Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1967)

Heft: 1

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Roth, Charles / Potterat, Jean-Charles / Aguet, Jean-Pierre

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

CHRISTINE DE PISAN'S *Ballades, Rondeaux, and Virelais. An anthology edited by Kenneth Varty,* Leicester University Press, 1965, XL + 188 p., 3 pl.

Christine de Pisan a fait l'objet de travaux importants, en particulier ceux de Mlle Solente qui, depuis plus de quarante ans, s'est consacrée à la publication de ses œuvres. Mais pour trouver une édition critique de ses poésies lyriques, il faut remonter à celle de Roy (3 vol., Paris, S. A. T. F., 1886-1896). C'est dire combien la publication de M. Varty est opportune.

Les 119 pièces sont choisies en fonction de leur valeur intrinsèque, et pour montrer le double aspect, personnel et conventionnel, de la poésie lyrique de Christine. M. Varty a mis en lumière un fait qui n'avait pas attiré l'attention des éditeurs précédents: dans les manuscrits, certaines ballades et certains rondeaux s'ordonnent en brefs romans d'amour, et ces petits cycles romanesques sont conservés dans son anthologie.

Le texte est fort sérieusement établi. Alors que Roy avait pris comme base de son édition le « manuscrit du Duc » (B. N. Paris, F.f. 835, 606 et 836), M. Varty a fondé la sienne sur le « manuscrit de la Reine » (B. M. Londres, Harley 4431). Les deux manuscrits étant de valeur sensiblement égale, ce choix a le mérite de mettre à la disposition du lecteur un texte qui n'était connu que par les variantes qu'en donnait Roy. La transcription est conforme aux usages courants, si ce n'est que les accents (é, è, à) sont ajoutés plus libéralement, pour faciliter la lecture [1]. La ponctuation de l'éditeur vise elle aussi à rendre le texte plus clair [2]. Parmi les corrections apportées par M. Varty au manuscrit de base, il en est deux qui paraissent inopportunes : N° 11, v. 11, la correction de *faiz* en *fait* n'est pas heureuse. Il s'agit du mot *fais* (faix), que le glossaire traduit du reste exactement par « burden », tout en confondant en un seul article les mots *fait* et *faix*. N° 117, v. 4, *plourer* du

---

[1] On peut n'être pas toujours d'accord avec l'éditeur sur ce point. Ainsi : N° 8, v. 7, je lirais « Mais a bon droit se je ne chante mais » plutôt que « Mais à bon droit... ». N° 23, v. 11, « où briefment » plutôt que « ou briefment ». N° 97, v. 9, « a tousjours » et non « à tousjours ».

[2] N° 11, v. 12-14, je mettrais un point à la fin du v. 12 et une virgule à la fin du v. 13. N° 17, v. 23, manque une ponctuation à la fin du vers, de même N° 20, v. 22. N° 21, 3e strophe, la ponctuation me paraît sujette à caution. N° 98, v. 3, les deux virgules obscurcissent le sens.

manuscrit était correct ; *plourez* a été introduit par mégarde, à cause, vraisemblablement, des nombreux *plourez* qui l'entourent. Le texte du N° 119, par contre, aurait pu être amélioré. Au v. 25, le mot *pas* est de trop, et au v. 28, Roy donne « s'il *n*'est nécessaire », qui paraît préférable. Ce sont des broutilles, de même que quelques erreurs qui sont de simples fautes d'impression, très peu nombreuses [1].

Une substantielle introduction précède les textes. La brève biographie de Christine ne prétend pas apporter du nouveau, et ses dates ne coïncident pas toutes avec celles proposées par Mlle Solente. M. Varty replace brièvement l'œuvre dans son contexte historique, social et littéraire, dégageant clairement l'apport traditionnel et courtois, d'une part, et la note personnelle et autobiographique, d'autre part, plus marquée chez Christine que chez nombre de ses prédécesseurs et contemporains. Un chapitre important de l'introduction est consacré à l'arrangement des poèmes, fort concerté, dans les collections « publiées » par Christine. Sur ce point, M. Varty apporte un élément important au débat « poésie personnelle - poésie traditionnelle », et son choix de textes, nous l'avons vu, en a tiré profit. Le chapitre consacré à la forme rappelle en bref l'histoire de la ballade, du rondeau et du virelai, et analyse la grande variété que Christine a su donner à ces poésies, dont la forme fixe n'implique pas la monotonie (variété des mètres, de l'agencement des rimes, de la longueur des couplets, du rythme). Quelques remarques sur la langue visent expressément à faciliter la lecture des poésies à des étudiants débutants. Un aperçu de la tradition manuscrite, motivant le choix de l'éditeur, et une bibliographie choisie terminent l'introduction.

La nouveauté de l'édition de M. Varty, que l'introduction laisse pressentir, apparaît plus particulièrement dans les notes, qui sont centrées sur le commentaire littéraire, rhétorique et stylistique des poésies. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'un éditeur, s'inspirant des travaux de MM. Guiette et Dragonetti, s'applique à mettre en lumière de façon systématique la technique poétique d'un poète lyrique français du moyen âge. Par là, bien plus que s'il avait insisté sur le côté anecdotique et autobiographique, M. Varty va à l'essentiel. Quant aux notes explicatives [2], un glossaire très soigné en tient lieu. Toutes les formes grammaticales citées sont identifiées, la traduction (en anglais) est convaincante dans l'ensemble. S'il n'est guère de mot ou de forme difficiles qui ne soient expliqués, les mots courants utilisés dans un sens qui n'est pas évident au premier coup d'œil n'y figurent pas toujours. Ainsi, N° 8, v. 4, *simple* : « Mais plus simple qu'une religieuse ». De même, N° 22, v. 22, *sejour,* au sens de retard. Sur quelques points, très rares, des questions peuvent surgir. N° 4, v. 2, *mondain* a-t-il vraiment le sens de « perfect, pure » ? *Remais* (N° 8, v. 7) est expliqué de façon bizarre. *Deportez* (N° 16, v. 22) me paraît un subjonctif plutôt qu'un indicatif. Pour *franchise* (N° 20, v. 23) enfin, il y a contradiction entre le glossaire : « nobility, noble character » et la note : « the protective power the lord had over the vassal », et c'est assurément ce dernier sens

