Comptes rendus bibliographiques

Autor(en): **Bondolfi, Monique / Guisan, Gilbert / Dentan, Michel**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **2 (1979)**

Heft 4

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Doris JAKUBEC: *Sylvain Pitt ou les avatars de la liberté — Une vie à l'aube du XXe siècle (1860-1919)*, Editions universitaires, Fribourg, 1979, 352 p.

Le jeudi 28 juin 1979, devant un jury composé de MM. Jacques Petit, professeur à l'Université de Besançon, et Gilbert Guisan, et présidé par M. Alain Dubois, doyen de la Faculté, Mme Doris Jakubec-Vodoz soutenait sa thèse sur Sylvain Pitt.

A l'origine de cette aventure de près de dix ans? Un panier japonais, rempli de carnets, cahiers, liasses, feuilles et dessins laissés par un inconnu dans le monde des lettres, n'était son amitié avec Charles-Albert Cingria, Paul Claudel, Arthur Fontaine, et un recueil de poèmes de guerre curieusement publié aux Cahiers vaudois en 1917: *Terre de mon pays*. C'est donc d'abord à un gros travail de déchiffrage que s'est livrée Mme Jakubec, avant de reconstituer la vie d'un homme telle qu'elle apparaissait dans des papiers si divers. Une telle entreprise, à la fois d'archiviste, de romancier, d'historien de la littérature et de critique, est parsemée d'obstacles que la candidate a surmontés avec une rare pertinence.

En premier lieu, Mme Jakubec expose les hésitations de méthode qu'elle a eues avant d'opter pour une biographie de Sylvain Pitt. En effet, sous quel angle le présenter?

Comme un écrivain? Mais il apparaissait très vite que cet homme avait attaché plus d'importance à vivre qu'à écrire, échappant ainsi à nos oreilles historiennes. Par ailleurs, le seul recueil publié de Sylvain Pitt n'apportait pas la preuve décisive d'un génie littéraire méconnu.

Comme un prétexte à une étude et à une présentation de certaines idées-forces de la IIIe République: la pédagogie, le socialisme, l'anticléricalisme, le rôle de l'art? Certes, Pitt qui avait touché à beaucoup de choses ne manquait pas de vues originales, mais elles restaient mineures confrontées à l'action d'un Arthur Fontaine, d'un Charles Péguy, d'un Paul Desjardins, d'un Jules Guesde ou d'un Lucien Herr. Et même en pédagogie, en dépit de quelques propositions intéressantes et neuves, ce précurseur de Gilliard et Roorda ne s'était pas imposé, trop inchoatif pour aller au fond de sa démarche.

Comme un représentant de ce peuple français, dont Péguy souhaitait qu'un jour on fît l'histoire? Le caractère aventureux de Pitt, son goût de l'errance, son amour de la liverté, certaines de ses ambitions sociales, pédagogiques ou littéraires, empêchaient de l'y assimiler.

D'où, pour faire sa juste place à cet homme — ni héros ni « quelconque » —, une biographie descriptive, qui essaie de faire revivre un être dans ses choix et ses motivations, vit de sa vie, entre dans ses vues et permet de retrouver, sous les aléas des circonstances et les inconséquences d'un comportement, un fil conducteur : celui d'un grand rêve de générosité et d'altruisme qui l'a constamment guidé, même à son insu.

MM. les professeurs Petit et Guisan examinent alors certains points de cette biographie, dont ils relèvent tous deux d'emblée l'intérêt.

Le plan : la biographe de S. Pitt a adopté pour ses deux premières parties un ordre chronologique strict, puis pour les deux dernières, relatives à l'art, un plan thématique. D'où un certain flottement, qui n'est pas sans mettre en lumière l'arbitraire avec lequel on divise, pour les besoins de l'analyse, une vie en étapes successives et bien tranchées. Ce changement de perspective, non motivé explicitement dans la thèse, est d'abord fonction des sources : les carnets permettent de suivre la vie de Pitt dans son déroulement, tandis que les correspondances qui prennent leur relais en 1903 mettent davantage en lumière la vie intérieure de leur auteur et sont avares en renseignements circonstanciels. Mais il est aussi significatif de l'évolution même de Pitt : dès le moment où celui-ci renonce à l'enseignement et à toute action sociale directe, il découvre l'art. Il s'installe alors au cœur d'un monde intemporel, où l'essentiel est joie, partage, fête, où seule compte l'intensité. « Le présent seul est vivant », devient le leitmotiv de Pitt.

