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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 4 (1971)

Heft: 4

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Rapin, René / Vœlke, A.-J. / Dentan, Michel

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: 16.07.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Deux ouvrages récents sur Joseph Conrad

I. Joseph Conrad et la psychanalyse

Ce n'est pas sans appréhension qu'on ouvre un ouvrage intitulé *Biographie psychanalytique de Joseph Conrad* [1]. Comme le démontrait Roger Forclaz dans son récent article sur « Edgar Poe et la psychanalyse » [2], rien n'est plus dangereux et plus vain que de chercher à expliquer un écrivain et son œuvre par une méthode qui voit essentiellement ou exclusivement dans l'œuvre le document des refoulements et des anomalies sexuelles de son auteur. L'appréhension est d'autant plus grande lorsqu'on aborde la biographie psychanalytique de Conrad du Dr Meyer après avoir lu la critique sévère qu'en ont faite, dans la *Review of English Studies* [3] le conradien averti qu'est Douglas Hewitt, dans *Conradiana* [4] le professeur William E. Messenger.

L'ouvrage du Dr Meyer, fort heureusement, se révèle dans l'ensemble dépourvu de jargon scientifique [5] comme de dogmatisme scientiste. L'auteur, psychanalyste de profession et décidé à ne se priver d'aucune des ressources que peut lui fournir sa pratique de la méthode psychanalytique, est parfaitement conscient (il le dit dès les premières pages de son introduction) de l'impossibilité de psychanalyser un auteur qui n'est plus là pour répondre à ses questions et du danger d'enfermer dans une formule une personnalité aussi riche et aussi complexe que celle de Conrad, dont le Dr Meyer dit fort justement que les cinq vies qu'il a vécues (celles de l'enfant et de l'adolescent polonais, du marin et de l'aventurier français, du marin puis du capitaine au long cours anglais, du navigateur sur le Congo pris dans la sordide aventure du colonialisme belge, de l'écrivain anglais enfin) auraient pu être celles de cinq individus distincts.

L'entreprise s'avérait d'autant plus périlleuse que Conrad, cela est notoire, n'avait pas la mémoire des dates, surtout quand il s'agissait de sa propre vie ; qu'il faut donc interpréter avec une extrême prudence les indications qu'il a données

---

[1] Bernard C. Meyer, M. D. : *Joseph Conrad : A Psychoanalytic Biography,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1967, X + 396 p. (Bibliothèque cantonale et universitaire, cote FA 5650).

[2] *Revue des Langues Vivantes,* XXXVI (1970), pp. 272-288 et 375-389.

[3] *Review of English Studies,* XIX (1968), pp. 451-453.

[4] *Conradiana,* I : 3 (1969), pp. 172-175.

[5] Je n'ai relevé que les exceptions suivantes : *literary dystocia* (p. 154) ; *edentulous* (p. 171) ; *a scotoma* (p. 197, n.).

ici ou là sur les circonstances où il a écrit telle ou telle de ses œuvres et que, dans ses écrits autobiographiques et en particulier dans ses *Author's Notes,* postérieures de vingt ans parfois aux œuvres qu'elles sont censées replacer dans leur contexte, il était soucieux de laisser à la postérité une image plus ou moins stylisée de lui-même.

On voit ainsi dans quel maquis le Dr Meyer allait se fourrer en entreprenant cette biographie et combien était grand le risque ou bien qu'il y restât à jamais empêtré (et que son livre fût par conséquent illisible et pédant) ou bien que, pour s'en dépêtrer, il n'y taillât d'arbitraires avenues à grands coups d'application de la méthode freudienne.

A ce dernier danger, je ne dirai pas que le Dr Meyer ait toujours échappé. C'est du reste le principal reproche que lui adressent ses critiques et je ne vois pas mieux qu'eux en quoi il peut être utile au lecteur de ces chefs-d'œuvre que sont *Lord Jim* ou *Le Cœur des Ténèbres, Il Conde* ou *Typhon,* de savoir que leur auteur, s'il faut en croire le Dr Meyer, a été la proie, à plusieurs moments de sa vie, de complexes et d'anomalies tels que le complexe de castration, le fétichisme sexuel ou la tendance au sado-masochisme. Le moins qu'on puisse dire, en effet, est que, dans les œuvres véritablement réussies de Conrad, les complexes et les anomalies dont il a pu souffrir sont si triomphalement transmués qu'ils n'y apparaissent nulle part et que, quand le Dr Meyer prétend les y découvrir, sa démonstration est singulièrement peu convaincante [1].

Il n'en est pas de même des œuvres moins réussies (*Une Victoire,* par exemple) ou franchement mauvaises (*La Flèche d'Or*) ou quelconques (*Le Frère-de-la-Côte*). Si l'analyse de ces œuvres occupe une place disproportionnée dans l'ouvrage du Dr Meyer, où les références à *La Flèche d'Or* sont à peu près deux fois plus nombreuses que celles à *Lord Jim,* alors que *Typhon* et *Il Conde* sont l'objet de notations ou banales ou des plus contestables [2], c'est que, appliquée à une œuvre littéraire, l'analyse psychanalytique n'est illuminante et convaincante que si cette œuvre, par la faiblesse de son affabulation, de sa caractérisation, de son style, ne laisse que trop clairement apparaître les anomalies et les complexes de son auteur.

Sur les chefs-d'œuvre incontestés de Conrad, le livre du Dr Meyer n'apporte rien d'essentiel. Sur ses œuvres moins réussies par contre, et sur sa personnalité et sa vie, il jette un jour éclairant et parfois nouveau.

Fondé sur une lecture qui paraît exhaustive non seulement de l'œuvre romanesque de Conrad mais de sa correspondance tant publiée qu'inédite, des témoignages de sa famille et de ses contemporains, ainsi que des biographies et des études critiques postérieures à la mort de Conrad (dont le Dr Meyer a retenu avant tout les biographies de G. Jean-Aubry, J. Baines et J. Allen et les études critiques d'A. J. Guerard, E. Hay, G. Morf, T. Moser et Z. Najder), l'ouvrage du Dr Meyer, replaçant dans le contexte de la vie de Conrad ses romans et ses récits,

---

[1] Un exemple suffira. Vouloir, comme le fait, pp. 196-197, le Dr Meyer que le jeune Napolitain qui, dans *Il Conde,* menace de tuer le vieil aristocrate étranger, soit par rapport à ce dernier dans la situation d'un fils qui veut tuer son père et que de ce fait *Il Conde* présente « une image renversée de *l'Agent Secret* », où c'est un « père » (M. Verloc) qui veut tuer son « fils » (Stevie) et qui le tue en effet, est une supposition parfaitement gratuite.