---

[1] N° 17, v. 21: je m'y met enchere (il faudrait, me semble-t-il, *n*'y). N° 28, v. 9: chaleur (au lieu de : chalour). N° 53, v. 10 : on en peut (au lieu de : on en pent). N° 85, v. 11 : encore (au lieu de : encor). N° 105, v. 14 : past (au lieu de : pas). N° 113, v. 26 et glossaire: parfounir (Roy donne: parfournir). N° 118, v. 3 et 26: souverains (au lieu de: souvrains). P. 126, N° 24, v. 13, la leçon rejetée et la leçon du texte sont interverties.

[2] Il en est une (N° 106, v. 8) qui, par sa rédaction, pourrait induire en erreur : « *le philosophe voir*] Aristotle ». « Et pour ce dit le philosophe voir » veut évidemment dire : « Aristote dit vrai... » et c'est assurément ainsi que M. Varty a compris ce vers, contrairement aux apparences.

qui convient au passage en question. Il ne vaut pas la peine de s'arrêter à quelques mots mal placés (sensibles - senestre, souffrette - souffire, tout - tous).

Edition fort bien venue de Christine de Pisan — les quelques vétilles relevées ci-dessus ne doivent pas le faire oublier — l'ouvrage de M. Varty constitue en outre une excellente introduction pratique aux problèmes que pose la technique poétique du moyen âge, et une contribution notable à la compréhension en profondeur de l'œuvre lyrique de Christine.

Charles Roth.

Jean CHAPELAIN : *Soixante-dix-sept Lettres inédites à Nicolas Heinsius (1649-1658) publiées d'après le manuscrit de Leyde avec une introduction et des notes par Bernard Bray.* — Archives internationales d'histoire des idées, 13. — Martinus Nijhoff, La Haye, 1966. — VIII + 467 p.

La grande thèse de René Bray [1], on le sait, a fait mieux voir en Chapelain le centre de cette « génération de l'ordre » qui règne en France de 1630 jusque vers 1660, et dont le rôle aura été d'élaborer et d'instaurer la doctrine classique. Erudit et mondain, influent à l'Académie, lié avec tous les esprits qui comptent en littérature, ce protégé de Richelieu que Colbert chargera de lui dresser la liste des écrivains européens dignes d'une pension royale, exerce alors, sur les lettres françaises, une autorité souveraine. Et dès 1623, dès la *Préface à l'Adonis,* les principes essentiels du classicisme sont, chez lui, clairement définis.

C'est dire l'intérêt d'un inédit de Chapelain, dont l'ampleur est considérable : trois cents pages de lettres, mises en valeur par les soins rigoureux voués à l'établissement du texte autant qu'à sa présentation ; c'est dire aussi combien nous nous réjouissons de le devoir au fils de René Bray, qui rencontre à son tour, quoique d'un point de vue différent, le principal « porteur d'idées » du courant de pensée dont son père s'est fait l'historien.

L'ensemble publié comprend les soixante-dix-sept premières lettres envoyées par Jean Chapelain à son ami hollandais, Nicolas Heinsius, qui, plus jeune de vingt-cinq ans, s'est néanmoins acquis déjà, par sa poésie et sa correspondance latines, une précoce réputation, et qui semble se destiner, suivant les traces de son père [2], à la carrière de latiniste et d'érudit. Ces lettres comblent une lacune, puisqu'elles datent des années « creuses », 1649-1658 (en effet, les registres manuscrits de la Bibliothèque Nationale présentent un « trou » de dix-huit ans, de 1640 à 1659, dans la Correspondance de Chapelain). Elles apportent ainsi une lumière nouvelle sur la vie et sur la personne de leur auteur, sur le milieu intellectuel qui est le sien, sur la condition d'écrivain et le mouvement littéraire vers 1650. L'histoire même n'est pas absente, et, derrière les figures d'un Balzac, d'un Ménage, d'un Scudéry

---

[1] *La Formation de la doctrine classique en France.* — Paris, Hachette, 1927. Nouv. éd. Paris, Nizet, 1966.

[2] C'est le père de Nicolas, *Daniel* Heinsius, qui s'est rendu célèbre en France par sa querelle avec Balzac, et c'est lui, non son fils, qui joua un rôle éminent dans l'élaboration de la dramaturgie classique (*De tragoediae constitutione liber.* — Leyde, 1611).

ou d'un Godeau, se profilent souvent celles d'un Retz, d'un Mazarin ou d'une Christine de Suède, tout un arrière-plan lointain de Fronde et de campagnes militaires. Enfin, telle information de détail, glanée ici ou là, permet parfois de préciser, de corriger tel point d'histoire littéraire, du moins touchant les *minores* qui préparent le classicisme.