Si Pitt fut une sorte de précurseur en pédagogie et un découvreur de chemins, s'il instaura un nouvel art de vivre avec les enfants et comprit les artistes de son temps, cela suffit-il à justifier une telle biographie et surtout la sympathie qui court à travers tout ce texte ? Homme chaleureux à ses heures, sachant susciter l'amitié d'un Claudel ou d'un Jammes, sentant juste, Pitt ne se révèle-t-il pas ensuite incapable de maîtriser son premier mouvement, de le canaliser, de le mener à son plein aboutissement ? Ne pourrait-on pas voir en lui, au rebours de la biographie présentée, un « raté », un velléitaire, un touche-à-tout ? En d'autres termes, la cohérence que la biographe a donnée à son personnage ne fait-elle pas de lui un personnage plus extraordinaire qu'il ne l'était ? La sympathie est un risque à courir dans toute entreprise de ce genre et malgré certaines distances prises, des jugements parfois sévères, des nuances apportées sur bien des points, Mme Jakubec restitue un personnage vivant qu'elle fait aimer. Par ailleurs — et c'est l'un des grands mérites de Pitt — il a assumé sa singularité et refusé l'échelle des valeurs communément admise dans la société. Ne parle-t-il pas d'égal à égal avec un Claudel ou un Arthur Fontaine ? Ne revendique-t-il pas d'être jugé selon ses propres critères, qui sont la richesse intérieure, la joie de vivre, l'enthousiasme, l'aptitude au rire ?

Pitt est-il un écrivain ? C'est sur ce point que le débat est le plus intéressant et mériterait d'être prolongé. Mme Jakubec fait des réserves sur la poésie de Sylvain Pitt, puis, élargissant la notion de poésie, conclut sa thèse en disant : « Sylvain Pitt appartient à cette famille d'écrivains, condamnés à demeurer inconnus, parce qu'ils ont fait de leur vie une œuvre d'art et choisi d'inventer des chemins. »

Pour M. Petit, Pitt est un médiocre poète, mais un étonnant prosateur. Il écrit comme il dessine, donne à voir les gens et les choses, s'efface devant son sujet. Dans sa poésie en revanche, il imite la chanson populaire, utilise des rythmes contraignants, épanche sa sensibilité, est incapable de synthèse. Les extraits donnés dans la thèse sont extrêmement probants dans les deux cas.

M. Guisan, lui, réhabilite la poésie de Pitt. Il parle d'une poésie-action, en se référant aux articles élogieux de Baudelaire sur les *Chants et Chansons* de Pierre Dupont. Ce rapprochement inattendu paraît fécond, car il permet de rendre justice précisément à des œuvres de circonstance, nées à un moment précis de l'histoire et correspondant à un état d'esprit commun qui explique leur grand retentissement. La caractéristique de cette poésie réside pour Baudelaire dans sa source d'inspiration : un amour foncier de l'humanité, un optimisme à toute épreuve qui est une forme de sagesse, un enracinement populaire qui laisse « passer le courant » : « C'est une grande destinée que celle de la poésie, écrit Baudelaire. Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte ; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison ; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance ; non seulement elle constate, mais elle répare. Partout elle se fait négation de l'iniquité. » Les poèmes de guerre de Pitt appartiennent de plein droit à cette poésie-lutte, tout comme les poèmes du temps de la Résistance, par exemple. Le débat reste ouvert, mais la thèse permet de bien poser le problème.

