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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1970)

Heft: 2

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Rapin, René / Giddey, Ernest / Pithon, Rémy

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: 11.07.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Paul KIRSCHNER, *Conrad, The Psychologist as Artist,* Oliver and Boyd, Edinburgh, 1968, X + 298 pp. (Biography and Criticism, II).

Au contraire de tant d'interprètes récents de l'œuvre de Conrad qui, l'étudiant dans une perspective étroitement freudienne ou jungienne, la considèrent comme l'expression involontaire du moi inconscient de son auteur, M. Kirschner, jeune professeur américain enseignant présentement en Angleterre, voit dans cette œuvre l'expression artistique, délibérément voulue, d'une conception de la vie et de l'homme dont Conrad avait pleinement conscience.

Dans la persistance, d'un bout à l'autre de l'œuvre de Joseph Conrad, d'un certain type d'homme, divisé, déraciné, égotiste, imaginatif et malheureux — Almayer, Willems, Kurtz, Lord Jim, Nostromo, Razumov, Heyst — M. Kirschner voit, très justement nous semble-t-il, la persistance semblable, en Conrad lui-même, d'une tension profonde entre la conception idéale que, très tôt, il s'était faite de lui-même et la crainte, qui le hantait, d'être inférieur à cette image idéale.

L'ouvrage de M. Kirschner est divisé en trois parties.

Dans la première (*Part I, Biographical,* pp. 3-23), M. Krischner montre dans la vie de Conrad les manifestations les plus caractéristiques de cette tension. Il en trouve l'origine dans l'enfance solitaire de Conrad, dans cette journée de mai 1869 par exemple où, enfant de onze ans, le petit Joseph Conrad se trouva, seul, conduisant, à la tête d'un cortège immense, le deuil de son père à travers les rues silencieuses de Cracovie. Cette expérience, exaltante et terrifiante à la fois, de la solitude d'un être prenant conscience, pour la première fois, qu'il était appelé à une destinée exceptionnelle, devait être suivie de beaucoup d'autres, dont M. Kirschner montre brièvement qu'elles devaient faire de Conrad un homme perpétuellement partagé entre deux tendances contradictoires : le goût du rêve héroïque et de l'action romanesque d'une part, le goût de l'action réfléchie et de la discipline librement consentie d'autre part. La tension résultant de cette double attraction, douloureuse pour l'homme, devait être féconde pour l'écrivain.

C'est ce que démontre la deuxième partie (*Part II, Critical,* pp. 25-177) où M. Kirschner, passant en revue les formes successives que devait prendre cette tension dans l'œuvre de Conrad, souligne le rapport étroit existant entre l'intensité de cette tension et la force convaincante, plus ou moins grande, des romans et des nouvelles, le pouvoir créateur de Conrad et la qualité de son écriture baissant singulièrement l'un et l'autre lorsque, dès 1911 environ, le succès matériel venu, la tension intérieure diminua chez Conrad.

Ces deux premières parties de l'ouvrage de M. Kirschner sont marquées par un rare et très heureux alliage de rigueur intellectuelle, d'absence de préjugés dogmatiques, d'intuition psychologique, d'esprit critique et de bon sens. Ces qualité, jointes à une clarté et à une précision de langue à laquelle les critiques américains ne nous ont pas toujours habitués, font de ce livre l'un des plus profitables, en même temps que l'un des plus agréables à lire, qui aient paru récemment sur Conrad.

Plus remarquable encore, parce que plus originale et, véritablement, nouvelle, est la troisième partie (*Part III, Comparative,* pp. 179-287) (les pp. 288-298 sont réservées à la bibliographie et à l'index des noms cités).

M. Kirschner y étudie essentiellement l'influence exercée sur Conrad par d'autres écrivains et plus spécialement par Maupassant.

Conrad, quoiqu'il s'en soit parfois défendu, lisait beaucoup. Des auteurs, très différents, qui, à des degrés divers, ont influencé ses idées et, pour certains d'entre eux, son style, M. Kirschner tire de pair, avec Schopenhauer dont l'influence sur les idées philosophiques de Conrad est incontestable, Flaubert, Maupassant, Anatole France, Tourguéniev et Dostoïevsky.

Des études consacrées, pp. 181-264, à ces cinq auteurs, la seule qui soit médiocre est celle sur Flaubert. M. Kirschner n'y dit rien qui soit faux, mais rien non plus qui soit essentiel. Il y passe même entièrement sous silence l'influence du style de Flaubert sur celui de Conrad, influence pourtant si marquante qu'il est impossible de parler du style de Conrad, de sa préoccupation du mot propre, de son souci de la cadence et de la proportion dans la structure de sa phrase, sans y reconnaître à tout coup la marque de Flaubert.

Les études sur Anatole France, Tourguéniev et Dostoïevsky sont d'une tout autre pertinence. M. Kirschner y montre clairement sur quels points les idées politiques ou philosophiques de Conrad ou ses vues sur la nature humaine coïncident avec celles de ses devanciers français et russes et sur quels points, dans le cas de Dostoïevsky en particulier, elles en diffèrent.

L'étude sur Anatole France (pp. 229-240) est particulièrement intéressante. M. Kirschner est le premier à avoir vu que Conrad, non content de partager certaines idées d'Anatole France, a parfois emprunté à l'auteur du *Lys rouge* ou du *Jardin d'Epicure* la forme même que ce dernier donnait à ces idées. C'est ainsi que, dans un passage de *Nostromo* cité par M. Kirschner p. 232, lorsque Conrad dit d'un des personnages de ce roman, Decoud, que son esprit sceptique « contemplait l'univers comme une succession d'images incompréhensibles » (*He beheld the universe as a succession of incomprehensible images*), il emploie les termes mêmes mis par Anatole France dans la bouche de l'abbé Coignard : « La nature, Monsieur, n'est à nos yeux qu'*une suite d'images incohérentes auxquelles il nous est impossible de trouver une signification.* »[1] Conrad de même, dans un passage de la nouvelle *Le Planteur de Malata,* cité par M. Kirschner p. 234 : « une femme nous trahit simplement parce qu'elle existe, qu'elle respire » *(a woman betrays us simply by this that she exists, that she breathes),* traduit littéralement en anglais ce qu'Anatole France avait écrit avant lui dans *le Jardin d'Epicure* : « Au vrai jaloux (...) tout est sujet d'inquiétude. *Une femme le trahit déjà parce qu'elle vit et qu'elle respire.* »[2]

---

[1] *Les Opinions de M. Jérôme Coignard, recueillies par Jacques Tournebroche,* Paris, 1893, p. 102 (cité par M. Kirschner p. 231).

[2] *Le Jardin d'Epicure,* Paris, 1895, p. 34 (cité par M. Kirschner p. 234).

Mais, si frappants que soient les emprunts de Conrad à Anatole France, ses emprunts à Maupassant sont plus frappants et plus nombreux encore.

Certes, bien avant M. Kirschner, on savait combien grande était l'admiration que Conrad vouait à Maupassant. « Je lis Maupassant avec delices *(sic)* », écrivait Conrad à Mme Poradowska en août 1894. En octobre ou novembre de la même année il lui avouait même : « J'ai peur que je ne sois trop sous l'influence de Maupassant. » Nous même, annotant cette dernière remarque à la p. 146, note 7, de notre édition des *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska* [1], énumérions toute une série de faits et citions toute une série de passages de Conrad et d'autres auteurs illustrant l'admiration de Conrad pour Maupassant. Nous y citions en particulier ce passage d'une lettre à H.-D. Davray où Conrad, le 22 août 1903, se déclarait « saturé de Maupassant » et « étonné de l'allure maupassantesque que l'on peut donner à la prose anglaise » [2]. Toutefois, pas plus que nos prédécesseurs, nous n'avions eu la curiosité de rechercher dans l'œuvre romanesque de Conrad les traces de cette influence pourtant si franchement avouée. M. Kirschner a eu cette curiosité. Il a lu (ou relu) Conrad, Maupassant en main. Il a découvert ainsi à quel point Conrad était, littéralement, « saturé de Maupassant ».