Mais l'unité de ce recueil (*toutes* les lettres adressées par Chapelain pendant dix ans à un correspondant unique), et le travail sur les originaux (garantissant l'état définitif du texte) ajoutent à l'intérêt documentaire un intérêt plus littéraire. Certes, il n'y a pas là de quoi crier au chef-d'œuvre inconnu ! La pauvreté des thèmes, repris jusqu'au ressassement, la raideur de la phrase, où se trahit l'effort pesant d'un artisan médiocre, tout confirme ce qu'on savait : la prose touffue de Chapelain n'a guère plus d'attraits que les vers rocailleux de son poème épique... Mais le sens de son entreprise, le labeur minutieux dont elle témoigne, les réflexions qui s'y insèrent sur le *genre* qu'elle illustre, je ne sais quel mélange aussi de convention et de tendresse, nous avertissent que l'auteur a voulu faire ici *de la littérature,* ou mieux, comme Atticus auquel il se compare avec coquetterie, collaborer à une création commune. On peut donc juger de son *œuvre,* y chercher à la fois la théorie d'un genre et sa mise en pratique.

Le double commentaire [1] de M. Bernard Bray répond à ce double intérêt des lettres qu'il publie. Des notes étendues (et d'une science scrupuleuse) éclairent le texte en commentant ses allusions par un rappel précis des personnes, des faits, des ouvrages évoqués, avec la référence aux livres à consulter, et, par de continuels renvois, mettent en évidence l'unité organique de cette correspondance. Une abondante Introduction, de plus de cent vingt pages, s'attache, d'autre part, à l'interprétation du texte, et, par un ingénieux essai de critique interne, s'efforce d'établir la nature des lettres, le travail de l'épistolier, le genre qu'il préconise, l'art maladroit dont il fait preuve et la morale qu'il exprime. Cette étude ne pouvait prétendre à réhabiliter l'artiste ; son propos laisse de côté le Régent du Parnasse, dont la doctrine est bien connue ; elle apporte de l'écrivain une image nouvelle, celle d'un créateur qu'il faut bien dire original, malgré sa gaucherie. Et nous lisons d'un œil mieux disposé ces lettres monotones, qui témoignent en effet d'une tentative irréductible aux modèles contemporains, ceux des Voiture, des Balzac, ou bien des Gui Patin: ouvrage singulier, brouillon de classicisme à qui la grâce aurait manqué, mais où se lient déjà — en l'absence du seul génie — toutes les composantes de l'esthétique dont procèdent les grandes œuvres à venir, souci pointilleux de la forme, respect d'un modèle idéal défini une fois pour toutes, culte du « naturel », intention morale, sincérité d'un sentiment filtré... Rêve non réalisé, mais unique à cette date, de « lettres elegantes, sensées, tendres et tout a fait du charactere de bonte » (Lettre LXXVI).

C'est de propos délibéré que Chapelain s'est voulu, un beau jour, le « correspondant ordinaire », à Paris, du jeune épistolier latin ; et son seul but était de faire naître de leur dialogue une œuvre épistolaire de haute qualité. Il s'y tiendra jusqu'à sa mort, durant vingt-cinq années, à raison d'une dizaine de lettres par an à l'adresse du Hollandais. Et le travail qu'il leur consacre dit l'importance littéraire qu'elles revêtent à ses yeux : du premier jet, le secrétaire dressera la copie soigneuse pour permettre la rédaction améliorée de l'autographe, retranscrit à son tour et « repassé » sévèrement ; — il semble bien qu'on ait affaire, le plus souvent,

---

[1] Complété par trois textes en annexe, par une bibliographie des manuscrits et des ouvrages consultés, et par un triple index (des mots difficiles ou rares, des lettres, et des noms de personnes).

à trois ou quatre phrases d'élaboration ! Chapelain n'oublie pas qu'il écrit à un spécialiste, à un fin connaisseur, mais il dissimule avec soin sa besogne appliquée, dont le terme paradoxal doit être l'absolu de la « naïveté » : « Je suis persuadé que toute lettre familiere, je dis familiere, tenant lieu de cette parole subite telle que la demande l'entretien des honnestes gens, si elle sent l'estude, si elle a de la declamation, si elle se guinde pour s'eslever, peche contre sa nature et tombe dans l'affectation, c'est a dire n'est pas bonne, quelque belle qu'elle soit... » (Lettre XXIV). La lettre participe de la conversation, elle engage deux âmes autant que deux esprits ; l'auteur n'en est jamais que *co-auteur,* et au profit d'un cercle élu de quelques amis de bon goût, non pour le circuit commercial des libraires. Une telle conception du genre épistolaire (où l'on a reconnu sans peine une perspective humaniste) explique la sobriété des effets d'art : une composition volontairement lâche sur des schémas très simples où se devinent peu à peu tous les motifs d'une topique ; une rhétorique discrète, soucieuse d'égayer plutôt que d'embellir. L'art, ici, c'est d'estomper l'art. Mais la Muse n'était pas là...

De fait, les « bonnes mœurs » brillent, chez Chapelain, plus que le « Stile Epistolaire »... Sa « *candor* » et sa « *probitas* » — ce sont ses propres termes — finissent par toucher, non pas grâce au talent qu'il croyait mettre à leur service, mais malgré son jargon tenace ! Ce qui le sauve, en fin de compte, c'est son engagement moral ; il n'est plus, à nos yeux, que ce « cœur qui ayme et qui craint » (Lettre LX), l'ami qui trouve dans la lettre la source et l'aliment d'un véritable échange humain, et s'acharne à y projeter sa personne totale, idées, caractère et métier. Son mérite est dans l'ambition, non dans l'exécution.

Jean-Charles Potterat.