Enfin le professeur Guisan relève les mérites de cette thèse qui témoigne aussi bien de la faculté critique que du pouvoir de création de son auteur. Il s'agit là d'un beau livre, tout de maîtrise, tant dans sa présentation — il est d'une facture impeccable et d'un goût sûr — que dans sa forme. Le style de Mme Jakubec, qui évite la paraphrase, se veut précis et vivant, s'appuyant surtout sur des noms et des verbes. D'où des phrases sobres, mais élégantes, sans recherche, elliptiques parfois. Les attaques des chapitres sont souvent de belle venue, alors que les conclusions, toujours ouvertes, sont plutôt des suspens, des interrogations, des propositions. La diversité du sujet fait qu'il était piégé, car de telles archives et un tel personnage auraient tout aussi bien pu se prêter à un roman, à un texte lyrique ou à un essai. Reste que la thèse évite de l'y réduire. En effet, objective et pas seulement descriptive, elle abonde en suggestions qui nous dévoilent des pans de la vie au début du XXe siècle : l'enfance paysanne de Pitt, avec un père qui n'est pas sans rappeler celui d'Alain-Fournier, et une mère celle de Péguy ; ses expériences scolaires, d'élève à pédagogue — et on admire ici les recherches nécessaires pour retrouver aux Archives nationales les rapports des inspecteurs scolaires ; son passage aux Universités Populaires, sur lesquelles on reste mal informé, d'où l'intérêt supplémentaire d'un tel témoignage ; ses tentatives originales de créer une colonie de vacances mixte, de transformer les rapports entre patrons et ouvriers, d'inventer de nouvelles formes de relations humaines ; son témoignage sur toute une vie artistique et littéraire : de Jammes à Claudel, de Gauguin à Bourdelle, du Parnasse au vers libre, de Péguy à Paul Fort et à Vildrac. Ainsi Pitt fait-il figure de témoin important de son époque. « Je souhaite à votre livre de nombreux lecteurs, devait conclure M. Guisan, qui y trouveront ce que les œuvres nous donnent si parcimonieusement, un long moment de bonheur. »

Après une longue délibération et conformément aux éloges prononcés tant par M. Petit que par M. Guisan, le jury de la Faculté a décidé de proposer au Rectorat pour Mme Doris Jakubec le titre de docteur ès lettres avec la mention très honorable, relevant en particulier la qualité de la rédaction, la solidité de l'information et la finesse de l'analyse.

Personnellement j'ai apprécié dans la thèse de Doris Jakubec la tension qui existe entre un personnage aussi libre que Pitt, aussi déroutant, aussi contradictoire, et pour lequel l'auteur laisse percer sa sympathie, et la rigueur de la présentation et de l'écriture. De là découle probablement cette impression de vie profonde et authentique qui fait l'un des charmes de ce livre. Relevons aussi qu'avec son personnage, elle eût pu maintes fois faire des rapprochements entre cette aube du XXe siècle et notre époque. Elle a préféré s'en tenir au cheminement de Pitt plutôt que d'extrapoler ou de le faire servir à quelque idéologie, fût-elle libertaire. Elle a laissé le lecteur libre d'interpréter. Refusant les critiques à la mode, Mme Jakubec a opté pour la méthode la plus simple, mais la plus difficile, celle qui respecte son sujet sans s'y identifier ; elle a choisi une attitude d'adhésion et de compagnonnage, mais qui n'exclut pas la distance et les mises au point. En fait cette thèse démontre, si besoin était, que, dans la foulée d'un Albert Béguin, une critique compréhensive peut, mieux que toute autre peut-être, allier la sympathie à la rigueur, juger d'un regard qui n'exclut pas le simple plaisir de la lecture mais le fonde davantage. En une époque où l'analyse déchiquète, mais répugne à rejoindre, de telles approches sont roborantes, qui suscitent le goût de la lecture et de la rencontre, parlent au cœur autant qu'à la raison, et Pitt a eu bien de la chance de trouver un critique si respectueux de ce qu'il fut et de ce qu'il laisse.

Monique Bondolfi.

Revue musicale de Suisse romande, Pierre Meylan, Lausanne, 1979, 72 p.

