

Novák, Otakar

[Karczewska-Markiewicz, Zofia. Struktura "Jana Krzysztofa"]

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1967, vol. 16, iss. D14, pp. 178-180

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108005>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

*Firmiani, L'Auberge rouge* qui, sur bien des points, peut se mesurer avec celle qu'on trouve dans les romans modernes. L'unité de l'oeuvre permet de juger la *Comédie humaine* comme un tout, presque sans égard au point de vue du temps, comme un tout, dont nous tâcherons d'expliquer les composants essentiels» (p. 35).

Il se peut que cette argumentation fasse pourtant réfléchir certains lecteurs. On se dira peut-être: L'idée d'unité assimile-t-elle en effet, et en quelque sorte automatiquement, tous les moyens, procédés et techniques dont se sert Balzac? La mesure de l'assimilation réelle qu'il faudrait vérifier en analysant les oeuvres particulières, atteint-elle partout le même degré? En lisant que *Le Cousin Pons* est considéré comme parfait au point de vue de la composition, ou qu'on trouve une composition également ingénieuse dans *Eugénie Grandet*, on se demandera: Se réfère-t-on ici à un idéal de perfection concret, plus ou moins constant à travers le grand ensemble de la *Comédie humaine*? Certains moyens, etc., réapparaissant dans diverses oeuvres aux différentes périodes de l'élaboration du tout, peuvent-ils être considérés comme les mêmes, isolés de leurs contextes respectifs? Ne jouent-ils pas, dans des oeuvres plus ou moins autrement structurées, un rôle nuancé, n'y ont-ils pas une signification modifiée? On n'a pas dit sans raison que chaque oeuvre singulière a sa propre poétique. Enfin, la création de la *Comédie humaine* ayant eu lieu dans un espace de temps qui n'est pas si exigü, les éléments de l'art de Balzac ont-ils, au cours de l'élaboration du vaste cycle, su se soustraire en une si haute mesure à son action? Le «presque sans égard au point de vue du temps» de M. A. Zatloukal nous laisse quand même un peu rêveurs.

Nous n'avons aucunement l'intention, par ces quelques questions et remarques d'ordre méthodologique, d'infirmer le bien-fondé de la méthode de M. A. Zatloukal qui consiste à traiter les moyens, procédés et techniques de Balzac en procédant par catégories, par composants, détachés du contexte des oeuvres particulières, non pas en progressant d'oeuvre en oeuvre, d'étape en étape. M. A. Zatloukal tâche de manier cette méthode avec toutes sortes de précautions pour éviter le danger, qui n'est pas toujours si facile à conjurer, de certaines schématisations.

L'ouvrage de M. A. Zatloukal nous offre un répertoire substantiel des moyens, procédés et techniques de l'art de l'auteur de la *Comédie humaine*, attentivement relevés et élucidés. Etant donné ce caractère de son enquête, comment énumérer ses résultats? L'apport du livre réside, pour une grande part, dans une profusion de détails mis en lumière. M. A. Zatloukal trouve mainte occasion de réfuter certaines opinions toutes faites sur la psychologie des personnages de Balzac, sur sa façon d'envisager et de traiter le thème de la nature, etc. Il n'est peut-être qu'un aspect plus important qui échappe à son attention — la langue et le style de son auteur.

Mais ne lui cherchons pas querelle à propos de ce qu'il n'a pas englobé dans son enquête, si vaste. Signalons plutôt ce qu'il y a mis par surcroît: ses excursions, le plus souvent en petits caractères, qui ont pour but d'évoquer le sort ultérieur, à l'époque postbalzacienne, de certains types de romans ou de techniques. Ces historiques en raccourci, M. A. Zatloukal les conduit jusqu'à nos jours, jusqu'aux tendances du nouveau roman. Dans sa «Conclusion» (pp. 109—116), il en vient à évoquer les causes de tous ces changements qui se sont produits dans l'évolution des structures romanesques. L'auteur — maître de conférences à la Faculté des Lettres d'Olomouc — atteste par là sa familiarité avec les problèmes de *l'art du roman français moderne tout court*.