Politique de Montesquieu. Textes choisis et présentés par Jean Ehrard. Paris, Armand Colin, 1965 (Collection « U », série « Idées politiques »).

Depuis quelques années, le travail, si nécessaire, d'entraînement de l'historien à la lecture et à l'explication de textes exprimant thèses ou idées de théorie politique, s'est trouvé grandement facilité par la publication des premiers ouvrages de collections nouvelles qui ont été conçues soit comme devant rassembler des éditions commentées du texte intégral d'œuvres devenues le plus souvent introuvables (ce qu'entreprennent dès maintenant les éditions Droz, avec une série intitulée « Classiques de la pensée politique »), soit recourant à la formule du choix de fragments groupés selon un plan raisonné et brièvement introduits et commentés (formule qui est celle de la collection « U », série « Idées politiques », éditée par Armand Colin). De cette dernière formule, l'ouvrage consacré à la *Politique de Montesquieu,* dont le responsable est M. Jean Ehrard, constitue un exemple avec ses avantages et ses limites.

Les avantages, on peut les saisir dans la « présentation », dans le caractère des textes choisis, dans la perspective utilisée pour leur disposition.

« Présentation » d'une trentaine de pages, qui vise non à une introduction érudite, mais à dresser un portrait sensible, nuancé, de Montesquieu, en débarrassant sa personne et son œuvre des contresens qui se sont accumulés à leur propos, pour marquer notamment toute l'ambiguïté de l'homme, de l'auteur et de ses livres :

« Convaincu que l'histoire est rationnelle, il paraît justifier les « abus » ; en réalité il prouve que l'action politique est possible, et il en définit les conditions. » Montesquieu apparaît ainsi comme un précurseur de la science politique moderne conçue, non limitativement comme une pure discipline descriptive, mais comme une science de l'action politique — « savoir ce qui est pour bien juger de ce qui peut être » — fondée sur « l'expérience vécue » dont M. Ehrard a retracé les principales phases de façon peut-être un peu rapide, mais en prenant soin de renvoyer son lecteur aux travaux de recherche les plus récents, notamment ceux de M. Robert Shackleton. Dès lors, Montesquieu se trouve « présenté » comme un homme portant « la marque d'une époque précise de notre passé », celle des années à l'aube des Lumières, et qui, s'il use déjà d'un langage de « philosophe », n'a cependant pas perçu les choix devant lesquels se trouveront amenés les Encyclopédistes, notamment celui entre « l'idéologie et la tradition », pour se montrer bien plutôt sincèrement soucieux de maîtriser ses moyens d'expression — « Montesquieu est d'abord un écrivain, c'est-à-dire un homme qui s'exprime et agit par les mots » — sans oublier sa préoccupation de rester constamment lucide face aux exigences précises de situations historiques — « quoi qu'on puisse penser de la solution proposée, il faut peut-être voir dans ce souci technique des conditions concrètes de la liberté l'apport le plus original de son livre ».

Caractère des textes choisis, non seulement dans les livres essentiels, mais aussi dans les textes « de travail » — *Mes Pensées, Spicilège* — ou encore dans les opuscules rédigés conjointement aux grandes œuvres et significatifs en raison de leur caractère d'écrits d'occasion, ce qui contribue à donner, par la sélection de passages peu connus, une idée renouvelée des positions politiques du baron de La Brède.

Perspective utilisée pour la disposition des textes, conforme aux directives données par les éditeurs — « les textes sont répartis en plusieurs chapitres, chaque chapitre étant consacré à un thème ou à un aspect particulier » — en fonction de trois centres d'intérêt principaux — politique et « nature des choses », liberté et formes de gouvernement, éléments du bonheur social — sans préjuger des rubriques encore prévues ; l'ensemble constituant à son tour une sorte d'essai d'interprétation des idées politiques de Montesquieu, venant à l'appui des thèses de la « présentation ».

Les limites tiennent sans doute à la formule adoptée pour le choix des textes qui sont courts pour la plupart et comme énonçant en quelque sorte les « thèses » de Montesquieu, des *Lettres Persanes* à l'*Esprit des Lois* : or, en dépit du fait qu'une bonne part de son œuvre connue est constituée de remarques isolées, de courtes notes de travail, que sa manière de présenter les choses consiste à disposer méthodiquement les éléments mis en œuvre en les faisant apparaître successivement, que son style semble permettre de telles coupures, Montesquieu a conçu ses œuvres politiques comme des ensembles cohérents, comme de vastes démonstrations, organisées selon la démarche déductive, encore que l'enchaînement de ces démonstrations n'apparaisse pas toujours avec toute la clarté désirable. N'est-ce pas, dès lors, briser cet enchaînement, rendre difficile, sinon impossible, la saisie des articulations de thèse à thèse que de se borner au choix de fragments de quelques lignes ou de quelques pages — rarement plus d'une ou deux — même si le présentateur veut bien faire le factotum en ménageant les transitions, conscient qu'il est sans doute que dans un ouvrage aussi réduit il eût été impossible de faire autrement. Mais nous regrettons, pour notre part, qu'après avoir suggéré dans sa « présentation » toute l'importance et du problème de l'expression, de la réflexion sur la liberté, de la conception — n'a-t-elle pas la valeur d'un modèle utopique positif ? — de la monarchie française et du recours à la terminologie de la théorie du

contrat social, M. Ehrard n'ait pas cru bon de donner, par exemple, malgré son caractère « classique », le chapitre XI/6 de l'*Esprit des Lois,* toujours si fondamental, dans sa quasi-totalité, ou n'ait pas groupé plus de textes sur le thème complexe de la liberté. Il aurait pu peut-être mieux faire ressortir ainsi cette ambiguïté d'un Montesquieu cédant tantôt à une sorte de tentative « nominaliste » d'imposer à la réalité sociale le schéma théorique qu'il a conçu pour elle comme facteur d'explication, tantôt cherchant à être honnêtement empiriste en se soumettant aux résultats d'analyse de la réalité.