Le numéro 2 de la *Revue musicale de Suisse romande* pour 1979 se présente comme un numéro spécial, tout entier consacré au souvenir de son fondateur, Pierre Meylan, décédé le 7 mai 1974. Maître secondaire de 1932 à 1969, notamment au collège de Vevey, puis à l'Ecole supérieure de commerce à Lausanne, Pierre Meylan, tout en assumant avec conscience et talent ses tâches d'enseignant, a déployé dans le domaine de la musicologie, avec autant de modestie que de ferveur, une activité considérable, dont tour à tour Jean Perrin, Jacques Viret, Henri Cornaz, Denise Bidal, Constantin Regamey, Jacques Burdet, Romain Goldron, Henri Rieben, Jean-Jacques Rapin, Jean-Louis Matthey et Michel Rochat décrivent les multiples aspects. L'impressionnante bibliographie des articles de Pierre Meylan en est une autre illustration. A quoi s'ajoutent, outre de nombreux ouvrages de traduction et d'édition, d'importantes études sur Ramuz et Stravinski, René Morax et Honegger, sur le Théâtre du Jorat, fondées en grande partie sur des documents originaux tirés des archives Morax. Pierre Meylan s'est encore très spécialement intéressé aux rapports entre la littérature et la musique, et l'étude sur Gérard de Nerval, qui ouvre ce numéro d'hommage, atteste de la qualité de ses analyses. Sa générosité et son ouverture d'esprit, son désintéressement et son courage, son dévouement non seulement à la cause de la musique, mais à celle des musiciens eux-mêmes, il était bon de les souligner et de les remettre en mémoire dans un monde trop volontiers enclin à l'indifférence et à l'oubli.

Gilbert Guisan.

Jean-Carlo FLÜCKIGER : *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars.* Coll. « Langages », La Baconnière, Neuchâtel, 1977, 270 p.

Si le poète Cendrars est depuis longtemps l'objet d'études attentives (un peu dans l'ombre d'Apollinaire, il est vrai), le narrateur, en revanche, était assez suspect aux yeux de la critique universitaire. Sans doute a-t-il toujours éveillé des admirations ferventes, mais qui, à travers le texte, visaient surtout l'aventurier, le bourlingueur. Puis la recherche biographique, encore très insuffisante, a permis cependant de prendre une plus juste mesure de la part d'invention, dans ses prétendues autobiographies. Philippe Lejeune pouvait, sans hésitation, écarter Cendrars de son anthologie de *L'Autobiographie en France* : « Nous écartons, cela n'est que justice, les mythomanes avoués qui ne croient pas à l'autobiographie, qui ne sont pas dupes et qui inventent à plaisir, comme par exemple Céline ou Cendrars. »

Mais dans les années 70, la critique cendrarienne a pris un tournant décisif. Il faut citer au moins les études d'Yvette Bozon-Scalzitti (l'article « Blaise Cendrars » dans l'*Encyclopaedia Universalis* ; *Blaise Cendrars et le symbolisme*, paru aux « Archives des Lettres Modernes », Minard, Paris, 1972 ; *Blaise Cendrars ou la Passion de l'Ecriture*, Edit. de L'Age d'Homme, Lausanne, 1977), le recueil d'études réunies par Michel Décaudin sous le titre *Cendrars aujourd'hui* (Lettres Modernes, Minard, Paris, 1977) et enfin l'ouvrage important de Jean-Carlo Flückiger, paru lui aussi en 1977. Il s'agissait d'arracher l'œuvre narrative de Cendrars à de multiples critiques qui reposent toutes en fin de compte sur la même illusion : l'œuvre comme expression directe d'un vécu. Voir en Cendrars un mythomane ou dénoncer ses mensonges, c'est précisément juger l'œuvre en fonction d'un vécu qu'elle est censée reproduire ou trahir ; reprocher à Cendrars une « pénible carence de pensée » (Alain Bosquet) ou son « humanisme » flou et irresponsable, c'est le prendre pour un maître à penser qui puiserait sa sagesse dans l'expérience aventureuse et l'exprimerait à travers son œuvre ; lui dénier une grande valeur littéraire en décelant dans son œuvre une « faiblesse organique » parce qu'elle est asservie au hasard des stimulations externes (Marcel Raymond), c'est encore comprendre l'œuvre comme l'immédiat (trop immédiat) effet d'un vécu.