Dans son étude, de près de 40 pages (191-229), sur l'influence exercée sur Conrad par Maupassant, M. Kirschner montre, avec près de 150 citations à l'appui, non seulement à quel point Conrad était en effet saturé de Maupassant, mais pourquoi il l'était. La raison profonde, il la découvre dans une affinité exceptionnelle prédestinant deux hommes également sensibles, également nerveux, également pessimistes et sceptiques, à avoir la même réaction émotive à l'égard de la destinée humaine, des rapports de l'homme avec ses semblables, de son comportement envers lui-même, envers l'amour, envers la mort. Pour Conrad, comme pour Maupassant, l'homme est un être essentiellement malheureux, voué à la solitude en amour comme au milieu des autres hommes, partagé entre son moi conscient, raisonnable et raisonneur, et un moi instinctif et émotif dont l'irruption soudaine dans sa conscience, sous l'influence du danger, de la passion, de la peur, de l'approche de la mort, l'ébranle jusqu'au tréfond de lui-même, lui fait percevoir avec effroi qu'il est un être différent de celui qu'il croyait être, un être double, divisé, instable, soumis à des forces qui le dépassent. Rien d'étonnant donc si, retrouvant dans *Bel-Ami* ou dans *Pierre et Jean,* œuvres qu'il admirait entre toutes, sa propre conception de la nature humaine et les sentiments qu'il entendait prêter à ses personnages, Conrad, par ce qu'on pourrait peut-être appeler un phénomène d'osmose, ait parfois emprunté à Maupassant comme parfois, plus rarement, à Anatole France, la forme dans laquelle il coulait ses idées. Voici quelques exemples typiques de ces emprunts :

1. Maupassant, sur la solitude humaine :

« Et on s'aperçoit soudain qu'on est vraiment et toujours et partout seul au monde, mais que, dans les lieux connus, les coudoiements familiers vous donnent seulement l'illusion de la fraternité humaine... C'est alors qu'*on voit bien toute la vie d'un seul coup d'œil en dehors de l'optique d'espérance éternelle, en dehors de la tromperie des habitudes prises et de l'attente du bonheur toujours rêvé.* »

Les Sœurs Rondoli, ed. Conard, pp. 6-7 (cité, dans le texte et en traduction, par M. Kirschner, p. 220).

---

[1] Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, tome XVII, Genève, 1966.

[2] J. Conrad, *Lettres françaises,* ed. G. Jean-Aubry, Paris, 1929, p. 52.

Conrad, sur le même sujet :

« Heyst (...) sat in a chair and mused. Formerly, in solitude and in silence, he had been used to think clearly and sometimes even profoundly, *seeing life outside the flattering optical delusion of everlasting hope, of conventional self-deceptions, of an ever-expected happiness.* »

Victory, ed. Dent (Collected Edition of the Works), p. 82 (cité par M. Kirschner, p. 220).

(traduction : « Heyst s'assit sur une chaise et rêva. Jadis, dans la solitude et le silence, il avait eu l'habitude de penser clairement et parfois avec profondeur, *voyant la vie en dehors de l'optique flatteuse de l'espérance éternelle, des illusions conventionnelles, d'un bonheur toujours attendu.* »)

2. Maupassant, sur l'amour :

a) « Olivier avait cru que l'amour commençait par des rêveries, par des exaltations poétiques. Ce qu'il éprouvait, au contraire, *lui paraissait provenir d'une émotion indéfinissable, bien plus physique que morale.* Il était nerveux, vibrant, inquiet (...) Il n'ignorait pas que ce trouble venait de Mme de Guilleroy (...) Il ne se sentait pas jeté vers elle par un élan de tout son être, mais il la sentait toujours présente en lui, comme si elle ne l'eût pas quitté ; *elle lui abandonnait quelque chose d'elle en s'en allant, quelque chose de subtil et d'inexprimable.* »

Fort comme la mort, ed. Conard, p. 33 (cité, dans le texte et en traduction, par M. Kirschner, p. 193).

b) « *Ce fut, dans son âme et dans son corps une grande secousse nerveuse, et, tout de suite, sans transition, il la détesta.* Oui, oui, c'était bien cela, la femme ! (...) Elle était fausse, changeante, et faible comme toutes (...)
(...) *Lorsqu'il eut marché quelque temps, d'un pas rapide et irrité* (...), *sa grande fureur* contre elle *s'émietta en désolations et en regrets* (...) *Il se souvint,* en voyant passer d'autres femmes, *combien elle était jolie* et séduisante. Comme tant d'autres (...), il avait toujours attendu l'impossible rencontre, l'affection rare (...), dont le rêve plane sur nos cœurs (...) Pourquoi donc est-ce que rien ne se réalise ? (...) *Il n'en voulait plus à la jeune femme, mais à la vie elle-même.* »

Fort comme la mort, ed. Conard, pp. 50-52 (cité, dans le texte et en traduction, par M. Kirschner, pp. 195-196).

Conrad, sur le même sujet :

a) « *The indefinable emotion* which certain intonations gave him, he was aware, *was more physical than moral.* Every time she spoke to him *she seemed to abandon to him something of herself — something excessively subtle and inexpressible,* to which he was infinitely sensible (...) »

Victory, ed. Dent, p. 188 (cité, p. 194, par M. Kirschner, qui note que les mots : *she seemed to abandon to him something of herself* « sont un gallicisme évident, emprunté à Maupassant » (*an obvious Gailicism from Maupassant*).

(traduction : « *L'émotion indéfinissable* que certaines intonations lui donnaient, il en était conscient, *était plus physique que morale.* Chaque fois qu'elle lui parlait,

elle semblait lui abandonner quelque chose d'elle-même, quelque chose d'excessivement subtil et inexprimable, à quoi il était infiniment sensible (...) »

b) « *In his soul and in his body he* (Heyst) *experienced a nervous reaction* from tenderness. *All at once, without transition, he detested her.* But only for a moment. *He remembered that she was pretty* (...) He jumped up and *began to walk to and fro. Presently his* hidden *fury fell into dust* within him, like a crazy structure, *leaving behind* emptiness, *desolation, regret. His resentment was not against the girl, but against life itself* (...)

Victory, ed. Dent, p. 215 (cité par M. Kirschner, p. 196).

(traduction : « *Dans son âme et dans son corps il éprouvait une réaction nerveuse* contre la tendresse. *Tout de suite, sans transition, il la détesta.* Mais un instant seulement. *Il se souvint qu'elle était jolie* (...) Brusquement il se leva et *se mit à marcher de long en large.* Bientôt *sa fureur* cachée *tomba en poussière* au dedans de lui, comme un bâtiment qui s'effondre, *laissant derrière elle* le vide, *la désolation, le regret. Ce n'était pas à la jeune femme qu'il en voulait, mais à la vie elle-même* (...) »

Les trois exemples ci-dessus sont tous tirés de *Victory,* roman datant de 1915, donc d'une époque assez tardive de la carrière littéraire de Conrad. On aurait tort, cependant, d'en déduire que ce n'est que vers la fin de sa carrière, lorsque, comme nous le relevions plus haut, la force créatrice diminuait en Conrad, qu'il avait fait à Maupassant des emprunts aussi flagrants. En fait, les exemples cités par M. Kirschner s'échelonnent tout au long de la carrière de Conrad, du *Paria des Iles* (1896), qui est son deuxième roman, au *Frère-de-la-Côte (The Rover)* (1923), qui est le dernier qu'il ait pu achever, en passant par des ouvrages de dates et de sujets aussi différents que *Nostromo* (1904), *Chance* (1913) ou *Victory* (1915).

Plus surprenant encore est le fait que ce sont deux œuvres d'inspiration, pensait-on jusqu'ici, essentiellement sinon exclusivement autobiographique, *le Nègre du Narcisse* (1897) et *Un Sourire de la Fortune* (1912), qui ont fourni à M. Kirschner ses exemples les plus frappants d'emprunts de Conrad à Maupassant.

Un Sourire de la Fortune, nouvelle par ailleurs fort médiocre, a pour sujet le singulier marché qui tournera finalement à son avantage, que se voit obligé de conclure un jeune capitaine au cours d'une escale à l'Ile Maurice, pour se tirer de la situation ambiguë où l'a mis sa rencontre avec une jeune femme dont le mutisme persistant et la nonchalance voluptueuse et quasi animale ont excité sa curiosité d'abord, puis son désir. Or, en 1888, Joseph Conrad, jeune capitaine de 30 ans, avait fait à l'Ile Maurice une escale au cours de laquelle il avait fort bien pu rencontrer la jeune femme et conclure le marché en question. De là à supposer que l'expérience du héros d'*Un Sourire de la Fortune* était celle de Conrad, il n'y avait qu'un pas. Ce pas, les biographes et les critiques de Conrad l'avaient franchi. Ils ne le franchiront plus si facilement aujourd'hui. M. Kirschner, aux pp. 220-229 de son ouvrage, démontre en effet, citations en main, que le comportement, le caractère, l'apparence physique même de l'héroïne d'*Un Sourire de la Fortune* sont calqués sur ceux de Francesca Rondoli dans une nouvelle de Maupassant, *Les Sœurs Rondoli,* dont nous avons déjà vu qu'elle a inspiré un passage de *Victory.* Les deux nouvelles sont par ailleurs très différentes. Il est fort probable en conséquence que celle de Conrad, quoi qu'elle doive à Maupassant, ait tout de même un substrat autobiographique. Mais un substrat seulement.