En conclusion, instrument de travail utile, admises les limites que lui impose le genre ; essai d'interprétation qui mérite qu'on s'y arrête.

Jean-Pierre Aguet.

René Rapin : *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska,* Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, XVII, Genève, Droz, 1966, 231 p.

La bibliothèque de l'Université de Yale possède, dans son fonds Conrad, cent dix lettres françaises écrites par l'auteur de *La Folie Almeyer* à sa cousine Marguerite Poradowska. Publiée en traduction anglaise il y a quelque vingt-cinq ans [1], cette correspondance n'avait pas encore vu le jour dans sa forme originale. On ne saurait trop remercier M. René Rapin d'avoir comblé cette lacune.

Née en 1848, Marguerite Poradowska était la fille d'un érudit de Lille, Emile Gachet. C'est par son mariage qu'elle entra dans la famille de Joseph Conrad. Son mari était le petit-fils d'un Poradowski qui fut le trisaïeul de l'écrivain. Liens de parenté, on en conviendra, assez ténus ; le terme de « tante », dont Joseph Conrad aime à se servir quand il s'adresse à sa correspondante, souligne la chaleur d'une amitié et non la nature exacte de relations familiales.

Marguerite Poradowska a joué, dans les lettres françaises, un rôle modeste, mais non totalement négligeable. Elle est l'auteur de plusieurs œuvres romanesques, parues en feuilleton dans divers périodiques et notamment dans la *Revue des Deux Mondes,* récits de mœurs ruthènes, galiciennes, houstoules, etc., qui connurent un temps la faveur du public, furent édités en volume et même traduits en allemand.

Les cent dix lettres écrites par Conrad à Mme Poradowska couvrent la période 1890 à 1920, la répartition cependant étant assez inégale et des « trous » relativement importants apparaissant ici ou là. La vie de Conrad s'y trouve reflétée dans sa partie la plus intéressante ; en 1890, J. C. Korzeniowski — il ne porte pas encore le nom de Conrad — n'est qu'un officier de la marine britannique dont les ambitions littéraires ne se sont, jusqu'ici, nullement concrétisées ; en 1920, Joseph

[1] *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska, 1890-1920,* Translated from the French and Edited with an Introduction, Notes and Appendices by John A. Gee and Paul J. Sturm, New Haven, Yale University Press, 1940, XXV + 147 p.

Conrad est à trois ans de sa mort. Entre ces deux dates s'inscrit toute la création artistique du romancier. Les lettres qu'il envoie à sa cousine sont bien souvent l'écho des préoccupations et des doutes de l'écrivain, à quoi s'ajoute l'expression plus intime d'émois sentimentaux, de désillusions spirituelles ou de souffrances du corps : « Il faut trainer le boulet de son individualité jusqu'a la fin. C'est ce que l'on paye pour le privilege infernal et divin de la Pensée ; — de sorte que dans cette vie il n'y a que les Elus qui sont des forçats — la bande glorieuse qui comprend et qui gemit mais qui foule la terre au milieu d'une multitude des phantômes aux gestes maniaques aux grimaces idiotes. Que preferez Vous : Idiot ou forçat ? » [1]

Cette pénétration au cœur de l'existence personnelle de l'écrivain était possible déjà, dira-t-on, au travers de la traduction anglaise des lettres de Conrad à Mme Poradowska. A vrai dire, les originaux sont ici bien préférables à la version anglaise. Ils sont plus spontanés, infiniment plus proches de l'émotion initiale, révélateurs dans les défaillances formelles qui les caractérisent d'un Conrad qui nous paraît plus authentique et plus vivant.

Car Conrad, Polonais d'origine et Anglais par son œuvre littéraire, s'exprime en français avec une aisance qui séduit. Ses facultés d'adaptation linguistique sont, à proprement parler, déconcertantes. M. Rapin a fort bien senti qu'il y avait là une sorte de mystère, qui méritait les efforts d'une analyse de détails. Dans une « étude sur le français de Joseph Conrad » qui précède la publication des lettres, il examine d'un œil critique les traits caractéristiques du français de l'écrivain, dressant un inventaire minutieux de ses fautes d'orthographe, de vocabulaire et de syntaxe. Cette investigation lui permet de s'inscrire en faux contre les allégations d'admirateurs enthousiastes — Jean-Aubry notamment — qui parleraient volontiers de la perfection de la prose française de Conrad. En fait les incorrections sont nombreuses. Les lettres à Mme Poradowska sont issues d'une plume qui manie le français avec aisance mais qui, conduite par une main étrangère, trébuchent à chaque page, voire à chaque ligne.

Menée avec une rigueur impitoyable, la démonstration de M. Rapin nous a ébranlé, sans peut-être emporter notre complète adhésion. Les fautes de Conrad ne sont-elles pas plus « caractérielles » que « linguistiques » ? Ne sont-elles pas le fait d'un homme qui, dans l'intimité de sa correspondance, se moque de l'orthographe et de la grammaire et projette sur le papier sa vie à l'état brut, le bouillonnement de ses pensées et de ses sentiments, indifférent aux vétilles que sont, à ses yeux de grand seigneur, les accents aigus ou circonflexes, les marques de l'accord du participe passé ou les exigences formelles de la construction logique de la phrase ? L'on peut se demander si la lettre privée, qu'elle s'exprime dans la langue maternelle ou en idiome étranger, est pleinement révélatrice des connaissances linguistiques d'un auteur. Il est, à n'en pas douter, des écrivains français qui, jugés sur les billets de leur correspondance intime, échoueraient les examens du certificat d'études.