Flückiger est un des premiers à fonder une étude d'ensemble sur cette conviction : que Cendrars est d'abord un écrivain, qu'il s'est voulu tel et que son œuvre ne saurait être considérée comme le produit d'une vie d'aventurier (« Si Cendrars a bourlingué, écrivait Y. Bozon-Scalzitti, c'est bien plus dans les livres et dans les rêves que sur les mers du monde. »)

L'originalité de Flückiger est d'avoir commencé par considérer la production littéraire de Cendrars comme un seul texte global (où joue un système très riche de relations internes), pour tenter, ensuite, d'y déceler un principe « organique » qui rende compte des lois qui en régissent la production. Un seul texte global ? Du moins faut-il comprendre par là que l'ensemble des œuvres constitue un système qui se referme sur lui-même, et dont on peut décrire à la fois les relations internes et la clôture. Outre l'évidente richesse des réseaux thématiques, qui assurent la cohérence de cette œuvre, Flückiger relève l'importance de ce qu'il appelle les « textes ambulants », ces morceaux repris par Cendrars dans plusieurs de ses livres et intégrés à des contextes différents. Et quand ce ne sont pas des morceaux littéralement répétés, ce sont des épisodes qui sont évoqués à plusieurs reprises, auxquels le lecteur est renvoyé par des citations, des références, des allusions de toute sorte. Ces procédés ne contribuent pas seulement à conférer

aux plus folles extravagances imaginaires l'apparence du vraisemblable, du vécu, mais surtout ils donnent lieu à une relance du texte, à sa prolifération à partir de lui-même; « le texte s'engendre lui-même », dit Flückiger. Bien mieux, il engendre son propre commentaire. Qu'on se rappelle la préface, le « pro domo » et la postface qui enveloppent *Moravagine* ; ou bien ces surabondantes datations (ou les dédicaces) qui accompagnent tant de morceaux et qui sont censées suggérer les circonstances et le processus de leur création ; ou bien ces « notes pour le lecteur inconnu » ; ou bien, à l'intérieur même des récits, l'histoire de l'élaboration d'autres récits, celle de *L'Or* dans *Le Lotissement du Ciel*, celle de *Dan Yack* dans la deuxième partie de *L'Homme foudroyé*, etc. Par de tels procédés, le texte cendrarien délimite en quelque sorte son propre champ, établit la frontière entre texte et hors-texte. Ainsi, bien loin de se donner comme simple récit d'autre chose que lui-même (la vie et les prétendues aventures de l'auteur), le texte de Cendrars ne cesse de renvoyer à lui-même, comme lieu de l'écriture. Et, à cet égard, il est intéressant de constater, avec Flückiger, que dans plusieurs récits, quelqu'un, à la fin, prend la route de Paris : les voyages convergent vers Paris, capitale de la littérature ; le voyage est symboliquement voyage vers l'écriture.

Reste, et c'est l'objet central de l'ouvrage, à déceler les lois qui organisent le monde imaginaire de Cendrars et à décrire ce que Flückiger appelle « la dynamique de l'écriture de Blaise Cendrars ». L'auteur considère toute cette œuvre comme une vaste tentative pour nier une réalité trop brutale, insupportable. Dans cette perspective, il attache une importance cruciale à un épisode qui aurait fait basculer Cendrars du côté de l'imaginaire : le jeune Frédéric Sauser perd, à vingt ans, celle qui fut, à Saint-Pétersbourg, l'objet, semble-t-il, d'une grande passion tourmentée, Hélène, brûlée vive dans un accident. C'est en tout cas de cette année 1907 que Cendrars lui-même date son entrée dans l'univers de la littérature ; et l'on est en droit de voir quelque rapport entre cet accident par le feu et le pseudonyme que va bientôt se donner l'écrivain. Flückiger remarque, d'autre part, que cet épisode tragique n'est jamais évoqué directement dans l'œuvre, comme si cette expérience en était devenu le centre absent. Et, faisant un large usage des concepts psychanalytiques, il parle, à ce propos, de refoulement. Le terme paraît pour le moins hasardeux, s'il désigne cette absence. Que l'épisode d'Hélène ait pu raviver d'anciennes et profondes hantises, c'est possible ; mais alors, c'est à ce niveau profond qu'il faudrait repérer les traces du processus primaire et du refoulement. Dire de la mort d'Hélène : « Ce choc provoque un refus viscéral de la réalité, un refoulement originel » (p. 251), cela me paraît faire un usage fallacieux et vague du vocabulaire psychanalytique. De même, le mot « projection » est utilisé pour définir le jaillissement même de l'œuvre, en tant qu'elle serait un mécanisme de défense, à la fois projection, sur le monde extérieur, des insupportables hantises personnelles, et négation de ce monde décevant par l'extension maximale des fantasmes projetés sur lui. L'interprétation est séduisante ; mais il faut convenir que les concepts psychanalytiques sont utilisés de manière plus métaphorique ou analogique que véritablement rigoureuse. D'ailleurs le concept de projection subit une extension singulière, qui permet à Flückiger de passer à l'acception cinématographique du terme, au goût de Cendrars pour le cinéma, à son application « littéraire » des procédés cinématographiques (et, sur ce point, on aboutit à des affirmations bien discutables, comme par exemple cette remarque stylistique concernant les longues phrases de Cendrars : « Sa grande phrase fixera simultanément, à l'instar d'un œil de caméra, la totalité du décor » (p. 254), où