Il en va tout autrement du *Nègre du Narcisse*. Après M. Kirschner comme avant lui, ce roman de la mer reste un des plus authentiques chefs-d'œuvre de Conrad. Toutefois, même dans cette œuvre admirable, née incontestablement de l'imagination poétique de Conrad aussi bien que de son expérience de la mer et des marins, M. Kirschner a découvert, dans une de ses plus belles pages, la description de l'agonie de Jimmy Wait, d'incontestables emprunts à la description d'une autre agonie, celle du peintre Forestier dans *Bel-Ami* de Maupassant. Il vaut la peine de citer, comme le fait M. Kirschner, les passages parallèles des deux romans :

Maupassant :

a) Il pleurait. *De grosses larmes coulaient de ses yeux sur ses joues décharnées* (...)
Alors ses mains retombées sur le lit commencèrent un mouvement continu, lent et régulier, comme pour recueillir quelque chose sur les draps (...)
L'haleine de Forestier était plus rapide que celle d'un chien qui vient de courir, si pressée qu'on ne la pouvait point compter, et si faible qu'on l'entendait à peine (...)
(...) *Il regardait devant lui quelque chose d'invisible* pour les autres et de hideux, *dont ses yeux fixes reflétaient l'épouvante. Ses deux mains continuaient ensemble leur geste horrible et fatiguant.*
Soudain il tressaillit d'un frisson brusque qu'on vit courir d'un bout à l'autre de son corps et *il balbutia* :
— *Le cimetière... moi... mon Dieu !* »

b) « *Le malade n'avait point bougé. Il traînait toujours ses doigts maigres sur le drap comme pour le ramener vers sa face* (...) Duroy lui-même commençait à s'assoupir *quand il eut la sensation que quelque chose survenait. Il ouvrit les yeux juste à temps pour voir Forestier fermer les siens comme deux lumières qui s'éteignent.* Un petit hoquet agita la gorge du mourant, et *deux filets de sang apparurent aux coins de sa bouche,* puis coulèrent sur sa chemise. Ses mains cessèrent leur hideuse promenade. *Il avait fini de respirer.*

Bel-Ami, ed. Conard, pp. 276-277 et p. 278 (cité, dans le texte et en traduction, par M. Kirschner, pp. 201-202 et 202-203).

Conrad :

a) « *He panted fast like a dog* after a run in sunshine.
(...)
Jimmy's respiration was so rapid that it couldn't be counted, so faint that it couldn't be heard. His eyes were terrified as though he had been looking at unspeakable horrors (...) *Suddenly* with an incredibly strong and heart-breaking voice *he sobbed out* :
« *Overboard !... I !... My God !* »
Donkin writhed a little on the box. He looked unwillingly. *James Wait was mute. His two* long *bony hands smoothed the blanket* upwards, *as though he had wished to gather it all up under his chin.* A tear, *a big* solitary *tear, escaped from the corner of his eye* and, without touching *the hollow cheek,* fell on the pillow. »

(traduction : « *Il haletait comme un chien qui vient de courir* au soleil. (...) *La respiration de Jimmy était si rapide qu'on ne pouvait point la compter, si faible qu'on ne pouvait point l'entendre. Ses yeux étaient terrifiés comme s'il eût regardé*

des horreurs indicibles (...) *Soudain,* d'une voix incroyablement forte et pathétique, *il sanglota : « Par dessus bord !... moi !... mon Dieu ! »*
Donkin se crispa un peu sur le coffre. Involontairement il regarda. James Wait était muet. *Ses deux* longues *mains* osseuses *lissaient la couverture* de bas en haut, *comme s'il eût voulu la ramasser toute sous son menton.* Une larme, *une grosse larme* solitaire, *s'échappa du coin de son œil, et* sans toucher *sa joue décharnée,* tomba sur l'oreiller. »)

b) « He (Donkin) slipped the key under the pillow again, avoiding to glance at Jimmy, who *had not moved.* He turned his back squarely from the bunk, and started to the door. (...) At that moment *he received the irresistible impression of something happening behind his back.* He spun round as though he had been tapped on the shoulder. *He was just in time to see Wait's eyes blaze up and go out at once, like two lamps overturned* together by a sweeping blow. *Something resembling a scarlet thread hung down his chin out of the corner of his lips — and he had ceased to breathe.* »

(traduction : « Il glissa de nouveau la clef sous l'oreiller, évitant de regarder du côté de Jimmy, qui *n'avait point bougé.* Il tourna carrément le dos à la couchette et se dirigea vers la porte (...) A ce moment-là *il reçut l'impression irrésistible qu'il se passait quelque chose derrière son dos.* Il pivota comme si quelqu'un l'eût frappé sur l'épaule. *Il fut juste à temps pour voir les yeux de Wait flamber soudain et s'éteindre aussitôt, comme deux lampes* que *renverse* en même temps un coup vigoureux. *Quelque chose qui ressemblait à un fil écarlate pendit de la commissure des lèvres et coula sur le menton. Il avait cessé de respirer.* »)

The Nigger of the Narcissus, ed. Dent, pp. 122, 153 et 154-155 (cité par M. Kirschner, pp. 202-203).

Que penser de ces citations ? L'art avec lequel, dans le texte de Conrad, les mots et les phrases empruntés à Maupassant sont incorporés au texte, art plus sensible encore quand on lit ces passages dans leur contexte intégral, où les notations descriptives citées ci-dessus font un si dramatique et poignant contraste avec les propos sordides de Donkin ; les quelque trente pages de texte qui séparent dans *le Nègre du Narcisse* la première phrase citée ci-dessus sous (a) *(Il haletait comme un chien...)* de la citation suivante *(La respiration de Jimmy était si rapide...)*; la tension grandissante, qui ne doit rien à Maupassant, due à la présence dans l'étroite cabine où se meurt Jimmy Wait de son faux ami Donkin, qui n'attend même pas la mort de Wait pour lui voler la clef de son coffre : tout cela, qui est admirable, inclinera le critique à regarder avec indulgence des emprunts pourtant aussi flagrants.

L'indulgence, pourtant, risque de faire place à un autre sentiment si le lecteur se souvient (M. Kirschner le lui rappelle pp. 204-205) que Conrad, dans sa préface de 1914 à une réédition du *Nègre du Narcisse,* disait de cet ouvrage que c'était celui par lequel, « en tant qu'artiste visant à la plus grande sincérité d'expression », il prétendait être jugé *(It is the book by which (...) as an artist striving for the utmost sincerity of expression, I am willing to stand or fall.)* [1] Conrad, de plus, peu de temps après avoir utilisé à ses fins *Bel-Ami* dans *le Nègre*

[1] Joseph CONRAD, *To my Readers in America (The Works of Joseph Conrad,* Garden City, N. Y., 1920, vol. III, p. ix), cité par M. Kirschner, p. 204.

du Narcisse, avait sévèrement condamné chez un autre écrivain un procédé similaire : « Le fait est patent (...). Il suppose une naïveté consternante *(naïveness of an appalling kind)* ou sinon la plus parfaite impudence *(a most serene impudence)*. Je m'exprime avec force, parce que je sens cela fortement *(I write strongly — because I feel strongly)*. » [1]

Que conclure de tout cela ? L'indignation vertueuse de Conrad, condamnant chez autrui le plagiat qu'il pratiquait lui-même, ne nous paraît pas témoigner d'une scandaleuse hypocrisie. On peut condamner de bonne foi chez son prochain (voir la parabole de la paille et de la poutre ou la fable de la besace) un défaut dont on n'est pas conscient soi-même. On peut, d'autre part, quand on est, comme c'est le cas ici, « saturé » d'un auteur, ne plus toujours distinguer clairement, quand on écrit, ce qui est de lui, ce qui est de vous. Il n'en reste pas moins, M. Kirschner l'a démontré à l'évidence, que Conrad a outrageusement plagié Maupassant et, à un moindre degré, Anatole France. Nous en convenons volontiers. Mais, avec M. Kirschner encore, nous inclinons à penser que lorsque Conrad prenait son bien, consciemment ou non, chez Maupassant, ce n'était pas seulement parce qu'il admirait la forme que cet écrivain avait su donner à des idées et à des sentiments où sa propre pensée et sa propre sensibilité rencontraient celles de Maupassant, c'était surtout parce que, secrètement tourmenté jusqu'à la fin de sa vie par des doutes profonds sur lui-même et sur sa capacité d'expression dans une langue qui n'était point la sienne, Conrad trouvait chez un auteur dont il savait des passages entiers par cœur, ce que M. Kirschner appelle très justement, à la fin de son étude sur Conrad et Maupassant (p. 229) : « un précédent, un modèle d'expression littéraire et peut-être, paradoxalement, une espèce de soutien moral » — soutien moral dans cette solitude exaltante et effrayante à la fois dont nous disions, au début de cette étude, que Conrad l'avait ressentie tout enfant.