Dans l'établissement du texte des lettres de Conrad, M. Rapin a fait preuve d'un souci d'exactitude qui commande notre admiration la plus vive. Les notes sont appropriées et éclairent le texte d'heureuse façon. Plusieurs appendices et un index des plus utiles complètent un ouvrage que l'on lira avec intérêt et consultera avec profit.

Ernest Giddey.

---

[1] Page 136.

Heinrich EGLIN : *Liebe und Inspiration im Werk von Paul Eluard.* Ed. Francke, Berne et Munich, 1965. 600 p.

« Ce qu'on aime inspire », a écrit Paul Valéry : quelle source d'inspiration a été plus féconde, pour Eluard, que l'être aimé, la femme ? Présente dans les poèmes de jeunesse comme dans les derniers recueils, présente dans sa totalité, charnellement, spirituellement, symboliquement, la femme reste cependant longtemps une énigme pour Eluard. Elle inspire, mais elle trouble, plus déconcertante souvent qu'apaisante, ce qui fait écrire au poète, dans *Capitale de la Douleur* : « Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime. »

Dans sa riche étude sur l'amour et l'inspiration chez Eluard, M. Eglin s'attache à montrer la complexité des rapports qui unissent les êtres dans l'univers éluardien et leur influence sur le génie créateur : la notion d'amour ne comprend pas uniquement les sentiments du poète à l'égard de l'aimée, mais également les réponses de celle-ci, et leurs rapports avec le reste du monde : le triangle lui-elle-les autres. L'équilibre entre ces pôles est impossible à atteindre, il peut varier selon les périodes et l'être aimé : d'où la densité très diverse des poèmes.

Une première partie intitulée « Gala ou l'impossibilité de l'amour direct » étudie le témoignage des premiers poèmes de 1913 à 1918. Cette époque est celle de l'impossible identification avec l'aimée, de l'insoluble solitude : solitude *avec* les autres *sans* la femme, mais inquiétude lorsqu'il est seul avec elle. Le seul refuge possible est dans l'écriture, encore est-il difficile de saisir le portrait de la femme : elle est inséparable du monde qu'elle signifie, il s'ensuit que le poète ne peut l'atteindre qu'en la voyant assimilée à ce monde. L'inspiration dépend de l'intensité du contact tel que le poète réussit à l'établir à travers le langage, elle joue dans deux directions : l'une active, allant de la femme au monde, l'autre passive, retournant du monde vers la femme. La pureté du langage est, pour Eluard, nécessaire à l'établissement de ce contact latéral, le mot doit se plier à une sensation particulière. Cependant le langage limite les forces créatrices, les images restent trop basées sur les apparences, et le poète est forcé d'admettre l'échec : « Il doute de la réalité concrète de ce qu'il imagine. » Il faut la disparition de Gala, en 1924, pour qu'Eluard rompe définitivement avec l'attitude prise au cours de ces premières années de son travail poétique.

La deuxième partie — « La dame de carreau ou la possibilité d'aimer comme dans un rêve » — constate un renouvellement de l'inspiration à partir de l'expérience du rêve. Toute perception est exclue au profit de la sensation, Eluard rompt avec le monde extérieur pour se fier uniquement à son imagination. Sa façon de voir peut dès lors s'identifier au langage, le lyrisme imite cette situation où l'objectivité se fait au cœur du sujet — cette vision s'inscrit dans le contexte de l'expérience surréaliste. Sur le plan poétique, la transition se fait insensiblement, mais le changement de la qualité des poèmes est évident.

Comme dans le rêve, les contacts avec l'être aimé sont indirects : Eluard aime avec la partie de lui-même qui est tournée vers les autres ; au moment où il simule être un autre, la femme lui est plus proche : se séparer d'elle, c'est s'approcher d'elle. Mais la femme saisie de cette manière n'est qu'un double — la dame de carreau —, elle est « objet des mots ». Le poème se produit en la cherchant ; tous les mots lui correspondent, et aucun. Le poète parle afin que la femme existe pour les autres : « le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. » La loi de naissance et de mort de l'inspiration correspond ainsi aux notions d'espoir et de désespoir par lesquels le poète désigne l'effort et l'affaissement de son activité

créatrice : bénédiction, malédiction, silence, constituent la structure de l'inspiration amoureuse d'Eluard, telle qu'elle se manifeste dans le mot, le vers, la strophe, le poème, les cycles, l'œuvre.

Cette manière du rêve ne représente cependant qu'un pis aller. La troisième partie — « Nusch ou la possibilité de montrer ce qu'on aime » — analyse l'évolution des thèmes éluardiens de l'égocentrisme à l'allocentrisme. A partir de Nusch, la critique ne concerne plus la femme, mais l'attitude des autres : lui est, Nusch est, il faut donc, afin de trouver une issue positive à la parole parlée, aller de pair vers les autres.

Le couple dont la poésie d'Eluard prend la responsabilité ne s'enferme pas dans un égoïsme à deux. Quand il dit « nous sommes », le nous renferme les autres. Le point de vue du poète s'étant choisi au cœur des autres, il s'ensuit la nouvelle règle : « Ne pas aller au cœur des autres, en sortir. » Le poème doit parler de sorte que la parole soit celle même des autres, il est essentiellement don. Donner signifie aussi montrer : il s'agit donc de rendre la femme visible de partout, de tout dire : Eluard recourt alors au procédé de l'énumération, qui dévoile sans indiscrétion ; le mouvement démonstratif est ainsi abrégé en un seul geste et multiplié à l'infini.

