Visite à Rilke », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942, pp. 266-269.
Pitrou, Robert, *Rainer Maria Rilke, les thèmes principaux de son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1938.
Pobé, Marcel, « De la France à la Suisse française », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942, pp. 180-192.
Rilke et la France, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942.
Robinet de Clery, Adrien, *Rainer Maria Rilke : sa vie, son œuvre, sa pensée*, Paris, PUF, 1958.
Rolland, Romain, « Souvenir de mon voisin », *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942, pp. 200-206.
Rousseaux, André, « La poésie de Rilke », *Figaro*, 2 juillet 1939.
Salazar-Ferre, Olivier, « L'amitié et le fantôme des poètes : Albert Béguin et Benjamin Fondane », Borie, Jean, Noirjean de Ceuninck, Martine (dir.), *De L'Amitié. Hommage à Albert Béguin*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 2001, pp. 191-206.
Salis, Jean de, *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*, Frauenfeld, Huber, 1952.
Salis, Jean de, *Grenzüberschreitungen*, Bd. I, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1975.
Souday, Paul, « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge », *Le Temps*, 29 juillet 1926.
Souday, Paul, « Histoires du Bon Dieu », *Le Temps*, 11 août 1927.
Spenlé, Jean-Edouard, « Les thèmes inspirateurs de la poésie de Rilke », *Mercure de France*, 15 février 1927.
Sud, « Rilke en France », février 1996.

Sugar, Charlotte L. de, *Baudelaire et Rainer Maria Rilke : étude d'influence et d'affinités spirituelles*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1954.
Tieck, Ludwig, *La Coupe d'or et autres contes*, traduits de l'allemand par Albert Béguin, avec une préface d'Edmond Jaloux, Paris, Denoël et Steele, 1933.
Tunner, Erika, « Marcel Brion et Hugo von Hofmannsthal. 'Seul le poète comprend le poète' », *Marcel Brion, Humaniste et « passeur »*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 80-88.
Thérive, André, « Poésie », *Le Temps*, 15 septembre 1938.
Valéry, Paul, *Eupalinos oder über die Architektur*, Leipzig, Insel Verlag, 1927.
Valéry, Paul, *Rilke et la France*, Cahiers « Présences », Paris, Plon, 1942, pp. 197-199.
Verhaeren, Emile, *Rilke, Gide, Verhaeren : correspondance inédite*, Paris, Messein, 1955.
Wolfrom, Janine, *Essai sur le silence dans les poèmes français de Rainer Maria Rilke*, Paris, Minard, 1959.

HISTOIRE ET CRITIQUE LITTERAIRES

Période précédant la Première Guerre mondiale

Blaze de Bury, Yetta, *Les Romanciers anglais contemporains*, Paris, Didier, 1900.
Bourget, Paul, *Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1912.
Cazamian, Louis, *Le Roman social en Angleterre (1830-1850) : Dickens, Disraeli, Mrs Gaskell, Kingsley*, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1903.
Chevrillon, André, *Nouvelles études anglaises*, Paris, Hachette, 1910.
Filon, Pierre-Marie-Augustin, *Histoire de la littérature anglaise depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1909 (1889).
Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *L'Echo de Paris*, mars à juillet 1891.
Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894.
Lasserre, Pierre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e^ siècle*, Paris, Mercure de France, 1907.
Maurras, Charles, *Le Romantisme féminin*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1909.
Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, 1^er^ mai-1^er^ juillet 1913.
Roz, Firmin, *Le Roman anglais contemporain : George Meredith, Thomas Hardy, Humphry Ward, Rudyard Kipling*, Paris, Hachette, 1912.
Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e^ siècle*, Paris, A. Sautelet et A. Mesnier, 1828.
Staël, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, Nicolle, 1813.
Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863-1869.
Texte, Joseph, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris, Hachette, 1895.
Vogüé, Melchior de, *Le Roman russe*, Paris, Plon, 1886.

Benda, Julien, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure. Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes*, Paris, Gallimard, 1945.
Berge, André, « A la recherche du roman pur », *Revue européenne*, juin 1929, pp. 1942-1951.
Bidou, Henry, « Comment classer les romans », *Revue de Paris*, 15 août 1923, pp. 931-937.
Blanche, Jacques-Emile, « Un nouveau roman de Virginia Woolf », *Les Nouvelles littéraires*, 16 février 1929.
Bourget, Paul, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1922.
Brémond, Henri, *Pour le Romantisme*, Paris, Bloud, 1923.
Brion, Marcel, « Ulysse », *Revue hebdomadaire*, 20 avril 1929, pp. 365-367.
Cazamian, Louis, *L'Evolution psychologique et la littérature en Angleterre : 1660-1914*, Paris, F. Alcan, 1920.
Chadourne, Marc, « Un événement : *Ulysse* », *Revue européenne*, mai 1929, pp. 1818-1833.
Chauveau, Paul, « A propos du roman », *Les Nouvelles littéraires*, 14 avril 1928.
Chevalley, Abel, *Le Roman anglais de notre temps*, Oxford, H. Milford, 1921.
Cor, Marcel, « Marcel Proust et la jeune littérature », *Mercure de France*, 15 mai 1926, pp. 46-55.
Daniel-Rops, « Freud parmi nous », *Correspondant*, 25 novembre 1931, pp. 578-608.
Daniel-Rops, « Le roman d'aujourd'hui », *La Revue bleue*, 19 juillet 1930, pp. 427-429.
Daniel-Rops, « Une technique nouvelle : le monologue intérieur », *Correspondant*, 25 janvier 1932, p. 281-305.
Daniel-Rops, « Approfondissement et dispersion du moi », *Revue hebdomadaire*, 22 mai 1936, pp. 418-438.
Daudet, Léon, *Le Stupide XIX^e^ siècle*, Paris, [sans éditeur], 1922.
Dottin, Paul, *La littérature anglaise*, Paris, A. Colin, 1931.
Drieu La Rochelle, Pierre, « A propos d'un roman anglais », *La Nouvelle Revue française*, 1^er^ novembre 1930, pp. 721-731.
Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931.
Fernandez, Ramon, *Messages*, Paris, Gallimard, 1926.
Fernandez, Ramon, « Poétique du roman », *La Nouvelle Revue Française*, 1^er^ avril 1929, pp. 544-550.
Fernandez, Ramon, « Expression et représentation », *La Nouvelle Revue Française*, 1^er^ février 1930, pp. 259-265.
Fischer, Emeric, « Le monologue intérieur dans Ulysse de James Joyce », *Revue française*, pp. 445-453.
Ghéon, Henri, *L'Homme né de la guerre : témoignage d'un converti*, Paris, Editions de La NRF, 1919.
Grasset, Bernard, *Remarques sur l'action*, Paris, Gallimard, 1928.
Grasset, Bernard, *La Chose littéraire*, Paris, Gallimard, 1929.
Grasset, Bernard, *Commentaires*, Paris, Grasset, 1936.
Gsell, Paul, « Le roman se meurt », *La Grande Revue*, août 1928, pp. 222-231.
Guilloux, Louis, « Notes sur le roman », *Europe*, 15 janvier 1936.
Jaloux, Edmond, *L'Esprit des livres*, Paris, Plon, 1923.
Jaloux, Edmond, *Perspectives et personnages*, Paris, Plon, 1931.
Jaloux, Edmond, *Au Pays du roman*, Paris, Corrêa, 1931.
Johannet, René, « Les trois crises de la littérature contemporaine », *La Revue bleue*, 15 janvier 1928, pp. 401-415.
Lalou, René, *Défense de l'homme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1926.

Lalou, René, *Panorama de la littérature anglaise contemporaine*, Paris, Kra, 1929.
Lalou, René, *La Littérature anglaise des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1944.
Larnac, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.
La Querelle du réalisme, Paris, Editions sociales internationales, 1936.
Le Cardonnel, Louis, « Le roman poétique », *Revue universelle*, 1er avril 1921, pp. 91-95.
Legouis, Emile et Cazamian, Louis, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1921.
Le Mail, numéro spécial Alain-Fournier, n° 14, hiver 1929.
Logé, Marc, « Quelques romancières anglaises contemporaines », *La Revue bleue*, 21 novembre 1925, pp. 753-756.
Marcel, Gabriel, « Tragique et personnalité », *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1924, pp. 37-45.
Marcel, Gabriel, « Mrs Dalloway », *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1929, pp. 129-131.
Maritain, Jacques, *Bergsonisme et métaphysique*, Paris, Plon, 1929.
Mauriac, François, *Le Roman*, Paris, L'Artisan du livre, 1928.
Maurois, André, *Etudes anglaises : Dickens, Walpole, Ruskin and Wilde : la jeune littérature*, Paris, Grasset, 1927.
Maurois, André, « Notes sur le roman contemporain », *Les Nouvelles littéraires*, 6 mars 1926.
Maurras, Charles, *Romantisme et révolution*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1922.
Maxence, Jean-Pierre, *Histoire de dix ans : 1927-1937*, Paris, Gallimard, 1939.
Morand, Paul, « Ces romanciers, où nous mènent-ils ? », *Les Nouvelles littéraires*, 10 novembre 1928.
Morgan, Charles, « Défense du roman », *Revue de Paris*, 15 mars 1938, pp. 409-425.
Morino, Lina, « *La Nouvelle Revue Française » dans l'histoire des lettres*, Paris, Gallimard, 1939.
Morisset, Henri, « La *Forsyte Saga* de Galsworthy », *Europe*, 15 février 1933, pp. 270-273.
Pierrefeu, Jean de, « L'Influence de la presse sur la littérature », *Les Marges*, été 1929, pp. 24-27.
Pierre-Quint, Léon, « Une nouvelles lecture dix ans plus tard. Marcel Proust et la jeunesse d'aujourd'hui », *Europe*, 15 octobre 1935, pp. 185-198 et 15 novembre 1935, pp. 382-399.
Pignarre, Robert, « Un roman poétique », *Le Mail*, numéro spécial Alain-Fournier, n° 14, hiver 1929, pp. 101-105.
Pour ou contre C.-F. Ramuz, Paris, Editions du Siècle, 1926.
Pourrat, Henri, « Roman pur », *Les Nouvelles littéraires*, 10 mars 1928.
Pourrat, Henri, « A la recherche du paradis perdu », *Le Mail*, numéro spécial Alain-Fournier, n° 14, hiver 1929, pp. 77-80.
Pourtalès, Guy de, « Réflexions sur le roman en général et sur un roman en particulier » (1937), *Ecriture*, n° 16, Lausanne, Bertil Galland, 1981, pp. 13-47.
Revon, Maxime, « La critique littéraire dans la presse », *Les Marges*, été 1929, pp. 30-45.
Romain, Yvonne de, « L'évolution du roman anglais », *Revue bleue*, 3 janvier 1931, pp. 13-20.
Rousseaux, André, « Le droit de mal écrire », *Le Figaro*, 21 août 1929.
Rousseaux, André, *Âmes et visages du XXe siècle*, Paris, Grasset, 1932.
Roz, Firmin, « Quelques directions du roman d'aujourd'hui », *Revue bleue*, 5 octobre 1929, pp. 602-604.
Saurat, Denis, « Le rêve et le roman : surface et profondeur », *Les Marges*, 15 juin 1927, pp. 140-145.
Thibaudet, Albert, « Du roman anglais », article de 1921, repris dans A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

Thibaudet, Albert, « Du surréalisme », *La Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1925, pp. 333-341.
Thibaudet, Albert, *Etranger ou études de littérature anglaise*, Genève, Editions de la Petite-Fusterie, 1925.
Thibaudet, Albert, *Le Bergsonisme*, Paris, Editions de La NRF, 1932.
Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1930.
Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.
Thibaudet, Albert, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939.
Thibaudet, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1938-1941.
Tortel, Jean, « A propos du roman », *Esprit français*, n° 67, 1932, pp. 43-47.
Vogler, Marta, *Die schöpferischen Werte der Verlaineschen Lyrik*, Zürich, Orell Füssli, 1927.

Période de l'après Seconde Guerre mondiale

Arnoux, Alexandre, « Décadence du roman », *Les Nouvelles littéraires*, 17 novembre 1949.
Auerbach, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (1946 pour l'édition originale en allemand).
Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
Blanchot, Maurice, « Le roman, œuvre de mauvaise foi », *Les Temps modernes*, avril 1947, pp. 1304-1317.
Bordeaux, Henry, « Réflexions sur l'art du roman », *Revue des deux mondes*, 15 mars 1952, pp. 220-237.
Butor, Michel, *Répertoire I-V*, Paris, Minuit, 1960-1982.
Cahiers de la Résistance, « L'Affaire Bernard Grasset », 1, 1949.
Delétang-Tardif, Yanette, *Edmond Jaloux*, Paris, La Table ronde, 1947.
Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
Eustis, Alvin, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez. Trois critiques de « La Nouvelle Revue Française »*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1961.
Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
Gilbert, Marianne, *Le Tiroir entr'ouvert*, Paris, Grasset, 1956.
Giraud, Victor, *La Critique littéraire*, Paris, Aubier, 1945.
Grasset, Bernard, *Evangile de l'édition selon Péguy : commentaires et souvenirs ; suivis de Considérations sur un arrêt récent*, Paris, André Bonne, 1955.
Hesse, Hermann, Suhrkamp, Peter, *Briefwechsel, 1945-1959*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969.
Kemp, Robert, « Le roman », *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1949.
Kolbert, Jack, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, Paris, Minard, 1962.
Lacretelle, Jacques de, « Remarques sur le roman contemporain », *Revue des deux mondes*, 1er décembre 1955, pp. 385-391.
Laffay, Albert, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, mai 1947, pp. 1361-1375, et juin 1947, pp. 1579-1600.
Laurent, Jacques, *Les Années cinquante*, Lyon, La Manufacture, 1989 (articles parus dans les années cinquante).

Le Breton, Maurice, « Problème du moi et technique du roman chez Virginia Woolf », *Journal de psychologie*, janvier-mars 1947, pp. 20-34.
LeSage, Laurent et Yon, André, *Dictionnaire des critiques littéraires : guide de la critique française au XX^e siècle*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1969.
Lobet, Marcel, « Le roman en déclin ? », *Revue générale belge*, février 1948, pp. 569-576.
« Y a-t-il une crise du roman français ? », enquête auprès de plusieurs romanciers, *Les Nouvelles littéraires*, 6 et 13 novembre 1947.
Moreau, Pierre, *La Critique littéraire en France*, Paris, A. Colin, 1960.
Picard, Raymond, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
Raimond, Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966.
Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
Ricœur, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.
Rousset, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Editions du Pavois, 1946.
Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situation II*, Paris, Gallimard, 1951 (1947).
Woolf, Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, R. Marin, 1951.
Woolf, Virginia, « Les femmes et le roman », *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963, pp. 81-90.

Période contemporaine

Allard, Laurence, « Dire la réception », *Réseaux*, n° 68, 1994, pp. 65-84.
Alluin, Bernard, Curatolo, Bruno (dir.), *La Revie littéraire*, Dijon, Centre le Texte et l'Edition, 2000.
Alluin, Bernard, Baudelle, Yves (dir.), *Marcel Arland ou la grâce d'écrire*, Dijon, EUD, 2004.
Arpin, Maurice, *La Fortune littéraire de Paul Nizan. Une analyse des deux réceptions critiques de son œuvre*, Berne, Peter Lang, 1995.
Assouline, Pierre, *Gaston Gallimard : un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.
Bahar, Saba, « Repenser la voix à la lumière des études genre », *Equinoxe*, « Le genre de la voix », n° 23, automne 2002, pp. 11-25.
Bahar, Saba, Cossy, Valérie, « Le canon en question : l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », Bahar, Saba, Cossy, Valérie (éds), *Féminisme et littérature, Nouvelles Questions Féministes*, n° 2, Lausanne, Antipodes, 2003, pp. 4-11.
Bajomée, Danielle (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007.
Bandier, Norbert, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, Paris, La Dispute, 1999.
Barker, Martin, « On being ambitious for audience research », Charpentier, Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les Œuvres*, Paris, Creaphis, 2006, pp. 27-42.
Barthes, Roland (et al.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
Barthes, Roland, « L'effet de réel », Barthes, Roland (et al.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90.
Béhar, Henri, Fayolle, Roger (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990.
Bellanger, Claude (et al.), *Histoire générale de la presse française*, t. 3 et 4, Paris, PUF, 1972-1975.

Bersani, Jacques, Lecarme, Jacques, Vercier, Bruno, *La littérature en France de 1945 à 1981*, Paris, Bordas, 2004.
Bertelli, Dominique, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication*, n° 8, 2005, pp. 165-178.
Bertelli, Dominique, Chauvin-Vileno, Andrée, « Présentation », *Semen* [en ligne], n° 26 « Médiaculture et médiacritique », 2008, mis en ligne le 20 mars 2009. URL : http://semen.revues.org/8470.
Boillat, Gabriel, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, 3 volumes, Paris, Champion, 1974-1988.
Boltanski, Luc, Thévenot, Laurent, *De la Justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.
Bory, Jean-René, *Gonzague de Reynold, 1880-1970*, Genève/Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1983.
Boschetti, Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », Chartier, Roger, Martin, Jean-Henri (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1991, pp. 481-527.
Bothorel, Jean, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Paris, Grasset, 1989.
Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, pp. 4-46.
Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
Briot, Frédéric, « L'innocence du roman », Douzou, Catherine, Renard, Paul (éds), *Ecriture romanesque de droite au XX^e^ siècle : questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, EUD, 2002, pp. 17-26.
Brisset, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.
Brunel, Pierre, *La Critique littéraire*, Paris, PUF, 2001 (1977).
Calle-Gruber, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e^ siècle*, Paris, Champion, 2001.
Camartin, Iso, Francillon, Roger, Jakubec, Doris (et al.), *Les Quatre Littératures de la Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, 1995.
Charpentier, Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les Œuvres*, Paris, Creaphis, 2006.
Charpentier, Isabelle, « Des passions critiques pas si simples… Réception critique de *Passion simple* d'Annie Ernaux », Bajomée, Danielle (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 231-242.
Chartier, Roger, Martin, Jean-Henri (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1991.
Chenaux, Philippe, « Le cardinal Journet et la Suisse », *Nova et vetera*, n° 4, 1991, pp. 173-182.
Chenaux, Philippe, *Entre Maurras et Maritain : une génération intellectuelle catholique*, Paris, Editions du Cerf, 1999.
Citton, Yves, « Puissance des communautés interprétatives », Fish, Stanley, *Quand Lire c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, pp. 5-27.
Clavien, Christian, Gulloti, Hervé, Marti, Pierre, « *La Province n'est plus la province » : les relations culturelles franco-suisses à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale*, Lausanne, Editions Antipodes, 2003.
Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
Comment on se dispute, Paris, Société d'études soréliennes, 2007.
Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Conihout, Isabelle de, « La conjoncture de l'édition », Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, pp. 75-89.
Cossy, Valérie, « 'Ecoutez, je ne suis pas ce que vous croyez…' Subjectivités féminines dans la littérature de Suisse romande », Francillon, Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 4, Lausanne, Payot, 1999, pp. 387-407.
Cossy, Valérie, « Dire 'nous' au temps du fascisme ; voix de femmes, voix d'outsiders chez Alice Rivaz et Virginia Woolf », *Equinoxe*, « Le genre de la voix », n° 23, automne 2002, pp. 129-146.
Cossy, Valérie, « Femmes écrivains : la cohorte des absentes », Maggetti, Daniel (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, pp. 213-242.
Costadura, Edouardo, *D'un Classicisme à l'autre France-Italie, 1919-1939*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999.
Curatolo, Bruno, *Raymond Guérin. Une écriture de la dérision*, Paris, L'Harmattan, 1996.
Curatolo, Bruno, *Paul Gadenne. L'écriture et les signes*, Paris, L'Harmattan, 2000.
Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (éds), *Les Revues littéraires au XX^e^ siècle*, Dijon, EUD, 2002.
Curatolo, Bruno, « La réception de *L'Age d'homme* : revues littéraires et histoire de la littérature », *Méthode !*, n° 7, agrégation de lettres 2005, pp. 183-190.
Curatolo, Bruno, « Emmanuel Robin, romancier de la mauvaise conscience », *Roman 20/50*, juin 2005, pp. 157-167.
Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006.
Curatolo, Bruno, « De quelques journaux sous l'Occupation », Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006, pp. 157-170.
Curatolo, Bruno, « Les chroniques de Marcel Arland à *La Nouvelle NRF* », Guérin, Jeanyves (dir.), « *La Nouvelle Revue française* » *de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968)*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2006, pp. 263-283.
Curatolo, Bruno (dir.), *Les Ecrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.
Curatolo, Bruno, « Raymond Guérin et la voix médiane. Un exemple du monologue intérieur à la troisième personne », Chevalier, Anne, Lioure, Françoise (dir.), *Cahiers Valery Larbaud*, « Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XX^e^ siècle », Paris, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008, pp. 165-183.
Curatolo, Bruno, « Profils perdus de l'après-guerre romanesque », Cresciucci, Alain, Schaffner, Alain (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 19-32.
Curatolo, Bruno (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, EUD, 2010.
Dambre, Marc, Gosselin, Monique, *L'Eclatement des genres au XX^e^ siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
Danahy, Michael, « Le roman est-il chose femelle ? », *Poétique*, n° 25, 1976, pp. 85-106.
Die Geschichte des Suhrkamp Verlages : 1. Juni 1950 bis 30 Juni 2000, Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
Denis, Benoît, « La littérature de 'bonne volonté' dans la France de l'entre-deux-guerres », Einfalt, Michael, Jurt, Joseph (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e^ et XX^e^ siècles)*, Berlin, Berlin Verlag, 2002, pp. 205-218.
Destais, Alexandra, « La réception immédiate d'*Histoire d'O* de Pauline Réage (1954) », Bajomée, Danielle (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 243-258.