[2] Pour *Il Conde,* voir la note précédente. — Pour *Typhon,* le Dr Meyer fait preuve d'une grave déformation professionnelle lorsqu'il ne veut voir, p. 163, dans le capitaine MacWhirr, tout en lui reconnaissant une réelle noblesse de caractère, « guère plus qu'une caricature, qu'un cliché ».

pose à l'occasion de chacun d'entre eux la question de savoir dans quelles conditions Conrad les a écrits et à quelle préoccupation, avouée ou secrète, de leur auteur correspondait leur création à ce moment-là.

Aucune des biographies précédentes n'avait cherché à répondre expressément et systématiquement à cette interrogation et c'est le grand mérite de la biographie psychanalytique du Dr Meyer que, même si telle ou telle de ses conclusions peut ne pas emporter l'adhésion du lecteur, la corrélation que le Dr Meyer suggère entre l'œuvre et l'écrivain rend l'œuvre, quand elle est réussie, plus admirable encore, et quand elle ne l'est pas, invite le lecteur à la juger avec plus d'indulgence et de compréhension.

Frappé, comme tous les critiques, par la faiblesse, relative ou absolue, des romans et des nouvelles qu'écrivit Conrad après 1910 [1], le Dr Meyer donne de cette faiblesse une explication plus satisfaisante que la plupart de ses prédécesseurs. Il y voit essentiellement la conséquence de la grave crise, à la fois physique et psychique, par laquelle passa Conrad en 1910, crise au cours de laquelle il frôla la démence et dont il sortit épuisé, déprimé, angoissé, incapable, semble-t-il, désormais de faire l'effort nécessaire pour explorer ces profondeurs obscures de lui-même d'où il avait amené jadis à la lumière la riche et complexe substance de *Lord Jim* ou du *Cœur des Ténèbres* et, plus récemment encore, de *L'Agent Secret* et de *Sous les Yeux d'Occident*. Conrad, après 1910, dit, p. 243, le Dr Meyer, « semble avoir choisi de confiner son art à la surface de la vie ». A quelques rares exceptions près [2], il n'écrit plus que des œuvres plates, aux personnages et aux situations stéréotypées et dont le style banal n'a plus rien de la luxuriance des premiers romans ni de la vigueur expressive des grandes œuvres de la période 1897 (*Le Nègre du Narcisse*) - 1907 (*L'Agent Secret*). Après 1910 aussi, dit encore le Dr Meyer, l'homme, qui a toujours été nerveux et irritable, devient, par une évolution parallèle, plus égoïste, plus difficile à vivre et plus rigidement anti-russe, anti-sémite et conservateur.

La corrélation qu'établit le Dr Meyer entre les circonstances de la vie de Conrad et la vitalité ou l'absence de vitalité de son œuvre nous paraît convaincante. Convaincante aussi la démonstration qu'il fait de l'existence, tout au long de la vie de Conrad, et cela dès son départ de Pologne pour Marseille en 1874, d'une alternance cyclique de périodes d'énergie agressive et de dépression profonde [3]. Sur les raisons qui poussèrent Conrad, à seize ans, à quitter la Pologne

---

[1] *Sous les Yeux d'Occident,* paru en 1911, mais écrit de janvier 1908 à janvier 1910, est le dernier grand roman de Conrad, et encore n'est-il pas une œuvre aussi parfaite que son prédécesseur immédiat, *L'Agent Secret,* commencé en octobre 1905, terminé en juillet 1907 et publié en automne de la même année.

[2] Les seules exceptions véritables, et dont la première est une œuvre très inégale, sont *Une Victoire,* roman auquel Conrad travailla d'octobre 1912 à mai 1914 et qu'il publia l'année suivante, et *La Ligne d'Ombre,* achevé en décembre 1915 et paru, en feuilleton d'abord puis en volume, en 1916-1917. Deux autres exceptions apparentes, *Des Souvenirs* et *Le Complice Secret,* parus l'un et l'autre en 1912 (le second, dans le recueil de nouvelles intitulé *'Twixt Land and Sea*) sont en réalité des œuvres antérieures à 1910, *Des Souvenirs* ayant paru originellement en feuilleton dans *The English Review* de décembre 1908 à juin 1909 et *Le Complice Secret* dans *Harper's Magazine* en août et septembre 1910 (il datait en fait de fin 1909).

[3] « A cycle (...), in one form or another, was destined to become the fixed pattern of his life : a positive thrust of aggressive energy suddenly interrupted by a condition of collapse, inertia, and defeat » (53).

pour la France ; sur les relations possibles qu'il eut un peu plus tard avec Paula de Somogyi et sur son suicide manqué ; sur la carrière de Conrad, marin anglais ; sur ses rapports avec Marguerite Poradowska ; sur son mariage et sur sa vie d'homme marié, le Dr Meyer, s'il n'apporte guère de faits nouveaux [1], se montre un psychologue averti, chez qui la préoccupation psychanalytique ne l'emporte jamais sur le bon sens et sur l'intuition. Particulièrement importantes nous paraissent les pages où le Dr Meyer, passant en revue la carrière maritime de Conrad, y découvre la même alternance de périodes d'énergie agressive et de dépression profonde que dans sa carrière d'écrivain et dans sa vie d'homme marié et se demande jusqu'à quel point Conrad était fait pour assumer les responsabilités d'un commandement. En soulignant, comme il le fait, l'instabilité de Conrad, ses doutes, ses impatiences, ses angoisses devant ses responsabilités de marin comme de mari et de père de famille, le Dr Meyer fait mieux comprendre les raisons profondes qui ont amené Conrad à mettre au centre de son œuvre le problème de la responsabilité, assumée pleinement, ou, au contraire, éludée ou trahie, en l'incarnant en des figures aussi différentes et aussi attachantes que, par exemple, Almayer, Lord Jim, le capitaine MacWhirr, Mr Gould, Nostromo, Razumov ou Heyst.

