

Jaroslav Fryč er

## QUELQUES ÉTUDES SUR LES PROBLÈMES DE LA PROSE FRANÇAISE MODERNE

Depuis quelques années, on peut lire dans les travaux critiques et dans les manuels de la littérature que le roman et le conte français contemporains subissent une crise profonde. Mais il faut bien s'entendre sur le mot de crise: il ne s'agit pas aujourd'hui d'une sorte de décadence générale de la prose narrative. Il s'agit plutôt d'une étape dans l'évolution du roman et du conte français. Elle est caractérisée par une tendance bien marquée à restituer l'équilibre entre, d'une part, les sujets nouveaux tirés de la réalité historique nouvelle qui s'imposent aujourd'hui aux prosateurs, et, d'autre part, les formes et procédés du genre qui restent traditionnels, en somme ceux du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit donc, dans la prose française, mais d'ailleurs non seulement française, de renouveler le genre et de trouver de nouvelles voies pour le roman et pour le conte. Ceux-ci restent même aujourd'hui les formes possédant les moyens relativement les plus efficaces de saisir la réalité de la vie contemporaine et de présenter les problèmes de notre époque sur le plan artistique.

Mais ce n'est pas là le seul avantage offert à l'auteur par le genre narratif. Même au point de vue technique, la prose permet aux écrivains d'exprimer leurs propres idées et leurs propres opinions sur la réalité contemporaine par des procédés techniques nouveaux, de prendre ainsi une position personnelle en face de la vie actuelle et de ses problèmes et de surmonter l'objectivisme du roman classique du XIX<sup>e</sup> siècle. Notons à ce propos la prédilection de plusieurs prosateurs contemporains pour les récits en „ich-forme“.

La prose narrative en général et le roman en particulier, malgré les prédictions sur le déclin inévitable de ce genre, restent toujours au centre de l'intérêt des écrivains et du public: cinq livres sur six qui paraissent aujourd'hui en France dans le domaine des belles-lettres, sont de la prose. Quoi d'étonnant si, dans une telle situation, ce n'est pas seulement l'attention des lecteurs et des écrivains eux-mêmes, mais encore la curiosité des critiques et des historiens de la littérature qui s'orientent vers les problèmes de la prose, des sujets, des techniques du roman et du conte, de la création littéraire en prose, et vers d'autres questions particulières encore. Pour la recherche des voies nouvelles de la prose contemporaine, la connaissance des oeuvres classiques du passé est évidemment très importante, soit pour pouvoir renouer avec certaines traditions de la prose du passé, soit pour pouvoir entrer en opposition avec elles. De ce point de vue, les travaux récents sur les problèmes de la prose française sont très actuels. Ils méritent une grande attention surtout quand ils les abordent à partir de positions méthodologiques nouvelles et qu'ils sont basés sur des documents et des textes nouveaux. La comparaison des oeuvres narratives des différents „systèmes“ littéraires, p. ex. du romantisme, réalisme ou naturalisme, fait bien ressortir, entre autres, quels éléments techniques peuvent être mis à profit pour servir des intentions des auteurs contemporains et être adoptés par la prose moderne en général.

Dans le présent compte-rendu, nous voulons passer en revue quelques problèmes de la prose française traités dans quatre publications récentes. Suivant la chronologie des écrivains dont l'oeuvre est examinée, le premier livre est celui de Frank Paul Bowman, *Prosper Mérimée. Heroism, Pessimism, and Irony*,<sup>1</sup> volume 66 des publications de l'Université de California.

L'héroïsme, tel que Mérimée le comprenait, le pessimisme, et enfin l'ironie qui est l'un des principaux éléments de l'art du nouvelliste, représentent trois aspects essentiels de la pensée et de l'oeuvre de Prosper Mérimée. M. Bowman les explique par une étude approfondie des idées de Mérimée et de la position que celui-ci a prise dans son oeuvre et dans sa correspondance en face de quelques problèmes fondamentaux qui se posaient devant sa génération, à savoir „the relation between love and death, the struggle between the individual and society, the debate between determinism and individual freedom, between heroism and fatalism“ (p. 1). Les autres aspects de l'art et des idées de Mérimée (ses opinions politiques, religieuses, etc.) ont été compris dans le livre de M. Bowman seulement pour mieux mettre en relief son pessimisme, ses conceptions de l'héroïsme, de l'homme, de l'histoire et du destin et pour montrer le reflet de ces idées non seulement dans les sujets, dans les caractères, dans les intrigues, etc., mais encore sur le plan purement technique de ses nouvelles.

Cette méthode permet à l'auteur de formuler quelques remarques suggestives sur l'art et la pensée de Mérimée, sur la façon dont se réalisait l'unité de son oeuvre et de ses idées personnelles, sur l'unité du fond et de la forme dans son oeuvre et sur quelques affinités entre cette oeuvre et la situation historique contemporaine.