Destais Alexandra, « Eros au féminin. L'émergence de l'érographie féminine dans les années 1950-1960 », Cresciucci, Alain, Schaffner, Alain (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 78-92.

Dirkx, Paul, « Autour d'*Arts*. L'espace de la presse littéraire française », Einfalt, Michael, Jurt, Joseph (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e^ et XX^e^ siècles*), Berlin, Berlin Verlag, 2002, pp. 241-256.

Douzou, Catherine, Renard, Paul (éds), *Ecritures romanesques de droite au XX^e^ siècle : questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, EUD, 2002.

Dirkx, Paul, « Le 'roman français' : un analyseur de trajectoire. Le cas de Michel Plisnier et de Marcel Thiry », Hermetet, Anne-Rachel (éd.), *La Réception du roman français dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002, pp. 163-177.

Dirkx, Paul, « La main invisible. Les logiques de la presse littéraire », Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006, pp. 171-180.

Eagleton, Terry, *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994.

Eco, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n° 68, 1994, pp. 9-26.

Einfalt, Michael, Jurt, Joseph (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e^ et XX^e^ siècles*), Berlin, Berlin Verlag, 2002.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, Editions La Découverte, 2003.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin, 2007.

Fayolle, Roger, *La Critique*, Paris, A. Colin, 1978.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, London, Harvard University Press, 1995.

Fish, Stanley, *Quand Lire c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

Fouché, Pascal, « L'édition littéraire, 1914-1950 », Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, pp. 189-241.

Fouché, Pascal, *L'Edition française sous l'Occupation : 1940-1944*, Paris, Université Paris 7, 1987.

Francillon, Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 4 volumes, Lausanne, Payot, 1996-1999.

Francillon, Roger (et al.), « Le roman en Suisse romande du début du XX^e^ siècle à la veille de la Seconde Guerre mondiale », Francillon, Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 2, Lausanne, Payot, 1997, pp. 369-407.

Fravalo-Tane, Pascale, *« A la Recherche du temps perdu » en France et en Allemagne (1913-1958)*, Paris, Champion, 2008.

Galland, Bertil, *La Littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure*, Genève, Editions Zoé, 1986.

Genette, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

Gosselin, Monique, « Le roman aux limites du poème : naissance d'une forme », *Le Genre roman, les genres de romans*, Paris, PUF, 1980, pp. 125-146.

Gsteiger, Manfred, « Littérature comparée et esthétique de la réception », *Œuvres et critiques*, II, 2, 1977-78, pp. 19-26.

Guiader, Vincent, « L'extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », Charpentier, Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les Œuvres*, Paris, Creaphis, 2006, pp. 177-190.

Guillaume, Isabelle, « Les romanciers français lecteurs de Conrad (1920-1950) », Hermetet, Anne-Rachel (éd.), *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'étranger (1920-1950)*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2004, pp. 53-68.

Hamon, Philippe, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp.119-181.
Hebey, Pierre, *L'Esprit « NRF » 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990.
Heinich, Nathalie, *Ce que l'Art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
Heinich, Nathalie, *L'Epreuve de la grandeur : prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.
Helbert, Catherine, « La critique littéraire dans *Marianne* », Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006, pp. 99-110.
Hermetet, Anne-Rachel (éd.), *La Réception du roman français dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002.
Hermetet, Anne-Rachel (éd.), *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'étranger (1920-1950)*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2004.
Hesse, Hermann, *Die Welt im Buch : Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1935-1962*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005.
Horellou Lafarge, Chantal, Segré, Monique, *Sociologie de la lecture*, Paris, Editions de la Découverte, 2003.
Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
Jakubec, Doris, « Préface », *Solitude surpeuplée*, choix de texte présenté par Doris Jakubec, avec la collaboration de Daniel Maggetti, Lausanne, Editions d'En Bas, 1997.
Jaquier, Claire, « La critique en Suisse romande ou la haine des théories », *Etudes de Lettres*, octobre-décembre 1995, pp. 127-138.
Jaquier, Claire, « Les mains de la francophonie », *Europe*, n° 793, mai 1995, pp. 6-9.
Jarrety, Michel, *La Critique littéraire française au XX^e^ siècle*, 1998, Paris, PUF, 1998.
Jauss, Hans-Robert, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
Jauss, Hans-Robert, « The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding », Machor, James L., Goldstein, Philip (eds), *Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London, Routeldge, 2001, pp. 7-28.
Jurt, Joseph, « La réception du roman par la critique de l'entre-deux-guerres », *Œuvres et critiques*, II, 2, 1977, p. 87-98.
Jurt, Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980.
Kalinowski, Isabelle, « Les limites du champ littéraire national : l'exemple de la réception de Hölderlin en France sous l'Occupation (1939-1945) », Einfalt, Michael, Jurt, Joseph (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e^ et XX^e^ siècles)*, Berlin, A. Spitz, 2002, pp. 275-300.
Kopp, Robert (éd.), *La Place de* La NRF *dans la vie littéraire du XX^e^ siècle : 1908-1943*, Paris Gallimard, 2009.
Krieg, Alice, « Analyser le discours de presse. Mises au point sur le 'discours de presse' comme objet de recherche », *Communication*, n^o^ 1, 2000, pp. 75-96.
Kulessa, Rotraud von, « La femme auteur à l'époque de 1900 : débat et tentatives de légitimation », Naudier, Delphine, Rollet, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 99-119.
Lafarge, Claude, *La Valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983.
Leenhardt, Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », *Réseaux*, n° 68, 1994, pp. 41-48.
Le Genre du roman, les genres de romans, Paris, PUF, 1980.
Léonce, Alain-Jean, « Place des hussards », Cresciucci, Alain, Schaffner, Alain (dir.), *Les Chemins buissonniers du roman*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 33-44.
Limberg, Michael, *Hermann Hesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005.

Machor, James L. and Goldstein, Philip (eds), *Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London, Routledge, 2001.
Maggetti, Daniel, *L'Invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot, 1995.
Maggetti, Daniel (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009.
Maggetti, Daniel, « Des voisins peu causants : les écrivains suisses dans *La NRF* », Maggetti, Daniel (dir.), *Les Ecrivains suisses et « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, pp. 9-17.
Meizoz, Jérôme, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.
Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
Milligan, Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, New York-Oxford, Berg Publishers, 1996.
Miraux, Jean-Philippe, *Le Personnage de roman : genèse, continuité et rupture*, Paris, Nathan, 1997.
Moisan, Clément, « Les genres comme catégories de l'histoire littéraire », Béhar, Henri et Fayolle, Roger (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, pp. 67-80.
Mouralis, Bernard, « Les littératures dites marginales ou les 'contre-littératures' », Béhar, Henri et Fayolle, Roger (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, pp. 31-40.
Murcin, Claude, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998.
Naudier, Delphine, « L'écriture femme » : enjeu esthétiques, enjeu entre générations, enjeu de femmes », Einfalt, Michael, Jurt, Joseph (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e^ et XX^e^ siècles*), Berlin, Berlin Verlag, 2002, pp. 143-161.
Naudier, Delphine, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'art, La Question de la critique 2*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 41-66.
Naudier, Delphine, Rollet, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.
Naudier, Delphine, « Les lauréates du Goncourt : une légitimité en trompe-l'œil ? », Naudier, Delphine, Rollet, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 121-141.
Nordmann, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie générale française, 2001.
Para, Jean-Baptiste, « *Europe*, une traversée du siècle », Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (éds), *Les Revues littéraires au XX^e^ siècle*, Dijon, EUD, 2002, pp. 47-54.
Parinet, Elisabeth, *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004.
Puech, Jean-Benoît, « La création biographique », *Modernités*, n° 18, 2002, pp. 45-76.
Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.
Rabaté, Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998.
Racine, Nicole, « Jacques Robertfrance, homme de revue et homme d'édition », Trebitsch, Michel (dir.), *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*. *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992, pp. 142-159.
Rasson, Luc, « 'Poète par l'action'. Brasillach critique du roman », Douzou, Catherine, Renard, Paul (éds), *Ecriture romanesque de droite au XX^e^ siècle : questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, EUD, 2002, pp. 35-43.
Renard, Paul, « Pistes pour la revie littéraire », Alluin, Bernard, Curatolo, Bruno, *La Revie littéraire*, Dijon, Centre le Texte et l'Edition, 2000, pp. 17-26.
Renard, Paul, « Etranges étrangers : *L'Action française* devant le roman européen (1931-1944) », Hermetet, Anne-Rachel (éd.), *Les Romanciers français lecteurs et*

spectateurs de l'étranger (1920-1950), Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2004, pp. 25-34.
Renard, Paul, « La critique littéraire dans *L'Action française* à travers l'examen du 'cas' Jean-Jacques Rousseau », Curatolo, Bruno, Poirier, Jacques (dir.), *La Chronique littéraire 1920-1970*, Dijon, EUD, 2006, pp. 65-74.
Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », Barthes, Roland (et al.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.
Robine, Nicole, *Lire des livres en France dans les années 1930 à 2000*, Paris, Ed. du Cercle de la librairie, 2000.
Roche, Anne, Tarting, Christian, *Des années trente : groupes et ruptures*. Paris, CNRS, 1985.
Rony, Olivier, *Les Années roman 1919-1939 : anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Flammarion, 1997.
Salado, Régis, « Les voies de l'hospitalité : la première réception française de l'œuvre de James Joyce », Hermetet, Anne-Rachel (éd.), *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'étranger (1920-1950)*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2004, pp. 35-52.
Sapiro, Gisèle, *La Guerre des écrivains* 1940-1953, Paris, Fayard, 1999.
Sapiro, Gisèle, « La responsabilité de l'écrivain : de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre », Einfalt, Michael, Jurt, Joseph (éds), *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^{e} et XX^{e} siècles*), Berlin, Berlin Verlag, 2002, pp. 219-240.
Sapiro, Gisèle, « 'Je n'ai jamais appris à écrire'. Les conditions de la formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, juin 2007, pp. 13-33.
Sauvy, Anne, « La littérature et les femmes », Chartier, Roger, Martin, Jean-Henri (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, pp. 243-255.
Schickling, Marco, *Hermann Hesse als Literaturkritiker*, Heidelberg, Winter, 2005.
Scott, Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Le Genre de l'histoire*, *Cahiers du GRIF*, printemps 1988, pp. 125-153.
Scott, Joan, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n^{o} 225, 2009, pp. 5-14.
Slama, Béatrice, « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire femme'. Différence et institution », *Littérature*, no° 4, 1981, pp. 51-71.
Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (1970).
Tadié, Jean-Yves, *Lectures de Proust*, Paris, A. Colin, 1971.
Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^{e} siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.
Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994 (1978).
Thibaudet, Albert, *Réflexions sur la littérature*, édition établie et présentée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2007.
Thumerel, Fabrice, *Le Champ littéraire français au XX^{e} siècle. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, A. Colin, 2002.
Tonnet-Lacroix, Eliane, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993.
Tonnet-Lacroix, Eliane, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.
Vauthier, Eric, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2009, pp. 321-338.
Verdrager, Pierre, *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001.
Verdrager, Pierre, « De la sociologie critique à la sociologie de la critique. Dialogue avec Dominique Bertelli », *Questions de communication*, n° 12, 2007, pp. 121-131.
Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^{e} siècle*, Paris, Hachette, 1999.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
Watt, Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-46.
Zima Pierre V., *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2004.

ANNEXE 1 : COMPTES RENDUS

I. Comptes rendus français de *La Cage aux rêves* par ordre chronologique

Edmond Jaloux, *Les Nouvelles Littéraires*, 16 juillet 1932
Simone Ratel, *La Femme de France*, 30 juillet 1932
Henri Ghéon, *Revue universelle*, 15 août 1932
Edmond Jaloux, *Excelsior*, 17 août 1932
Gabriel Marcel, *Europe nouvelle*, 10 septembre 1932
Marcel Brion, *Cahiers du Sud*, janvier 1933

II. Comptes rendus de *Bois-Mort*

a. Comptes rendus français de *Bois-Mort* par ordre chronologique

Octobre 1934

Edmond Jaloux, *Le Jour*, 27 octobre 1934
Gabriel Marcel, *Europe nouvelle*, 27 octobre 1934
Albert Thibaudet, *1934*, 31 octobre 1934

Novembre 1934

Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1934
Maurice Noël, *Le Figaro*, 3 novembre 1934
Robert Brasillach, *L'Action française*, 8 novembre 1934
Gabriel Marcel, *Impartial de l'Est*, 10 novembre 1934 (reprise du prière d'insérer)
Ecoutez-moi, 10 novembre 1934
Robert Kemp, *La Liberté*, 12 novembre 1934
André Billy, *L'Œuvre*, 13 novembre 1934
Paul Bayle, *Avant-scène*, 15 novembre 1934
André Delacour, *L'Européen*, 16 novembre 1934
Jean-Pierre Maxence, *Gringoire*, 16 novembre 1934
Le Progrès de Lyon, 16 novembre 1934
Francis Leclerc, *Juvenal*, 17 novembre 1934
André Rousseaux, *Le Figaro*, 17 novembre 1934
Jean Tenant, *Le Mémorial de la Loire*, 19 novembre 1934
René Lalou, *L'Intransigeant*, 20 novembre 1934
Ramon Fernandez, *Marianne*, 21 novembre 1934
Louis de Guérin-Ricard, *Le Petit Marseillais*, 21 novembre 1934
Georges Le Cardonnel, *Le Journal*, 22 novembre 1934
Jean-Jacques Popinot, *Journal de l'Ouest*, 22 novembre 1934

Jean Robert, *Charivari*, 24 novembre 1934
André Rousseaux, *Le Figaro*, 24 novembre 1934
L'Avenir, 25 novembre 1934
A. Gavy-Bélédin, *Le Phare*, 26 novembre 1934
Claude Normand (La Pie borgne), *Vendémiaire*, 28 novembre 1934
Suzanne Normand, *Marianne*, 28 novembre 1934
Comédia, 28 novembre 1934
André Rousseaux, *Candide*, 29 novembre 1934
Caliban, 29 novembre 1934

Décembre 1934

La Revue des vivants, décembre 1934
Les Meilleurs Livres français, décembre 1934
Max Daireaux, *Le Journal de la femme*, 1er décembre 1934
Edmond Jaloux, *Excelsior*, 1er décembre 1934
André Rousseaux, *Revue universelle*, 1er décembre 1934
Cri du jour, 1er décembre 1934
Le Nouveau Cri, 1er décembre 1934
Lucien Corpechot, *La Presse*, 2 décembre 1934
Le Matin, 2 décembre 1934
L'Eclair, 3 décembre 1934
Marthe Lacloche, *L'Ordre*, 8 décembre 1934
Henri de Régnier, *Le Figaro*, 8 décembre 1934
Charles Laval, *Le Populaire de Nantes*, 9 décembre 1934
Régis-Leroi, *Minerva*, 9 décembre 1934
Pierre Lœwel, *L'Ordre*, 10 décembre 1934
Sept, 14 décembre 1934
Jacques Baudry, *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1934
André Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1934
Henri Ghéon, *Revue universelle*, 15 décembre 1934
Marius Ary Leblond, *La Vie*, 15 décembre 1934
L. de Mussange, *Visages du monde*, 15 décembre 1934
Je suis partout, 15 décembre 1934
Séverac, *Le Populaire*, 18 décembre 1934
A. Gavy-Bélédin, *L'Ouest*, 18 décembre 1934 (même article que *Le Phare*, 26 novembre 1934)
Gaston Fessard, *Etudes*, 20 décembre 1934
André Thérive, *Le Temps*, 20 décembre 1934
Midi-socialiste, 20 décembre 1934 (même article que *Le Populaire*, 18 décembre 1934)
Hebdo, 21 décembre 1934
Pauline Verdun, *Travail*, 23 décembre 1934
Yannette Delétang-Tardif, *Journal de Strasbourg*, 31 décembre 1934

Janvier 1935

L.-G. Boursiac, *L'Archer*, janvier 1935
Claude Chauvière, *Organisation ménagère*, janvier 1935
André Dinar, *Nouveautés*, janvier 1935
Jacques Madaule, *Orientations*, janvier 1935
Marcel Arland, *La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1935
Ch. W., *Le Semeur*, 1er janvier 1935
A. Chollier, *Le Petit Dauphinois*, 3 janvier 1935
Nouvelliste, 4 janvier 1935
Francis de Miomandre, *Sélection*, 5 janvier 1935
Aux Ecoutes, 5 janvier 1935
Coopérateur de France, 5 janvier 1935
Journal de l'Indre, 6 janvier 1935
Simone Ratel, *L'Intransigeant*, 10 janvier 1935
Jacqueline Buhot, *La Cité universitaire*, 15 janvier 1935
Jacques Madaule, *Revue des jeunes*, 15 janvier 1935
La Liberté, 18 janvier 1935
Marguerite Grépon, *L'Essor féminin*, 25 janvier 1935
Henri Schmitt, *L'Etoile de l'Est*, 26 janvier 1935
René Garmy, *L'Humanité*, 28 janvier 1935
La République, 30 janvier 1935

Février 1935

Charles Bourdon, *Revue des lectures*, 15 février 1935
John Charpentier, *Le Mercure de France*, 15 février 1935
Françoise de Marcily, *Vaincre*, 15 février 1935

Mars 1935

Françoise Serpeille, *La Femme et la Vie*, mars 1935
Marguerite Grépon, *L'Essor féminin*, 1er mars 1935
Henri Pourrat, *Vie intellectuelle*, 10 mars 1935

Juillet 1935

Marcel Brion, *Cahiers du Sud*, juillet 1935

Novembre 1935

Janine Bouissounouse, *Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1935

Sans date :

Robert Elie, *La Relève*, 1935

b. Comptes rendus suisses de *Bois-Mort* par ordre chronologique

d. C., *L'Express*, 15 novembre 1934
Jacques Chenevière, *Journal de Genève*, 2 décembre 1934
Jean Nicollier, *Gazette de Lausanne*, 9 décembre 1934
J. Sch., *Neue Zurcher Zeitung*, 9 décembre 1934
J. Thormann, *Berner Tagblatt*, 19 décembre 1934
Léon Savary, *Tribune de Genève*, 28 janvier 1935
Bernard Mentha, *Courrier de Berne*, 31 janvier 1935
Marta Vogler, *Neue Schweizer Rundschau*, mars 1935

c. Autres comptes rendus de *Bois-Mort* par ordre chronologique

Wladimir Weidlé, *Les Dernières Nouvelles*, 8 novembre 1934 (russe)
Dépêche algérienne, 23 novembre 1934
Maurice Hugot, *La Vérité marocaine*, 24 novembre 1934
Indépendance luxembourgeoise, 30 novembre 1934
Giacomo Antonini, *L'Eco del Mondo*, 1er décembre 1934
Maurice Hugot, *La Vérité marocaine*, 1er décembre 1934
Lucien Christophe, *La Gazette*, 2 décembre 1934 (belge)
R. Dupierreux, *Le Soir*, 23 décembre 1934 (belge)
Robert Poulet, *Cassandre*, 29 décembre 1934 (belge)
Josette Lacoste, *Amérique*, 13 janvier 1935
Journal du Luxembourg, 31 janvier 1935
Marie Gevers, *Cassandre*, 16 février 1935 (belge)
G. Pulings, *Terre wallonne*, juin 1935
S. Spazzafumo, *Dépêche tunisienne*, [sans date]