Mais ce don n'est pas saisi, les autres restent indifférents, de sorte que l'entreprise — ne pas aller au cœur des autres mais en sortir — a fait échec : il ne reste donc, afin d'être compris, plus qu'à prendre fait et cause pour une révolution universelle de l'amour : ainsi la poésie politique d'Eluard est-elle la suite rigoureusement logique de sa poésie d'amour incomprise.

Si la première poésie de circonstance naît encore parallèlement à la louange de la femme, la raison de la prise de position d'Eluard pour le parti communiste est la mort de Nusch. Ce passage à une poésie nettement politique marque aux yeux de M. Eglin une détérioration de l'inspiration : la courbe de la poésie d'Eluard se terminerait donc par un échec.

Or cette affirmation nous paraît être le point le plus discutable de cette étude, par ailleurs très riche et fouillée. M. Eglin ne mentionne pas le recueil *Le Phénix,* où l'amour pour Dominique, s'il vient se fondre dans un contexte moins égoïste, plus engagé, est encore prétexte à des chants éclatants : que l'on songe à « La mort, l'amour, la vie », ou à ces vers traduisant la redécouverte de la joie après le désespoir :

Tu es venue, plus haute au fond de ma douleur
Que l'arbre séparé de la forêt sans air
Et le cri du chagrin du doute s'est brisé
Devant le jour de notre amour...

Ces dernières pièces témoignent d'un équilibre enfin trouvé entre les autres, l'aimée et le poète : chacun ne peut avoir un sens que par les autres, ne peut se réaliser que par rapport à eux. Ces poèmes sont l'achèvement d'une évolution, d'une recherche lente et difficile, nous regrettons et nous comprenons mal pourquoi M. Eglin les a exclus de son analyse.

Il convient de signaler la bibliographie excellente et exhaustive qui complète cet ouvrage.

Françoise Fornerod-Chanel.

Margaret CALLANDER : *The Poetry of Pierre Jean Jouve,* Manchester, The University Press, 1965. 308 pages.

On a dit de Pierre Jean Jouve qu'il est le plus grand poète français vivant. Sa poésie pourtant a peu suscité d'intérêt jusqu'ici. *The Poetry...* est même le premier livre important qui lui soit consacré exclusivement. Destiné au public anglais, il offre une précieuse information sur cette œuvre riche et originale et, plus généralement, sur l'artiste et sa pensée. L'auteur, très à l'aise dans l'étude des sources et des influences, a su à la fois placer sa poésie dans un contexte européen et dégager dans chaque publication quelques traits essentiels. De son ouvrage nous retiendrons d'abord la définition d'un art qui s'épanouit en marge de tout mouvement : instrument d'une quête spirituelle et religieuse par lequel un esprit s'efforce de transcender le monde sensible. Ensuite, l'image d'une œuvre faite à première vue d'une succession de courts poèmes sans relations les uns avec les autres pour se révéler le produit d'une méditation religieuse soutenue.

Bien des lecteurs découvriront ici la poésie du jeune écrivain que celui-ci allait renier quelques années plus tard. Jouve a depuis longtemps dépassé la trentaine lorsque, vers 1925, il trouve définitivement sa manière de poète, après une période de lente maturation. Jusqu'ici, il a subi des influences contradictoires, quelquefois malheureuses : Verhaeren, Signoret, les unanimistes, et particulièrement Romain Rolland. Dans les premières pièces, il n'est pas toujours facile de discerner la ligne précise d'un développement. Certaines atteignent une évidente perfection, mais elles la doivent en partie à une vision du monde et à une technique empruntées. Il faut chercher ailleurs des signes d'une originalité naissante, dans la qualité de certaines brèves notations descriptives par exemple. Aussi n'est-il pas étonnant que la fin de la première guerre mondiale, qui voit s'effondrer les valeurs dont cet homme ignorant de sa propre nature s'était nourri, le laisse désemparé et déclenche en lui un grand bouleversement intérieur. Il succombe sans retour au besoin de se scruter. « C'est dans toi seul » admet-il dans le dernier poème de *Prière* (1924) et ces mots marquent le début de ce que lui-même appelle sa « vita nuova ». Sa poésie, jusque-là le reflet de préoccupations variées, n'est plus dès lors que celui de l'inspiration « que le rayon de la Révélation est venu toucher » et une sorte de journal spirituel.

C'est surtout l'œuvre de la maturité, de loin la plus importante, qui retient l'attention de Margaret Callander. Elle suit le poète dans sa recherche d'abord instinctive d'un univers divin, matutinal, mais insaisissable, qu'il veut unir, en de fragiles noces — *Les Noces* (1931) est le titre du premier « journal spirituel » — au monde de la matière et de la chair, dans sa tentative consciente de remonter à la source du mal, au *Paradis perdu* (1929), pour saisir la signification du péché et de la chute de l'homme. Sa découverte des écrits de Freud et d'un « continent intérieur » dominé par des appétits animaux vient alors confirmer son sentiment d'un mal partout présent — dont l'obsession d'ailleurs sous-tend toute l'œuvre. De ce mal, le « voyeur des chairs bouleversantes » extrait cette « sueur de sang » [1], ces images flexibles, puissantes, déconcertantes, éclairs d'intuition, qui expriment ses aspirations et ses expériences, ses espoirs et ses désespoirs, et dont ses livres sont hérissés : le Jardin des âmes au printemps, la Pietà, le Cerf. Le poète a pu rêver dans un premier élan d'une union mystique avec le divin, son regard s'abaisse de

---

[1] *Sueur de Sang,* 1933, 1935.

nouveau vers la terre. Après avoir célébré l'amour de la Vierge pour son fils crucifié, il chante, dans *Matière céleste* (1937), celui d'un amant pour une femme morte et qui, par sa mort, le sauve du péché. Pour lui, Hélène absente est sensuellement présente dans la nature entière, son tombeau, qu'elle transfigure et sanctifie, son corps devenant lui-même paysage.