La démonstration que fait le Dr Meyer, aux pages 308 et suivantes, d'une influence possible, voire même probable, de la *Vénus aux Fourrures* de Sacher-Masoch sur une certaine conception de la femme fatale et de l'homme impuissant qu'on retrouve à la fois dans les curieux dessins érotiques de Conrad (reproduits ici en hors-textes entre la p. 326 et la p. 327) et dans *Le Planteur de Malata, Les Sœurs* et surtout *La Flèche d'Or,* est, elle, tout à fait nouvelle et paraît assez convaincante. Il est à noter toutefois que cette influence n'apparaît, aux deux bouts de la carrière littéraire de Conrad, que dans ses œuvres les moins réussies et les moins « conradiennes », fait que ne relève nulle part, si je ne me trompe, le Dr Meyer, ce qui donne une importance disproportionnée tant à son analyse d'un ouvrage en marge de la littérature (ouvrage qu'il qualifie lui-même, p. 308, de *somewhat Victorian piece of pornography*) qu'à son analyse des nombreuses traces de fétichisme sexuel, de symbolisme phallique, de bisexualité, de sadisme oral et d'autres obsessions et complexes qu'il prétend trouver dans ces mêmes œuvres de Conrad.

Cette analyse étroitement freudienne de la personnalité de Conrad vue à travers ses œuvres, je le répète, les moins réussies et les moins représentatives, termine, assez malencontreusement, l'ouvrage du Dr Meyer. La déformation professionnelle dont elle témoigne apparaissait déjà, dans le corps du livre, dans l'attention insuffisante accordée à des personnages tels que le capitaine MacWhirr, le capitaine Allistoun, Mrs Gould, la mère de Mrs Verloc ou Lena, personnages qui, bien qu'ils soient au nombre des plus belles créations de Conrad sont apparemment (nous le relevions tout à l'heure, p. 29, n. 2, à propos de l'un d'entre eux) des êtres trop simples, trop dépourvus de complexes, pour intéresser un psychanalyste.

---

[1] Nouveau, par contre, est le lien que suggère, pp. 94 et suivantes, le Dr Meyer entre la brusque décision de Conrad, en automne 1889, de planter là *La Folie Almayer,* qu'il vient à peine de commencer, et de partir pour le Congo, et le désir de rivaliser avec Stanley, dont les exploits africains remplissent alors la presse internationale, comme ils remplissaient, en janvier 1878, la presse marseillaise lors de son débarquement triomphal à Marseille, débarquement auquel Conrad, qui était alors à Marseille, a fort vraisemblablement assisté.

J'aurais pu insister davantage sur ces points faibles de l'ouvrage du Dr Meyer. Il m'a paru plus important de souligner ce qu'il apporte de convaincant et de neuf à notre connaissance de la personnalité, de la vie et de l'œuvre de Joseph Conrad. Si, après avoir lu la *Biographie psychanalytique* du Dr Meyer, nous voyons plus clairement qu'auparavant à quel point Conrad était un homme complexe, fragile, tourmenté, divisé, nous voyons mieux aussi et le prix que lui a coûté son œuvre et combien admirable est celle-ci lorsque, dans *Le Nègre du Narcisse,* dans *Typhon,* dans *Lord Jim,* dans *L'Agent Secret* et dans combien d'autres chefs-d'œuvre, les faiblesses, les obsessions et, si l'on veut, les complexes de son créateur s'y trouvent, par la magie de l'art, miraculeusement sublimés.

II. Lettres de Joseph Conrad à Cunninghame Graham

De tous les amis anglais de Joseph Conrad, Cunninghame Graham était l'un des plus anciens et peut-être le plus cher. Le visage soucieux de Conrad s'éclairait quand il voyait entrer Cunninghame Graham et cet homme par ailleurs si pudique dans l'expression de ses sentiments, confia un jour à un interlocuteur, qui ne devait jamais l'oublier, qu'il ne pouvait s'imaginer pouvoir vivre une minute si Graham devait mourir avant lui [1].

L'amitié de Conrad et de Graham est d'autant plus remarquable que rien ne paraissait devoir rapprocher deux êtres à première vue si dissemblables.

Conrad était sceptique, ironique, pessimiste, réservé. Retiré à la campagne, loin du bruit des villes et de la mer, il écrivait laborieusement des œuvres dont il était rarement satisfait. Méfiant à l'égard de tout ce qui était révolutionnaire, il était d'autant plus attaché aux traditions et aux institutions anglaises qu'il était Anglais non de naissance mais d'adoption et que quinze ans de service sous le pavillon britannique lui avaient appris le prix de l'ordre et de la discipline.

Cunninghame Graham, lui, était optimiste, intransigeant, aventurier, bagarreur. Député libéral puis socialiste au Parlement britannique, il avait passé six semaines en prison en 1887 pour avoir pris part à Trafalgar Square à une manifestation politique où il avait reçu un coup de matraque sur le front en se battant à coup de poing avec la police. Ecrivain alerte et pittoresque, mais insoucieux de se relire, il préférait à l'écriture la parole et l'action.

Si, pourtant, pendant près de trente ans, du début d'août 1897 où commença leur correspondance au 3 août 1924, date de la mort de Conrad, une amitié solide lia les deux écrivains, c'est que, dès les premières lettres qu'ils échangèrent et dès leurs premières rencontres, chacun d'eux reconnut en l'autre, en même temps qu'une culture semblable et une commune admiration pour Flaubert, Maupassant, Anatole France et Daudet, un tempérament chevaleresque et généreux, aristocratique au meilleur sens du terme. C'est aussi que, en Cunninghame Graham, Joseph Conrad reconnut bientôt ce côté romanesque, aventureux et, pour tout dire, donquichottesque de sa propre nature qui, à dix-sept ans, l'avait fait quitter la Pologne pour Marseille et pour la mer et l'avait entraîné, à Marseille, en Espagne et en Amérique latine, dans une série d'aventures terminées par une passion malheureuse, un naufrage, un suicide manqué.

---

[1] Ce chagrin fut épargné à Conrad. Graham, pourtant son aîné de cinq ans, mourut en 1936, douze ans plus tard que Conrad.

Cunninghame Graham, de plus, comme Conrad, détestait la colonisation et l'impérialisme et c'est même cela qui lui avait fait adresser, au début d'août 1897, une première lettre à Conrad. Une nouvelle de Conrad, ironiquement intitulée *Un Avant-Poste du Progrès,* venait en effet de succéder, dans la revue *Cosmopolis,* à une nouvelle de Kipling, *Les Esclaves de la Lampe,* où ce dernier justifiait la brutalité et la perfidie de ses héros au nom de la cause, pour lui sacrée, de l'impérialisme britannique. L'ironique présentation, dans la nouvelle de Conrad, du soi-disant caractère sacré de l'exploitation coloniale avait enchanté Graham, autant que l'avait révolté l'impérialisme mystique de Kipling.