III. Comptes rendus du *Cavalier de paille*

a. Comptes rendus français du *Cavalier de paille* par ordre chronologique

Michele, *Le Cri du peuple*, 13 octobre 1936
A. Gavy-Bélédin, *Le Phare*, 15 ou 25 octobre 1936
Gabriel Marcel, *Le Jour*, 15 octobre 1936
Jean Tenant, *Le Mémorial de Saint-Etienne*, 21 octobre 1936
Janine Bouissounouse, *L'Intransigeant*, 21 octobre 1936
Lu du jour, 24 octobre 1936
Toute l'Edition, 24 octobre 1936
Georges Le Cardonnel, *Le Journal*, 25 octobre 1936
Claude Normand, *Vendémiaire*, 28 octobre 1936

Jean-Pierre Maxence, *Gringoire*, 30 octobre 1936
Sept, 30 octobre 1936
Le Matin, 1er novembre 1936
Paris Soir, 1er novembre 1936
Henry Bidou, *Journal des débats*, 6 novembre 1936
Cyrano, 6 novembre 1936
Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 8 novembre 1936
Journal de Rouen, 9 novembre 1936
Jacques Madaule, *Vie intellectuelle*, 10 novembre 1936
La Concorde, 10 novembre 1936
Pétrius, *Le Journal*, 13 novembre 1936
André Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1936
André Rousseaux, *Le Figaro*, 21 novembre 1936
Régis-Leroi, *Minerva*, 22 novembre 1936
Provence médicale, 25 novembre 1936
Ramon Fernandez, *Marianne*, 28 novembre 1936
Suzanne Normand, *La Flèche normande*, 28 novembre 1936
Jean Nesmy, *Marie-Claire*, 28 novembre 1936
Edmond Jaloux, *Excelsior*, 30 novembre 1936
Francis de Miomandre, *Synthèse*, décembre 1936
Henri Liebrecht, *Soir illustré*, 12 décembre 1936
Sud Magazine, janvier 1937
John Charpentier, *Le Mercure de France*, 1er janvier 1937
Charles Bourdon, *Revue des lectures*, 15 janvier 1937
La Vie, 1er février 1937
François-Paul Alibert, *Le Démocrate de Carcassonne*, 6 février 1937
Marie-Jeanne Viel, *Université*, mars 1937
G.-A., Roulhac *Le Populaire de Nantes*, 7 mars 1937
Mellet, *Adam*, 15 mars 1937
Gaston Fessard, *Etudes*, 20 mars 1937
Pierre Chazel, *Le Semeur*, 1er mai 1937
Marcel Brion, *Cahiers du sud*, juillet 1937
L'Intransigeant, 9 juillet 1937
Nouvelle revue critique, [sans date]
Jean-Samuel Javet, *Foi et Vie*, [sans date]

b. Comptes rendus suisses du *Cavalier de paille* par ordre chronologique

Gazette de Lausanne, 13 novembre 1936
Fred de Diesbach, *Curieux*, 15 mai 1937
Gaston Bridel, *L'Ilustré*, no 36, 1937
P. C., *Journal de Genève*, [sans date]
Ch. E., *Bund*, 24 décembre 1938 (à l'occasion de la traduction allemande)

Jeanne Hersch, *Schweizer Annalen*, no 9/10, 1944.

c. Autres comptes rendus du *Cavalier de paille* par ordre chronologique

La Réforme (Alexandrie), 14 novembre 1936
Nelly Jean-Lameere, *Nation Belge*, 17 novembre 1936
Gille Anthelme, *La Presse*, 21 novembre 1936
Marta Vogler, [sans titre], décembre 1936
Les Dernières Nouvelles, 22 avril 1937
André Serge, *Oran-Matin*, [sans date]
S. Spazzafumo, *La Dépêche tunisienne*, [sans date]

IV. Comptes rendus du *Martin-pêcheur*

a. Comptes rendus français du *Martin-pêcheur* par ordre chronologique

Pierre Lœwel, *L'Aurore*, 30 juin 1953
Renée Willy, *Inframonde*, 30 juin 1953
A. R., *Biblio*, juillet 1953
Dimanche Matin, 15 juillet 1953
Jean Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 18 juillet 1953
Charles Exbrayat, *Journal du centre*, 23 juillet 1953
Marcel Brion, *Combat*, 23 juillet 1953
Tribune des nations, 24 juillet 1953
Robert Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1953
Jacques Madaule, *Le Rappel* (Charleroi), 2 août 1953
Dimanche Matin, 2 août 1953
André Chaumeix, *Revue des deux mondes*, 15 août 1953
Robert Kemp, *Bulletin de la société littéraire des PTT*, 15 août 1953
Marie-Louise Bercher, *L'Alsace*, 21 août 1953
Anne Villelaur, *Les Lettres françaises*, 17 septembre 1953
France-Dimanche, 11 octobre 1953
Foi et Vie, novembre 1953
Marcel Brion, *Le Concours médical*, 14 novembre 1953
Elle, 23 novembre 1953
Le Parisien libéré, 15 décembre 1953
François Raynal, *Rouergue République* (Rodez), 28 décembre 1953
Dominique Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er janvier 1954
Madeleine de Calan, *Etudes*, avril 1954
Bulletin des lettres (Lyon), 15 avril 1954

b. Comptes rendus suisses du *Martin-pêcheur* par ordre chronologique

Jean Nicollier, *Gazette de Lausanne*, 1er août 1953
Journal de Genève, 2 septembre 1953
Tribune de Genève, 3 septembre 1953
Radio Lausanne, 14 octobre 1953 (transcription)
Lucien Schwob, *L'Impartial*, 29 octobre 1953
I. A. *L'Illustré*, 5 novembre 1953
Prh, *Der Bund* (Bern), 4 décembre 1953
La Semaine de la femme (Lausanne), 23 janvier 1954
Si, *Basler Nachrichten*, 11 juin 1954

c. Autres comptes rendus du *Martin-pêcheur* par ordre chronologique

François Mauriac, *Paris* (Casablanca), 17 juillet 1953
Germinal (Bruxelles), 19 juillet 1953
Nelly Cormeau, *Le Soir*, 22 août 1953
Michel Fernez, *Le Phare* (Bruxelles), 6 septembre 1953
Giacomo Antonini, *La Fiera letteraria* (Roma), 6 septembre 1953
Benoît Braun, *Les Beaux Arts* (Bruxelles), 6 novembre 1953

V. Comptes rendus de *L'Arrosoir rouge*

a. Comptes rendus français de *L'Arrosoir rouge* par ordre chronologique

Le Figaro, 11 mars 1955
Combat, 11 mars 1955
Le Figaro littéraire, 17 mars 1955
Robert Kemp, *Les Nouvelles littéraires*, 19 mars 1955
Marcel Brion, *Combat*, 23 mars 1955
Magot solitaire, *Carrefour*, 23 mars 1955
Observateur, 24 mars 1955
Les Nouvelles littéraires, 24 mars 1955
Jean Blanzat, *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1955
Jean Lehau/Lehan, *Indépendant*, 30 mars 1955
F. R. *Liberté de Normandie*, 31 mars 1955
Marcel Prest, [sans titre], avril 1955
Dominique Aury, *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, 1er avril 1955
Hervé Bazin, *L'Information*, 8 avril 1955
Libre Artois, 12 avril 1955
Bulletin des lettres, 15 avril 1955

Annette P., *La Montagne*, 19 avril 1955
C.V., *Tribune des annonces*, 22 avril 1955
François Raynal, *Le Rouergue*, 23 avril 1955
L'Express, 23 avril 1955
Claudine Chonez, « Radiodiffusion-télévision française », 26 avril 1955 (transcription)
Les Nouvelles littéraires, 28 avril 1955
Le Livre français, avril 1955
Jean Blanzat, *Biblio*, mai 1955
Charles Exbrayat, *Journal du centre*, 5 mai 1955
Franc tireur, 12 mai 1955
Le Berry, 25 mai 1955
Gabriel Marcel, *La Table ronde*, juin 1955
Luc Bérimont, *Femme*, juin 1955
Edmond Dune, *Revue Critique*, juin 1956
Jacques Madaule, *Le Rappel*, 24 juillet 1955
René Georgin, *Arts*, 27 juillet 1955
Sully-André Peyre, *Marsyas*, [sans date]

b. Comptes rendus suisses de *L'Arrosoir rouge* par ordre chronologique

Journal de Genève, mars 1955
Jean-Marie Nussbaum, *L'Impartial*, 10 mars 1955
H. A. J., *National Zeitung* (Basel), 14 mars 1955
Aloys Bataillard, La quinzaine littéraire de radio Lausanne, 17 mars 1955 (transcription)
Jean-Marie Nussbaum, *Gazette de Lausanne*, 19 mars 1955
Jeanne Hersch, mars 1955, publié dans *Journal de Genève*, 2 septembre 1995
Charly Clerc, [sans titre], avril 1955
(Charly Clerc écrit dans la *Gazette littéraire* de la *Gazette de Lausanne*)
Jean Nicollier, *Gazette de Lausanne*, 3 avril 1955
Quinzaine du Léman et des Alpes, 5 avril 1955
H. Th, *La Suisse*, 10 avril 1955
Tribune de Lausanne, 10 avril 1955
Gs, *Tribune de Genève*, 23 avril 1955
Philippe Jaccottet, *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 1er mai 1955
I.A., *L'Illustré*, 5 mai 1955
Aloys Bataillard, La quinzaine littéraire de radio Lausanne, 12 mai 1955 (transcription)
Jean-Marie Nussbaum, *L'Impartial*, 14 mai 1955
André Tissot, *Coopératives réunies*, 14 mai 1955
Jean-Marie Nussbaum, *Le Journal de Genève*, 30 mai 1955
Henri Perrochon, *Journal de Payerne*, 15 mai 1957
Roger-Louis Junod, [sans titre], [sans date]

Articles pour une cérémonie qui a lieu le 25 octobre 1955 à La Chaux-de-Fonds

L'Impartial, 18 octobre 1956 (avec texte de Maurice Zermatten)
Jean-Marie Nussbaum, *L'Impartial*, 26 octobre 1956
B., *De la Sentinelle*, 26 octobre 1956
Lucien Schwob, *Coopération*, 27 octobre 1956

L'Institut neuchâtelois publie « Hommage à Monique Saint-Hélier », *Cahiers de l'Institut neuchâtelois*, no 6, Neuchâtel, La Baconnière, 1960, où sont recueillis les textes de cette soirée, dont celui de Marcel Brion.

c. Autres comptes rendus de *L'Arrosoir rouge* par ordre chronologique

Libre Belgique, 22 avril 1955
Henriette Charasson, *La Dépêche tunisienne*, 22 avril 1955
Nelly Cormeau, *Le Soir*, 25 mai 1955
Le Peuple (Bruxelles), août 1955

ANNEXE 2 : LETTRE A MON EDITEUR*

Chambines par Pacy-sur-Eure
le 4 février 1948.

Cher Monsieur,

Si j'interprète convenablement la lettre de M. Jean Blanzat (29 décembre 1947), il semble que ce soit à vous, Monsieur, que je dois adresser ces pages. Ceci m'intimide. Vous vous apercevrez bien vite que tous les dons me manquent qui me permettraient d'exposer avec chances un cas litigieux à un juriste. Je n'ai ni la dialectique ni les connaissances juridiques indispensables. Et j'ai peur que l'esprit des lois ne me fasse cruellement défaut. Pourquoi, ainsi démunie, si totalement privée de tout esprit de chicane et d'argutie, dois-je vous rencontrer, Monsieur, sur le plan d'une dispute ? Si courtoise soit-elle, elle m'est affreusement pénible. Le plus grand découragement me vient d'écrire cette lettre et d'écrire tout court. Pour une âme un peu délicate, existe-t-il circonstance plus pénible que celle où son témoignage est mis en doute ? C'est ce qui m'arrive pourtant et me blesse et me désoriente tant, car c'est réellement la première fois de ma vie que j'ai à vivre cette sorte d'épreuve. Vous me voyez vulnérable. C'est que je suis dépourvue de tout cynisme. J'avoue que le coup qui m'est porté, je le ressens jusqu'au fond du cœur. Pour la Maison Grasset, ma parole est sans valeur. Pire : je mens, et de la façon la plus basse, pour obtenir de l'argent.

- 2 -

Comment en effet croire que ce n'est pas là l'interprétation qui s'impose, alors que depuis un an, la solution qui mettrait fin à un problème si simple, reste en suspens ?

Permettez-moi de remonter un peu haut dans le temps, l'éclairage des faits m'y contraint.

*

Je suis entrée dans la Maison Grasset en 1934. S'il existe encore un témoin de ces années lointaines qui soit en charge aujourd'hui, il pourra attester que je n'ai jamais fait aucune demande d'argent à cette maison.

De 1940 à 1944, sous l'occupation, les livres, bons ou mauvais, se vendaient avec une sorte de frénésie.

Mon éditeur me garantissait par contrat la réimpression de Bois-Mort et du Cavalier de Paille, chaque fois qu'un tirage était épuisé (Cf. les contrats de 1934 et de 1936). A cette époque, j'avais un nom dans l'édition. On pourrait s'en informer auprès de M. Poulaille qui

* La transcription de cette lettre respecte les principes suivants :
- la numérotation originale des pages a été maintenue pour en faciliter la lecture, Monique Saint-Hélier procédant quelquefois à des renvois dans son texte.
- le découpage en paragraphes et les retraits correspondent à ceux du typoscrit original.
- les corrections manuscrites de Monique Saint-Hélier sur le texte ont été directement intégrés, mais de nombreux ajouts (soulignements de passages et autres marques de ponctuation non nécessaires) ont été supprimés, de même que les annotations figurant dans les marges.
- pour le reste, la ponctuation a été maintenue telle quelle.
- les coquilles, fautes de frappes, fautes d'orthographe, etc. ont été corrigées sans mention d'erreur.

s'était occupé de mon service de presse. (Bois-Mort tiré à 17 éditions, traduit en cinq ou six langues). Or si vous voulez bien examiner les registres de vente de ces années-là – 1940-1944 – vous constaterez que mes livres ont été pratiquement à l'abri de toute vente.

Toute demande adressée aux Editions Bernard Grasset par les libraires ou les lecteurs recevait la même réponse : épuisé. Lassés, lecteurs et libraires se sont alors adressés à d'autres éditeurs de Paris. Surpris de la fréquence

- 3 -

des demandes et de l'abandon dans lequel une maison d'édition laissait une œuvre qui avait su trouver des amitiés, ils ont pu croire que j'avais quitté la rue des Saints Pères. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux se sont adressés à moi, venant m'offrir une hospitalité plus efficace.

1° – L'un m'offre de se mettre en rapport avec les Editions Grasset. Il me propose de publier mes livres en Suisse et au Canada.

2° – Un autre me demande mes souvenirs d'exode (Gien), on m'offre une avance de 12.000 francs (1941), – sans même avoir pris connaissance de l'œuvre : elle n'était pas publiable à l'époque.

3° – Un troisième se réserve Semelles de bois (1943).

Un quatrième se chargerait du Martin-Pêcheur, qui existait déjà en 1942. Celui-là me propose le contrat que les Editions Grasset ont pris à leur compte en 1945. On m'y propose en plus une édition originale sur beau papier, tirée à 1000 exemplaires. La Maison Grasset m'a demandé de renoncer à cette clause, pour le moment, m'offrant d'autres compensations dont je parlerai plus loin.

Un éditeur m'envoie mille feuilles de papier, car il apprend que je ne puis continuer mon travail, faute de cahiers.

De la maison Grasset, quels témoignages humains ou professionnels ai-je reçus ?

Quatre ans de silence, coupé d'un coup de téléphone de téléphone de M. Muller : dans le monde de l'édition on nommait paraît-il le futur éditeur du Martin-Pêcheur. Fort étonné, M. Muller tenait à me rappeler que mon travail appartenait à la Maison Grasset ; on ne refusait nullement de reconsidérer mes contrats, de m'assurer un traitement égal à celui qui m'était offert ailleurs, bien entendu. Mais la Maison Bernard Grasset s'opposait à mon départ.

- 4 -

Pour quelles raisons y a-t-il eu à cette époque autour de mon livre cette sympathie ? Je suppose que l'amitié agissante de Jean Paulhan y était pour la plus large part. Si un témoignage peut être invoqué, c'est le sien. Il sait que le Martin-Pêcheur n'est pas l'œuvre de douze mois, ni de vingt-quatre, qu'elle n'est pas le résultat d'un sursaut, d'un coup de fouet heureux, mais le produit d'une lente germination.

Ce courant souterrain qui unit un écrivain à ses lecteurs, pour moi, il s'établit dans nos années amères, – 1940-1944. Mais qu'avais-je à offrir ? Bois-Mort épuisé, le Cavalier épuisé.

A mon étonnement, on aimait ces œuvres. Des soldats de la ligne Maginot me prient d'envoyer mes livres. D'un Stalag de Pologne, un prisonnier me raconte comment il est parvenu à soustraire Bois-Mort à toutes les fouilles. D'autres témoignages aussi inattendus rejoignent des appels tout différents, indiquant une pénétration profonde et … populaire. A Paris, on s'arrache n'importe quel livre. Sur les Quais, Bois-Mort et le Cavalier sont très demandés : on les « fait » dans les cinq cents !

C'est à cette époque qu'il eût fallu tirer Bois-Mort et le Cavalier de Paille. Le préjudice porté à ma carrière ne se réparera pas, j'en ai peur. La vente insignifiante de Bois-Mort dont

votre lettre me fait part, n'éclaire que trop ce présage. Quel livre supporterait dix ans de silence, puis sa réimpression sans aucune publicité ni avis aux libraires ? Dans ces conditions les deux cents exemplaires vendus tiennent du miracle.

Enfin, en 1944 trois éditeurs m'offrirent de publier mon travail. On l'apprit rue des Saints Pères. Cette fois M. Muller vint me rendre visite et me réitéra les propos que je cite page 3 : « la maison Grasset désirait me retenir dans ses cadres ; elle s'opposait à mon départ… on ne refusait pas de reconsidérer mes contrats ; j'aurais les preuves de l'intérêt bienveillant que la Maison portait à mon travail… »

- 5 -

On remarquera le caractère négatif de ces deux interventions : on s'oppose à mes chances ou, pour être absolument honnête, aux chances possibles que je pouvais trouver ailleurs, puisque ces offres étaient spontanées. Car je n'ai jamais fait la moindre démarche hors de la Maison Grasset. Donc, on s'oppose à des chances immédiates. Mais l'on offre en compensation de « reconsidérer mes contrats. »

Vint la Libération.

La Maison Grasset traversait des semaines difficiles. A nouveau je reçus la visite personnelle d'un éditeur. Il paraissait connaître le travail du Martin-Pêcheur. Il prétendait s'intéresser non seulement à cette œuvre mais à toute ma production et désirait m'ouvrir largement les portes de sa Maison. Cet éditeur passa chez moi plusieurs heures. Il me pria de lui exposer tous les méandres des récits et des évènements romanesques du Martin-Pêcheur, de sa technique assez particulière. Cet éditeur s'est promené dans mon travail : les manuscrits ont été ouverts, feuilletés, appréciés, refermés.

En conclusion, cet éditeur m'a offert une rente mensuelle importante, à la condition de travailler pour lui exclusivement. Ses propos répondant à l'un des arguments de votre lettre du 3 février 1948, je me permets de les citer :

Comme je m'étonnais de la somme élevée mise mensuellement à ma disposition, il me répondit :

« Certes, je ne l'offrirais pas à d'autres, mais dans ce cas, les garanties sont considérables, ces manuscrits ne sont pas des mythes, je les ai sous les doigts, j'en lis le texte. La plupart du temps nous offrons des avances à nos auteurs à la signature du contrat, et cependant nous savons que l'œuvre n'est qu'en devenir, qu'elle n'est qu'à son début. Ici… mais... il y a pour plus d'un "million-matière". C'est une sorte de Saga, n'est-ce pas ?