The Poetry... montre alors comment cette poésie toute personnelle accueille le plus naturellement du monde le thème de la guerre. Très tôt Jouve perçoit la menace d'un conflit avec l'Allemagne hitlérienne et, habitué à exprimer les événements sous leur aspect spirituel et à éprouver les faits spirituels comme s'ils étaient matériels, il voit dans une nouvelle guerre une extension du conflit des instincts freudiens. Il estime de son devoir d'artiste de dénoncer le danger au nom d'une vérité supérieure et complexe, complexe parce que son âme anxieuse ne peut se satisfaire d'une distinction nette entre le bien et le mal. Pour lui le bien se trouve au cœur du mal, naît de lui. Comme l'amant d'Hélène la retrouvait plus présente dans sa mort, l'artiste découvre dans la défaite de la France de 1939 et le désespoir de l'homme dévoré par ses instincts des raisons d'espérer en un avenir meilleur. Nous avons là tout le procédé sinueux de sa création : il a possédé, puis perdu, et du sentiment de cette perte jaillit sa poésie. Le vide du « rien », la mort deviennent « lumineuse misère », apaisement suprême. Ainsi l'expérience de la guerre rejoint celle de la création artistique, toutes deux se confondant en une même méditation détachée et intermittente sur l'humanité souffrante incarnée par quelques symboles, par exemple l'église en ruine de Larchant dans *Kyrie* (1938), le Bois des pauvres ou Paris dans *La Vierge de Paris* (1944). Margaret Callander ajoute très justement à ce propos que l'ambiguïté de sa conception du bien et du mal entraîne parfois le poète, dans son désir de convaincre le lecteur, à abuser de son art en soulignant à l'excès certains effets.

L'ouvrage aborde enfin dans un dernier chapitre la poésie de l'après-guerre, injustement ignorée. Certes, il était impossible en une trentaine de pages de donner plus qu'un rapide aperçu des huit plaquettes parues entre 1948 et 1962. *La Vierge de Paris,* que notre critique apprécie, non sans raison, par-dessus tous les autres livres de Jouve pour l'unité qui s'en dégage, exprime des préoccupations qui furent communes à tous les Français et demeurent éternelles, comme l'attachement de l'homme pour sa terre. Dans le même temps, Aragon, Eluard et le général de Gaulle disaient à leur façon la même chose. Cela valut à Jouve d'être lu. Le retour à une inspiration personnelle lui fit perdre la faveur du public. Pourtant, Margaret Callander l'a bien souligné, sa poésie s'universalise dans le même temps, en s'enrichissant d'horizons et d'objets nouveaux. C'est d'abord Yanick, une nouvelle figure de femme, à la fois cygne mallarméen [1] et mystérieuse prostituée, qui domine *Ode* (1950). Dans *Diadème* (1949) et *Langue* (1954), le poète s'empare de l'Orient de Claudel et de Segalen. Néanmoins chaque nouvel objet ou conquête semble aviver le sentiment d'absence, de mortification et d'attente qu'exprime son œuvre entière. Tout, jusqu'au langage lui-même, reflet de l'homme et de sa condition, tend à l'obscurité et au non-être qui purifient et libèrent du monde sensible. Peut-être sous l'influence de la musique d'Alban Berg, les vers de *Lyrique* (1956) et de *Moires* (1962) recherchent-ils une expression musicale hermétique propre à cette quête du divin, qui ne peut être rejoint qu'au-delà d'une vie et d'une mort pleinement acceptées.

---

[1] L'influence de Mallarmé n'est que trop évidente dans ce désir de Jouve d'insister lui aussi en un sens sur « un objet qui se consume, une ombre qui s'évanouit ».

Dans le même temps où paraissait cette étude consacrée à sa poésie, Jouve ajoutait une neuvième plaquette aux huit déjà mentionnées : *Ténèbre*. Disons simplement combien les remarques de Margaret Callander sur l'œuvre qui précède illuminent ces quarante nouvelles pages dont les principaux thèmes, obscurité, vie, mort, amour, soif de pureté, langage, musique, restent ceux que le poète médite inlassablement :

(p. 14) *... Et que ma voix perdant la bouche des amours*
Vers plus d'amour atteigne à la phrase angélique,
. . . . .

Rien ! Le parfait état, adorateur de Vie,
Où nos cœurs flamboyants connaissent la survie.

La grande sensibilité — sinon toujours une profonde sympathie, signe d'une réelle affinité de goûts — dont témoigne ce livre en fait une pénétrante introduction à l'art et à la pensée de Jouve. L'auteur atteint pleinement son but qui est de susciter l'intérêt plutôt que de résoudre les problèmes. L'excellente bibliographie des œuvres du poète et le recensement des études et articles le concernant dont elle a doté son ouvrage donnent à quiconque désire pénétrer davantage la richesses et la complexité de cette poésie médiévale et moderne, religieuse et érotique, sensuelle et abstraite un instrument désormais indispensable.

Jean-Paul Forster.