Dans sa réponse à Cunninghame Graham, datée du 5 août 1897 (c'est la première de ces 81 *Lettres de Joseph Conrad à Cunninghame Graham* que vient d'éditer M. C. T. Watts, maître de conférences à l'Université de Sussex) [1], Joseph Conrad, tout en se montrant fort sensible à l'admiration que lui témoigne Graham (« C'est si difficile pour moi de me représenter que j'ai des lecteurs, autres que les critiques (...) excessivement indulgents pour moi » [2]), défend Kipling, dont, si la vision du monde est en effet des plus contestables, l'art, du moins, ne l'est pas. Je ne voudrais pas, précise Conrad, quatre jours plus tard, employer, pour défendre Kipling, « la petite quantité d'acier nécessaire pour fabriquer une aiguille », mais, jugées à l'échelle de son temps, qui est médiocre, et de la place qu'y occupent les « ebauches » [3] de Kipling, ces *ebauches,* comparées aux œuvres chaotiques qui se publient aujourd'hui, « paraissent par contraste impeccables et achevées ».

On ne sait si Graham, peu porté à admirer une œuvre pour des raisons purement littéraires quand elle allait à l'encontre de ses idées politiques, fut convaincu par l'argumentation de Conrad (les lettres de Graham à Conrad sont perdues), mais sa correspondance avec son nouvel ami continua à un rythme extrêmement rapide puisque, pour les douze mois allant de décembre 1897 à décembre 1898, M. Watts a trouvé non moins de vingt-sept lettres de Conrad à Graham et qu'il y en eut probablement davantage.

Le rythme de cette correspondance devait se ralentir considérablement par la suite, sans du reste que l'amitié des deux écrivains soit en cause. A partir de 1908 déjà, mais surtout après 1911, non seulement les lettres de Conrad se font plus rares, mais elles deviennent de plus en plus fréquemment de simples billets, où un accent moins personnel, un style plus banal, et, surtout, la disparition de ce mélange unique d'ironie affectueuse, de pessimisme, d'enthousiasme et de fantaisie qui fait le charme des premières lettres trahissent ce ralentissement, cet affaiblissement de la puissance créatrice que nous constations tout à l'heure à la même époque dans l'œuvre romanesque de Conrad.

Des 81 lettres publiées par M. Watts, 53 avaient paru précédemment en tout ou partie dans la biographie de Conrad de G. Jean-Aubry [4]. Mais, outre que cette biographie est depuis longtemps épuisée, le texte des lettres n'y est pas toujours authentique, G. Jean-Aubry ayant, dans beaucoup d'entre elles, pris la liberté de

---

[1] *Joseph Conrad's Letters to Cunninghame Graham,* ed. by C. T. Watts, Lecturer in English, University of Sussex, Cambridge University Press, 1969, xiii + 222 p.

[2] Lorsque Conrad écrivait ces lignes, il n'avait encore publié que deux romans, *La Folie Almayer* et *Le Paria des Iles,* que la critique, dans l'ensemble, avait accueilli favorablement, mais qui n'avaient eu que peu de lecteurs.

[3] Comme M. Watts, nous respectons ici et partout ailleurs l'orthographe et la ponctuation de Conrad, sans alourdir notre texte par des *sic* répétés.

[4] *Joseph Conrad : Life and Letters,* 2 vol., 1927.

supprimer, sans en avertir le lecteur, des mots, voire des phrases entières. De plus, préoccupé, comme dans son édition de 1930 des *Lettres françaises* de Conrad, de donner de son auteur la meilleure impression possible, il n'a pas hésité à corriger tacitement, presque partout, l'orthographe, la ponctuation, la grammaire même parfois, de Conrad.

M. Watts au contraire reproduit scrupuleusement le texte de Conrad, quitte à signaler en note les cas où sa transcription du manuscrit diffère de celle de Jean-Aubry, ainsi que les cas où ce qui risquerait d'être pris pour une faute d'impression est en fait la reproduction exacte du texte. Une substantielle introduction, d'une quarantaine de pages, sur les rapports de Conrad et de Graham et sur la contribution importante apportée par ce dernier, qui connaissait à fond l'Amérique latine, à la composition de *Nostromo,* ajoute, de même que les brefs et pertinents commentaires dont chaque lettre est suivie, au prix de cette introduction en tous points exemplaire.

* * *

Mais quel est l'intérêt des lettres ainsi réunies ?

Tout d'abord, pour qui s'intéresse à la question de savoir à quel point Conrad possédait le français, elles constituent un document aussi important que ces *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska* que nous avons nous-même éditées [1]. Dès que, et c'est le cas à partir de la 6e lettre déjà, qui est du 7 janvier 1897, Conrad laisse tomber le cérémonieux et banal *Dear Sir,* c'est en français, même au début de lettres par ailleurs entièrement écrites en anglais, qu'il appelle Graham *Cher ami, Cher et excellent ami, Très cher ami,* voire, quand il est particulièrement en verve : *Cherissime ami, Cher et excellentissime, Excellentissime, Cherissime et excellentissime,* etc.

Chaque lettre ou presque contient un mot français, une formule finale tantôt familière « Mille amitiés, Tout à vous », « Toujours à vous », tantôt cérémonieuse et légèrement archaïque (« Veuillez présenter mes devoirs les plus fidèles et les plus respéctueux a Madame Votre Mère »), ou encore une expression pittoresque et familière (« une querelle d'allemand », « c'est une vieille ganache », « ce sera un four complet », « vous vous êtes fourré dans une galère qui n'arrivera nulle part », « vous taillez dans le vif là dedans ! », « vous me mettez du cœur au ventre », « Quel toupet ! », « c'est a crever de rire », « Quelle bête de vie ! Nom de nom quelle bête de vie ! », etc.), parfois même des passages entiers, certains très longs, en français.