– Oui, c'est une sorte de Saga, du genre Forsyte, mais la

- 6 -

matière humaine en est fort différente, la technique également. C'est l'histoire non pas d'une famille mais d'un groupe humain. Mais c'est aussi l'histoire d'une maison et de l'accroissement de sa puissance. La Maison s'appelait d'abord Maison Basse, puis Haute Haie, puis Trois-Maisons. On y voit la vie des maîtres, mais aussi la vie des domestiques et la vie des murs. C'est l'histoire d'une maison de campagne, mais aussi l'histoire d'une grande usine. C'est : Taby et les valets, c'est : Atelier B, c'est : Gwen Balagny. C'est l'histoire d'une amitié d'homme, c'est l'histoire de deux enfants se faufilant dans les caves et les entrepôts des usines Balagny à la tombée du soir. C'est l'histoire d'une vocation de peintre, un autre est musicien. C'est l'histoire de Christie et de Tim, c'est l'histoire d'Elizabeth de Chouzens. Tout cela n'est que le cadre extérieur, ce que nous voyons des autres, ce que le Temps-Horaire régit

et révèle. Mais il existe un Temps plus secret, un Temps intemporel. Et c'est aussi l'histoire de ce Temps-là.

*

On pouvait supposer qu'après la visite de M. Muller, après ces interdictions si péremptoires, la Libération venue, la Maison Grasset allait s'occuper d'un travail qu'elle m'interdisait de donner ailleurs.

Il n'en fut rien. Aucun contact n'est rétabli. Mais j'allais avoir une surprise plus importante : m'étant avisée de demander le relevé de mon compte de vente, – je n'en avais reçu aucun depuis 1939, (depuis la mort de M. Brun,) – j'eus l'étonnement presque amusé de découvrir qu'en une période aussi prodigieusement favorable à la vente des livres, la Maison Grasset me faisait débitrice d'une somme de 3.700 francs ! (je cite de mémoire ce chiffre) pour les invendus ! Or, depuis 1940, on donnait Bois-Mort et le Cavalier comme épuisés.

Devant le témoignage d'une négligence aussi caractérisée,

- 7 -

il ne restait qu'une solution : payer la note des invendus, envoyer le chèque de 3.700 francs à la Maison Grasset et me considérer désormais comme entièrement libre vis-à-vis de mon éditeur.

C'est dans ce sens que j'écrivis à Madame Bernard Grasset. J'exposai les torts faits à mes livres, à ma carrière d'écrivain, ce contact perdu avec mes lecteurs dans ce temps le plus sombre pour nous tous et le mieux fait pour resserrer des liens, retrouver cette chaleur de cœur dont nous avions si profondément besoin, tous.

Je demandai raison de cette négligence, si contraire aux intérêts de la Maison aussi bien qu'aux intérêts privés. Je rappelai à Madame Grasset qu'en 1939, Bois-Mort en était à sa dix-septième édition, traduit en cinq ou six langues, qu'en ce moment-même, Hermann Hesse entreprenait une tournée de conférences ; Bois-Mort et le Cavalier étaient un de ses thèmes ; il estimait que ces deux œuvres appartenaient à la littérature européenne, qu'elles dépassaient le cadre français. De Norvège on m'apprenait que la Radio donnait de larges extraits de mes livres. Ce n'était donc pas une œuvre morte.

Or, sur tous les plans, je constatais ce même délaissement :

a) On n'avait tenté aucune démarche pour faire exécuter le contrat Ferenczi en temps utile ;
b) En 1942, même indifférence : les Editions Fayard se proposaient de racheter les droits que Ferenczi s'était réservés sur le Cavalier. J'en avais été avertie, mais pas par la Maison Grasset ;

Dans ces conditions, j'étais donc fondée à considérer comme rompus les contrats qui nous liaient.

A ma lettre de revendications, Madame Bernard Grasset répondit par l'envoi d'un bouquet de roses innombrables. Elle m'annonçait sa visite toute prochaine, me priait de ne prendre aucune décision ; toutes choses devaient entre nous trouver leur accord. Mais ce à quoi elle se montrait surtout sensible, c'est à l'envoi de ce compte de vente : elle en sentait toute la pointe,

- 8 -

l'ironie blessante, elle-même, en éprouvait profondément l'atteinte ; elle me priait de croire qu'elle n'eût jamais consenti à cet envoi si elle avait eu connaissance. Mais beaucoup de choses la peinaient, me confiait-elle ; elle s'en ouvrirait au cours de sa visite.

Naturellement, elle refusait mon chèque.

* * *

Le 9 novembre 1944 Madame Grasset vint me voir, 26, quai de Béthune. Dans ce long entretien, elle reconnut le bien-fondé de toutes mes revendications.

Il n'y eut controverse sur aucun point.

Elle me donna les raisons de cette obstruction totale qui paralysait mon travail. Elle déplorait ces raisons : j'étais victime d'une certaine mentalité qui avait pesé sur les Editions Grasset. Un nom fut prononcé ; elle jugeait cette personne responsable. Mais je ne la nommerai pas. Il n'est pas dans mes désirs de nuire à qui que ce soit. Cette personne m'est du reste complètement inconnue et ne fait plus partie de la Maison.

Toutes les compensations possibles me seraient offertes.

Avais-je besoin d'argent ?

Si j'avais besoin d'argent, il était naturel que la Maison m'avançât la somme que je demanderais. Depuis tant d'années que je n'avais rien reçu !... Ah si tous avaient montré ma discrétion ; Madame Grasset me cita certains chiffres impressionnants.

Mais je ne voulais pas d'argent.

On allait s'occuper tout de suite de la réimpression de Bois-Mort et du Cavalier de Paille, dont je toucherais la totalité des droits du tirage dès la mise en vente des deux ouvrages.

- 9 -

Est-ce que ceci compenserait les pertes matérielles ? me demanda-t-elle.

En échange de ces garanties matérielles et plus encore de ces preuves d'intérêt affectueux, Madame Grasset me demandait de céder aux Editions Bernard Grasset : le Martin-Pêcheur.

Je fis observer à Madame Grasset :

a) que le contrat du Martin-Pêcheur établi par l'un des éditeurs qui souhaitaient mon travail, était d'un type très différent de celui de Bois-Mort, qu'il m'assurait des avantages auxquels la Maison ne m'avait pas habituée.

Madame Grasset me fit observer à son tour qu'il n'y avait aucune raison pour que Bernard Grasset ne m'offrît pas des chances égales. Qu'elle acceptait ce contrat.

La seule restriction apportée à ce projet fut la suivante : le contrat postulait une édition originale sur beau papier, tirée à 1.000 exemplaires, du type « Pour mon plaisir », où avaient paru Bois-Mort et le Cavalier. Madame Grasset me pria de renoncer à cette clause, la collection « Pour mon plaisir » se trouvant interrompue, faute de papier. Une compensation équitable serait proposée. On acceptait du reste toutes mes suggestions.

b) A propos de la disette du papier, je fis remarquer à Madame Grasset l'ampleur des manuscrits. Je lui demandai s'il ne serait pas raisonnable de renoncer à publier le Martin-Pêcheur qui risquait d'en consommer beaucoup.

Madame Grasset me répondit : « Il y aura toujours du papier pour publier vos ouvrages, chez nous. »

c) J'insistai encore. J'exposai à Madame Grasset combien il me serait odieux, alors que je ne sortais ni d'un camp de prisonniers ni d'un camp de concentration ; que je n'avais eu à subir que les souffrances les plus ordinaires, de paraître

- 10 -
tenir pour peu les souffrances des autres en absorbant à mon seul profit du papier qui devait être réservé à leurs témoignages.

On me donna l'assurance que je ne priverais personne. A aucun titre je ne saurais faire figure d'accapareuse. Madame Grasset me fit remarquer que mon silence durait depuis huit ans, le Cavalier de Paille étant de 1936 : il était urgent de regagner ce retard. Je partageais ces vues.

Alors nous passâmes à une autre question.

d) Le contrat du Cavalier de Paille engageait à la Maison mes trois prochains ouvrages. Je demandai à Madame Grasset l'autorisation de faire paraître mes souvenirs d'exode (Gien) – titre provisoire – chez l'éditeur qui, dès 1941 avait retenu ce manuscrit, m'offrant une avance de 12.000 francs, avance que j'avais refusée. Par gratitude, il m'eût été agréable de lui confier ces souvenirs. Il était opportun de publier ces pages dans les prochains mois.

Madame Grasset s'y opposa, la Maison Grasset désirant se réserver la totalité de mon travail.

Comme j'insistais, exprimant la crainte que j'avais d'encombrer de mes livres la Maison, Madame Grasset apaisa mes scrupules.

« Il ne s'agissait nullement d'un privilège mais d'un principe : la politique de la Maison visant à éviter jusqu'à l'apparence d'une dispersion des œuvres de ses écrivains.

La date de cette conversation, 9 novembre 1944, donne à cette politique tout son sens.

e) C'est alors que je demandai à Madame Grasset si ce programme laissait prévoir le retour de la Cage aux Rêves rue des Saints Pères, comme compensation, par exemple, du tirage des 1.000 exemplaires de luxe du Martin-Pêcheur, auquel on me priait de renoncer faute de papier ?

- 11 -

Depuis plusieurs années, je me proposais de reprendre cette œuvre qui n'avait paru qu'à un tirage très limité. Je désirais d'une part, laisser tomber certaines pages d'une jeunesse un peu vieillie et d'autre part, en ajouter une centaine d'autres, – pages qui m'avaient été demandées par Jean Paulhan pour ses « Cahiers de la Pléiade ».

Madame Bernard Grasset donna un plein accord à ce projet qui correspondait à toutes les tendances de la Maison, à cette époque.

C'est ainsi que pour la première fois, on examina le problème de la Cage aux Rêves aux Editions Grasset.

*

A la suite de cette conversation et de cette longue mise au point, une lettre de Madame Grasset, tout amicale, m'annonça l'arrivée prochaine de mon nouveau contrat, (le Martin-Pêcheur.) Aucun des points qui pour moi en conditionnaient la signature n'étaient contestés.

Un billet de Bernard Grasset, « témoignage de l'estime en laquelle il tenait mon travail et moi-même », s'y trouvait joint.

Je pouvais croire mon avenir littéraire assuré dans cette Maison.

*

La Maison Grasset, vous le savez, traversait une crise grave à cette époque et subissait de profondes modifications de structure.

J'appris qu'un nouvel administrateur était nommé.

Ainsi ne devais-je plus revoir Madame Grasset.
Des mois passèrent…

*

Ce fut M. René Jouglet qui accompagna M. de Tavernost chez moi, le 13 avril 1945.

Nous eûmes plusieurs entretiens, où questions et griefs évoqués plus haut furent repris, examinés, les uns après les autres, pesés. Aucune contestation quelconque ne s'éleva.

- 12 -

M. de Tavernost, après Madame Grasset, reconnut les torts faits à mon travail. Il m'offrit les mêmes compensations suggérées par Madame Grasset, compensations qui avaient fourni le thème de notre entretien du 9 novembre 1944 et formé les bases de l'accord qui devait aboutir au contrat du Martin-Pêcheur, et par là m'intégrer de nouveau à la vie vivante de la Maison.

Lors d'une de nos rencontres, M. de Tavernost me confia qu'il s'était livré à une enquête personnelle concernant mon travail : passant dans des librairies très diverses de quartiers très divers, et demandant à acheter Bois-Mort ou le Cavalier de Paille. Il avait été très satisfait du résultat : Bois-Mort et le Cavalier étaient des livres très demandés, bien qu'épuisés depuis des années. De l'avis de tous, la réimpression de ces deux ouvrages s'imposait. Lui-même estimait légitime que la totalité des droits des nouveaux tirages m'en fût versée dès la mise en vente de l'ouvrage, en compensation des dommages reconnus qui m'avaient été causés dans les années 1940-1945.

J'ai rencontré M. de Tavernost le 13 avril 1945.

Le 26 avril 1945, nous nous occupions déjà de la Cage aux Rêves. J'avais ce jour-là, avec le gendre de Marc Chagall, une première entrevue. M. de Tavernost m'avait donné l'autorisation d'engager les pourparlers relatifs à l'illustration de la Cage aux Rêves. Jean Paulhan, qui m'avait fait rencontrer le gendre de Chagall, assistait à cet entretien.

En avril 45, les correspondances avec l'Amérique, où vivait Chagall, n'étaient pas encore rétablies. Aussi, bien qu'à la veille de son départ, le gendre de Chagall m'accorde-t-il un second entretien, toujours approuvé par M. de Tavernost. Toute suggestion se rapportant à l'établissement d'une édition de luxe de la Cage aux Rêves, lui fut présentée, afin d'assurer une entente parfaite entre éditeur et illustrateur. Une lettre de M. de Tavernost, que j'ai retrouvée, fait allusion à ce projet : on m'y accorde une grande liberté d'action.

- 13 -

Tous les points litigieux examinés le 9 novembre 1944, repris et réglés, il ne restait plus qu'à signer le contrat du Martin-Pêcheur.

Le vol d'une partie de mon manuscrit (1er mai 1945) faillit rendre cette signature impossible. Dans ces circonstances, M. Jouglet se montra un ami attentif et d'un dévouement parfait. Il m'offrit tous les secours possibles, y compris celui de la Radio, pour récupérer le manuscrit, – que la Police devait du reste retrouver rapidement, abandonné sur les degrés de l'Ambassade d'Angleterre ! Il n'en manquait qu'une centaine de pages.

L'ampleur de ce manuscrit, l'état incomplet de sa copie ne permettaient pas de fixer exactement le nombre de pages et le nombre de tomes de ce roman.

Enfin les cent ou cent cinquante pages du manuscrit volé, dont je ne possédais aucun double, étaient entièrement à récrire et à recopier, entreprise difficile étant donnée la disette de papier-machine, à cette époque, (Même au marché noir.)

Toutes ces raisons m'incitaient à retarder la signature de ce contrat. Mais M. de Tavernost combattit mes scrupules. Tout cela du reste dans l'amitié la plus sincère et la plus compréhensive.

J'ai dit qu'il était difficile de calibrer l'ouvrage. C'est pourquoi il y eut, avant et après cet entretien, diverses consultations auprès de critiques et d'éditeurs de mes amis.

L'un proposait de diviser la matière en trois volumes du format : Anthony Adverse.

L'autre en deux : Argile.

Un autre en trois : Ambre.

Tous étaient d'accord pour demander que l'œuvre fût réimprimée en un ou deux volumes sur papier bible, dès que le marché du papier le permettrait. Il leur semblait qu'une clause de cet ordre ajoutée au contrat ne pouvait rencontrer la moindre objection, tant il leur paraissait que le caractère de l'œuvre exigeait cette unité.

- 14 -

En effet, l'œuvre est née pour être publiée d'une seule « coulée », si je puis dire, comme… je compare ici bien entendu, non pas la valeur des ouvrages mais le nombre de pages dans lesquelles nous lisons ces livres, – la Guerre et la Paix, la Forsyte Saga, Roger la Honte ou les Jalna.

A l'ombre des Jeunes filles en fleurs, dans l'édition originale (deux volumes en un), pourrait devenir aussi l'unité de mesure de cette nouvelle arithmétique.

Pour l'auteur, le problème essentiel, c'est que l'œuvre puisse conserver son unité secrète, cachée sous la diversité des temps. En langage de musique, on dirait qu'il s'agit d'une construction polyphonique dont on ne peut à volonté réduire les timbres sans modifier profondément le sens et la structure de l'œuvre.

a) Peut-être pouvait-on envisager la publication en une première série d'un très fort volume du type Autant en emporte le vent, ou le scinder en deux tomes du type Retour au pays natal.

b) La suite du récit, la seconde série, paraîtrait six mois plus tard : j'en faisais une condition du contrat.

c) Sauf en ce qui concernait cette dernière condition, tout le reste demeurait, vous le voyez, fort « élastique » et laissé à mon appréciation.

Comment, dans cette incertitude parvenir à fixer le prix du volume ou des volumes de la première série ?

Il y eut maintes propositions, ce fut presque un jeu, une partie d'escarpolette : les prix montaient, descendaient, ils

- 15 -

ne pouvaient avoir aucune réalité. Finalement, c'est moi qui proposai à M. de Tavernost de fixer le prix le plus bas puisqu'il ne s'agissait que d'une convention.

Comment prévoir qu'un jour, en un moment plus sévère, ce serait de cette irréalité que partirait une estimation juridique ?

*

En juillet 1945, on me remit, en exécution du contrat, la somme de 42.000 francs. On m'en eût donné 100.000 que je n'eus pas trouvé que ce fût beaucoup. Mais, si l'on ne m'avait rien donné, je n'eus pas éprouvé d'amertume, car rien ne paie le travail d'un écrivain. De nos

jours, il n'existe pas de profession plus méprisée ni plus anachronique. Nous sommes les « intouchables » du monde occidental.

Une autre raison plus secrète me poussait à refuser l'argent du Martin-Pêcheur : C'est que je suis très superstitieuse. L'argent, dans la vie de l'écrivain, représente une force hostile. C'est la bête qui grignote une œuvre, l'aoutat de l'esprit. Avant la bête, l'artiste vit seul avec son œuvre dans une intimité serrée et dure, sans corruption possible. Après, l'aoutat se change en baleine.

Je ne voulais pas d'argent, par superstition et par peur : peur de ne pas terminer mon travail ; peur de mourir avant d'avoir relu toutes les pages qui me revenaient de la dactylographie.

Si, comme on me le demande, on publie mon journal de ces années-là, on verra quel trouble apporte à mon travail ces 42.000 francs, cependant dérisoires et prévus par mon contrat. Le Martin-Pêcheur n'est pas remis à l'éditeur et pourtant, j'ai accepté ces 42.000 francs. Je demeurais harcelée de scrupules. C'est pourquoi, je fis vœu de ne pas toucher, ne fût-ce que vingt sous avant que le Martin-Pêcheur ne vous fût remis. Je voulais un travail libre, sans l'embargo d'aucun compromis. Ce n'était pas là, vœu prononcé à la légère, mais engagement définitif. Car aussitôt la paix de l'esprit me fut rendue, et avec la paix,

- 16 -

disparut l'aridité. A nouveau le pouvoir d'écrire jaillit, chaud et violent.

Ceci tient presque de la confession, je m'en excuse. Il me parait nécessaire que vous saisissiez pleinement les raisons qui m'ont poussée à refuser tout virement sur cette œuvre.

Les accepter, c'était tricher, c'était trahir mon moi profond.

*

Le 1er août 1945, une hémorragie intestinale fort grave m'obligeait à quitter Paris, en ambulance. Je m'en allais rassurée : mon travail était entre bonnes mains. Si jamais j'ai pu être persuadée que j'avais retrouvé rue des Saints Pères cette amitié que m'accordait Louis Brun, ce fut bien dans cette période là.

La guérison ne m'attendait pas en Normandie, mais une occlusion intestinale, avec tous les risques de cette sorte d'accident, ses souffrances et son danger mortel.

Je ne pus rejoindre Paris qu'en novembre 1946, et ce fut pour apprendre :

a) que M. de Tavernost avait quitté la rue des Saints-Pères ;

b) que M. Manès lui avait succédé, pour s'en aller à son tour ;

c) qu'un nouvel administrateur avait pris en mains la direction de la Maison.

De toutes les décisions compensatrices prises à mon égard en novembre 1944 par Madame Bernard Grasset, reprises et confirmées en avril, mai, juin, juillet 1945 par M. de Tavernost – voici en novembre 1946 ce qu'il en demeurait :

- 17 -

Réimpression de Bois-Mort ..... Néant
Réimpression du Cavalier de Paille ..... Néant
La Cage aux Rêves, édition de luxe ..... Néant
La Cage aux Rêves, édition ordinaire ..... Néant

De 1940 à 1944, qu'avait fait la Maison Grasset pour mon œuvre – RIEN
De 1944 à 1946, qu'avait fait la Maison Grasset pour mon œuvre – RIEN

Malgré les contrats, il y avait 10 ans que le Cavalier n'avait pas été réimprimé
Malgré les contrats, il y avait 9 ans que Bois-Mort n'avait pas été réimprimé.

Est-ce là, oui ou non, faire tort à un écrivain ?