Ecriture en tchèque, mais accompagnée d'un résumé français assez détaillé de cinq pages (pp. 122—126) et d'une bibliographie (pp. 119—122; il n'y a pas d'index), la monographie de M. A. Zatloukal consacrée à l'art du roman chez Balzac est, en notre pays, la première qui se préoccupe exclusivement de cet aspect de l'oeuvre balzacienne. En cela elle marque chez nous une date dans les études sur l'auteur de la *Comédie humaine*. Voilà pourquoi il faut la saluer.

Otakar Novák

Zofia Karczewska-Markiewicz, *Struktura „Jana Krzysztofa”* (Komitet neofilologiczny Polskiej akademii nauk. Wrocław—Warszawa—Kraków; Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1963. 17×24, pp. 107).

Le nouveau livre de Mme Karczewska-Markiewicz «veut attirer l'attention sur le fait — qui n'a été constaté à ce jour par aucun de ceux qui ont étudié l'oeuvre de Rolland — que 'Jean-Christophe' (...) est une oeuvre où se manifestent d'une façon frappante des éléments de la poétique symboliste» (5). Entreprise dont il convient de louer l'auteur. Les attaches de R. Rolland avec les tendances symbolistes, contemporaines de ses débuts, ne sont pas un mystère. Il valait la peine de se demander si elles n'ont pas marqué entre autres son premier roman-fleuve.

Mme Karczewska-Markiewicz ne s'est proposé que d'esquisser le problème, laissant à d'autres chercheurs de l'étudier dans toute sa complexité, dans toutes ses ramifications. Mais il est évident que les résultats de son enquête méritent d'être signalés et médités.

Dans un premier chapitre (La correspondance des arts, 8—17), l'auteur évoque rapidement l'influence de l'esthétique symboliste sur la génération de R. Rolland et met en lumière les traits symbolistes des premiers drames inédits de celui-ci, *Empédocle* (1890) et *Niobé* (1892). Ensuite (ch. II, Le modèle du 'roman musical', 18—25) elle tâche de situer l'idée d'innovation romanesque — formulée par R. Rolland dans une lettre à Malwida von Meysenbug, en 1890 — d'une part par rapport aux tentatives des symbolistes d'appréhender la réalité intérieure, voire subconsciente, grâce à la méthode intuitive, d'autre part par rapport à l'attitude du jeune R. Rolland lui-même en face de la réalité extérieure: il se classait parmi ceux qui «tirent leur oeuvre de leur propre substance». «Cette attitude esthétique de Rolland, dit Mme Karczewska-Markiewicz, a trouvé seulement en une certaine mesure son reflet dans 'Jean-Christophe', oeuvre de transition entre deux époques, réalisant timidement, mais d'une façon novatrice, les principes théoriques des tendances littéraires nouvelles, entre autres aussi le postulat que le roman doit être poétique; oeuvre, cependant en même temps non débarrassée d'éléments qui permettent, en une certaine mesure, d'appeler son auteur un épigone des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle» (25).