Ainsi donc, si Conrad l'écrivain apparaît au lecteur de M. Kirschner plus redevable à d'autres écrivains, ses devanciers, qu'il n'apparaissait jusqu'ici, et si l'homme, en Conrad, nous apparaît maintenant plus tourmenté et plus faible et moins conforme à cette image idéale qu'il a tracée de lui-même dans ses préfaces, il nous apparaît aussi, grâce à M. Kirschner, plus proche de nous-mêmes, et plus humain. C'est assez dire, la longueur même de ce compte rendu le montre aussi, l'importance de ce beau livre dont, par ailleurs, la présentation matérielle fait le plus grand honneur à ses éditeurs.

René Rapin.

---

[1] Joseph CONRAD, in *Letters to William Blackwood and David S. Meldrum,* ed. William Blackburn, Durham, N. C., 1958, p. 73 (lettre du 8 novembre 1899 à Wm. Blackwood, citée par M. Kirschner, p. 205). L'auteur condamné par Conrad (pour avoir démarqué une nouvelle de Kipling) était le romancier John Buchan.

B. Poli, A. Le Vot, G. et M. Fabre, *Francis Scott Fitzgerald. The Great Gatsby. Tender Is the Night.* Paris, Armand Colin, 1969, 363 pp.

Ce nouveau volume de la « Série d'études anglo-américaines » de la *Collection U/U2* débute par une présentation de Fitzgerald par le professeur Bernard Poli, de la Sorbonne.

Vient ensuite, due à M. André Le Vot, maître de conférences à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Rouen, une substantielle étude, de près de 200 pages, sur *The Great Gatsby,* premier et le plus parfait chef-d'œuvre de Fitzgerald.

Divisée en huit chapitres, dont chacun, comme il est d'usage dans cette collection, est suivi d'une bibliographie sommaire, de « directives » à l'usage des étudiants et, s'il y a lieu, de documents à l'appui, l'étude de M. Le Vot après avoir, dès le début, souligné l'originalité foncière de *The Great Gatsby* et l'avoir replacé dans le contexte de la vie et de l'œuvre de son auteur, en retrace la genèse en montrant les importants changements survenus entre la version manuscrite du roman, conservée à la bibliothèque de l'Université de Princeton, et sa parution en volume en 1925 [1]. Une étude, sommaire mais précise, du contexte historique et social du roman permet ensuite à M. Le Vot d'établir que, si, en créant le personnage de Gatsby et le milieu où il évolue, « Fitzgerald s'est inspiré de modèles vivants et de scandales réels », il est, pour l'essentiel, « resté très en deçà de cette réalité » (45). Une brève étude des sources permet de même à M. Le Vot de montrer que si le personnage de Gatsby doit peut-être quelque chose au héros anonyme d'une nouvelle de Dreiser, il est, pour l'essentiel toujours, né de l'imagination de Fitzgerald et de son moi profond, tant et si bien que, comme Flaubert de Mme Bovary, Fitzgerald eût pu dire de Gatsby : *Gatsby, c'est moi.* Il n'en reste pas moins et c'est ce que, après James E. Miller, à qui il doit beaucoup, M. Le Vot n'a pas de peine à démontrer, pour la structure de son roman, sa technique narrative, la concision de son récit et de son style, Fitzgerald avait une dette considérable, qu'il reconnaissait d'ailleurs volontiers, envers trois de ses devanciers : Edith Wharton, Willa Cather et, surtout, Joseph Conrad.

Ces premiers jalons posés, M. Le Vot étudie plus en détail la structure de *The Great Gatsby,* la nature du témoignage porté par Nick Carraway, le narrateur, tant sur Gatsby, Tom, Daisy et les autres personnages du roman, que sur ce « monde de faux-semblants, de mirages et d'illusions d'optique » (65) que symbolisent les yeux énormes et vides du Dr Eckleburg, les lunettes monstrueuses de « Owl Eyes » et la poussière insidieuse de la Vallée des Cendres. L'ambiguïté fondamentale de la personnalité et de l'attitude de Gatsby et de Daisy et leur évolution opposée sont fort bien notés par M. Le Vot. Il en montre l'incidence sur l'évolution des sentiments de Nick Carraway ; sur la dualité d'un style où, selon les sentiments d'attraction ou de répulsion qu'éprouve Nick à l'égard de Gatsby ou de Daisy, c'est tantôt un lyrisme passionné, tantôt l'ironie qui l'emporte ; sur la structure aussi du roman, où M. Le Vot distingue, pp. 78-79, deux parties à la

[1] « On ne peut qu'être saisi d'admiration, dit M. Le Vot p. 23, en voyant l'œuvre se dégager d'un chaos de phrases communes et de situations banales, en suivant l'itinéraire des trouvailles et des découvertes qui orientent insensiblement le récit, lui font parcourir des voies imprévues qui, à leur tour, conditionnent des remaniements, des suppressions, des redistributions d'épisodes dans des contextes différents. La composition du roman a été une aventure pleine de surprises et d'éblouissements dont nous tenterons de rendre compte » (ce que M. Le Vot fait, en effet, avec un grand bonheur).

fois antithétiques et complémentaires, dont la seconde (les trois derniers chapitres de *Gatsby*) « reprend la plupart des éléments de la première en leur donnant une signification inverse ou complémentaire » (72).

L'analyse proprement stylistique à laquelle M. Le Vot consacre trois importants chapitres (ch. 4, « Les formes de l'imaginaire » ; ch. 5, « Le personnage, ou le cabinet d'illusionniste » ; ch. 6, « Les fonctions du langage ») est de premier ordre. Sur la caractérisation des personnages, l'emploi des métaphores, l'utilisation thématique des couleurs, des milieux et des demeures, et sur la langue parlée par les différents personnages, M. Le Vot dit des choses essentielles et justes [1].

L'avant-dernier chapitre de M. Le Vot (ch. 7, « Une thématique archétypale ») montre ce que *Gatsby,* en tant qu'histoire exemplaire, et ses personnages, en tant qu'incarnation de types d'aventuriers, d'arrivistes ou de hors-la-loi, ont en commun, d'une part avec certains archétypes du conte et du roman de tous les temps, d'autre part avec certaines figures représentatives de l'histoire ou du roman américains, de Benjamin Franklin ou de Buffalo Bill à Huckleberry Finn par exemple.

Un dernier chapitre (ch. 8, « Un phénix peu fréquent ») passe en revue la fortune de *The Great Gatsby,* de l'insuccès relatif de sa première publication en volume [2] au triomphe, posthume hélas (Fitzgerald est mort en 1940), de ses rééditions, de 1945 à 1960.

Une brève étude critique des éditions de *Gatsby* met en valeur la supériorité, inattendue, de l'édition anglaise Penguin sur les différentes éditions américaines, qui toutes perpétuent un bon nombre des coquilles des éditions antérieures et même en ajoutent de nouvelles. Les dernières pages enfin (198-203) étudient la fortune de *Gatsby* en France où, en 1962 encore, répondant à une enquête de *Candide,* Marcel Aymé déclarait : « Le *Gatsby* ? Qu'est-ce que c'est ? (...) Non, je ne l'ai pas lu. D'ailleurs il est pratiquement inconnu » (200). Si aujourd'hui *Gatsby* est un peu mieux connu en France, il le doit au progrès des études anglaises plutôt qu'à sa traduction française. Cette traduction, la seule existant à ce jour, est de Victor Llona. Parue chez Kra en 1926 et plusieurs fois rééditée depuis, elle trahit Fitzgerald plutôt qu'elle ne sert sa réputation, étant, comme le montre M. Le Vot, à la fois plate et inexacte et, de plus, encombrée de barbarismes et de contresens grossiers.