Quel écrivain n'aurait pas sombré dans le pire désarroi en présence d'un tel bilan et devant la totale inanité de ses efforts :

De tous les entretiens du 9 novembre 1944 (Madame Grasset) au 1er août 1945 (M. de Tavernost) ;

De toutes les dispositions prises avec le gendre de M. Chagall ;

Des conversations avec M. Buchet (CORRÊA) ;

De tant de lettres, de démarches, alors difficiles, faites à New York, pour joindre Chagall ;

Du programme de réimpression que nous avions établi pour Bois-Mort et le Cavalier de Paille – il ne restait rien.

A un enlisement de cinq années, [1940-1945,] on ajoutait deux autres années.

Pourquoi pas, trois, quatre, cinq…

* * *

Et pendant ce temps, presque chaque jour, des lettres m'arrivent qui réclament Bois-Mort, le Cavalier de Paille et la suite de ces travaux : un professeur de l'Ardèche

- 18 -

me proposer de corriger toutes les épreuves du Martin-Pêcheur pour m'éviter de la fatigue. De Saint-Etienne, de Brest, de Bordeaux, du Canada, on m'offre de l'aide : du papier, des gants de fourrure, un peu de charbon. D'une maison de couture de Paris, un anonyme m'envoie (hiver 1947) une veste de laine blanche : « Quand aurons-nous la suite de vos livres ? »

La pénétration est très diverse, – étudiants, comptables, demoiselles de magasin, – et même très populaire. Ainsi, une vieille petite dame de soixante-douze ans m'écrit sur un vieux bout de papier : « Je ne veux pas m'en aller sans connaître le mari de Carolle Alérac, dépêchez-vous. »

Si l'on eût donné à mes livres des chances même très modestes, je n'eus pas déshonoré ni appauvri ma Maison d'édition.

* * *

Les quelques amis que j'ai dans l'édition s'émurent du sort qui était fait à mon travail, rue des Saints Pères. Ils l'estimèrent injuste : n'était-il pas préférable d'obtenir ma liberté, dans ces conditions ? Recommencer ma carrière à zéro, mais là où je trouverais des amis qui aimaient mon travail… Défendre un livre réclame de l'héroïsme, à notre époque, du moins, exige une conviction profonde. Renoncer au patronage Grasset n'était pas une perte

négligeable. Des auteurs groupés sous son nom, plusieurs ont acquis une gloire juste ; leur valeur confère aux Editions Grasset un prestige dont bénéficient tous ceux qui appartiennent à la Maison.

Mais pour que ces arguments gardent leur valeur, il faut que l'auteur puisse bénéficier de ces chances. Et la première condition n'est-elle pas que ses livres paraissent ? Quelle vertu un auteur retirerait-il de la plus illustre firme du monde, si pendant dix ans aucun lecteur ne peut se procurer son œuvre ?

- 19 -

Une fois de plus, en présence d'un abandon aussi flagrant, deux éditeurs m'offrirent des contrats : on se chargeait de publier le Martin-Pêcheur.

Que si la Maison Grasset allègue le problème du papier, je répondrai par les paroles qu'un éditeur prononça chez moi et à ce propos :

« Minimiser la valeur de l'argument serait niais. C'est notre Muraille de Chine, le papier. Je ne dirai pas qu'on la franchisse à saute-mouton, mais je dis que derrière la Muraille, on est à couvert.

« Votre maison d'édition, elle a son programme. Depuis 1940, elle a sorti des livres, des réimpressions. Pourquoi pas les vôtres ? Soit, elle n'a pas de papier ? Alors, qu'elle n'en ait pour personne ! Et pourquoi vous garder si l'on ne tient pas à vous ? Voilà qui m'irrite : ces promesses 44 qui se changent en promesses 45, en promesses 46, etc.

« Ça ne vous suffit donc pas que le départ de 1934 soit par terre ? – Si quelqu'un a eu des chances avec son premier bouquin, on peut dire que c'est vous. Et c'est pour aboutir à ça : Bois-Mort, 9 ans sans réimpression, et le Cavalier, c'est encore plus beau… Quant à la Cage aux Rêves, – vrai, elle porte bien son titre, celle-là ! »

* * *

C'est alors, dans les premières semaines qui suivirent mon retour (novembre 1946), que je pris une conscience plus précise de la précarité des liens qui me rattachaient à la rue des Saints Pères. Que représentaient-ils, quelle était leur valeur ?

Un écrivain, s'il veut créer une œuvre valable y engage son être tout entier, son cerveau et son cœur. Donc, plus que toute autre, la création artistique devrait être protégée. Une maison d'édition tout entière vit de cette

- 20 -

chose mystérieuse, fugace, – les dons de ses écrivains. Sur ce fonds aventureux, elle risque son avenir temporel. C'est pourquoi l'association de l'éditeur et de l'écrivain devrait être fidèle et très sûre. Tout écrivain devrait pouvoir considérer son éditeur comme son protecteur légal, comme son ami.

Je ne suis qu'un auteur très modeste. Ce n'est pas par moi que la Maison Grasset va plus profondément assurer ses racines. Je ne suis rien, mais je sens, je crois, dans sa vérité la valeur et la force des liens qui devraient unir auteur et éditeur.

Cette protection, l'ai-je trouvée rue des Saints Pères ? Certainement pas depuis la mort de M. Brun. – Des liens sans force ; voici ma part, depuis dix ans.

Ces liens, je n'ai, pour en mesurer la valeur qu'à évoquer les relations que nous avons avec les autres éditeurs pour qui nous travaillons, Blaise Briod et moi. Cette différence est si profonde, qu'il me semble impossible de vous rendre sensibles ces mondes étrangers. Mais, ce contraste, qu'il s'accuse davantage quand ma santé nous éloigne de Paris ! D'une part, une

indifférence qui se change si vite en abandon ; un silence désertique, à peine rompu çà et là par une lettre toujours provoquée. Il me semble qu'aucune relation amicale et vivante ne nous ait jamais liés au destin de la Maison.

D'autre part, je vois une sollicitude qui se fait peut-être plus fraternelle parce que nous sommes plus éloignés. Rien n'est rompu ; Le travail se poursuit avec la même continuité, un intérêt identique et peut-être plus tendu. Tous les huit jours, de gros paquets de manuscrits français, allemands, anglais, italiens arrivent à Chambines. Il en résulte tout un mouvement de lettres, de rapports, une correspondance vivante, active, qui forcément déborde les questions professionnelles et nous relie à la vie lit-

- 20 bis -

téraire de Paris. Ces gros paquets de manuscrits sont mon réconfort. Adressés à Blaise Briod, s'en est-il trouvé un, un seul qui ne contînt un, deux, trois volumes pour moi, – cadeaux de l'un ou l'autre des éditeurs amis. On sait ma passion des livres, que j'aime tout de mon métier et quelle compensation ces messagers apportent dans une vie involontairement ascétique et recluse.

A propos de ce mince échange de terres Grasset – Saint-Hélier 1947-1948, Blaise Briod me faisait remarquer combien son sort était différent du mien : les égards et les sympathies que rencontrait son travail ; depuis plus de vingt ans que son activité le met en relation avec l'une ou l'autre des maisons d'édition de Paris, jamais en aucune circonstance, à propos d'un livre, traduction, lecture de manuscrits, choix de textes étrangers, une contestation quelconque ne s'est élevée entre ses éditeurs et lui.

Avec quelle facilité, quelle souplesse se règlent les questions d'argent. Même en un temps record. N'est-ce pas la preuve de cette entente profonde dont je vous parlais comme d'une des joies de notre métier, – joies tellement essentielles à la vie de chaque jour que, privés d'elles, le travail, pour Blaise Briod et moi, perdrait son sens.

Faut-il un exemple ?

M. Maurice Delamain (Editions Stock) ne passe pas pour être frivole ou léger, même en matière d'argent. D'excellentes relations unissent la Maison Stock et Blaise Briod, mais ces relations se situent sur un plan essentiellement professionnel, sans aucune familiarité.

Le 31 juillet 1947, alors que toutes les maisons d'édition de Paris entraient en vacances, à l'heure même où de la rue des Saints Pères, une lettre me prévenait que l'examen de mon dossier était remis à septembre, ce qui m'apportait un surcroît de soucis, – voici avec quel empressement amical, Maurice Delamain procéda :

- 21 -

Il s'agissait pourtant d'un réajustement de prix, question délicate qui mérite examen et ne peut guère recevoir une solution instantanée. La chance voulut que Blaise Briod trouvât Maurice Delamain au bout du fil : en moins d'un quart d'heure, le problème était résolu, le chèque signé… Non seulement, il n'y avait eu aucune discussion sur le montant de la somme que demandait Blaise Briod, mais le chèque nous arrivait, quai de Béthune, avant midi. – Pourquoi le chèque prenait cette brusque urgence, vous en comprendrez le pénible motif : la seconde fois, en un même matin, la course aux minutes nous fut favorable : ainsi, nous pûmes empêcher la saisie d'un ami.

Voici un autre fait qui, lui aussi, est assez indicatif. Il éclaire d'une lumière égale son auteur et j'espère aussi les bénéficiaires qui en furent jugés dignes :

En novembre dernier, à la veille des grèves, Blaise Briod reçut d'un de ses éditeurs une somme d'argent. Cet argent était réparti en mandats-cartes de 10.000 francs, [la plus haute somme payable à domicile]. Pourquoi recevait-il ces mandats ? Aucune demande d'argent n'avait été faite par lui. A ces questions, nous ne trouvions aucune réponse et nous avions conclu à une erreur. Vint l'explication. Sa simplicité éclaire mieux que tous les commentaires cette différence dans les rapports humains, cette façon large de voir les choses et les gens, que je ne parvenais pas à vous décrire.

L'éditeur nous écrivait qu'il avait songé à nous pourvoir d'argent liquide en prévision des évènements qui pouvaient prendre une tournure désagréable. Il avait cherché Chambines sur la carte et découvert que nous étions éloignés de plusieurs kilomètres de tout bureau de poste, et bien certainement d'une banque : « Alors, avec une malade et les complications que son état peut susciter, … je désirais vous savoir en possession d'argent liquide. La belle

affaire qu'un chèque, dans une campagne ! »

J'ajoute encore qu'il ne s'agit pas, comme on pourrait le supposer, d'une maison où le rythme des heures, moins tendu que dans une grande entreprise, laisse du temps disponible. C'est au contraire une des plus grandes maisons d'édition de Paris.

Ai-je pu vous indiquer un peu, ce climat auquel nous sommes accoutumés ? Nos relations amicales, leurs rouages familiers ? Combien la lettre que je suis contrainte de vous écrire est, ici, impensable, dans cette atmosphère de confiance !

*

Je reprends donc la situation telle qu'elle était en novembre 1946. C'est à ce moment que Jean Paulhan me fit rencontrer Jean Blanzat.

J'eus l'impression que M. Blanzat souhaitait très sincèrement porter remède à l'état de mes affaires. Il me fit entendre qu'il ne connaissait pas mon dossier. C'est pourquoi, dans les entrevues tout amicales qu'il m'accorda par la suite, je le mis au courant, exposant tous les éléments du problème, indiquant les assurances qui m'avaient été données et dont aucune n'avait été satisfaite.

Dans mon souvenir, comme dans celui de Blaise Briod qui assistait à ces entretiens, il n'apparait en aucun moment, de la part de M. Blanzat, soit une protestation tacite, soit un doute, soit un de ces propos qui, même aimables, témoignent d'un désaccord secret. La droiture et la confiance furent la base de ces relations. M. Blanzat manifesta son désir de soutenir mon effort qui répondait au programme des Editions Grasset.

En ces premières rencontres, il ne fut fait aucune allusion au Martin-Pêcheur. Nous parlâmes de la Cage aux Rêves-Chagall. M. Blanzat ignorait tout de ce projet, abandonné sans explication. Nous parlâmes de Bois-Mort, du Cavalier de Paille, des questions qui en dérivent. Pour la réimpression de

Bois-Mort, une date fut approximativement fixée.

M. Blanzat ne désirait pas me voir abandonner la maison Bernard Grasset, non qu'il mît en doute le dévouement et l'intérêt promis à mon travail par d'autres éditeurs. Je pus lui donner la preuve de cet intérêt en lui communiquant deux lettres récentes d'éditeurs parisiens. [Si je me souviens bien, j'ai également montré ces deux lettres à M. Jouglet.] – Là encore,

M. Blanzat me détourna de ce double projet. Il estimait que sa maison d'édition était tout aussi désireuse et capable de donner son attention et ses soins à mon travail.

*

Le projet de la Cage aux Rêves fut donc repris, après lecture et jugement de M. Blanzat. Ainsi, grâce à sa détermination rapide et bienveillante, un mois plus tard, il fut possible à Jean Paulhan d'accompagner Marie Laurencin chez moi afin d'y rencontrer Jean Blanzat. Ce fut ce jour-là, 4 janvier 1947, que le projet Cage aux Rêves-Marie Laurencin prit forme. L'entente fut si rapide, que je fus autorisée ce même jour à examiner avec M. Buchet (Corrêa) les conditions dans lesquelles les Editions Corrêa consentiraient à céder la Cage aux Rêves aux Editions Bernard Grasset. C'est ainsi que furent renoués les entretiens interrompus en 1945. Les circonstances semblent faire de moi une ingrate envers les Editions Corrêa. Aussi ai-je été très heureuse de pouvoir accueillir favorablement la proposition qui m'était faite : M. Buchet consentait à me rendre la Cage aux Rêves qui semblait promise à une destinée plus brillante, mais comme il ne désirait pas voir mon nom disparaître de son catalogue, il me demandait, en compensation, de lui céder un de mes romans. J'acceptai.

Comment oublier que, totalement inconnue, c'était au désintéressement des Editions Corrêa que je devais la publication de mon premier livre ?

Comment oublier le désintéressement de M. Corrêa m'autorisant à disposer de Bois-Mort quand, par mes amis Charles

- 24 -

Du Bos et Gabriel Marcel, il fut informé de mes chances auprès de Bernard Grasset, qui acceptait de publier ce manuscrit ?

Lors de notre dernière entrevue, M. Buchet me faisait remarquer que le contrat qui me liait à sa maison n'avait aucune valeur juridique, et de ce fait ne liait ni l'auteur ni l'éditeur, car il n'avait pas été établi sur papier timbré ni enregistré. – M. Buchet ne s'est pas un instant autorisé de ces vices de forme pour se soustraire à ses obligations, désormais toutes morales : Bien au contraire, en l'absence de toute donnée sur le tirage et la vente de la Cage aux Rêves, en l'absence de toute obligation contractuelle pour l'éditeur, M. Buchet a estimé devoir me verser des droits sur un nombre supposé d'exemplaires vendus.

Le 17 mars 1947, les Editions Bernard Grasset ont acquis les droits de publication de la Cage aux Rêves.

C'est donc à M. Blanzat que je dois cette rentrée de la Cage aux Rêves aux Editions Grasset.

Ainsi se trouvait réalisée l'une des propositions de Madame Bernard Grasset. (9 novembre 1944).

§§§§§

Mais, comme toutes les choses humaines présentent plusieurs faces, cette joie allait rapidement se changer en angoisse. Il m'est extrêmement pénible de laisser entrevoir ici certains détails de notre vie privée. Aussi les lignes qui vont suivre sont-elles confiées à votre plus sévère discrétion.

Dans ce même temps de ma « renaissance Grasset », j'apprenais qu'un de mes amis, médecin venait d'être trouvé sans

- 25 -
connaissance sur la chaussée. Ramené chez lui par les agents, il avait donné mon nom et mon adresse.

Atteint d'un mal très grave, il demeura plusieurs jours dans le coma. Et c'est alors qu'une des plus secrètes et tragique détresse me fut révélée. Que ce grand savant donnait tout, – je le savais. Je savais qu'il ne refusait jamais aucun service. Que ce fût dans la zone ou au Faubourg Saint Germain, il allait, allait avec sa grande barbe et sa petite valise jaune, haut de taille, le front pareil – allait, fidèle à sa théorie dangereuse qui veut que toute maladie soit pour tout être humain une catastrophe ; que celui qui tire de l'argent de cette catastrophe soit un misérable qui travaille contre l'homme et non pour lui.

A quel point ceux qui avaient le moins droit à cette générosité ont pu abuser de cette disposition, même l'imagination la plus amère, la plus déçue n'en aurait mesure.

Joignez à cette méconnaissance de l'argent, des gouvernantes pillardes, – [la dernière, en ce moment, me réclame 109.000 francs de gages.]

Ce n'est pas le lieu de parler ici du Docteur P…, de sa science considérable dans les domaines les plus fermés. Quand on publiera ses travaux, on se rendra compte de l'universalité de ses dons. Un livre sur la physique moderne ; une nouvelle géométrie ; un livre sur la réforme de la musique grégorienne ; un livre sur Gall et les tempéraments ; des travaux sur l'atome, – Bien avant qu'on ne parlât de la bombe atomique, lui m'initiait à la désintégration de la matière.

Dans l'ouvrage que publie Madame Jacques Maritain sur des souvenirs et l'objet de ses gratitudes, – [ce médecin l'a soignée et sauvée,] – quelques pages sont consacrées à cette grande figure encore secrète qui deviendra un jour, je le pense, un de ces visages exemplaires qui surgissent du sol français.

- 26 -
Allais-je laisser dans la peine l'ami qui m'avait secourue, défendant ma vie, alors que tant d'autres médecins avaient abandonné ? Avais-je fait appel à lui sans qu'il apparût, sérieux, attentif, ne comptant ni ses minutes ni sa peine ?

A chaque courrier la situation se dessinait plus cruelle : huissiers, percepteur, papier timbré, menaces de saisie, fournisseurs. Les contributions de plusieurs années s'amoncelaient. Le percepteur et la Caisse d'Allocations familiales des professions médicales – cette taxe d'entr'aide qui grève très lourdement le budget des médecins célibataires ou sans enfants, au profit des confrères chargés de famille, – envoyaient des commandements de payer, les amendes couvaient depuis six ans !

Il fallait agir tout de suite.

C'est alors que m'apparut dans un ciel sauveur ce tirage de Bois-Mort, sans cesse ajourné, remis en question depuis des années et dont enfin on annonçait la date toute proche. Je ne pus m'empêcher de voir dans la coïncidence de ces deux faits une indication et, à mon égard, une sorte de réparation : cette Maison d'édition qui m'avait laissé tomber si durement à trois reprises, c'est tout de même elle qui allait me permettre de sauver cet ami. Et j'étais heureuse de penser que ce long retard allait aboutir à cette œuvre bien meilleure que toutes celles que j'aurais pu entreprendre en un temps différent.

Je téléphonai à M. Blanzat, mais sans lui rien révéler de mes responsabilités nouvelles. Je lui demandai de m'indiquer la date de la mise en vente de Bois-Mort et quelle somme ce tirage représentait ?

Sûre de toucher cette somme (80 à 100.000 francs) dans un délai très proche, je pris avec Blaise Briod l'engagement de faire face à cette situation désespérée : elle devait demeurer secrète. Et ce sauvetage ignoré de tous.

- 27 -

Une Maison d'édition n'est pas une banque. Elle n'est pas une institution de charité. Ce n'est pas une agence de prêts sur gages. Je n'ai jamais prêté aux Editions Grasset, pas plus d'ailleurs qu'à tout autre éditeur, ce rôle-là.

*

En avril 1947, dans un relevé de compte, je crus remarquer une « erreur ». Il s'agissait de la réimpression de Bois-Mort et des droits à percevoir sur le tirage de ce volume.

M'appuyant sur les assurances qui m'avaient été données par Madame Grasset, confirmées ensuite par M. de Tavernost, j'attendais le règlement immédiat de la totalité de ces droits.

Cette « erreur », signalée aussitôt :

a) par une lettre de Blaise Briod, adressée à M. Hamonic ;

b) par une lettre que j'envoyai à M. Blanzat, reste sans réponse depuis un an.

Quand je dis : sans réponse, ce n'est pas d'une stricte exactitude : sans réponse du Conseil ou de l'Administration de la Maison Grasset, mais non sans apaisements de la part de M. Blanzat (Cf. lettre de M. Blanzat, pp. 41 et 42).

Les seules lettres que j'aie envoyées à la Maison Grasset durant l'année 1947, concernent cette question.

Ce règlement de comptes, sans cesse remis et non pas refusé, allait lourdement peser sur les engagements que je venais de contracter dans cette lutte qui me mettait aux prises avec des saisies, des percepteurs et des exploits d'huissiers.

*

Une maison d'édition n'est pas une banque, ai-je dit. Ah ! non, un banquier eût compris.