Le français, en fait, vient si naturellement sous la plume de Conrad (rappelons que c'est la première langue qu'il avait apprise après la sienne propre, le polonais) qu'un court billet d'une quinzaine de lignes, du 13 février 1900, commence en français par les mots : « Je me suis collété avec la mort ou peu s'en faut », continue en anglais pendant cinq lignes, passe de nouveau au français avec la phrase : « Ma pauvre femme est extenuée », explique en anglais pourquoi elle est « extenuée », fait suivre cette explication, en français, de l'exclamation: « quelle misère » et conclut en anglais par trois lignes au milieu desquelles apparaissent ces deux brèves phrases françaises : « Moi aussi je suis extenué. Il faut se raidir. »

Un second intérêt que présentent ces lettres est leur intérêt biographique. Elles nous permettent, surtout pour la période suivant immédiatement celle des lettres à

---

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

Mme Poradowska, d'entrer dans l'intimité de Conrad, invitant par exemple son ami, dans la seconde lettre qu'il lui écrit, à venir le trouver à Ivy Walls, la ferme qu'occupait alors (nous sommes en 1897) Conrad dans l'Essex. Mme Conrad, précise-t-il (« she's a good girl—et pas du tout gênante »), leur fera quelque chose à manger et on trouvera bien un coin où Graham pourra passer la nuit, s'il ne craint pas une installation un peu bohème. D'autres lettres montrent les soucis de santé ou les soucis d'argent de Conrad, sa réaction à la guerre hispano-américaine (*Viva l'Espana,* s'écrie-t-il à deux reprises, dans des lettres qui pourtant montrent clairement qu'il ne se fait aucune illusion sur la capacité de l'Espagne à gagner la guerre); à la guerre des Boers (« cette guerre idiote », qu'un Kipling, « c'est a crever de rire », cherche à faire passer pour une guerre entreprise pour faire triompher la démocratie); à la guerre de 1914-1918, d'où son fils Borys, engagé volontaire à dix-sept ans, va revenir gazé et victime d'un ébranlement nerveux. D'autres lettres montrent Conrad, auteur pourtant de trois romans déjà (*La Folie Almayer, Le Paria des Iles, Le Nègre du Narcisse*), regrettant de n'être plus marin: « *Wouldn't I jump at a command if some literary shipowner suddenly offered it to me !* », écrit-il à Graham le 31 janvier 1898, entreprenant même, en septembre suivant, de vaines démarches auprès d'armateurs écossais auxquels l'a recommandé son ami. D'autres lettres encore montrent les jugements, généralement pessimistes, que porte Conrad sur ses propres œuvres, lorsqu'il dit par exemple, en français, du *Cœur des Ténèbres* : « Somme toute c'est une bête d'histoire qui aurait pu être quelque chose de très-bien si j'avais su l'écrire » ; du *Nègre du Narcisse,* en français aussi : « C'est vécu et c'est bête », ajoutant en anglais qu'il a mis dans ce livre « vingt ans de vie et six mois d'écrivaillerie » et, de *L'Agent Secret,* disant en anglais qu'il a écrit ce roman « complètement sans malice. Il avait quelque importance pour moi en tant qu'essai de me lancer dans un nouveau genre, étant, c'était du moins mon intention, un effort soutenu pour traiter ironiquement un sujet mélodramatique ».

Le plus grand intérêt cependant des lettres de Conrad à C. Graham est d'ordre psychologique. Conrad s'y montre un ami affectueux, dévoué, plein de tact, mais toujours sincère. « Cher ami, écrit-il à Graham en français, dans une lettre du 15 juin 1898, ne Vous eparpillez pas trop. Vos pensées courent de par le monde comme des chevaliers errants, tandis qu'il faudrait les tenir en main, les assembler, en faire une phalange penetrante et solide—peut être victorieuse—qui sait ?—Peut-etre—. » Comparant, dans une autre lettre, l'idéalisme de son ami et le sien propre, il déclare que la différence essentielle entre eux et qui fait de Graham « un homme dangereux » est que Graham croit l'homme capable « de foi, d'honneur, de fidélité à la vérité », alors que Conrad en croit l'homme incapable. « L'homme est un animal méchant », écrit Conrad à Graham dans une autre lettre (...) La société est essentielment criminelle ou elle n'existerait pas (...) Vous êtes essentielment un frondeur. Cela Vous est permis (...) Moi je regarde l'avenir du fond d'un passé très noir et je trouve que rien ne m'est permis hormis la fidélité a une cause absolument perdue, a une idée sans avénir. »

Le lecteur aurait tort de prendre au pied de la lettre ces affirmations désolées. L'œuvre romanesque de Conrad montre assez (qu'on pense en particulier au *Nègre du Narcisse* ou à *Typhon*) combien Conrad croyait tant à ces grandes vertus dont il déclare ici l'homme incapable qu'à leur incarnation aussi bien en ces hommes simples et droits que sont, à une ou deux exceptions près, les marins du *Narcisse* ou du *Nan Shan* qu'en ces hommes, plus complexes et par conséquent plus faillibles, Lord Jim ou Nostromo par exemple, qui ne peuvent plus vivre une fois qu'ils ont trahi la confiance que les autres hommes avaient mise en eux. Il n'en

reste pas moins que, adressées à un ami qu'il veut mettre en garde contre un idéalisme dangereux et écrites, presque toutes, en des circonstances dont la citation suivante, tirée d'une lettre en anglais du 1er mai 1898 donnera une idée suffisante : « Poignet mal en point de nouveau, bébé malade, femme angoissée, inquiétude pour mon travail et d'autres choses, et accès de stupidité tel que je ne puis élaborer une seule phrase », les lettres de Conrad à Graham sont d'un pessimisme que vient corriger, trop rarement, l'enthousiasme que provoque en lui la lecture d'un livre particulièrement réussi de son ami, une lettre de lui, l'occasion de discuter avec lui un personnage d'un de ses propres romans : « Pourquoi voudriez-vous donc, lui écrit-il par exemple en anglais le 14 décembre 1897, au moment où paraissait *Le Nègre du Narcisse,* que je fasse du vieux Singleton un homme instruit ? Qu'est-ce que l'instruction aurait donné à Singleton qu'il n'ait pas déjà ? Voudriez-vous sérieusement, par méchanceté délibérée, cultiver en cet homme inconscient la faculté de penser. Il deviendrait alors conscient de n'être rien, il serait beaucoup plus petit—et très malheureux. Maintenant il est simple et grand comme une force de la nature. »