Cette position «entre-deux» se manifeste en premier lieu sur le plan de l'agencement de l'oeuvre (ch. III. Esquisse d'une composition symphonique, 26—45). Malgré ses intentions et certains aspects «musicaux» vraiment réalisés, R. Rolland ne réussit pas à doter son cycle d'une structure rigoureusement «symphonique», surtout en ce qui concerne les proportions entre les différentes parties. En outre, de la «Révolte» jusqu'aux «Amies», l'auteur se tourne vers la réalité extérieure, sociale, nous donnant dans cette partie du cycle une image réaliste de l'époque. Sur le plan du protagoniste (ch. IV, Le portrait du héros, 46—74), R. Rolland, s'étant dans les premiers volumes inspiré de la technique du journal intime pour présenter la naissance, l'évolution et les crises spirituelles d'un génie musical, transfère ensuite l'accent sur les conflits de Jean-Christophe avec son entourage. «Dans la mesure où il s'éloigne du réalisme de la vérité intérieure cherchant une interprétation abstraite de l'acte créateur, le portrait du héros devient de plus en plus nébuleux, il prend progressivement le caractère d'un portrait d'artiste généralisé, d'un exemple illustrant les thèses philosophiques de l'auteur» (74). Le chapitre V (Tableau épique de l'époque? 75—89) rappelle combien le personnage de Jean-Christophe constitue un axe autour duquel se déploie le panorama de l'époque, s'élargissant au besoin à toute la société ou se rétrécissant à un petit cercle de personnes, et fait ressortir que ce milieu social existe au fond en fonction du protagoniste. D'où le rôle que joue le «narrateur» dans le roman. Or, «composant le tableau de l'époque, Rolland oscille entre la forme du roman de moeurs traditionnel et la peinture épique de Tolstoï. Certaines parties (en particulier «Antoinette», «Les amies») paraissent, par rapport aux romans du type balzacien et postbalzacien, écrites par un épigone. La tentative de briser les schèmes traditionnels, d'embrasser une large sphère de phénomènes sociaux, a eu pour effet un chaos de formes, le chaos de la composition de l'ensemble. Rolland n'a pas réussi à broser un tableau de l'époque d'un art aussi mûr que celui de l'oeuvre de Tolstoï» (88), *Guerre et Paix*, tant admirée par le débutant. D'autre part, Rolland n'a pas su, «de la leçon du symbolisme, de l'oeuvre de Dostoïevski et plus tard du bergsonisme, tirer les conclusions qui auraient pu le mener sur la voie du roman psychologique moderne, celle de Proust, de Kafka, de Joyce, bien qu'au fond il l'ait tracée en pionnier» (92).

Le livre de Mme Karczewska-Markiewicz se lit avec un vif intérêt. R. Rolland qui s'opposait à certaines tendances symbolistes (cf. son attitude à l'égard de R. Wagner), ne pouvait pas se soustraire à d'autres parce qu'elles correspondaient à ses propres besoins. Mme Karczewska-Markiewicz aurait bien pu mentionner la «Préface à mon théâtre» (1892), où R. Rolland se proposait de créer aussi des drames «symboliques». Elle aurait pu évoquer aussi les traits symbolistes qu'on décele dans d'autres drames de jeunesse, p. e. *Saint-Louis* («ce Parsifal français»). Mais il ne s'agissait pas pour elle d'être exhaustive: elle a d'ailleurs consacré une monographie au théâtre de R. Rolland (1955).

D'autre part, on hésitera à souscrire sans réserve à l'assertion que «les influences esthétiques et philosophiques, qui ont agi sur l'auteur de 'Jean-Christophe', montrent une prédominance de l'inspiration provenant de l'ambiance symboliste où Rolland mûrissait» (89). Nous croyons que le problème de la formation du jeune R. Rolland saurait difficilement être réduit à la prédominance des influences symbolistes, quelque fortes qu'elles aient pu être. Il y en a eu d'autres importantes. Leur «structuration» et assimilation reste à être systématiquement examinée dans toutes ses nuances. Peut-être Mme Karczewska-Markiewicz a-t-elle tendance à sousestimer, entre autres, l'influence du panthéisme spinoziste sur le débutant, et à surestimer celle de Bergson sur l'auteur des derniers volumes de *Jean-Christophe*.

En tout cas, il faut remercier l'auteur polonais des suggestions si pertinentes qu'apporte son présent livre. Il est dommage que Mme Karczewska-Markiewicz n'ait pas eu l'occasion de le publier en français. Mais il y a un résumé substantiel.

Otakar Novák

*André Maurois, De Proust à Camus* (Paris, Librairie académique Perrin, 1963, pp. 347; *De Gide à Sartre*, Ibid., 1965, pp. 309).

Le caractère de ces deux volumes d'essais littéraires est donné non seulement par le talent particulier, si bien connu, d'André Maurois, sa longue expérience des auteurs et leurs œuvres, mais aussi par leur destination. La plupart d'entre eux, dit-il dans une brève note liminaire, furent originellement rédigés pour un cours s'adressant à des étudiants américains. Et dans son texte sur Marcel Proust, on trouve encore la précision suivante: «... La première idée de cet ensemble de leçons sur quelques grands Français de notre temps me fut suggérée, par le président de l'Université de Princeton, au cours d'un déjeuner qui eut lieu au Bois de Boulogne» (*De Proust à Camus*, p. 27). Destinés à des étudiants étrangers, ces «médaillons» supposaient une solide information alliée à une présentation «pédagogique», sans pédantisme savant, de la matière à traiter.