Une institution de charité ? – Je ne demande pas la charité, je demande la justice.

Agence de prêts sur gages ? Il serait possible d'examiner

- 28 -

quels gages je laissais entre vos mains et quelle somme, ces gages représentaient.

Avais-je agi sans prudence en acceptant la charge de ces dettes ?

En d'autres temps, j'aurais eu recours à mon père. Il était homme à se charger de telles situations. Mais mon père est mort et sa succession n'est pas réglée.

J'aurais pu m'adresser à mon mari.

Mais, depuis 1940, l'Etat français ne lui a pas encore versé les rappels de son traitement, non payé pendant l'occupation jusqu'à ce jour. (Chef-adjoint de la section des Lettres et des Arts à l'Institut international de Coopération intellectuelle de la S.d.N.)

Son réengagement par reconduction à l'U.N.E.S.C.O. vient de lui être proposé, ces jours-ci seulement.

Depuis deux ans, le paiement de ces traitements de rappel, qui représentent des sommes importantes, est annoncé à ces anciens fonctionnaires et… remis… d'un trimestre à l'autre.

Il y avait là, vous le voyez, pas mal d'argent immobilisé.

*

Mais, en ne considérant que l'apport de mon travail, chez Bernard Grasset, l'exercice 1947-1948 offrait précisément des garanties exceptionnelles : Plusieurs de mes livres devaient paraître au cours de ces douze mois. C'était l'année de ma "renaissance littéraire", du moins, en avait-il été décidé ainsi. Onze années de silence justifiaient cette mesure, qui n'avait offusqué aucun des dirigeants de la Maison.

*

Les seules garanties qu'un écrivain puisse offrir à son éditeur, ce sont ses œuvres. Je tiens à stipuler que tous les ouvrages dont je vais parler ici, sont des œuvres qui, non seulement sont terminées, mais se trouvent en la

- 29 -

possession des Editions Bernard Grasset. Telles sont :

Bois-Mort
Le Cavalier de Paille
La Cage aux Rêves, édition de luxe, édition ordinaire
Le Martin-Pêcheur.

Pour ce dernier ouvrage, on pourrait avancer, sans paradoxe abusif, qu'il se trouve virtuellement au pouvoir des Editions Grasset. Que si le manuscrit n'est pas formellement rue des Saints Pères, il en faut voir la cause dans ce travail auquel j'ai cru devoir me soumettre par déférence envers le jugement de M. Blanzat. [Mais je reviendrai sur ce point.]

De mars 1947 à mars 1948, voici quelles étaient mes « garanties » :

Bois-Mort – Réimpression. Totalité des droits sur le tirage :	env. 100.000.
Bois-Mort – Traduction en italien :	30.000.
Cavalier de Paille – Traduction en néerlandais :	
(Sommes annoncées par M. Jouglet il y a deux ans)	
La Cage aux Rêves – Edition de luxe	env. 120.000.
La Cage aux Rêves – Edition ordinaire :	env. 100.000.
(6000 exempl. à 150 fr. & 12%, à discuter)	
Le Martin-Pêcheur –1er volume	env. 360.000.
(10.000 exemplaires à 300 fr. & 12%)	
Le Martin-Pêcheur – 2ème volume :	env. 360.000.
(10.000 exemplaires à 300 fr. & 12%)	
	Soit environ un million

A ces sommes venaient s'ajouter :

Le Cavalier de Paille – Réimpression, totalité des droits sur le tirage, annoncé pour le début de 1948 : env. 100.000.

- 30 -

En mars 1947, le manuscrit du Martin-Pêcheur laissait supposer un premier volume d'un prix de trois à quatre cents francs.

M. Blanzat souhaitait présenter ce volume au Prix de la Critique qui se donne en juin. On pouvait donc prévoir pour décembre 1947, un second volume, d'un nombre de pages à peu près égal, donc d'un prix équivalent.

En ne tenant compte que de chiffres approximatifs, calculés plutôt bas, il se trouve que ma Maison d'édition, au cours de l'exercice mars 1947 à mars 1948, me devra à peu près un million.

Cette même année 1947, le Martin-Pêcheur devait paraître dans la Revue de Paris. Marcel Thiébaut m'en avait fait la demande, – d'où une rentrée de quelques dizaines de milliers de francs.

Etait-il présomptueux de penser que nous pourrions secourir efficacement notre ami ?

*

Nous allons examiner ces « créances » et voir ce que les Editions Grasset en ont fait.

Le bilan :

Nous sommes en mars 1947. M. Blanzat me confie la lecture de quelques manuscrits. Les relations entre la rue des Saints Pères et moi sont amicales et parfaites. Plusieurs projets s'ébauchent, notamment dans le domaine de la traduction :

Les œuvres de Jane Austen sont particulièrement mal traduites. Il y aurait lieu, entre autres, de refaire ce Mansfield Park que Gide estime être un chef d'œuvre.

M. Blanzat est d'accord, M. Jouglet est d'accord.

Le projet s'envase et n'aboutit pas.

- 31 -

Marie Laurencin me passe une dizaine de livres anglais, la plupart ayant appartenu au fonds Hachette, romans étrangers, collection à couverture rouge. Elle se propose d'exécuter des frontispices pour cette collection. Le choix des œuvres et la responsabilité des traductions seraient confiés à Blaise Briod et Monique Saint-Hélier. La Maison Grasset éditerait cette collection. L'idée était heureuse et serait sans doute à reprendre. Une collection analogue, lancée chez Stock à peu près à la même époque, est d'un rendement inattendu : Jane Eyre a été épuisé en quelques jours. Il y avait parmi les livres proposés pour « notre » collection des œuvres extrêmement « publiques » (certaines fort bien).

Ce projet s'envase et n'aboutit pas.

La Cage aux rêves, édition de luxe.

La mise en route de la Cage aux Rêves s'annonce difficile. M. Blanzat assiste à plusieurs entretiens : Marie Laurencin, Bernard Milleret, Blaise Briod, Monique Saint-Hélier.

On hésite entre des lithographies et des gravures. On choisit les lithographies.

En avril, le Conseil de la Maison Grasset se réunit chez moi. M. Hamonic donne lecture d'un projet d'édition de luxe de la Cage aux Rêves, qui satisfait chacun.

Madame Laurencin souhaite travailler avec M. Mourlot, imprimeur d'Art. Mourlot acceptera-t-il ce surcroît de travail ? On peut en douter. Ou alors, le travail renvoyé à une date lointaine, contre quoi s'élève Marie Laurencin. On redoute également le retard des imprimeurs. C'est pourquoi le 6 mai 1947, Blaise Briod qui pendant dix années a fait travailler l'imprimerie Union pour l'I.I.C.I (Revue Mouseion et autres publications techniques de l'Office international des Musées) s'entend avec le directeur de l'Union et obtient de lui la promesse d'imprimer la Cage aux Rêves ; de sortir le livre dans le plus bref délai possible : c'est-à-dire pour Noël 1947. Mais M. Challit exige des Editions Grasset une commande ferme. Et une réponse immédiate.

- 32 -

Marie Laurencin, consultée par téléphone, me fait part de son acquiescement et sa gratitude.

M. Challit attend la réponse des Editions Grasset. Il est cinq heures de l'après-midi. Je préviens M. Blanzat par téléphone, – c'est jour de Conseil. Je lui fais part de cette proposition si heureuse. Et j'insiste sur l'urgence de la réponse : Pour livrer le travail à la date convenue, M. Challit devrait donner la priorité à la Cage aux Rêves et refuser ou ajourner une commande acceptée le matin-même : il lui faut sa réponse dans une heure. M. Blanzat me fait savoir que le Conseil décidera de la question très rapidement.

Blaise Briod transmet cette réponse à M. Challit, 6 mai 1947, cinq heures trente du soir.

Le 7 mai, je devais quitter Paris d'urgence, appelée en Normandie pour un vol dans notre maison de campagne.

Je n'ai plus entendu parler de l'édition de la Cage aux Rêves. Je suppose que M. Challit n'a pas reçu sa commande, pas plus qu'une autre imprimerie, du reste.

En effet, le 26 octobre, Marie Laurencin m'écrit : « De la Maison Grasset aucune nouvelle. Justification du tirage, moyens à employer, – Rien. On dirait qu'ils n'existent plus… Oui… toutes nos traductions ! On m'a proposé d'acheter "la Femme en blanc", l'autre jour. »

Dans une autre lettre (novembre 1947), elle me prévient que « ne recevant rien des Editions Grasset, elle entreprend un autre travail. » – Ce n'est pas moi qui 1'en blâmerai. Marie Laurencin n'est plus jeune, le temps de créer des œuvres lui est peut-être mesuré. Pourquoi ce peu de temps, le perdrait-t-elle en une attente stérile ?

Mais, j'ai du chagrin : j'aurais voulu ne pas être la cause, même indirecte, de cette blessure d'amour-propre. Qu'elle ait dû souffrir de l'indifférence que vous portez à mon travail n'est pas équitable. Je me rends responsable car, c'est moi qui l'ai liée aux Editions Grasset, par fidélité envers vous. Laffont lui proposait d'illustrer la Cage aux Rêves. Jean

- 33 -

Paulhan offrait de donner l'œuvre à Gallimard. Cependant Marie Laurencin ne vous demandait rien d'exceptionnel. Elle ne vous demandait ni papier, ni caractères d'imprimerie extraordinaires. Ce qu'elle souhaitait ne dépendait pas d'un tarif syndical. Mais, depuis plus d'un an, elle désire ce qui conditionne tout son travail : une justification, c'est-à-dire un format.

Oui ou non a-t-on fait tort à Marie Laurencin ?

A-t-on fait tort à cette œuvre ?

*

Noël 1947 représentait pour cette édition de luxe sa dernière chance. La crise de l'édition s'aggrave. L'atmosphère politique est très sombre. Les charges fiscales sont si lourdes qu'elles compromettent toutes les chances d'une souscription.

*

La Cage aux Rêves, édition ordinaire.

Si étrange que cela puisse paraître, le livre est entré rue des Saints Pères, sans que fût discuté sous quelle forme, en quel nombre, à quelle date, il paraitrait en édition ordinaire. – Suis-je fautive de n'avoir pas demandé ces précisions ? Il m'apparaissait tellement naturel que l'édition ordinaire dût précéder l'édition de luxe, de par sa destination, d'abord : le livre n'a pas été écrit pour ce public si particulier des bibliophiles, mais pour un public plus nombreux et plus humble. Qu'il atteigne des êtres, de couches sociales très diverses, j'en ai la preuve par

les quelques témoignages que j'ai reçus : Ramuz, Hermann Hesse, des médecins, une femme de ménage, malades d'hôpitaux et de sanatoria.

C'est à l'édition ordinaire qu'il appartenait de créer un climat favorable, d'attirer des sympathies : en somme de frayer le chemin à l'édition de luxe.

En effet, quand il ne s'agit pas d'une œuvre classique

- 34 -

ou de réputation établie, quelle chance reste-t-il à un livre de trouver des amateurs, s'il est, comme c'est le cas pour la Cage aux Rêves, presque inconnu ?

D'autre part, plus que n'importe lequel de mes livres, c'est un livre messager. Je ne pourrais jamais le récrire. L'amour et la mort s'y accoudent en un rapprochement étonné et colère. J'ai peur qu'à tant tarder, il n'y ait plus d'oreille pour entendre, entre tant d'autres morts concurrentes et brutales, le message de cette mort-là.

Retirer le livre des Editions Corrêa n'avait de sens que si c'était pour le remettre entre des mains plus rapides. Avant de rien entreprendre, j'aurais dû exiger une date, je vois bien maintenant que c'est là qu'est ma faute. Mais Pourquoi donc, aurai-je retiré des mains de M. Buchet ce livre, si ce n'était pas dans la certitude de cette publication rapide ? Qu'ai-je gagné au change ?

Chez Corrêa le livre avait du moins un éditeur. Le livre même épuisé, y était demandé. Il vivait d'une vie végétative, mais il vivait. Depuis le 17 mars 1947, le livre est pratiquement introuvable, il est mort. Sa reprise par les Editions Grasset n'ayant été annoncée nulle part.

A-t-il été fait tort à cette œuvre ? Je dis, oui.

A-t-il été fait tort à l'écrivain ? Je dis, oui.

Echec sur le plan littéraire, échec sur le plan matériel.

- 35 -

Le Martin-Pêcheur.

En juillet 1945, nous avions calibré très approximativement le texte du Martin-Pêcheur, dont toute une partie était encore manuscrite. Je pensais remettre mon livre aux Editions Grasset, au début de 1947. Lors d'une de ses visites, M. Jouglet me proposa d'emporter le Martin-Pêcheur. Soit, mais je fis remarquer à M. Jouglet que le Martin-Pêcheur était un peu lourd : je plaçai M. Jouglet en présence d'une corbeille à linge remplie de manuscrits… (Dix ans de travail.) Pour l'emporter, il eût fallu doubler M. Jouglet d'un athlète et de deux bonnes valises ! – Je n'avais pas d'athlète sous la main.

– Comment allait-on publier le Martin-Pêcheur ? Avez-vous en mémoire ce qui avait été proposé ? demandai-je.

– Deux... trois volumes… fit-il.

– Sans préciser le nombre de pages de chacun d'eux, n'est-ce pas.

C'était bien là, en effet, ce qui m'était resté de cette conversation.

*

Les problèmes que soulève le Martin-Pêcheur ne se précisèrent qu'au mois de mars, mais prirent rapidement un aspect redoutable.

Mis en présence de cette collection de manuscrits, M. Blanzat parut atterré. Il se pencha sur la corbeille, s'informa :

– Bien entendu, il y a des doubles, là-dedans ?

– Non, il n'y en avait pas.

– On avait calibré ?

– Non, on ne pouvait pas prétendre que les manuscrits avaient été calibrés avec exactitude.

J'en donnai à M. Blanzat les raisons. Je luis fis remarquer les très larges marges réservées aux corrections, et que ce1a diminuait sensiblement le nombre des signes à la page. Ce bénéfice parut bien léger.

- 36 -

« Combien de pages allait avoir ce volume ? »

Il m'était difficile de répondre. On avait pensé, dis-je, en 1945, à un volume du type : Autant en emporte le vent, ou en le scindant, on obtenait deux volumes, genre : Barnabé Rudge ou Retour au pays natal, de manière à me permettre la synchronisation d'un certain groupe d'heures. Une seconde série suivrait six mois plus tard.

… M. Blanzat promenait sur les manuscrits un regard rempli de ténèbres. Il évoquait assez bien la mère qui préside une table autour de laquelle des enfants aux appétits de loups cernent une soupière à peu près vide. (le papier)

Voilà ! on y était ! Je me heurtais à cet obstacle que j'avais prévu, dont j'avais fait part à Madame Grasset en novembre 1944. Je lui avais proposé de libérer la Maison de cet empoisonnant manuscrit, puisqu'un autre éditeur proposait de le publier. On se souvient de la réponse de Madame Grasset : « Il y aura toujours pour vous, du papier dans la Maison. »

*

Les observations de M. Blanzat portèrent principalement sur deux points :

1° M. Blanzat estimait dangereux pour la Maison Grasset, comme pour l'auteur, la publication d'un aussi gros volume dont le prix de revient trop élevé, risquait de compromettre la vente.

2° Il fallait resserrer l'œuvre, envisager une coupe de la matière romanesque qui permît la répartition en volumes de format moyen.

Le conseil était judicieux, le point de vue objectif. Sur le plan matériel, tout cela était valable.

S'il s'était agi de supprimer des détails, de faire tomber des épisodes, des chapitres ou même des parties entières, et si par là, j'avais pu rendre mon travail plus proche de ces manuscrits standard, je n'aurais pas hésité…

- 37 -

M. Blanzat est écrivain de qualité, c'est un éditeur et c'est un critique. Trois raisons pour lui faire confiance. Mieux que quiconque il savait à quelle tâche ingrate, il vouait ma patience. Il ne pouvait donc obéir qu'à une très haute exigence en réclamant de moi, cet effort.

J'ai donc repris et repétri cet énorme manuscrit, abandonnant une première fois, six cents pages. Il faut voir là, la cause de mon retard sur l'échéance prévue, car le travail était considérable. En effet, cette œuvre si peu classique, à laquelle on pourrait reprocher d'avoir trop de « pentes », obéit à des lois rigides, quoique inapparentes. C'est la structure interne de l'œuvre, ses rouages qui s'opposaient à ces amputations massives, – je m'en aperçus bien. M'efforçant à désarticuler le roman, ce n'est pas à un parti-pris que je me heurtai, ni à ma

mauvaise volonté : je butais sans cesse contre des lois dont je ne soupçonnais pas même l'existence et qui dépendaient, elles, de la physiologie du roman. Cependant, je mis toute ma conscience à cette tâche.

Mais, le procédé de composition ne supportait pas ces mutilations sans déterminer des troubles, dans celles des parties auxquelles je n'avais pas touché. Leur trouver un nouvel équilibre exigea un travail sévère et tendu.

Je dois dire que mon entreprise ne fut encouragée par personne. Gabriel Marcel critiqua vivement mon attitude : « je n'aurais jamais dû consentir à ce remaniement ; il y avait si longtemps que rien de moi n'avait paru que mon premier soin devait être de hâter la publication du Martin-Pêcheur : L'œuvre était née ainsi, elle avait pendant des années obéi à un rythme déterminé ; il était dangereux de la soumettre à un souffle plus bref et plus heurté. »

– Qu'allez-vous supprimer ? me demandait un autre critique. Etait-ce une partie de la nuit ? Etait-ce le début de l'après-midi ? – Dans ce cas, c'était l'usine qui perdait de sa vitalité. Mais, si l'on supprimait le « neuf à onze » du matin,

- 38 -

Anne disparaissait. Et avec elle, combien de personnages ? Il était dangereux de toucher au synchronisme des heures, on faussait la concordance des faits. »

Toutes ces questions, je me les étais posées à moi-même, sans trouver de réponse. C'est pourquoi je résolus de m'isoler à la campagne afin de travailler le plus rapidement possible, sans conseils contradictoires ni distraction.

Et voici la forme que prit ma récompense : ma plus dure condamnation devait me venir de l'ami auquel je tiens le plus : Jean Paulhan m'écrivait à Chambines : « Que devient le Martin-Pêcheur ? Rien, aucun travail ne vaut pareil effort. »

Mais, ces mois arides allaient du moins trouver appui auprès de l'éditeur ? Il allait compenser une perte aussi tangible ?

On sait que le Martin-Pêcheur devait paraître en juin 1947 ; le second volume en décembre. A cette double perte, il faut ajouter celle provenant de ces engagements pris ailleurs et qui n'ont pu être satisfaits, toutes mes heures engagées dans le travail du Martin-Pêcheur :

Une Vie d'Henri Ghéon

L'œuvre d'Henri Ghéon, morceaux choisis

Merci, trois journées anglaises : Emma, (Jane Austen ;) Dorothée Casaubon (George Elliot) ; Mrs Dalloway, (Virginia Woolf)

Cette perte, a-t-elle été compensée par l'éditeur ? Ai-je reçu un appui quelconque ?

La suite de cette lettre donne réponse à cette question.

Bois-Mort.

Il me reste à vous parler de Bois-Mort, ce qui mettra fin à cette « conversation ».

Si j'ai cédé au ridicule de vous exposer la somme fastidieuse et les détails de mes relations avec les Editions

- 39 -

Grasset, je l'ai fait dans un but unique : l'espoir que chacune de ces lignes témoignerait de ma sincérité.

*

C’est environ le 17 mars 1947 que M. Blanzat m’annonça la très prochaine réapparition de Bois-Mort.

J’ai dit comment les droits de ce tirage devaient payer une partie des dettes du docteur. Financièrement, la situation de mon ami était presque désespérée : créanciers, percepteurs, huissiers ne semblaient pas connaître la crise du papier.

Une très lourde échéance tombait à la fin de mai. Je n’étais pas très inquiète : des droits de Bois-Mort, je n’avais touché qu’à peine le tiers, – le 18 avri1 (30’000 francs) : le reste allait m’arriver d’un jour à l’autre.

Et puis, il y avait la Cage aux Rêves, édition ordinaire.

A mon avis, parfaitement assimilable au dépôt d’un manuscrit ; il suffisait d’en établir le contrat. A la signature, les Editions Grasset allaient me faire le versement d’usage.