Le pessimisme de Mérimée en ce qui concerne la politique, la religion, l'amour, etc., se manifeste dans presque toutes ses oeuvres. Ses héros doivent lutter contre des forces politiques et sociales ennemies. Très souvent ils sont victimes d'un destin tragique. M. Bowman montre que ce pessimisme est, chez Mérimée, en grande partie le résultat de sa connaissance profonde de la vie contemporaine: „He justified this pessimism by a description of the world as he knew it. His thesis was that things are bad now, they used to be better, and they are going to be worse“ (p. 77). Il est bien naturel que les désillusions personnelles qui n'étaient pas peu nombreuses dans la vie de Mérimée, y jouaient aussi un rôle considérable. Envisagé de ce point de vue, le pessimisme de Mérimée commence à se manifester comme l'expression du désaccord entre les idéaux de l'auteur et entre la réalité contemporaine, ce qui est un trait typique du romantisme. Mais dès qu'on commence à examiner l'art de Mérimée, la composition, la technique littéraire et les procédés artistiques dans ses nouvelles, on constate que la parenté de notre auteur avec les romantiques est moins proche. M. Bowman consacre à ces problèmes plusieurs pages de son livre, surtout dans la troisième partie intitulée *Hero, Fate, and Literature* (pp. 84—145).

Chez Mérimée, l'oeuvre et la vie sont intimement liées. Il ne traitait, dans ses nouvelles, que les sujets et les problèmes qui l'occupaient parfois depuis plusieurs années, comme le montre sa correspondance. Tout de même, Mérimée n'introduisait pas, dans son oeuvre, ses idées propres et les éléments autobiographiques en utilisant les procédés employés par les romantiques. Il ne projetait pas ses idées et sa sensibilité directement dans les personnages. Il ne les exprimait pas dans des réflexions intercalées dans ses récits: „Mérimée introduced personal elements into the novel mainly through the device of the narrator, of which he was a master; in this respect his art is unique. He consciously separated himself from his hero and avoided autobiographical literature by inventing a narrator whom the reader could identify with the author“ (p. 164).

Quelle était la raison de ce que Mérimée se cachait très souvent derrière le personnage du narrateur? C'était pour lui l'une des manières de prendre ses distances vis-à-vis de l'action et de la réalité qu'il décrivait, le moyen de prendre un certain recul d'elle, de se ménager une certaine perspective pour pouvoir mieux la juger. Là est la clé, suivant M. Bowman, pour comprendre l'art de Mérimée: „... literature was for him a „prise de conscience“ about life, a way of being conscious about what was going on; and, also, the means of taking an attitude toward life... In fact, literature played a far more important and more complicated role in intensifying Mérimée's consciousness of life and in permitting him to judge life and defend himself against it — or rather to avoid the consequences of his extreme pessimism“ (pp. 84—85).

Et c'est du même point de vue que l'auteur nous propose l'interprétation de l'ironie de Mérimée, de ce „je ne sais quoi d'ironique et de narquois“ qui le rapproche, suivant les mots de Balzac, de Stendhal. L'ironie se place, de même que le personnage du narrateur ou la fiction littéraire, entre Mérimée et l'action, et lui sert de moyen de juger la réalité et de maintenir en même temps l'apparence d'être indifférent à ce qu'il raconte.

Qu'il nous soit permis d'ajouter une petite remarque en marge des conclusions persuasives de M. Bowman. On peut rapprocher les nouvelles de Mérimée et la prose contemporaine. Il semble que c'est justement ce souci incontestable de conserver la distance de l'auteur vis-à-vis de ce qu'il peint et raconte pour pouvoir exprimer ses idées en tant qu'observateur indifférent, donc une sorte de „distanciation“, de „Verfremdungseffekt“, qui, au point de vue de la technique littéraire, marque la prose de Mérimée même aujourd'hui d'un caractère d'actualité et de modernité.

Le livre apporte d'autres observations encore sur l'art de Mérimée, sur la structure de ses nouvelles, sur le rôle des dialogues, du monologue intérieur pour la description du milieu et des personnages, etc. Une note à part: l'emploi du dialogue, n'est-il vraiment rien d'autre que „a result of his dramatic apprenticeship“ (p. 109)? N'en pourrait-on pas chercher les raisons aussi, p. ex., dans quelques tendances qui se manifestaient dans le domaine de la nouvelle dans la première moitié du siècle passé? En général, les prosateurs de cette époque commençaient à réduire, dans leurs nouvelles, les passages descriptifs et les analyses psychologiques. Ils se concentraient plutôt sur l'action et l'intrigue. Le dialogue représentait l'un des procédés qui a rendu possible, sur le plan technique, cette évolution du conte. De ce point de vue, les contes et les nouvelles d'Alfred de Musset offrent un exemple instructif.