Très caractéristique aussi de Conrad, de sa conception pessimiste de la destinée humaine et de son amour de la sincérité, est ce passage d'une lettre en anglais du 6 décembre 1897 où il oppose la fausseté de l'acteur, qui prétend être ce qu'il n'est pas, à la vérité de la marionnette, qui ne prétend pas être autre chose que ce qu'elle est : « Il y a une subtile corruption dans la voix blanche des acteurs, dans leurs clins d'œil, leurs grimaces, la lumière fausse de leurs passions fausses, de leurs rôles appris par cœur (...) Les marionnettes sont belles—surtout celles à la vieille mode avec leurs fils de fer, gros comme mon petit doigt, qui leur sortent de la tête. Leur insensibilité dans le crime, la joie, le chagrin, est héroïque, surhumaine, fascinante. La rigidité de leur violence quand elles tombent l'une sur l'autre pour s'étreindre ou pour se battre est tout simplement magnifique. Je n'écoute jamais le texte déclamé quelque part derrière elles par des hommes invisibles, qui sont là aujourd'hui et qui demain seront pourriture. J'aime les marionnettes, qui sont sans vie, qui sont si près d'être immortelles. »

Une dernière citation, tirée d'une lettre en anglais de 1898 où Conrad précise la différence entre son réalisme désenchanté et l'idéalisme optimiste de son ami, mais avoue aussi qu'il voudrait partager cet optimisme, sera la meilleure conclusion à notre étude de leur correspondance : « Votre idéal, écrit Conrad à Graham, de sincérité, de courage et de vérité me paraît étrangement déplacé dans cette époque de préoccupations matérielles. (...) Je trouve tragique votre courage, vos croyances, vos espérances. [Pourtant] je suis plus en sympathie avec vous que les mots ne sauraient le dire (...) Vous êtes abusé par votre désir de l'impossible — et je vous envie. »

René Rapin.

Henri-Charles TAUXE : *La notion de finitude dans la philosophie de Martin Heidegger,* L'Age d'Homme, Lausanne, 1971, 252 p.

Présentée comme thèse devant la Faculté des Lettres de notre Université, cette importante étude sur Heidegger a valu à son auteur le grade de docteur ès lettres avec la mention « honorable ».

Dès le début de son ouvrage, M. Tauxe affirme que l'*Endlichkeit* est chez Heidegger « un concept spécifiquement ontologique, la condition finie de l'homme nous apparaissant comme une *exposition à l'être* » (p. 7), et c'est à la démonstration de cette idée qu'il s'attache tout au long de son travail, en parcourant les principales étapes de l'itinéraire heideggerien.

L'analytique du *Dasein,* telle qu'elle se développe dans *Sein und Zeit,* montre que « l'*Endlichkeit* (...) ne procède pas de la réalité humaine, mais du *Dasein en l'homme* » (p. 224). Origine de la réalité humaine, le *Dasein* est ouverture à l'être, et cette ouverture est finitude. Selon une formule de *Kant und das Problem der Metaphysik* que M. Tauxe aime à citer (cf. p. 9), « plus originelle que l'homme est la finitude du *Dasein* en lui ».

Comme *être-dans-le-monde,* le *Dasein* est jeté parmi des étants qu'il n'a pas créés et dont il n'est pas le maître. Cette déréliction est le premier aspect important de la finitude. C'est à travers elle que le *Dasein* s'ouvre à l'interpellation de l'étant. Comme cette ouverture est en même temps projection des possibles, la déréliction est inséparable du pouvoir-être : le *Dasein* se projette vers ses possibles à partir de son « exposition » à ce qui se donne à lui sans qu'il puisse jamais se le donner. Ainsi « la réceptivité se trouve structuralement reliée à la transcendance, au dépassement » (p. 49).

L'*être-pour-la-mort* constitue un deuxième aspect de la finitude. Le projet fondamental qui confère au *Dasein* son authenticité et son individualité est la possibilité de sa mort. En comprenant cette possibilité inscrite dans son être et en anticipant sa propre mort, le *Dasein* se fait être comme fini. Son existence, totalisée par la mort, est transcendance finie. Nous pouvons donc dire que la finitude est la transcendance.

Mais la finitude comporte encore un autre aspect : elle est temporalité. En effet, le double mouvement « extatique » par lequel le *Dasein* revient « en arrière-de-soi », vers sa déréliction et sa naissance, et existe « en avant-de-soi », vers ses possibles et vers sa fin, est la condition lui permettant d'accéder à la finitude. Or ce mouvement est la temporalité même : « Le temps, structure à la fois synthétique et éclatée, division qui ne cesse de rester intérieure à elle-même, est bien la *finitude originelle,* en ce sens qu'il ouvre l'être du *Dasein* au néant de sa naissance et au néant de sa fin » (p. 89).

La notion d'*Endlichkeit* tient aussi une place dominante dans l'interprétation heideggerienne de la critique kantienne de la connaissance, développée à la même époque que *Sein und Zeit,* dans *Kant und das Problem der Metaphysik.* Selon cette interprétation, à laquelle M. Tauxe consacre un long chapitre, « on ne peut comprendre la finitude de la connaissance, qui est le thème manifeste de la *Critique,* sans en élucider la condition de possibilité, qui est la finitude du *Dasein* » (p. 105) : la connaissance porte la marque de la finitude, en tant que réceptivité.

Après son ouvrage sur Kant, Heidegger n'emploie plus guère le terme *Endlichkeit.* Mais, selon M. Tauxe, l'idée de finitude ne disparaît nullement de sa pensée. Bien au contraire, elle joue un rôle fondamental dans sa réflexion récente sur la technique et sur le langage.

Considérant la *technê* des Grecs, puis l'origine de la technique moderne, Heidegger montre que « le déploiement de l'univers technicien marque l'aboutissement d'un moment de l'histoire occidentale dominé par la métaphysique », cette dernière étant à ses yeux « une manière de penser le rapport entre l'être et l'homme, non pas dans la perspective de l'être, mais à partir de l'homme, des pouvoirs de sa raison » (p. 155). L'homme de la technique exerce sur l'étant une « domination objectivante », du même coup il oublie l'être et la finitude, et se perd comme *Dasein*. Mais « l'humanité ne s'instaure pas elle-même dans l'univers technicien » (p. 149) : ce qui rend possible la technique, c'est « l'ordination de l'homme à l'être dans la finitude » (*ibid.*). En vertu de sa « structure de réceptivité et d'exposition » (p. 171), le *Dasein* est « mis en demeure » (notion de *Gestell*) par l'être de réaliser son destin dans la domination de la nature. L'essence de la technique nous renvoie donc à la finitude du *Dasein* : l'homme provoque le monde parce qu'il est lui-même finitude.