Si, pour une raison quelconque, ce contrat était retardé, on pouvait s’attendre à ce que la Maison Grasset fît une avance sur le Cavalier de Paille, par exemple, dont la réimpression attendait depuis 1936 ! Promise pour l’année 1946 (printemps.) Le livre devait sortir en mars 1948.

Enfin, il y avait l’énorme manuscrit du Martin-Pêcheur, sur lequel j’entendais ne pas toucher d’argent ; mais, qui n’en représentait pas moins une garantie, vis-à-vis de la Maison.

Au pis aller, avec un peu moins de conscience, il suffisait de déposer ce manuscrit, pour être couverte d’or et délivrée de tous ces soucis.

Hélas ! l’arrangement du manuscrit ne me satisfaisait pas. J’avais eu la main trop lourde, le Martin-Pêcheur paraissait châtré. Tout à coup, il manquait de substance. Il fallait se remettre au travail.

*

Vis-à-vis de la Maison, je me sentais tout à fait solvable, établie sur des positions solides.

- 40 -

Cependant l’argent Grasset n’arrivait pas.

Vint l’inquiétude. Je n’osais pas écrire rue des Saints Pères ; demander de l’argent me faisait honte. L’échéance approchait. Enfin, un mot partit, envoyé à M. Blanzat, sans lui révéler la cause réelle de mon souci. J’insistai simplement sur les droits de Bois-Mort qui m’étaient dus depuis longtemps. Je comptais sur la fraternelle efficacité de son intervention.

La réponse que je reçus prouve que je ne m’étais pas trompée.

M. Blanzat m’écrivait :

« Je n’ai pu m’occuper de vos affaires qu’aujourd’hui, parce que votre lettre ne m’est arrivée qu’hier. Mais je pense que demain elles seront réglées. Je m’excuse de ce mot rapide. »

Cela me laissait supposer qu’il ne s’agissait que d’une question d’heures : prévenu à temps, l’huissier m’accorderait un répit…

J’attendis.

Ce que fut cette lutte, l’attente des lettres Grasset en forme la toile de fond, contre laquelle s’élèvent l’ombre inquiète et les essais de vol du Martin-Pêcheur : l’angoisse de l’attente projetant sur l’angoisse du travail le même feu sourd.

Mais quel curieux combat aussi que celui où les armes sont toujours annoncées, toujours imminentes, à portée de vos mains, jamais dans vos doigts. Pourtant, l’ennemi ne vous fait grâce d’aucune passe du combat.

La lettre de M. Blanzat était du 28 mai, l'échéance, le 31. J'attendais une centaine de milliers de francs.

Le 5 juin, il m'en arriva 15.000 ; dans le plan que je m'étais tracé, cette somme n'avait presque plus de pouvoir. Et que signifiait cette formule "à valoir sur tous droits" qui accompagnait cet envoi ? – Je ne me connaissais dans la

- 41 -

Maison, à cette date, qu'une source de revenus indiscutable, c'était Bois-Mort. Je craignais que ce "à valoir sur tous droits" ne visât mon Martin-Pêcheur.

C'est à cette date, 5 juin 1947, que pour éviter toute confusion sur l'attribution de cette somme, Blaise Briod fit parvenir un dossier Saint-Hélier à M. Hamonic.

Par le même courrier, j'envoie à M. Blanzat l'exposé détaillé du cas Bois-Mort (cf. 9 novembre 1944, conversation avec Madame Grasset : délai de réimpression de l'ouvrage ; conditions de payement des droits, p.).

J'insistais auprès de M. Blanzat pour que les versements fussent imputés à Bois-Mort et non pas au Martin-Pêcheur.

Les raisons qui me poussaient à laisser cette œuvre totalement libre, vous les connaissez. Que des difficultés d'ordre littéraire vinssent s'y adjoindre, m'en faisait un devoir encore plus exigeant.

J'attendais. Enfin, le 1er juillet, je reçus de M. Blanzat ces mots rassurants :

« MM. Pélissier et Hamonic sont en train de revoir la question (Bois-Mort). Vous ne les avez pas vus souvent ni longtemps, mais vous avez sûrement senti, compris qu'ils avaient eux aussi, une notion juste des droits, de la dignité de l'écrivain.

« Sur la base des promesses qui vous ont été faites et qui ne leur ont pas été communiquées par leurs prédécesseurs, ils vont revoir tout le problème. »

Me débattant dans un réseau de difficultés toujours plus pressantes, j'attendais. J'attendais qu'il fût donné solution à ce problème si simple et dont le règlement m'eût délivrée.

- 42 -

Le 1er août, toujours sans réponse, je me vis obligée d'envoyer à M. Blanzat une nouvelle lettre. Je lui demandais de ne pas faire d'un écrivain qui répugnait à cette sorte de démarche, un mendiant.

Voici le billet que je reçus de lui :

« Votre lettre m'est parvenue à la veille du départ des cadres et je ne peux rien sans les absents actuels. Nous rentrons le 2 septembre… Sur les autres points (Bois-Mort) qui ne peuvent pas manquer d'être examinés dans le même esprit, je vous serais reconnaissant d'attendre quelques semaines. » (M. Blanzat faisait allusion au contrat de la Cage aux Rêves, édition de luxe).

J'attendis la rentrée de septembre. Grâce à l'intervention quasi miraculeuse de Maurice Delamain, j'avais pu obtenir quelque délai pour le docteur.

Septembre passa, sans nouvelles de ma Maison d'édition.

Aucune lettre ne vint, aucune explication.

26 octobre, lettre de Marie Laurencin. Elle me prévient qu'elle n'obtient aucune réponse de vous et ne peut rien entreprendre.

Novembre – Rien. On ne répond ni sur ce point (Bois-Mort) ni sur aucun autre (Cage aux Rêves, édition ordinaire, Cage aux Rêves édition de luxe).

Ce fut décembre. Marie Laurencin m'apprenait à nouveau qu'elle ne recevait rien de vous.

Il y avait maintenant huit mois que j'attendais.

Neuf mois que je travaillais à la refonte du Martin-Pêcheur.

Ces mois en apparence négligeables, révélaient maintenant leur sens véritable : l'indifférence de la rue des Saints Pères à l'égard de mon travail.

- 43 -

Tout ce qu'on peut mettre d'espoir, d'attente, de doute dans la parution d'un livre, tout cela était fané.

Un livre c'est un climat mental, une expérience, mais c'est surtout une atmosphère.

A tant frotter Bois-Mort à des lettres pitoyablement explicatives, qu'en reste-t-il, en moi, de ce livre ? – L'impression d'une pièce fausse, un vieux jeton qu'on frotte de main en main pour essayer d'en découvrir la valeur.

Et la Cage aux Rêves ? La Cage aux Rêves me fait penser à ces Annuaires des longitudes qu'on trouve, – pourquoi ? – dans les lieux secrets des maisons de campagnes, abandonnés sur un rayon et destinés à des fins très humbles. C'est là, sans défense, patient, solitaire ; cela représente un travail immense. Et cela finit ses jours au-dessus d'un petit balais, à côté d'une serviette et d'un pot à eau.

Quant au Martin-Pêcheur…

Passons.

Le 15 décembre j'attendais encore cette réponse annoncée le 26 mai : « …mais je pense que demain elles (vos affaires) seront réglées. »

Puis, le 1er juillet : « MM. Pélissier et Hamonic sont en train de revoir la question. »

Puis, le 1er août…

Puis ...

J'étais rentrée à Paris, j'en étais repartie, sans plus écrire à la rue des Saints Pères. A quoi bon ?

J'avais de la peine. Tout ceci représentait pour moi une expérience, pas entièrement nouvelle. Nouvelle tout de même par un certain côté. Une de ces découvertes dont il serait inutile de faire appel à quoi que ce soit désormais pour effacer le souvenir ou compenser l'amertume. C'est là ce qu'on appelle, je crois, une « leçon » peut-être même un « apprentissage ». J'espère que ma leçon était méritée ; elle m'a coûté trop cher, elle m'a privée d'illusions

- 44 -

trop précieuses pour que j'en accepte la perte sans en dénoncer le prix.

La tentation la plus dangereuse pour moi, c'est celle de l'amitié. Il m'était presque intolérable d'y renoncer, de penser que je n'avais pas d'amis, là où, par une illusion, bien sûr, la plus favorable à mon désir, j'avais cru en distinguer un ou deux.

*

Malgré cet abandon flagrant, j'avais des moments moins sombres. Je pensais à tout le travail qu'exige une Maison d'édition, aux responsabilités qui incombent à chacun de vous, à ce malaise qui pèse toujours rue des Saints Pères. J'inventais des excuses valables. Pourtant, ce silence de la rue des Saints Pères, souligné et comme mis en relief par l'affectueux intérêt de mes autres amis éditeurs, qui se préoccupaient de mon travail, de mon avenir, même de ma santé, ce silence, qu'il était bruyant !

*

Je pensais que la fin de l'année 1947 allait, de la façon la plus naturelle, apporter la solution que j'attendais : mon compte inclus parmi tant d'autres qui se règlent à 1à fin d'un exercice. Mais, façonnée par la leçon de tous ces mois d'attente, je me décidai, malgré le peu de désir que j'en avais, à parler ouvertement avec M. Blanzat. Et je lui écrivis le 15 décembre, une longue lettre où cette fois j'expliquais, sans en rien omettre, mes raisons et mes charges. Je ne cachai, ni la lourde échéance de la fin de décembre, ni l'anxiété dans laquelle, elle me jetait. Cette fois, il me fallait une somme importante : 130.000 francs. Il me semblait que j'y pouvais prétendre légitimement. J'avais poussé très loin le travail du Martin-Pêcheur. Je priai donc M. Blanzat de se faire mon interprète, et même au besoin mon avocat, si cette cause, qui m'apparaît à moi si simple et si juste, exigeait une défense.

Mais en même temps que je demandais à M. Blanzat de

de défendre ma cause, au fond de moi, ce sens de la justice et de l'équité, que j'ai fort vif, protestait contre cette demande : ce n'était pas seulement une réponse favorable qui m'allait venir, mais des excuses, ou, à tout le moins, des explications pour une attente si longue et si peu généreuse.

Comment me refuser la somme dont j'avais besoin, quand il suffisait d'examiner objectivement l'état de mes affaires, la défaite à tous 1es degrés et sur tous les plans que représente pour moi cette année dérisoire ? A lui seul, ce travail Martin-Pêcheur, non prévu par mon contrat, ne méritait-il pas cet appui ?

Mais si l'on estimait être en droit de refuser, est-ce que le plus élémentaire devoir n'était pas de m'en prévenir aussitôt ?

Pourquoi ce qui me vient de la rue des Saints Pères doit-il prendre le caractère le moins amène ?

J'attendais.

Un jour passait. Un autre. Je me rassurais : si Grasset ne m'envoie pas la somme dont j'ai besoin, j'en serai avisée par télégramme, me disais-je. Il s'agit de gens sensés qui connaissent la rigueur et les sanctions d'une telle échéance.

En effet, si l'on considérait la thèse du refus, on n'allait tout de même pas donner à ce refus sa portée la plus nocive, jusqu'à me priver de tous ces moyens de défense que représente le temps : écrire des lettres, toucher des gens, entreprendre des démarches.

Trouver cent mille francs en l'espace de quinze jours ou dans les quinze heures qui précèdent une échéance est bien différent… Est-ce dans l'agitation des fêtes de la Saint Sylvestre que j'allais trouver cette somme ?

Je dis qu'on pouvait éviter cette attente et ce qu'elle réservait de funeste.

J'attendais.

- 46 -

Cette réponse qui ne venait pas, je résolus de me l'offrir moi-même : j'envoyai rue des Saints Pères un télégramme-réponse.

Cette réponse, je l'ai lue et relue. Mon interprétation n'a pas varié, bien que mon interprétation se soit trouvée entièrement fausse.

Tout ceci est bien loin de moi, déjà. Le mal qui pouvait résulter de cette décision est dépassé. Je ne suis plus intéressée à donner aux mots un sens déterminé et bienveillant. En ce soir de mars, comme en ce soir de décembre 1947, je donne à ce texte le même sens favorable.

Voici cette réponse :

« J'attendais d'un jour à l'autre le retour de M. Pélissier qui a seul la signature en matière financière. Un jour encore vient de passer. Ce mot. Et seulement pour vous prier d'attendre un peu. » (signé : Blanzat.)

Attendre un peu ?

Attendre quoi ? Ce chèque de 130.000 francs, sinon quel intérêt trouver dans cette attente ?

Cette lettre était du 29 décembre, l'échéance était le 31.

La Saint-Sylvestre.

Le 1er janvier.

2 janvier.

3 janvier.

Ce qu'on appelle « les fêtes » ; j'étirais toutes les raisons d'attente au maximum, tandis que je me faisais reproche d'avoir été si explicite : N'avais-je pas trahi mon ami ?

Est-ce avouable ? Dois-je préciser que j'écrivis une nouvelle lettre ? Lettre plus précise, plus directe, tout à fait nue, celle-là. J'avais honte de cette démarche. Avec violence, je sentais combien cette sorte de tentative abaisse la vie. Combien elle abaisse celle qui l'entreprend. Maintenant j'estime que la catastrophe eût présenté plus de no-

- 47 -

blesse. Seulement la catastrophe atteignait une autre vie. Ainsi étais-je déchirée.

Du moins allait-on répondre ? on allait mettre fin à cette attente ? Maintenant, j'avais livré toutes mes raisons, même les secrets d'un autre. Il ne me restait rien à faire valoir, plus un argument à jeter dans cette balance. Même les clefs de mes tourments cachés, j'étais allée les offrir.

Vint le 15 janvier. Depuis mon S.O.S. de décembre, trente-et-un jours s'étaient écoulés. A chaque courrier mon anxiété se faisait plus pressante.

L'échéance.

J'étais attendue à Paris dans une clinique : je renonçai à ces soins. Le voyage en ambulance coûte environ 15.000 francs : je pus disposer de cette somme. Je renonçai à payer le gros loyer du quai de Béthune.

Enfin, un éditeur avança à Blaise Briod 100.000 frs. sur une traduction dont le texte ne sera déposé qu'en septembre.

Encore une fois, plus mal que bien, j'étais arrivée à doubler le cap.

J'attendais.

Enfin, le 18 janvier 1948, la réponse si ardemment souhaitée me parvint. – La voici :

- 48 -

« Madame,

En attendant la mise au point de votre compte, je vous prie de trouver ci-joint un chèque de 20.000 francs.

Ce règlement est relatif à votre contrat du 7 mai 1945 qui concerne votre ouvrage le Martin-Pêcheur.

Calculé sur le prix de vente de 150 francs l'ex., et sur un tirage de 10.000 ex., les droits d'auteur s'élèvent à 180.000 francs (12%). Les règlements antérieurs sur le même chapitre ont été :

42.000 frs le 24 juillet 1945
20.000 frs le 5 avril 1947
15.000 frs le 15 juin 1947
} avances sur tous droits

et le total s'élève donc à 97.000 frs.

Veuillez agréer etc. »

Comment n'aurais-je pas été surprise par cette lettre qui tenait pour rien toutes les questions dont j'avais fait à M. Blanzat l'exposé récapitulatif et complet, dans la dernière lettre qu'il ait reçue de moi :

a) Bois-Mort et le règlement des droits ;
b) La Cage aux Rêves, édition de luxe (justification attendue par Marie Laurencin)
c) La Cage aux Rêves, édition ordinaire, date de publication ; je demandais que l'œuvre fût assimilée au dépôt d'un manuscrit inédit (œuvre augmentée de plus de cent pages). Je demandais un contrat.
d) Le Martin-Pêcheur. J'exposais à M. Blanzat les difficultés que me réservait ce travail. J'indiquais que 350 pages, encore en copie, avaient été retenues à la Poste par les grèves de novembre ; qu'à la date où j'écrivais, ma secrétaire les détenait toujours.

C'est à M. Blanzat que j'avais exposé ce que présentait d'exceptionnel la situation qui me pressait et dont je ne pouvais plus me démettre sans lâcheté.

C'est M. Blanzat qui depuis un an s'était plus particulièrement occupé de mon dossier. Lui seul connaissait

- 49 -

les raisons pour lesquelles le Martin-Pêcheur ne se trouvait pas entre vos mains. J'avais chargé M. Blanzat d'être en quelque sorte, ma propre voix et ma conscience dans ce débat que, malgré moi, mes affaires allaient peut-être susciter. Un mot de lui serait ici fort utile et réconforterait mon amitié, car je ne puis guère évaluer quelle part de ce programme, il a pu satisfaire. J'attendais de lui qu'il vous persuadât que je n'étais pas une mendiante ; que depuis 1934 je n'ai jamais faut appel à la Maison Grasset, ni souhaité d'elle, quoi que ce soit, si ce n'est, en 1944, un peu d'attention à mon œuvre. Tous les arguments de ma défense, M. Blanzat semblait les avoir en main.

C'est pourquoi, Monsieur, j'ai l'impression de vous parler de biais, de m'adresser à quelqu'un par delà votre épaule, ce qui nous donne à tous une position fort incommode, une sorte de torticolis mental. Tout de même, nous essayerons de nous en tirer.

Vous cacherais-je, Monsieur, que cette lettre signée de vous m'a bouleversée ?

Dans ce ton volontairement dépouillé et objectif, qui ne s'en tient qu'aux faits, il y avait un tel refus de tenir pour valables les circonstances qui les peuvent modifier !

Réponse si différente de celle que j'espérais. Si différente de celle que les lettres de M. Blanzat me laissaient prévoir (Cf. p. 41, 42), qu'à mon tour j'ai peur de commettre envers vous, une injustice :

Je sais bien que la nature de votre gestion vous impose des limites et des obligations que ne connaît pas l'éditeur habituel.

Je sais aussi que le prix du Martin-Pêcheur ne peut avoir été établi par vous ; que ceci est impossible, car nous ne nous sommes rencontrés qu'une fois ! Ce jour-là, la Cage aux Rêves absorba toutes les minutes que dura cet entretien.

- 50 -

Comme nous étions assez nombreux dans ma chambre, la corbeille remplie de manuscrits se trouvait reléguée à la lingerie. Ni M. Hamonic ni vous-même n'avez donc vu le volume de ce travail. C'est à tous points de vue regrettable. Regrettable aussi que ce jour-là, je n'aie pu vous parler de Bois-Mort.

En effet, la lettre du 18 janvier ne concerne que le Martin-Pêcheur : le seul ouvrage de moi qui soit strictement hors de jeu. Le seul qu'on ne puisse prendre objectivement comme base de discussion (Cf. période Tavernost et JOUGLET p.). J'en rappelle les raisons :

a) Calibrage de 1945 sans bases valables ;
b) Calibrage de 1947 reconnu impossible ;
c) Prix du volume de 1945 tout à fait arbitraire ;
d) Prix du volume de 1947 beaucoup trop élevé, suggère un remaniement de texte.

Enfin, il est fait état dans cette lettre de versements :

5 avril 1947 ..... 20.000 frs.
5 juin 1947 ..... 15.000 frs.
15 janvier 1948 ..... 20.000 frs.

versements contre lesquels je m'étais élevée dans chacune de mes lettres. [Vous en connaissez les raisons.]

Mais si, malgré mon opposition réitérée, on se faisait une loi, rue des Saints Pères, de ne me concéder un à valoir que sur le Martin-Pêcheur, l'estimation des droits de cette œuvre, telle qu'elle m'était imposée, et dans ces circonstances, prenait l'aspect le plus inamical.

Je voudrais m'arrêter ici. Pouvoir supposer qu'il s'agit d'une erreur, d'une appréciation hâtive ou fatiguée. En ai-je le droit ?

- 51 -

A mon tour d'examiner les faits :

On sait, dans cette Maison, que j'ai à traverser quelques mois pénibles. On connait mes engagements, leur cause et qu'elle est honorable.

On sait qu'en janvier 1947, je pouvais déposer le Martin-Pêcheur. – un très gros manuscrit.

Que six mois plus tard, le second volume devait paraître.

On sait que le contrat me garantit, à la remise du manuscrit, des sommes qui dépassent de beaucoup l'à compte que je souhaite ; que rien dans mon contrat ne limite le nombre de pages de ce volume.