Est-il nécessaire, même après ce peu que nous venons d'en dire, de répéter que l'étude de M. Bowman est un livre utile et qu'elle apporte quantité d'aperçus nouveaux sur certains aspects des idées et de l'art de l'auteur examiné? Bien sûr, on pourrait appuyer ou compléter quelques conclusions par une analyse plus détaillée des rapports de l'oeuvre du grand noveliste avec celle de ses contemporains, on pourrait examiner la place qu'occupe Mérimée dans l'évolution historique des lettres françaises de la première moitié du siècle passé. Mais M. Bowman a, sans doute, réussi à nous donner un exposé souvent nouveau sur certains aspects des idées et de l'art de Mérimée et de leur corrélation dans ses oeuvres. Citons, à titre d'exemple, les lignes où M. Bowman montre comment le déterminisme, que Mérimée manifestait dans le domaine de l'histoire et de la vie humaine, se reflète jusque dans les reprises de quelques motifs et dans l'entrelacement de plusieurs narrations dans ses nouvelles.

Le livre de Osten Södergård, *Essais sur la création littéraire de George Sand d'après un roman remanié Lélia*<sup>2</sup> comprend plusieurs études „convergeant toutes vers un aspect qu'on pourrait, faute de mieux, qualifier de création littéraire“ (p. 5). Il est divisé en quatre parties. La première est une étude comparative du texte des deux versions de *Lélia*. La deuxième est consacrée aux personnages dans l'oeuvre de G. Sand. La troisième étudie le thème et les procédés littéraires, et la quatrième, enfin, présente une analyse psychologique du style de notre écrivain.

Le point de départ méthodologique de M. Södergård est donc différent de celui de M. Bowman. Son livre sur G. Sand n'est pas une étude exhaustive de la problématique du roman donné. Il apporte plutôt une série de prises de vue sur un seul aspect, la création littéraire dans une oeuvre concrète, et encore non pas de tous les points de vue possibles.

Pour celui qui veut étudier, chez G. Sand, la création littéraire et ses différents aspects, surtout le travail du style et la genèse des personnages, les deux éditions de *Lélia*, celle de 1833 et celle de 1839, comme on sait, sensiblement retouchée, présentent des matériaux qui sont exceptionnels dans l'oeuvre de l'écrivain. On doit donc savoir gré à M. Södergård d'avoir choisi ce sujet. Dans son livre, il s'est proposé d'analyser la nouvelle version du roman et de saisir, d'après ce qui y était retouché, retranché ou ajouté, l'évolution, au point de vue des idées aussi bien que de l'art, de G. Sand dans les années 1833—1839.

Au commencement de la première partie de son livre, M. Södergård cite les mots que l'auteur avait mis en tête de sa *Lélia* retouchée: „Pénétré de l'inviolabilité du passé, je n'ai donc usé du droit de corriger mon oeuvre que quant à la forme“. Dans une étude riche en documentation, M. Södergård tâche de vérifier cette proclamation. Il démontre que sur 200 retouches, ce ne sont que 80 qui se rapportent uniquement au souci d'améliorer le style du texte, donc „la forme“. Les autres modifications concernent les idées et les personnages; ou bien elles censurent en quelque manière le texte de la première édition. Résultat de l'examen: la plupart des retouches regardent le fond du roman.

Caractérisant les changements opérés dans la deuxième version de *Lélia*, notre historien constate: „On peut dire que la nouvelle *Lélia* est, par rapport à la première, un exemple de littérature engagée. Un engagement dans les débats et les problèmes de son époque“ (p. 37). L'évolution de G. Sand telle qu'elle se manifeste dans la version remaniée de *Lélia*, Ö. Södergård l'explique par l'influence de la pensée et de l'oeuvre lamennaisiennes et de quelques idées de Pierre Leroux. W. Karénine, dans sa grande monographie sur G. Sand, l'avait déjà signalée (cf. tome II, pp. 309 et suiv., tome III, pp. 217—218). M. Södergård analysant non seulement les idées des deux *Lélias* mais encore les personnages et la structure du roman, apporte des arguments nouveaux pour étayer ce fait.