l'on se demande ce que «simultanément» veut dire, s'agissant du long déroulement d'une phrase).

Ces remarques sur l'emploi abusif (et par trop analogique) de concepts psychanalytiques ne doivent pas être comprises comme une critique fondamentale des thèses développées par Flückiger. Il me semble au contraire que ces thèses ouvrent des perspectives intéressantes et fécondes, qu'on pourrait dès lors explorer d'une manière plus rigoureuse. Que l'œuvre de Cendrars gravite autour d'un «centre noir», que l'inhibition du désir rende dangereusement explosive l'énergie libidinale ainsi bloquée, que cette énergie nourrisse, dans le texte, une prodigieuse conquête hallucinatoire du monde, voilà une manière nouvelle de poser les problèmes de l'œuvre cendrarienne. On ne peut plus dorénavant parler, à la légère, de l'intarissable faconde de Cendrars, ni se contenter d'apprécier la part de la mythomanie ou la valeur de sa philosophie d'aventurier ; l'œuvre se trouve reconnue dans ce qui constitue sa profonde unité organique.

La troisième partie du livre est d'un apport plus mince. Flückiger reprend les concepts narratologiques que Genette établit dans *Figures III*, et conduit, avec leur aide, une enquête systématique de l'organisation du récit dans *Moravagine*. Ici ou là, certains résultats viennent corroborer ce qui avait été dégagé dans la deuxième partie. De telles confirmations sont précieuses ; mais elles ne suffisent pas à justifier l'application systématique et exhaustive des concepts genettiens, depuis les différentes sortes d'analepses, jusqu'aux narrateurs extra-, intra-, homo- ou hétérodiégétiques. Je comprends, à la rigueur, que, dans un travail préalable, le critique s'impose ce type d'exercice, mais il semblerait suffisant de ne livrer au lecteur que les résultats vraiment éclairants. Il est d'ailleurs significatif que, sur les quelque quinze pages de la conclusion (qui est en fait un solide résumé du livre entier), cette partie ne soit reprise qu'en un modeste paragraphe d'une vingtaine de lignes.

Michel Dentan.

Germaine BRÉE: *Le XXe Siècle* 1920-1970, in *Littérature française*, Arthaud, Paris, t. 16, 1978, 430 p.

L'ouvrage de Germaine Brée achève la collection *Littérature française* dirigée par Claude Pichois et publiée par les soins des éditions Arthaud. Nous avons déjà dit, à propos du tome précédent qui traite de la première partie du XXe siècle (1896-1920), les mérites de cette collection qui, par sa belle présentation, son iconographie, ses bibliographies et tableaux synoptiques, comme par la qualité de ses analyses, constitue un instrument de travail de premier ordre, désormais indispensable à tout chercheur[1]. La vaste fresque que nous présente Germaine Brée ne le cède en rien sur ce point à celles qui l'ont précédée. Ce qui la distingue, c'est peut-être son ampleur: alors que les volumes antérieurs couvrent pour la plupart d'entre eux des périodes d'une trentaine d'années qui correspondent à d'incontestables entités, Germaine Brée conduit le lecteur de 1920 à 1970, lui fait donc parcourir un demi-siècle, lequel « a vu, comme le relève Claude Pichois dans un Avant-Propos, les plus étranges transformations, évolutions, révolutions et dévolutions que le monde occidental ait connues en si peu de temps ». En ne négligeant rien de ce foisonnement d'idées, de recherches et d'interférences et en le situant dans son contexte politique et social, elle témoigne d'une information et d'une maîtrise également remarquables.