Inutile de nous attarder à ce qu'André Maurois n'en est pas, avec ces deux recueils d'essais critiques, à sa première incursion dans ce domaine. Inutile aussi de nous arrêter au fait que, dans le grand genre de la biographie, nouvellement et très soigneusement documentée — Jean Pommier l'a dû constater, en somme, à propos de son *Prométhée ou la vie de Balzac* (1965), malgré des rectifications de détail (cf. la Revue d'histoire littéraire de la France, 65 année, 1965) — l'accent est, chez André Maurois, porté sur l'évocation de la vie des auteurs, leur œuvre elle-même n'étant rappelée, le plus souvent, que dans le cadre de celle-ci, sans analyses plus approfondies.

Le premier des présents volumes contient douze essais, sur Marcel Proust, Henri Bergson, Paul Valéry, Alain, Paul Claudel, François Mauriac, Georges Duhamel, Antoine de Saint-Exupéry, Jacques de Lacretelle, Jules Romains, André Malraux, Albert Camus. L'auteur dit avoir remanié, pour l'impression, «ceux sur Claudel, Saint-Exupéry, Mauriac pour tenir compte de textes nouveaux et importants». Etant conscient de ce que ces douze auteurs constituaient une image fort incomplète de la richesse et variété des grands représentants de la littérature française, André Maurois ajoutait, toujours dans sa note liminaire: «Naturellement, pour faire de cette série une esquisse de la littérature française pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il faudrait ajouter de nombreux noms, et par exemple Romain Rolland, Péguy, Colette, Martin du Gard, Giraudoux, plus quelques vivants. Ce nouveau volume exigera de longues lectures. Les dieux m'en laisseront-ils le temps? Je l'espère.» Ce bel espoir, André Maurois ne l'a pas caressé en vain; les dieux l'ont rempli, les longues lectures, il les a faites. C'est ainsi que deux ans après le premier recueil il a pu faire paraître un second, comprenant cette fois dix essais, sur André Gide, Charles du Bos, Charles Péguy, Romain Rolland, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Roger Martin du Gard, Jean Anouilh, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre. On n'y trouve pas le nom de Colette, de même que d'autres noms qui auraient mérité de compléter la galerie (Guillaume Apollinaire, André Breton, etc.). Mais tout est subjectif — plus ou moins. Du choix que nous offre André Maurois, on peut dire que, malgré certaines lacunes, il reste fort représentatif.

Dans ces monographies «en réduction», André Maurois part tout naturellement de la vie de ses auteurs qu'il retrace rapidement et, nous semble-t-il, utilement. Les critiques ont assez souvent tendance à la négliger de sorte que certains aspects de l'œuvre des écrivains, au lieu d'apparaître dans ses attaches avec elle, restent «en l'air». Ensuite, André Maurois s'applique à évoquer et interpréter cette œuvre dans son évolution, réussissant en général à faire ressortir ses traits typiques, essentiels. Enfin, on nous fait entrevoir quelques aspects marquants de la méthode de l'auteur, de sa technique, etc. Comme tous les auteurs dont il parle ont été ou sont ses contemporains qu'il a, dans la majeure part des cas, sinon tous, connus personnellement, discutant avec eux leurs conceptions esthétiques et leurs œuvres, ses essais ont leur intérêt même à ce point de vue.

En les parcourant, on s'aperçoit bientôt qu'ils sont une initiation loyale à des esprits fort différents. Il est vrai qu'André Maurois ne cache pas çà et là qu'il a ses préférences: jamais il ne les montre d'une façon polémique. Tout le monde sait quelle profonde impression a laissée chez lui Alain, son professeur. Se préparant à le présenter dans le premier des deux recueils, il dit: «Nous sommes assez nombreux dans le monde à penser qu'Alain fut, et demeure, l'un des plus grands hommes de notre temps. Pour moi, je dirais volontiers: *le plus grand homme*