On distingue parfois un « premier » et un « deuxième » Heidegger. De l'avis de M. Tauxe, l'une des meilleures justifications de cette distinction réside dans l'ampleur que prend peu à peu le thème du langage dans la pensée du philosophe. Or c'est à partir d'une structure de finitude que la relation complexe de l'homme à l'être et au langage prend son sens. Rejetant l'idée d'une origine anthropologique du langage, Heidegger soutient que l'homme n'est pas le maître du langage, mais que le langage s'adresse à l'homme à partir de l'être et que l'homme n'existe que dans la réponse à cette interpellation de l'être. Ainsi la philosophie heideggerienne du langage conduit à approfondir la signification originelle de l'*Endlichkeit* comme réceptivité et accueil. Le dialogue du philosophe avec les poètes constitue un moment essentiel de cet approfondissement, car il permet de saisir l'expérience poétique dans sa dimension ontologique de « *déploiement de l'être,* sur fond d'*ouverture finie* » (p. 204).

Regroupant, dans ses conclusions, les principaux résultats de son analyse, M. Tauxe marque fortement tout ce qui sépare l'*Endlichkeit* heideggerienne de la finitude religieuse ou existentielle. Alors que cette dernière se réfère à l'homme considéré comme subjectivité, Heidegger affirme tout au long de son œuvre la « co-appartenance de l'homme et de l'être » (p. 222) et utilise le concept de finitude dans une perspective ontologique, pour caractériser l'exposition du *Dasein* à ce dont il n'est pas le maître, la « non-maîtrise » inscrite au cœur de la condition humaine. Cette perspective apparaît déjà dans les premières œuvres du philosophe, qui situent surtout la finitude dans le rapport de l'homme à l'être ; elle se radicalise dans les œuvres du « deuxième » Heidegger, qui tendent à la situer dans le rapport de l'être à l'homme, sans que cela contredise les résultats de l'analyse existentiale de *Sein und Zeit* : la définition de l'essence humaine comme finitude, non-maîtrise, « ménageait en quelque sorte déjà en creux » la place primordiale attribuée à l'être dans la réflexion ultérieure (p. 231). On peut même se demander s'il n'y a pas en définitive une finitude de l'être, car l'être « doit se tourner vers l'homme, se donner à lui, pour que s'accomplisse sa propre histoire » (p. 241).

Aux yeux de M. Tauxe, « l'ouverture à l'être, la finitude comprise comme accueil et réceptivité, loin de marquer l'aliénation de l'homme, le restituent, au contraire, à son humanité, en le libérant de la compréhension théologico-métaphysique qui l'a conduit, pendant des siècles, à se penser en des termes non humains » (p. 242). Ainsi la pensée heideggerienne ouvrirait les voies d'une nouvelle réflexion sur l'homme, réflexion qui pourrait entrer en dialogue avec la sagesse taoïste.

* * *

La séance de soutenance s'est déroulée le 7 juillet 1971, sous la présidence de M. le doyen Gilbert Guisan. Pour le directeur de thèse, M. Daniel Christoff, l'ouvrage de M. Tauxe respecte la complexité de la pensée heideggerienne et défend avec bonheur cette pensée contre les mauvaises interprétations qui ont trop souvent cours, mais il ne fait pas toujours suffisamment le départ entre ce qui est description d'une philosophie et défense d'une thèse. D'autre part, si le travail est bien centré sur l'auteur étudié, il est un peu trop fermé et ne fait pas assez ressortir les rapports entre Heidegger et Husserl, Nietzsche, Scheler. Précisant alors le rapport avec Husserl, M. Tauxe relève que, contrairement au fondateur de la phénoménologie, Heidegger ne procède pas à une analyse de la conscience : il déplace dans l'ordre du *Dasein* ce que Husserl avait placé dans l'ordre de la conscience, interprète l'intentionnalité de la conscience comme transcendance du *Dasein* et « recentre » les concepts phénoménologiques dans une ontologie.

Le deuxième expert, M. Jean-Pierre Leyvraz, professeur-assistant à l'Université de Genève, estime que l'ouvrage de M. Tauxe est une excellente introduction à la pensée de Heidegger à partir de la notion de finitude, notion-clé qui permet de saisir l'unité de cette pensée à la fois dans son développement diachronique et dans son ordonnance systématique. Mais M. Leyvraz ne peut se rallier à certaines affirmations fondamentales de cet ouvrage. Il combat vivement la distinction radicale que M. Tauxe établit entre la perspective théologique, pour laquelle la finitude s'oppose toujours à l'infinité du Créateur, et la perspective heideggerienne, qui aborde la finitude sans référence à l'infini : l'incarnation, qui est au centre de la théologie chrétienne, n'implique-t-elle pas la finitude de Dieu ? M. Leyvraz conteste d'autre part que la philosophie de Heidegger permette une nouvelle approche de la condition humaine : il ne découvre « aucune voie vers l'humain chez Heidegger », mais « une nécessité ontologique de l'inhumain ». —« Refus de l'humanisme, non pas de l'homme », rétorque M. Tauxe. A son avis, le problème moral n'est pas nécessairement un problème philosophique et, si l'on ne peut tirer une éthique ou une organisation sociale de l'analytique existentiale, celle-ci donne néanmoins les conditions à partir desquelles l'homme peut accomplir des choix positifs, sans jamais se dégrader en idéologie totalitaire. Au contraire M. Leyvraz juge qu'une telle philosophie n'ouvre pas beaucoup de choix et doute qu'elle permette une véritable désaliénation : la seule voie qu'elle indique est celle de la sagesse millénaire de l'Ecclésiaste. A cette objection M. Tauxe oppose l'importance de la *Gelassenheit* dans les dernières œuvres du philosophe. Enfin il est d'avis que la pensée de Heidegger se cherche en dehors de toute catégorie théologique, alors que M. Leyvraz discerne chez cet auteur une affirmation voisine de celle de la transcendance divine.

A.-J. Voelke.

A. BONZON : *La nouvelle critique et Racine,* Editions Nizet, Paris, 1970, 213 p.

Marcel GUTWIRTH : *Jean Racine, un itinéraire poétique,* Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1970, 179 p.

Les échos de la dure bataille qui avait éclaté en 1965 autour de Racine, entre la « nouvelle critique » et l'autre, ne se sont pas encore tus. En voici deux qui nous reviennent, l'un de Sao Paulo, l'autre de Montréal. Le premier est un livre intitulé *La nouvelle critique et Racine,* qui doit son origine à un cours professé par son auteur, M. A. Bonzon, à l'Université de Sao Paulo. Le deuxième livre, par son titre, semble étranger à la bataille proprement dite, cependant s'y réfère suffisamment pour qu'on devine à quel parti va la préférence de son auteur, Marcel Gutwirth. Mais aujourd'hui le ton de la polémique s'est fait plus conciliant.