Cependant le savoir encyclopédique a sa contrepartie, qui est d'être niveleur, et le présent ouvrage, qui ne veut ignorer rien ni personne, plutôt que de mettre en évidence les hauts moments de la vie littéraire contemporaine et les œuvres majeures, verse trop souvent dans la nomenclature. Qui, à le lire, non prévenu, se rendra compte que les années vingt à trente-neuf ont été comme une sorte d'âge d'or, avec des réussites exceptionnelles dans tous les genres: la poésie (Eluard, Saint-John Perse, Supervielle...), le roman (Martin du Gard, Mauriac, Bernanos, Malraux...), le théâtre (Giraudoux et les réalisations du Théâtre du Cartel), la critique (Charles Du Bos, Thibaudet, Marcel Raymond, Albert Béguin...)? En répartissant de manière égale les « Figures littéraires » qui illustrent ce demi-siècle de littérature: Cocteau et Breton pour les années vingt, Malraux et Céline pour les années trente, Simone de Beauvoir et Camus pour les années quarante, Marguerite Duras et Claude Simon pour 1950-1970, Germaine Brée, dont le choix ne manque pas d'être discutable, accentue encore cette impression d'uniformité. Et pourtant, de son propre aveu (p. 196), « les années 1952-1970 (...) sont bien moins riches que l'époque qui les précède » !

C'est aussi, nous semble-t-il, fausser la perspective historique que de retenir l'année 1936 comme date-charnière: dans la vie littéraire proprement dite, elle ne représente rien de particulier. C'est en effet dès 1930 que les préoccupations sociales et politiques vont en modifier le climat: *Esprit* paraît dès 1932, *La Condition humaine* en 1933, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* en 1935...

Le choix des écrivains retenus pour le dictionnaire bio-bibliographique, qui est aussi une sorte de tableau d'honneur, ne laisse pas, de même, de susciter quelque surprise. Sans doute, peut-être en raison d'un certain flottement dans la répartition des auteurs entre les deux derniers tomes de la collection et d'inévitables chevauchements, certains d'entre eux que l'on serait enclin à chercher dans l'ouvrage de Germaine Brée, — Julien Benda, Max Jacob, Léon-Paul Fargue, Jules Supervielle, Albert Thibaudet, par exemple, qui ont fait autorité surtout

---

[1] *Etudes de lettres*, 1978, n° 1, pp. 64-65.

après 1920 —, ont-ils leur place dans le dictionnaire du tome précédent. Mais dans ce dernier volume, que d'omissions: Charles Du Bos, André Chamson, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Patrice de la Tour du Pin, pour n'en citer que quelques-uns... Et puisque l'on admet l'existence d'une « école genevoise » de la critique, pourquoi n'avoir pas retenu les noms de ceux qui en furent les maîtres, Marcel Raymond et Albert Béguin ?

A noter en outre quelques oublis dans les tableaux — par ailleurs fort utiles — des revues les plus importantes: *Commune, Mesures, Poésie 40, La Table ronde.*

Autre déception : le chapitre sur les littératures d'expression française, dans lequel les lettres romandes sont traitées en quelque cinq lignes avec un renvoi à l'ouvrage d'Alfred Berchtold qui, on le sait, s'en est tenu aux premières années du siècle. Quelques écrivains contemporains n'auraient-ils pu être mentionnés, notamment Gustave Roud, et faut-il considérer Philippe Jaccottet « comme étant d'appartenance française » (p. 115) ?

Dernier regret, qui touche à la conception de la collection : l'absence d'index général, d'autant plus fâcheuse lorsque deux tomes, comme c'est le cas ici, s'imbriquent nécessairement malgré les dates-frontières qui les délimitent. Un tel index aurait permis de tirer pleinement bénéfice d'un ouvrage qui, en dépit de nos réserves, reste dans ses parties descriptives et notamment celles qui présentent les courants de pensée et les recherches les plus proches de notre temps, un guide de qualité.

Gilbert Guisan.