* * *

L'analyse de *Tender Is the Night,* second chef-d'œuvre de Fitzgerald, qui constitue la dernière partie du présent ouvrage, est due à la collaboration de

---

[1] Tout au plus lui reprocherai-je, dans son excellente analyse de l'utilisation thématique des couleurs (pp. 102-115), de n'avoir pas souligné davantage l'emploi étendu que fait Fitzgerald de la couleur bleue *appliquée aux feuillages,* l'adjectif *bleu* soulignant ici, de façon plus frappante encore que dans les exemples cités par M. Le Vot, le caractère artificiel et illusoire du décor de la passion amoureuse de Gatsby. Il me paraît regrettable aussi que, à l'humour, qui constitue un aspect si caractéristique du roman de Fitzgerald, M. Le Vot n'ait consacré que quelques lignes assez superficielles.

[2] Elle fut accueillie par des critiques, dans l'ensemble assez peu chaleureuses, dont M. Le Vot, pp. 187-188, cite quelques passages, tel celui-ci, de H. L. Mencken : « Scott Fitzgerald's new novel, *The Great Gatsby,* is in form no more than a glorified anecdote, and not too probable at that. » Le poète Conrad Aiken par contre, cité, p. 188, par M. Le Vot, fut beaucoup plus juste envers Fitzgerald lorsqu'il caractérisa *Gatsby* comme « a deeply moving (...) tragedy ».

Mme Geneviève Fabre, assistante de littérature américaine à la Sorbonne, et de M. Michel Fabre, maître de conférences au Centre Universitaire Expérimental de Vincennes. Longue de quelque 150 pages, elle a, dans l'ensemble, les mêmes mérites et suit les mêmes grandes lignes que l'étude de M. Le Vot sur *The Great Gatsby*.

Ecrit dans une période difficile de la vie de Fitzgerald, *Tender Is the Night* eut une genèse infiniment plus laborieuse que *Gatsby*. Œuvre plus ample, plus complexe, moins détachée de sa propre expérience que ne l'était *Gatsby* (l'histoire de Dick Diver et de Nicole Warren est, pour l'essentiel et souvent jusque dans le détail, l'histoire même de Scott Fitzgerald et de sa femme Zenda), Fitzgerald eut beaucoup de peine à lui donner sa forme définitive et, comme on le verra, la remania profondément, peu de temps avant sa mort, sans en être jamais tout à fait satisfait. C'est cependant — l'analyse de sa structure, de sa technique narrative, de son utilisation du temps et des lieux, de sa caractérisation des personnages et de son style le démontrent éloquemment — une œuvre attachante et riche, peinture fort réussie d'un milieu et d'une époque autant que portrait convaincant et sans sentimentalité de deux personnages dont l'un, le plus fort en apparence, se trouve peu à peu vidé de sa dignité d'homme et de médecin, et, pour finir, de sa raison d'être, par son mariage avec une femme dont l'instabilité, les récurrences de la maladie, le charme fragile, la beauté, la richesse, se conjuguant avec son propre désir d'aider et de plaire, le corrompent, l'affaiblissent et, finalement, le perdent.

La tension grandissante entre le mari et la femme, la déchéance progressive de l'un et la guérison progressive de l'autre, qui sont l'essentiel de *Tender Is the Night,* M. et Mme Fabre les analysent avec une clarté et une précision exemplaires. Sur la lucidité de Dick Diver envers lui-même, « qui le distingue de Gatsby » (295), sur sa vulnérabilité morale et sur son fatal besoin de plaire, ils ont écrit des pages excellentes. A leur présentation des différents états du roman cependant, de même qu'à leur analyse de sa structure, je ferai un reproche essentiel. Elles sont, l'une et l'autre, basées sur la dernière version de *Tender Is the Night* publiée du vivant de son auteur. Or, cette version, je l'indiquais tout à l'heure, Fitzgerald n'en était pas satisfait. Il a laissé dans ses papiers, conservés à la bibliothèque de l'Université de Princeton, outre plusieurs versions manuscrites de *Tender Is the Night,* un exemplaire remanié du roman sur lequel est noté, de sa main : « This is the *final version* of the book as I would like it. » [1] Cette version, qu'il se proposait de corriger encore (la mort l'empêcha d'aller plus loin dans ses corrections que la fin du chapitre 2), se distingue essentiellement de la version de 1934 par le rétablissement de l'ordre chronologique dans la présentation des épisodes du roman [2]. On peut, avec le professeur Bruccoli, suivi ici par M. et Mme Fabre, considérer l'édition de 1934, plus dramatique, comme supérieure à l'édition « définitive » laissée

---

[1] F. S. Fitzgerald in *Tender Is the Night,* ed. Malcolm Cowley (*Three Novels of F. Scott Fitzgerald,* N. Y., Scribner's, 1953, p. vi). Les deux mots soulignés dans le texte le sont apparemment par Fitzgerald lui-même.

[2] L'édition de 1934 commence en effet, *in medias res,* par la présentation des événements de 1925, lorsque Nicole et Dick et leur entourage séjournent sur la Riviera et que Nicole a sa première crise inquiétante dans la salle de bains de la villa Diana. Les événements antérieurs, et en particulier la première rencontre de Dick et de Nicole en Suisse, suivie de leur mariage, ne sont présentés au lecteur, rétrospectivement, qu'au début du livre II du roman. La version « définitive », au contraire, commence par les événements de 1919 à 1925, rétablissant ainsi l'ordre chronologique des faits.

inachevée par Fitzgerald à sa mort et publiée, pour la première fois, en 1951 par M. Malcolm Cowley [1]. Or, si M. Bruccoli, dans son important ouvrage de 1963 sur la composition de *Tender Is the Night* [2], donne plusieurs raisons à l'appui de sa thèse, M. et Mme Fabre, eux, n'en donnent aucune. Ils se contentent, dans leur note liminaire de la p. 214, d'avertir le lecteur qu'ils se sont servis de l'édition Scribner de 1961, reproduction, avec quelques corrections de détail, de l'édition originale de 1934. Ils affirment dogmatiquement, pp. 215-216, que « sur le plan artistique, l'édition de 1934 se révèle supérieure à la seconde qui accentue les aspects les plus autobiographiques de *Tender* ». Enfin, p. 336, à la fin de leur analyse de *Tender Is the Night,* ils affirment, tout aussi dogmatiquement, en renvoyant le lecteur à la « magistrale étude » du professeur Bruccoli, que la version de 1934 est préférable à la version de M. Cowley, « pour de multiples raisons ». Ces raisons ne sont nulle part par eux discutées. Il y a là, à mon sens, dans un ouvrage qu'utiliseront surtout des étudiants, un procédé d'une inélégance et d'une désinvolture choquantes. Combien d'étudiants auront-ils la curiosité d'aller voir, dans le livre de M. Bruccoli, sur quoi les affirmations de M. et Mme Fabre sont appuyées ? Combien surtout se douteront-ils que, sur l'épineuse question des deux versions différentes de *Tender Is the Night,* M. Cowley a écrit aux pages viii à xii de son introduction à la version « définitive », des pages importantes et fort nuancées, discutant, avec une objectivité remarquable, la question de savoir si vraiment « the final version as Fitzgerald would like it is also the best version of the novel » ? [3]

Cette réserve importante faite, nous nous sentons plus à l'aise pour dire, de l'analyse de *Tender Is the Night* par M. et Mme Fabre, comme de l'analyse de *The Great Gatsby* par M. Le Vot, qu'il est impossible au lecteur de Fitzgerald de lire l'une et l'autre sans que son appréciation des deux romans en question n'en soit grandement enrichie. Quant à la traduction française de *Tender Is the Night,* il semble bien, à voir ce qu'en disent M. et Mme Fabre, qu'elle soit pire encore que celle de *The Great Gatsby.* Parue chez Stock en 1951, cette traduction de Marguerite Chevaley, « chaleureusement préfacée par André Bay » et « bien accueillie par ceux des critiques qui en parlèrent » (340), contient, outre de nombreux contresens et autres erreurs graves, des coupures délibérées, amputant le roman « de 2 ou 3 % du texte » (340). De plus, dans cette traduction, prosaïque et « parfois difficilement compréhensible », « la riche ambiguïté d'une prose travaillée, proche de celle de Conrad ou de Proust, fait place au langage terne d'une traduction « commerciale », et, au mieux, au style dépouillé d'un Hemingway » (341). M. et Mme Fabre souhaitent, sans trop y croire [4], qu'une traduction « honnête » de *Tender Is the Night* mette un jour ce chef-d'œuvre à la portée du lecteur français. Espérons-le comme eux.