On sait enfin que je viens de consacrer une année entière à un travail absolument désintéressé : seule la peur d'une perte d'argent que pourrait subir la Maison Grasset, risquant sur mon nom 10.000 exemplaires d'un livre onéreux, a pu l'emporter sur mon désir de donner le Martin-Pêcheur tel que dix années de travail l'avaient créé.

Tout ceci est connu.

Il était si simple de trouver une solution amicale qui, sans léser les intérêts de la Maison Grasset, eût indemnisé ce long effort.

On sait que le Martin-Pêcheur n'est pas un mythe, qu'il forme un très gros manuscrit. Donc

On pouvait faire une avance de fonds sur le Martin-Pêcheur.

C'était la solution la plus rapide et celle qui réduisait au minimum les jeux d'écriture.

- 52 -

Si l'on renonçait à cette formule, un autre moyen s'offrait : revaloriser le contrat du Martin-Pêcheur.

C'est bien ce qui fut fait, me direz-vous.

Oui, mais sur une estimation tellement irréelle, qu'elle ramène le gros volume du Martin-Pêcheur au format et au prix d'un petit traité de pêche. J'ai sous les yeux « Les songeries d'un pêcheur sportif », Jean Venesme, 131 p. format 12+18, prix : 150 frs.

Tout de même, dans l'estimation nouvelle qu'on fait du Martin-Pêcheur, – ce volume trop important, dont le prix élevé avait demandé un remaniement de texte, – il est impensable de passer de son prix excessif au prix périmé de 150 frs. le volume. Aucun des ouvrages sortis cette semaine chez Grasset n'est coté aussi bas.

Quelle aberration masochiste m'eût donc jetée sur mon œuvre pour, d'une corbeille débordant de manuscrits, en extraire une plaquette du format d'un petit traité de pêche ? Ce n'était pas dans l'esprit de M. Blanzat, j'en suis sûre. Dans l'intérêt de la Maison Grasset comme dans le mien ; j'eusse refusé.

Rien ne se prête aussi peu à la formule « Digest » que mon travail.

Même si l'on s'en tient à la lettre de nos accords, sans y ajouter par scrupule ou nécessité l'ombre d'une complaisance amicale, pourquoi ne pas fixer un prix moyen, compris entre 200 et 300 francs, – supposons 250 francs le volume, [certainement inférieur au prix réel]. Ce qui revient à verser à l'auteur, conformément aux clauses du contrat :

150.000 frs à la signature,

150.000 frs. au dépôt du manuscrit.

Or, ce manuscrit du Martin-Pêcheur existe.

Ce contrat du Martin-Pêcheur existe.

Je pense qu'il est démontré que cette somme de 150.000 frs m'est due, sans équivoque possible.

- 53 -

Elle devait m'être remise dès la revalorisation du contrat, – a fortiori du jour où l'on demandait de moi ce grand travail.

Est-ce ainsi qu'on agit ?

Que fait-on ?

On ne tient compte ni des circonstances ni des situations, ni d'aucune des lettres échangées. Je ne suis consultée sur rien, instruite de rien. On aurait pu s'informer, me demander par exemple le nombre approximatif des pages de ce premier volume… Moins présente aux débats que si j'étais une pierre.

On sait qu'en ce moment, cette estimation était pour moi chargée de sens : on fixe le prix de l'exemplaire à 150 francs.

Du moins, sur cette estimation partiale, verse-t-on à l'auteur la totalité de ses droits, en une seule fois ?

On s'en garde bien : on mettra neuf mois à lui en payer les reliquats.

On verse le 6 juillet 1945 ..... 42.000 frs.

Puis

on verse le 15 avril 1947 ..... 15.000 frs.

on verse le 5 juin 1947 ..... 20.000 frs.

on verse le 15 janvier 1948 ..... 20.000 frs.

Chacun de ces à compte n'aura été obtenu qu'après un envoi de lettres, d'explications. Après quelles attentes !

Est-ce tout ?

Non, ce n'est pas tout. – Il me restait à apprendre que même en ce chapitre où je m'estimais déjà lésée, j'avais outrepassé mes droits !

Je suis sûre que bien des points dont je parle ici vous étaient inconnus, comme certains le sont de M. Blanzat, d'autres de M. Jouglet. Je suis persuadée que si vous aviez connu l'historique du Martin-Pêcheur, vous l'eussiez épargné le désarroi et la honte que j'ai éprouvée, en prenant connaissance de la remarque qui accompagne votre relevé de compte.

J'ignorais tout de cette nouvelle estimation du Martin-Pêcheur, je trouve le procédé blessant et injuste. D'autre part, je désirais si vivement le M.P. libre, jusqu'à ce qu'il vous fut remis. J'ai protesté à chacun des verse-

- 54 -

ments, je ne crois pas avoir mérité ce rappel aux clauses d'un contrat :

… « Or, nous vous avons versé : – me faites-vous remarquer

le 5 avril 1947 ..... 20.000 frs.

le 5 juin 1947 ..... 15.000 frs.

le 16 janvier 1948 ..... 20.000 frs.

soit avec les précédemment versés ..... 42.000 frs.

97.000 frs.

Sur ce chapitre nos versements dépassent donc la somme prévue du contrat. »

Cette lettre, je le répète, m'a causé le plus profond chagrin. Je me rends compte que j'employe ici un mot démodé et qu'il est dans cette lettre d'affaires aussi peu à sa place

qu'une panoplie d'enfant dans les jeux guerriers des hommes. – Tant pis ! c'est ce que j'éprouve. Je vous écris ces quelques paroles de tout mon cœur.

Je suis un être humain, je souffre, j'en appelle à vous dans un des moments les plus arides de ma vie. J'attends depuis des mois, j'attends des jours, un geste qui ne peut venir que de vous seul et duquel va dépendre la tranquillité d'un autre. Et tout mon repos. Ce que je demande ne peut en rien nuire au crédit de la maison Grasset. Je ne fais tort à personne, de quoi que ce soit.

En quoi ai-je mérité une réponse aussi froidement distraite ? Que réserve-t-on à des inconnus ? Que réserve-t-on à des ennemis ?... Si c'est là ce qui est offert à celle qui avait placé sous la protection de la Maison Grasset, ce qu'elle possède de plus précieux : sa pensée et son travail.

*

A cette lettre de janvier, je ne pouvais répondre que par un refus.

- 55 -

Comment aurais-je pu faire mienne la somme des arguments qu'elle présente, puisqu'au cours de l'année, j'en avais refusé le détail ? M'opposant à chacun des versements qu'on s'obstinait à ne pas imputer à Bois-Mort.

Un télégramme prévint M. Blanzat que je préférais brûler ces pages plutôt que de livrer mon travail dans des conditions aussi hostiles. Je m'explique :

Peut-être me serais-je montrée moins sensible à cette absence de compréhension et d'égards, s'il se fût agi d'un autre de mes manuscrits. Mais, celui-là : chaque page disputée à une maladie qui rendait indécis le sort de la page suivante. Dix ans de travail. Le manuscrit sauvé des bombardements de Gien, des bombes de la Halle aux Vins. Pendant des heures étendue sur le macadam du quai de Béthune, dans cette nuit singulière, je n'avais pour tout bien et pour oreiller que les cahiers du Martin-Pêcheur. Compagnon de toutes les heures mauvaises, manuscrit m'inspire cette sorte de respect effrayé qu'on ressent pour ce qui a beaucoup souffert.

Si j'ai dit que je préférais brûler ces pages, ce n'est point par un sot orgueil. C'est par un sentiment de reconnaissance envers 1a vie qui plusieurs fois devait m'abandonner et qui m'a réservé le temps, – le temps d'écrire cette œuvre.

Comme on aurait tort de voir là une boutade d'humeur, caprice de femme ou menace fanfaronne ! C'est un acte qui m'apparait purificateur : Après tout, l'œuvre est écrite. Si nous sommes nés pour certains gestes ou certains actes, si le droit à la vie, nous le payons par nos travaux, j'ai payé. Le reste ?… Qui lit un livre, aujourd'hui ? Je veux dire : qui lit réellement une œuvre, cherchant sous le mince terreau du texte, une semence plus profonde ?

De même, qui se souciera que j'aie recommencé jusqu'à dix-sept fois une page, cherché pendant des mois la structure d'un chapitre ? Personne. Il n'y a personne. Mais

- 56 -

qu'importe ! Assis à nos tables, biffant nos phrases, cent fois sur le métier remettant…

Nous sommes les héritiers de Don Quichotte.

J'insiste sur cette notion du travail. J'insiste tant que le mot s'éclaire d'une lumière brusque, enfin révélatrice : cet abandon, ces négligences dont je me plains, à cet éclat, voici que tout cela prend et sens et livre ses raisons.

Si j'ai trouvé rue des Saints Pères si maigre complaisance, c'est sans doute qu'on ne jugeait pas que mon travail en valût davantage.

De ceux qui avaient choisi Bois-Mort et aidé à son succès, dans la Maison il ne reste personne. Pourquoi risquer de l'argent sur une œuvre à laquelle on ne croit pas ? Je suis tout à fait accessible à cet ordre de motif. J'ai moi-même l'habitude de juger des œuvres et d'évaluer leur rendement commercial. Un éditeur est aussi un homme d'affaires.

Si je vois juste, et si mon travail vous apparait d'une qualité aussi suspecte, un problème se pose, – le plus exigeant de tous pour moi ; – un problème de conscience : ma raison d'être chez vous. Si mon interprétation est fondée, il devient évident que je vole ma place chez vous, je vole du papier, je vole mon nom d'écrivain. Tout n'est chez moi que bluff et filouterie.

Est-ce cela ? Dans ce cas, je pars. Mais, que ce départ s'accomplisse avec franchise et dignité. Et non pas comme un chanteur des rues à qui l'on jette une petite aumône pour qu'il s'en aille chanter plus loin.

Mais alors, pourquoi ne pas m'avoir laissé partir en 1944, en 1945, en 1946 ?

***

Si la lettre du 15 janvier m'avait bouleversée, celle du 3 février allait nous atteindre de bien autre façon, et

- 57 -

plus poignante !

Ceci est la seule réponse que je puis faire à cette lettre. Elle nous ramène au Martin-Pêcheur. Et je crois avoir répondu à toutes les questions qui se rapportent à ce sujet.

Elle nous ramène à Bois-Mort – au contrat de Bois-Mort (6 juillet 1934) – à ce livre qui m'a été si cher et qui n'est plus aujourd'hui qu'une cause de tourment d'une très particulière bassesse.

Comment pourrais-je avoir sur cette question une vue différente ? Base de mes entretiens avec Madame Grasset, comme avec M. de Tavernost ; sujet de toute la correspondance échangée avec M. Blanzat.

Fouillant dans ma mémoire pour retrouver les termes d'une conversation, feuilletant les pages de mon journal de cette époque, je crois rêver. Comment pourrais-je ne pas prendre une conscience plus cruelle de ce à quoi je suis contrainte ? L'effort de cette longue lettre a pour seul but du prouver ma bonne foi, la vérité de mes assertions, que les conversations dont je parle ont réellement existé.

J'ai déjà dit au début de cet exposé la peine que j'avais et la honte de voir ma parole mise en doute.

J'ai dit que j'étais seule dans cette Maison, sans amis réels. N'en est-ce pas la preuve la plus manifeste : il semble qu'il ne s'est trouvé personne, rue des Saints Pères, parmi ceux qui nous connaissent, Blaise Briod et moi, pour témoigner qu'il nous est impossible de commettre un acte aussi bas.

- 58 -

Car enfin, ce long malaise qui s'est glissé entre la Maison Grasset et moi en 1947, s'épaississant à chaque échange de lettre, n'a pas d'autre cause : le différend vise Bois-Mort et le Cavalier de Paille, les délais de réimpression, les conditions de paiement des droits.

Ne tombe-t-il pas sous le sens, n'est-ce pas l'évidence que si, pour une raison quelconque, Madame Grasset ou M. de Tavernost avait refusé cette compensation réparatrice concernant ces deux ouvrages, je n'eusse pas remis le Martin Pêcheur aux Editions Grasset ?

Comment aurais-je confié ce qui m'est le plus cher, un travail de tant d'années à une Maison d'édition incapable de réparer les torts qu'elle reconnaît ?

Je ne pensais pas avoir à revenir sur cette question, puisque après ma lettre et celle de mon mari, adressée à M. Hamonic en juin dernier, j'avais cru comprendre que tout était enfin réglé de ce côté-là. Il m'est d'autant p1us pénible d'y revenir que le 1er juillet 1947, M. Blanzat m'écrivait :

« MM. Pélissier et Hamonic sont en train de revoir la question (Bois-Mort). Vous ne les avez pas vus souvent ni longtemps, mais vous avez sûrement senti, compris qu'ils avaient eux aussi, une notion juste des droits, de la dignité de l'écrivain.

« Sur la base des promesses qui vous ont été faites et qui ne leur ont pas été communiquées par leurs prédécesseurs, ils vont revoir tout le problème. »

Nouvelle lettre de M. Blanzat, 1er août 1947, sur le même problème et dans le même esprit.

Etc… Cf : [p. 40, 41]

Or, la lettre du 3 février 1948 ne tient aucun compte des lettres de M. Blanzat. Ni de l'exposé fait à M. Hamonic.

- 59 -

aucun compte des amendements apportés à ce texte par Madame Grasset, par M. de Tavernost. Aucun compte des amendements dont, depuis un an et davantage, j'entretiens la Maison Grasset.

En réclamant ces droits sur le tirage de Bois-Mort dès sa sortie de presse, je me référais simplement aux assurances qui m'avaient été données en novembre 44.

Et à un usage qui, je crois m'en souvenir, avait été établi par M. Brun, à la suite du succès de Bois-Mort.[1]

Mais en 1944, quand j'ai demandé à ma Maison d'édition un relevé de vente, dont aucun ne m'avait été communiqué depuis la mort de M. Brun (1939), on m'a répondu que non seulement la Maison ne me devait rien, mais que j'étais débitrice envers elle pour une somme de 3.700 frs.

Ceci ne prouve-t-il pas que les tirages de Bois-Mort et du Cavalier avaient été payés à l'auteur, dès leur sortie de presse, puisque je me trouvais débitrice des droits sur les exemplaires invendus ?

[1] C'est M. Brun qui, chez moi et de sa main, a modifié dans la marge, le contrat du Martin-Pêcheur, portant le tirage de 3 à 6.000 exemplaires, ce que je n'avais pas demandé. L'amitié de ces temps-là ne me laissait rien prévoir de la dureté des nôtres.

Je n'ai pas l'esprit juridique, et peut-être trouverez-vous une explication différente de l'interprétation que je donne à ce relevé de vente ?

C'est à la suite de cette mise au point que Madame Grasset s'était engagée à faire un tirage de Bois-Mort en 1945 et du Cavalier en 1946, et à me verser la totalité des droits sur ces tirages dès leur sortie de presse. Il s'agissait, en confirmant ce privilège de réparer dans une certaine mesure le préjudice résultant des négligences de la Maison à mon égard, pendant l'Occupation.

***

- 60 -

Jusqu'ici, il n'a été présenté dans cette affaire que des arguments de droit. Je leur ai donné la première place dans un exposé que je désirais strictement objectif : Voici pour la loi écrite.

Si les arguments de droit se révèlent sans efficacité et sont rejetés, c'est à d'autres arguments que je ferai appel : des arguments moraux. Car il existe d'autres valeurs que les valeurs d'argent : ces valeurs morales auxquelles certains de nous attachent une importance décisive.

Et certes, je me sens brûler de honte, voyant en quelle impasse la lettre du 3 février me jette. Ceci était inévitable dès l'instant où l'on prend pour base de discussion le contrat Bois-Mort 1934 :

sans tenir aucun compte des amendements 1944-1945 ;

sans tenir aucun compte des amendements dont depuis un an et davantage j'entretiens les Editions Grasset.

Dès lors que l'on tient pour nul mon témoignage, – et non seulement on n'en tient aucun compte, mais on s'abstient d'y faire même l'ombre d'une allusion, – ainsi, la conclusion s'impose dans toute sa logique : si l'on se refuse à tenir compte de mon témoignage, c'est que ma parole est mise en doute. Non seulement ma parole, mais celle de Blaise Briod, signataire de cette lettre envoyée à M. Hamonic. [Cette lettre souligne ce même amendement Grasset-Tavernost.]

Ainsi, pour le Conseil de la Maison Grasset, nous devenons quoi ?...

Que faire ? – Eh bien, ma vie est là et celle de Blaise Briod. Elles témoigneront pour nous.

« Vous ne les avez pas vus souvent », m'écrivait M. Blanzat, parlant de vous et de M. Hamonic, mais...

A mon tour, je prends à mon compte la formule et je dis « Vous ne nous avez pas rencontrés souvent, Blaise Briod et moi, mais je veux espérer que si ces rencontres

- 61 -

eussent été possibles, elles vous auraient permis de croire en nous.

Je ne puis vous envoyer ce long exposé officiel sans y ajouter l'expression plus chaleureuse de ma gratitude. C'est pourquoi je joins une lettre personnelle à ces pages fastidieuses dont chacune m'a coûté un effort. Une telle lettre blesse tout en moi. Vous comprendrez je le sais de tels sentiments.

***

P.S. Rassemblant ces diverses questions litigieuses :
Bois-Mort (paiement des droits)
Le Cavalier de Paille (date de réimpression et droits)
La Cage aux Rêves, édition de luxe (contrat et date)
La Cage aux Rêves, édition ordinaire (contrat, date)
Le Martin-Pêcheur, et les questions qui s'y rapportent.

Gien, souvenirs d'exode (titres provisoires)

Il me serait utile – et je vous serais très reconnaissante d'y veiller – de savoir le plus rapidement possible (mon télégramme resté sans réponse est du 3 février 1948, près de douze semaines purement négatives pour l'orientation de mon travail et qui retardent de combien la publication de mes livres ?) – quelles solutions la Maison Grasset compte apporter aux problèmes qui lui sont ici exposés.

Bien que la Maison Grasset m'ait enseigné la patience, je demeure en cette discipline, le plus résolu de tous les cancres. On voudra bien en tenir compte.

Remarque I – Le 1er novembre, la note de dactylographie du Martin-Pêcheur s'élevait à 55.000 francs pour l'année 1947 ; [certaines parties ont dû être reprises et recopiées[2] plusieurs fois.]

La coïncidence des chiffres est ici amusante et instructive : c'est le montant quasi divinatoire des versements Grasset pour la même période et sur le même Martin-Pêcheur.

- 62 -

Seulement, sur ce chapitre, la Maison Grasset me fait observer que les dits versements dépassent de 7.000 francs la somme prévue au contrat, tandis que ma dactylographe, elle, attire mon attention sur le nouveau tarif qu'elle se voit obligée de m'imposer : ce sera exactement le double de ce que je payais jusqu'alors. Le nouveau tarif porte à 20 francs le prix d'une page ordinaire de 25 lignes, pour la copie d'un texte sans corrections. Les textes chargés, – et c'est le cas de mes manuscrits, – sont payés à l'heure.

Comme je prévenais ma dactylographe que ce tarif devenait pour moi prohibitif, – [Quelles sommes ont passé en copies dactylographiées et en dictées sténotypistes depuis dix ans ! –] ma dactylographe qui dirige le service de vente d'une maison d'édition, m'apprend que depuis un an, plusieurs maisons d'édition prennent à leur charge, les frais de dactylographie des manuscrits acceptés par leurs Conseils.

C'est peut-être le cas, rue des Saints-Pères, mais je n'en ai pas été prévenue.

Remarque II – J'apprends d'autre source que ma pénible « question Bois-Mort » n'est pas l'épine noire que tant d'atermoiements me laissaient supposer. Le paiement de ces droits, tel qu'il m'avait été proposé, n'appartient pas au monde surnaturel. C'est un usage dont la proportion est de 50% des contrats chez l'un des plus grands éditeurs de Paris. Il a bien voulu m'en faire part lui-même.

Remarque III – J'apprends enfin que Bois-Mort ne se trouve pas en librairie.
Il semble que la réimpression n'en ait été annoncée nulle part.

[2] Je travaille toujours très lentement. Et de toutes manières, je suis obligée de reprendre et de faire recopier plusieurs fois mon texte.

Faut-il être surpris de sa mévente ? La clef du problème se trouve dans la lettre d'un lecteur, [lettre que j'ai remise à M. Blanzat : « On se lasse de redemander un livre qu'on cherche depuis dix ans. »

… Voilà nos gens rejoints, et je laisse à juger…

M.S.H.