L'objet de A. Bonzon est de présenter quelques aspects de la nouvelle critique à un public qui, « tout en faisant la part nécessaire aux œuvres du passé, est particulièrement curieux des mouvements de pensée contemporains ». Mais il nous prévient tout de suite qu'il a voulu mettre en garde des auditeurs « peut-être trop aisément séduits par toute apparence de nouveauté ». Et en effet cette présentation est constamment assortie des plus grandes réserves. M. Bonzon est curieux, dit-il, « d'accompagner les représentants de la jeune critique dans leurs investigations ». Mais il est fondamentalement opposé au sens même de cette critique. Une telle attitude est pour le moins gênante. La présentation des travaux d'un Goldmann ou d'un Mauron, à des lecteurs qui ne les connaissent pas, est-elle vraiment éclairante, est-elle utile, si elle est constamment interrompue, et dès le début, par des remarques critiques, extérieures au point de vue et à la démarche de ces auteurs ? Il faudrait d'abord pouvoir entrer dans un système, et avec une attention sympathique, si l'on veut se donner toutes les chances de le comprendre. Ces chances, M. Bonzon en prive ses lecteurs ; et c'est fâcheux pour Goldmann, Mauron, Barthes, Poulet et Starobinski, présentés successivement dans cet ouvrage. Mais par un juste retour, les réserves critiques de M. Bonzon n'atteignent guère leur objet.

Le propos de Marcel Gutwirth n'est pas d'intenter un procès à la nouvelle critique (même s'il lui fait en gros les mêmes reproches que A. Bonzon : elle a le tort de ne pas reconnaître qu'il y a *une* vérité de Racine, elle a le tort de « soumettre la tragédie à des impératifs étrangers à sa nature même » ; si Racine a voulu tel personnage vertueux, déclare-t-il, on n'a pas le droit, même avec l'aide de Marx ou de Freud, d'interpréter cette vertu dans un sens autre, on doit s'en tenir à ce que Racine a voulu dire, a voulu faire). Déterminé donc à décrire ce qu'a *voulu faire* Racine, Marcel Gutwirth propose une lecture de son œuvre selon un itinéraire poétique qui va de Thèbes à Jérusalem, en passant par une Troie fumante et la « pâle Judée ». Pour faire revivre la tragédie en France, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, pour donner à la misère humaine sa dimension tragique, il fallait d'abord que Racine fût poète : Gutwirth décrit les éléments qui constituent l'univers poétique de Racine, en montrant quelle est leur fonction. Impossible de rendre compte ici de cette description dans tout son développement. Bornons-nous à un exemple pour illustrer la démarche. Dans *Andromaque,* l'image de Troie en flammes et en sang est présentée comme un arrière-fond qui fait mieux sentir la distance entre les héros morts et leurs épigones : la « veuve » d'Hector, les « fils » d'Agamemnon ou d'Achille. La grandeur des lointains, de Troie en flammes, avec ses héros (vainqueurs ou vaincus) pèse de tout son prestige sur les personnages du drame. C'est le dernier éclat du monde des héros, proches des

dieux. Ensuite on plongera dans l'Histoire, avec *Britannicus, Bérénice, Bajazet, Mithridate* : le déclin des dieux amorce la descente dans l'Histoire. Comme on le voit, Gutwirth ne se contente pas de décrire la fonction des images dans telle tragédie, mais un rapport actif que ces images entretiendraient entre elles dans la succession des œuvres ; c'est ce qui lui permet de reconstituer un « itinéraire poétique ».

Le livre présente des suggestions intéressantes, mais le ton en est parfois pénible, jusqu'à l'agacement. Tantôt c'est une désinvolture supérieure à parler des « insignes maladresses de Racine » ou à raconter l'intrigue dans les termes avec lesquels on présenterait une comédie de boulevard, tantôt c'est une recherche des formules brillantes, dont l'accumulation fatigue et disperse l'esprit plutôt qu'elle ne l'éblouit.

Michel Dentan.

Paulette TROUT : *La vocation romanesque de Stendhal,* Editions universitaires, Paris, 1970, 367 p.

Comment se fait-il qu'à quarante-trois ans seulement, Henri Beyle se tourne vers le roman ? Pourquoi cette hantise du drame, puis de la comédie de la part de celui qui se voulait « le Molière du XIXe siècle » ? Pourquoi cet abandon progressif d'un genre dans lequel il espérait se faire un nom ? Bref, y a-t-il deux Stendhal ou peut-on déceler une certaine continuité entre les essais ratés du dramaturge et son premier roman *Armance* ? Ce sont les diverses questions auxquelles Mme Paulette Trout tente de répondre dans une étude consacrée aux ébauches dramatiques et aux écrits « pré-romanesques » de Stendhal.

Le livre est divisé en deux parties. La première, intitulée « l'optique théâtrale », porte sur la vocation de Beyle, sur ses ébauches de pièces de 1800 à 1834 — ce qui constitue un des chapitres les plus originaux de l'ouvrage — et sur les motifs de son abandon du théâtre. Mme Trout, cependant, n'y fait pas suffisamment ressortir les éléments qui pourraient éclairer la future carrière du romancier.

La deuxième partie, mieux conduite, présente, tirées de la Correspondance, du Journal ou des écrits de la période milanaise, certaines ébauches romanesques qui préparent les chefs-d'œuvre de la maturité. Mais, là encore, si Mme Trout dégage certains thèmes typiquement stendhaliens et démontre que certains personnages reviennent constamment dans ces écrits de nature pourtant si diverse, elle ne tire pas, nous semble-t-il, tout le parti possible de son étude, parce que son point de vue manque de netteté.

Dans tout son ouvrage, en effet, elle oscille entre des explications d'ordre psychologique et social et des notations de caractère esthétique. Son étude, qui est extrêmement bien documentée et qui est le fruit de longues années de recherches, ne comporte pas de point d'accrochage assez précis, si bien que le lecteur y souhaite constamment une vue plus personnelle et une ligne plus ferme. Certes, il faut admirer l'honnêteté intellectuelle de l'auteur qui se réfère très souvent aux travaux des grands critiques stendhaliens, tels Martineau, Del Litto, Prévost, Blin, Brombert, etc... Mais, à force de citer des ouvrages critiques (dans un seul chapitre, on ne compte pas moins de quatre cent vingt-quatre citations), l'auteur finit par perdre toute originalité.

Roger Francillon.