---

[1] *Tender Is the Night ; The Authors's Final Version,* ed. Malcolm Cowley, N. Y., 1951. Nous avons lu et citons cet ouvrage dans sa réimpression de 1953 (in *Three Novels of F. Scott Fitzgerald* ; cf. *supra* p. 159, n. 1). Il ne figure dans les notices bibliographiques de M. et Mme Fabre (p. 344) que dans sa réimpression de 1955 dans les Penguin Books.

[2] Matthew J. Bruccoli, *The Composition of « Tender is the Night » : A Study of the Manuscripts,* University of Pittsburgh Press, 1963. (Cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque de la Faculté des Lettres, sous la cote Ang. 1988.)

[3] *Tender Is the Night,* ed. cit., p. viii.

[4] « Est-il raisonnable de l'espérer, connaissant le salaire des traducteurs, pour un roman dont cinq ou six cents exemplaires seulement se vendent chaque année parmi nous ? » (341)

Signalons en terminant qu'une citation importante de Fitzgerald, p. 52, n'est pas autrement identifiée. Nous avons de plus relevé les quelques fautes d'impression suivantes :

p. 2 : *Cril* pour *Girl* ;
p. 25 (citation de « Winter Dreams »): *born* pour *borne* ;
p. 41, 1.6 : *Wolshiem* pour *Wolfshiem* ;
p. 87 (citation d'Emerson): *be* pour *he* ;
p. 114, en bas (citation de Coleridge): *linger* pour *lingers* ;
p. 117 : *Ilp araît* pour *Il paraît* ;
p. 149 (dernière citation): « *I'm pa-paralyzed..* » pour « *I'm p-paralyzed...* » ;
p. 298 (dernière citation): *here* (romain) pour *here* (italique);
p. 310 (citation 297): *is if* pour *as if.*

René Rapin.

Laurence STERNE, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick.* Edited by Gardner D. Stout, Jr., Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967.

M. Gardner D. Stout, Jr. nous offre une première édition critique véritablement digne de ce nom du *Voyage sentimental* de Sterne. Entreprise complexe et méritoire, propre à susciter la gratitude de tous les « sterniens ».

Le texte est établi avec un soin remarquable. Il se fonde sur la première édition de l'ouvrage, publiée en février 1768 [1], moins de trois semaines avant la mort de Sterne, édition dont les épreuves furent corrigées par l'auteur lui-même. M. Stout a pris soin par ailleurs de comparer cette version avec celles des manuscrits antérieurs, travail révélateur des principes et des impulsions qui sont à la base de l'écriture de Sterne.

Les notes de M. Stout éclairent le texte d'une lumière constante et généreuse. Elles établissent de judicieux rapprochements entre le *Voyage sentimental* et les autres œuvres de Sterne, *Tristram Shandy,* les sermons ou la correspondance. Elles soulignent de manière nuancée et précise les relations, faites de contrastes aussi bien que d'influences, qui unissent Sterne et Smollett ; celui-ci, on le sait, est plus d'une fois paraphrasé par celui-là, la paraphrase se chargeant souvent d'intentions ironiques. D'autres notes — sont-elles toutes nécessaires ? [2] — renseignent sur les allusions historiques ou géographiques du texte de Sterne ou élucident tel mystère de son vocabulaire [3].

Une introduction d'une cinquantaine de pages dégage avec netteté les circonstances qui amenèrent Sterne à rédiger son *Voyage sentimental.* Les caractères

---

[1] A Londres, chez T. Becket et P. A. De Hondt, en 2 volumes.

[2] Ainsi, était-il indispensable de rappeler (p. 68) que le roi de France était alors Louis XV, dit le Bien-Aimé ? En revanche, le mot potagerie (p. 281) méritait peut-être un bref commentaire.

[3] L'on peut, ici ou là, émettre un doute sur l'une ou l'autre des interprétations de M. Stout. Ainsi, est-il certain que Sterne, lorsqu'il dit du nommé La Fleur que « he retired *a ses terres* » (p. 125), veuille indiquer qu'il déserta ?

essentiels de l'œuvre sont délicatement esquissés. M. Stout s'efforce de définir la sensibilité bienveillante du héros, où l'humour voisine avec un détachement objectif et amusé. L'on regrette qu'il n'ait ni mentionné ni utilisé des études critiques rédigées en français ; le bel ouvrage d'Henri Fluchère [1], publié en 1961, lui aurait permis, à n'en pas douter, de mieux dessiner le caractère ambivalent de la personnalité de Yorick.

Douze illustrations, cinq appendices et un index augmentent encore l'intérêt et la valeur de ce bel instrument de travail.

Ernest Giddey.

---

[1] Henri FLUCHÈRE, *Laurence Sterne, de l'homme à l'œuvre,* Paris, Gallimard, 1961.

Giovanni BUSINO et Sven STELLING-MICHAUD, *Matériaux pour une histoire des sciences sociales à Genève (1873-1915),* Genève, Droz, 1965. In-8°, 255 pages.

Luigi SALVATORELLI, Piero TREVES, André OLTRAMARE, Eugenio GARIN, Giuseppe SANTONASTASO, Bogdan RADITSA, Luc MONNIER, Sven STELLING-MICHAUD, Paul-Edmond MARTIN, Marie MONNIER, Giovanni BUSINO, *Guglielmo Ferrero : Histoire et politique au XXe siècle,* Genève, Droz, 1966. In-8°, 199 pages.

Franco VENTURI, *Historiens du XXe siècle,* trad. Maurice Chevallier, Genève, Droz, 1966. In-8°, XIII + 268 pages.

Zofia KOZLOWSKA-BUDKOWA, Frantisek KAVKA, Endre KOVACS, Franz GALL, Sven STELLING-MICHAUD, Eugenio GARIN, Jacques LE GOFF, W. A. PANFIN, M. STEINMETZ, Boguslaw LÉSNODORSKI, G. A. NOVICKY, *Les Universités européennes du XIVe au XVIIIe siècle,* Genève, Droz, 1967. In-8°, 193 pages.

Les quatre titres ci-dessus représentent les quatre premiers volumes de la jeune collection des *Etudes et documents publiés par l'Institut d'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève.* Curieusement, les deux premiers parus concernent plutôt les sciences sociales et politiques, et le troisième l'historiographie ; seul le volume sur l'histoire des universités représente un apport neuf de connaissances proprement historiques, et encore s'agit-il d'actes de congrès. D'autre part, le souci d'étudier ou de marquer le passage à l'Université de Genève de tel ou tel personnage de premier plan donne à la collection une certaine unité, non exempte parfois d'un lointain relent d'hagiographie.

Le premier volume paru, dû aux efforts conjugués de MM. Busino et Stelling-Michaud, date de quatre ans déjà ; aussi ne l'évoquerons-nous que rapidement. Il s'agit d'une étude détaillée de la création à Genève d'un enseignement de sciences économiques et sociales (on célébrait en 1965 le cinquantenaire de la Faculté des Sciences économiques et sociales), et de la publication de correspondances inédites de quelques illustres enseignants ou candidats à un enseignement : Pantaleoni, Einaudi, etc... Le tout est intéressant pour juger des difficultés de cette création ; la confusion et l'étroitesse d'esprit dans les critères de choix d'un professeur laissent pantois. Mais avouons que la substance de ce volume de 255 pages est assez mince...

Le second est d'une portée plus vaste. Il s'agit d'étudier l'œuvre de Guglielmo Ferrero, et notamment son activité genevoise (on sait qu'il a enseigné à Genève de 1930 à sa mort en 1942). Une série de contributions permettent de replacer à son vrai niveau et dans sa vraie lumière un homme qui, plus qu'un historien, est un critique de la politique et de la pensée politique de son temps. Sur ce point, nous rejoignons l'opinion de M. Busino, qui écrit (p. 198): « Ferrero est mieux et plus qu'un historien : il est un penseur politique, un doctrinaire social qui n'use des symboles de l'histoire que pour mieux frapper l'imagination, pour mieux préparer à l'action », à cette — importante — nuance près, que nous remplacerions dans cette phrase « mieux et plus » par « autre chose » (pour éviter de dire « moins »...). Il est d'ailleurs curieux de voir dans tout le livre les auteurs des différents articles s'efforcer de démontrer que Ferrero, tout romancier et essayiste qu'il était, était aussi un grand historien, mais en appuyant leur propos par des considérations qui amènent à penser qu'il était surtout un incomparable analyste du présent ! En ce sens, la conclusion de M. Busino est en contradiction avec la tentative de ses collaborateurs, mais parfaitement dans la ligne des constatations objectives du lecteur. Ce qui n'aidera pas à redonner à Ferrero la place qu'un oubli injuste lui a fait perdre depuis bientôt trente ans. Il n'est que de relire certaines analyses, comme celle de la destruction d'une stabilité politique atteinte péniblement par l'Italie au début du XXe siècle, à la suite de l'intervention dans la guerre, imposée par la violence nationaliste (« mai radieux ») (analyse restée classique et refaite partout, mais généralement sans référence à Ferrero), puis la description du glissement de cette situation de désordre vers le fascisme (description non moins classique, et également assumée par les historiens postérieurs) pour juger de l'acuité et de la pénétration des réflexions historico-politiques de Ferrero (cf. pp. 16-17). On reste vraiment stupéfait du concert d'injures, de marques de mépris, voire de haine, qui a accompagné sa carrière — d'ailleurs systématiquement sabotée — dans son pays, alors que sa gloire grandissait hors des frontières. L'attitude de Croce, notamment, surprend, pour ne pas dire plus.

Ouvrage intéressant donc, quoique assez inégal, et où on relèvera pour la beauté de la chose la coquille d'imprimerie qui nous vaut la surprise d'une allusion à « une chimérique annexion de la Gau*lle*, à des fins de politique intérieure » (p. 12), coquille qu'il faut mettre sans doute en relation avec « les improvisations zigzagantes d'un politicien qui accueille aussi volontiers ce que lui offre le peuple et ce que lui accorde le Sénat » (p. 13)... Précisons toutefois qu'il s'agit ici de Jules César !

L'ouvrage de M. Franco Venturi est de nature assez différente. Appelé à enseigner à Genève pendant le semestre d'hiver 1965-1966, ce remarquable historien et professeur turinois a été ainsi amené à apporter une contribution de valeur à la collection mentionnée ci-dessus en réunissant en un volume quelques études sur des historiens de la première moitié du siècle : Jaurès (qui occupe la place prépondérante, en nombre de pages tout au moins), Salvemini, Maturi, Namier et Tarle. Des isolés, les uns et les autres. M. Venturi insiste sur ce point dans sa préface : « Et en s'isolant, ils gardèrent vivants leur sens de l'histoire et leur confiance en la recherche. De façon fort diverse, peut-être même contradictoire, ils prouvèrent que l'histoire, malgré d'incessants périls, malgré des échecs occasionnels, peut vivre au milieu des idéologies sans devenir elle-même une idéologie. » (p. 2) Cette curieuse remarque ne figure pas là fortuitement : la seconde moitié du livre est en effet constituée par une série d'articles de polémique entre historiens italiens et historiens soviétiques, publiés par la *Rivista storica italiana* entre 1961 et 1964. MM. Arnaldo Momigliano, Pietro Rossi et Franco Venturi y échangent des

opinions et des arguments (ainsi que des attaques assez acides, pour le premier nommé) avec les historiens russes Z. P. Jachimovic, G. G. Diligenskij, N. M. Druzinin et M. K. Starokadomskaia, à propos d'historiographie et de matérialisme historique.

A la différence de M. Stelling-Michaud, qui introduit le volume (cf. p. XIII), nous avouons ne pas constater que ces échanges de vues fassent beaucoup avancer les problèmes, ni même qu'ils soient d'un grand intérêt. Mais peut-être notre indifférence à ce genre de publication tient-elle aussi à un certain agacement devant le goût, excessif à notre sens, de quelques-uns des plus grands historiens italiens (et qui comptent parmi les plus grands historiens de notre époque) pour l'histoire de l'historiographie. A quand une histoire des querelles entre historiens de l'historiographie ?... On peut se demander si, en somme, cette tendance n'est pas une séquelle plus ou moins claire des conditions que le fascisme avait faites à la recherche historique ; à moins que ce ne soit une trace encore vivante de l'influence écrasante de Croce. Ou l'un et l'autre en même temps. Mais laissons là ces considérations quelque peu hasardeuses pour dire que les études de M. Venturi sur cinq historiens marquants du XXe siècle sont d'une lecture passionnante et souvent très éclairante. Jaurès historien, mis sans cesse en parallèle avec Jaurès journaliste et homme politique, apparaît bien plus nuancé, moins sûr, on est même tenté d'écrire plus ambigu que ne le veut la tradition ; et par là même tellement plus proche de nous que le Jaurès quasi mythique que nous a livré une certaine imagerie. Et que de sympathie on sent, sous la plume de M. Venturi, pour des hommes comme Sir Lewis Namier ou Gaetano Salvemini. Ce dernier aura vraiment marqué très profondément, malgré les défauts évidents de certains de ses écrits, toute une partie, la meilleure sans doute, des historiens italiens de la génération suivante. Il est vrai — et nous l'avons expérimenté récemment avec des étudiants — que la lecture de Salvemini est une des plus stimulantes qui soient : même quand il se trompe, même quand il se laisse aveugler par ses antipathies, il suscite la réflexion critique non seulement parce qu'il impose rectification, mais parce qu'il contraint en quelque sorte le lecteur à reconstruire le jugement et à repenser la question contre lui peut-être, mais toujours avec sa collaboration. Ce qui n'est pas un mince éloge pour un historien dont les œuvres essentielles datent du premier tiers de notre siècle.

Avant d'en terminer avec le livre de M. Venturi, disons notre étonnement que le traducteur, qui a fait pour la maison Droz tant d'excellent travail, se soit laissé aller à utiliser des termes comme « présupposition », sans doute pour traduire « presupposto » (« son livre contient peut-être implicitement une présupposition qu'il faudrait discuter », p. 143), dans le sens de « idée préalable, prémisse » ; ou encore l'adjectif « naziste » (« nazista » en italien, cf. pp. 146, 161, etc.); ou des tournures comme « le déchiffrement découvert par l'Anglais Ventris du crétois linéaire B » (p. 193). Il est vrai que dans ce dernier cas, M. Chevallier a sans doute traduit Diligenskij d'après la traduction italienne de son article russe... Il n'en reste pas moins que les éditions Droz n'ont pas habitué à ce genre de négligence, et noblesse oblige...

La collection semble s'intéresser aux grandes traditions universitaires. Nous ne pensons pas, en écrivant cela, aux tristes exemples de défiance et de mesquinerie qui apparaissent largement dans le volume No 1, à propos de nominations comme celles de Pantaleoni, de Milhaud ou de Winiarski à l'Université de Genève ; nous voulons faire allusion au volume No 4, qui est en fait la publication des actes d'un colloque international tenu à Cracovie du 6 au 8 mai 1964 à l'occasion du VIe centenaire de l'Université Jagellonne. Une série de contributions regroupées en

trois sections permettent aux onze collaborateurs du colloque d'exposer leurs vues sur les universités médiévales en Europe centrale, sur la notion même d'université en pays occidentaux au moyen âge et à la renaissance, et enfin sur les réformes universitaires au XVIIIe siècle ; les discussions qui ont suivi les exposés sont également publiées. Nous n'entendons pas entrer dans l'analyse ni scientifique ni méthodologique de ces différentes contributions. Relevons simplement que ce premier volume consacré à l'histoire des universités (une commission internationale présidée par M. Stelling-Michaud est au travail sur ce sujet) permet d'apporter des lumières nouvelles sur l'histoire des idées et sur les problèmes — combien actuels ! — de l'évolution de l'enseignement universitaire et de la conception même de l'université. Signalons que les historiens de l'Europe de l'Est ont parlé et écrit en français ou en allemand, et que, compte tenu des textes italiens (Garin) et anglais (Pantin), le volume est donc en quatre langues. L'étude d'ensemble se veut européenne, mais les aspects les plus originaux pour nous sont évidemment ceux qui concernent la création et l'évolution des vieilles universités d'Europe de l'Est : Cracovie, Prague, Pécs, et bien sûr Moscou. En fait on peut se demander si le préalable essentiel de tout travail sur l'histoire des universités ne serait pas de faire l'histoire du terme même d'université et de ses significations successives, du haut moyen âge à nos jours. Souhaitons que cela figure au programme de recherches de la commission internationale.

On peut attendre avec confiance les volumes à venir de la collection des *Etudes et documents* susmentionnée, car ce qui est déjà publié est prometteur et honore la Faculté qui en a la responsabilité et qui démontre ainsi la vigueur et la richesse des travaux historiques qu'elle sait susciter.

Rémy Pithon.

Philippe RENAUD : *Lecture d'Apollinaire*. 1 vol., 570 p., Collection Lettera No 1, Ed. l'Age d'Homme, Lausanne, 1969.

De 1950 à la publication complète des écrits du poète en 1966, l'œuvre d'Apollinaire a bénéficié d'un effort harmonieux et fructueux de lectures, de recherches, d'exégèses et d'éditions ; la thèse que M. P. Renaud consacre à la *Lecture d'Apollinaire* fait la somme des travaux antérieurs — dans sa partie critique — et a le mérite d'envisager « l'ensemble de l'entreprise poétique » comme un tout organique et organisé. C'est l'une des richesses de ce livre que l'accent mis sur le côté volontaire, cohérent, « fondé en poésie », de cette œuvre déroutante qui joue avec la surprise et l'énigme. P. Renaud envisage les trois grandes étapes de l'œuvre d'Apollinaire dans leur succession chronologique : *Alcools, Ondes* (la première partie de *Calligrammes*) et les poèmes de guerre.

Pour lire *Alcools,* le critique procède en deux temps. Il suit l'ordre chronologique des poèmes (de 1898 à 1912), tout en sachant bien que « le temps n'a pas coulé régulièrement des premiers aux derniers poèmes » du recueil. Les poèmes du début, écrits en alexandrins, organisés autour de figures symboliques comme Merlin ou le larron ou l'ermite et les poèmes rhénans ouverts eux sur le monde extérieur et « naturel » représentent les deux pôles de cette poésie. Les poèmes des étapes suivantes « témoignent d'un grand effort pour réussir la synthèse de ces deux formes d'inspiration apparemment incompatibles ». La nouveauté de la

Chanson du Mal-Aimé, comme celle de *Zone,* atteste le dynamisme et l'originalité de ce « lyrisme neuf et humaniste en même temps » qui en est résulté.

Zone qui est le dernier en date des poèmes d'*Alcools* renverse cette perspective chronologique puisqu'il ouvre le recueil. Apollinaire propose par là une autre lecture : P. Renaud explore *Alcools* « comme un seul grand poème ». Sa thématique se fonde sur le couple antinomique mort-renaissance, autour duquel s'organise en un réseau très dense les thèmes de l'ombre, du crépuscule, de la nuit et du feu, de l'alcool, d'Orphée le poète-magicien. Apollinaire qui était extrêmement attentif aux signes et aux symboles recourt à un fond mythique auquel il emprunte ses héros fabuleux : « Ces êtres chargés de sens sont des êtres *culturels* et tous ont eu ou ont encore un caractère sacré. » Selon P. Renaud, « ce retour en force de la symbolique traditionnelle est une manière de renouer en profondeur les liens unissant l'individu moderne à ce qu'il faut bien appeler l'Homme, et la civilisation contemporaine aux époques mythiques et primitives ». C'est pourquoi le critique souhaite qu'apparaisse un jour une *mythocritique* qu'inspirerait, selon les mots d'Apollinaire, « la connaissance profonde que l'humanité retient d'elle-même ». Ne pourrait-on pas dire aussi, et sans infirmer la thèse de M. Renaud, que si nous avons tendance à préférer les poèmes proches de l'inspiration rhénane à propos desquels le poète dit « avoir soumis sa conscience humaine à l'inconscience naturelle », c'est peut-être parce qu'on y sent possible la création d'un mythe personnel, support infini d'images, comme le sont les collines de Turin pour Pavese, le lac et la vigne pour Ramuz ? « Il y a, écrivait Apollinaire à propos de Matisse, un rapport de nous au reste de l'univers, nous pouvons le découvrir. »

Comme « les poèmes ne donnent pas l'image d'un développement ou d'une progression chronologique ou thématique », P. Renaud émet alors l'hypothèse d'un « ordre onirique » capable de rendre compte d'un itinéraire aux étapes arbitraires quoique soumis à un enchaînement nécessaire et fatal dont le centre obscur serait *Lul de Faltenin.* « Le « rêve » d'Apollinaire est une descente aux Enfers, la traversée d'une sorte d'au-delà où la mémoire d'un homme se fond dans celle du monde. »

Dans certains poèmes d'*Alcools* et surtout dans *Zone,* Apollinaire cherchait à inventer une structure qui répondît à son exigence fondamentale de simultanéité et capable de « conférer un sens à la succession ». Ces recherches annoncent *Ondes* qui comprend les poèmes-événements tels *Lundi rue Christine* et les Calligrammes. Après avoir montré, dans une partie historique, le foisonnement des courants littéraires et picturaux de l'immédiat avant-guerre, P. Renaud interroge les poèmes d'*Ondes* en combinant l'explication de texte et l'analyse thématique, tout en n'oubliant jamais, comme ils l'exigent, leur relation avec l'histoire. Il semble bien que ces poèmes qui ne présentent ni sens objectif, ni structure discursive obligent le lecteur à orienter lui-même le texte, à tracer son propre chemin « dans un monde d'indétermination », « à répondre, devant ces « merveilles », à la *provocation* qui est dans leur nature ». Le critique propose aussi une « explication » existentielle de ces poèmes qui échappent à tout critère : « Presque tous ses poèmes sont pour lui un moyen de conserver, de sauver jusqu'à des circonstances et des événements déterminés, infimes à nos yeux, essentiels aux siens. Après tout, la *vieille paire de chaussures jaunes* des *Fenêtres* n'y figure pas que pour sa couleur et n'est pas très différente, à cet égard, d'*un cigare allumé qui fume.* En conservant ces choses sans valeur, sous forme de calligrammes ou dans les vers des *Fenêtres* ou de *Lundi rue Christine,* il avait peut-être plus de chance de les maintenir en vie « telles quelles » qu'en les confiant à un poème traditionnel. (...) Certaines formes de l'art ne naissent pas que de l'intelligence et du hasard, mais aussi, sans doute, des régions *inférieures des obscures espérances.* »

La troisième partie est consacrée aux poèmes de guerre qui annoncent « la naissance d'un homme mûr » et l'entrée du poète « dans une époque nouvelle ». Pour M. Renaud, l'échec — relatif bien sûr — de ces poèmes provient du fait qu'Apollinaire subit un *ordre de choses* qu'il n'a pas créé et qu'il ne parvient pas à intégrer dans un univers poétique cohérent et dynamique : « Le langage cesse d'être à l'origine du monde poétique. » Par l'analyse détaillée de *La Victoire* qui est à ses yeux « le seul poème grand à tous égards » de cette période, le critique montre que « nous assistons (...) à une sorte d'*agonie* du poète qui sent qu'il perd le gouvernail et qu'il est le jouet de puissances qui parfois le dépassent ». Cette dernière partie, qui est alourdie par de trop longs développements sur « le nouveau Moi du poète » et sur les deux poèmes adressés à Madeleine, *Dans l'abri-caverne* et *Chevaux de frise,* est la plus sujette à caution, la plus confuse aussi, dans la mesure où, ne retrouvant pas dans ces poèmes les « schèmes fondamentaux » repérés dans les œuvres antérieures, il les considère comme des échecs, comme « une régression ». Il l'avoue d'ailleurs lui-même : « Peut-être notre attitude témoigne-t-elle d'un aveuglement à la naissance, chez le poète, de nouvelles valeurs représentant un apport positif et l'ébauche de solutions heureuses ? »

Sa longue fréquentation du poète qui lui a permis de recourir sans trop de risques à différentes méthodes critiques, sa certitude que « la poésie est une Merveille dont on peut *demander l'aventure* », sa sympathie pour l'œuvre d'Apollinaire, donnent à la plupart des pages de P. Renaud leur allant, leur maintien. Le livre, dans son ensemble, reste ambivalent. Peut-on en même temps « vouloir comprendre la courbe chronologique d'une œuvre et prétendre effectuer en elle un *parcours* » ? Puisque le critique reconnaît lui-même cette incompatibilité, que n'a-t-il choisi, chemin faisant ? Son livre oscille entre la relation d'une expérience personnelle — « livre d'une quête » — et une démarche critique où la rigueur, l'objectivité et l'esprit de synthèse s'imposent. A cause d'une trop grande proximité parfois et par un souci contradictoire de fonder durablement ses dires, P. Renaud n'a su trouver cette juste distance critique grâce à laquelle tout s'éclaire.

Doris Jakubec.