Les documents, les rapprochements et les comparaisons cités dans ce chapitre sont éloquentes. Ils expliquent clairement un aspect important des changements que présente la seconde *Lélia*. Mais le problème n'est-il pas considéré, dans un certain sens, isolément, puisqu'il est étudié en dehors de la situation historique et culturelle à l'époque? Ne faudrait-il pas faire ressortir encore d'autres aspects de l'évolution des idées et de l'art de G. Sand en étudiant les deux *Lélias* en connexion étroite avec les tendances de la littérature française des années 1830—1840? Celle-ci, en tant que tout, ne s'intéressait-elle pas de plus en plus aux problèmes de l'humanité, du progrès social, de l'avenir, donc des idées qui occupent, dans la seconde *Lélia*, une place si importante? Dans une étude qui tiendrait plus visiblement compte de ce contexte historique, l'évolution de G. Sand — même à travers les deux versions de ce seul roman pris à part — apparaîtrait comme l'expression de tendances historiques et artistiques plus générales. On y découvrirait alors plus qu'une orientation personnelle de l'auteur due uniquement à l'influence des idées de quelques écrivains et philosophes lus à cette époque. Mais en ce qui concerne l'influence de la pensée de Lamennais et de Leroux sur la deuxième version de *Lélia*, sur la

formation de quelques personnages (p. ex. d'Annibal), le livre de M. Södergård épuise le thème, à ce qu'il semble, entièrement.

Le sous-titre du livre de Martin Kanes, *Zola's La Bête humaine*,<sup>3</sup> *A Study in Literary Creation*, indique qu'il s'agit d'un travail entrepris d'un point de vue méthodologique proche de celui de M. Södergård. Celui-ci se proposait de suivre la création littéraire dans une oeuvre concrète. M. Kanes étudie le problème choisi sur une base plus large que l'auteur du livre sur G. Sand. Il décrit la formation et la cristallisation des personnages, de l'intrigue et des descriptions. En outre il étudie l'intégration des faits réels et inventés dans le roman et d'autres questions encore, envisageant uniquement le plan structural: „I propose only to elucidate 'structure' and to explore the complex process by which form and meaning reciprocally determine each other“ (pp. 1-2).

L'auteur analyse les trois manuscrits concernant *La Bête humaine*, conservés dans les fonds Zola de la Bibliothèque nationale. Les résultats de ce travail exécuté avec une solidité et finesse remarquables, éclairent certains aspects de l'art de Zola romancier dans *La Bête humaine*. L'auteur suit les étapes préparatives que Zola faisait à partir de 1871, la lente élaboration des principaux caractères et de l'intrigue, la recherche des documents, des coupures et des renseignements de toute sorte, jusqu'au moment où le romancier a commencé à organiser en roman les éléments réels ramassés et les résultats de son imagination créatrice. Avec une clarté et logique irréfutables, M. Kanes montre les affinités de quelques motifs, scènes et idées du roman rédigé à l'époque d'une crise artistique et sentimentale de Zola, et de quelques faits de sa vie intime et de ses opinions personnelles. Se basant sur quantité de documents et citations, M. Kanes fait voir que l'étape de la fiction et de l'imagination, c'est-à-dire de l'invention des personnages et de l'intrigue, a précédé l'étape de la documentation, et que le roman, conçu d'abord comme une étude scientifique (dans le sens que Zola lui donnait) du milieu social spécifique, est devenu en fin de compte, une oeuvre, dans laquelle les idées et les intentions de Zola s'entrepénétraient avec les résultats de son exacte et copieuse documentation.

Le livre de Martin Kanes invite aussi à réfléchir sur l'importance et l'utilité des études de ce genre. L'auteur lui-même connaît les limites de sa méthode. Il ne les dissimule pas: „Such an analysis is an entirely descriptive process. It can offer no explanations; it can pass no judgments. But it can reveal intentions, fulfillments, and failures, and thus provide the insights which are the only reasons for critical appraisal“ (p. 2). De tels travaux n'apportent pas d'ordinaire des interprétations nouvelles concernant l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur examiné. Mais les études monographiques de cette sorte qui, hélas, manquent même pour tant de chefs-d'oeuvre des auteurs classiques, constituent une base solide pour les analyses critiques d'un écrivain ou d'une époque tout entière. Le livre de M. Kanes apporte, dans ce sens, des documents précieux non seulement pour la connaissance de l'oeuvre de Zola, mais encore pour l'étude de l'époque „positiviste“ dans les lettres françaises, surtout pour les problèmes concernant les méthodes de la documentation, la part de la fiction dans les oeuvres des auteurs de cette époque, etc.

L'ouvrage de Pierre R. Robert, *Jean Giono et les techniques du roman*<sup>4</sup> peut être considéré comme un exposé concis, mais systématique des problèmes qui caractérisent les techniques littéraires du roman contemporain. L'oeuvre de Jean Giono n'est qu'un point de départ pour des réflexions plus générales: „Cet ouvrage n'est pas une étude de l'oeuvre romanesque de Jean Giono. En nous servant de cette oeuvre pour illustrer notre commentaire sur les techniques du roman, nous nous attacherons cependant à en suivre l'évolution structurale et à en montrer par là la continuité“ (*Préface*).

Cet aveu de l'auteur nous autorise à passer rapidement sur les questions de l'évolution de l'art du roman dans le cas particulier de Giono et à nous arrêter avant tout aux pages qui concernent les problèmes généraux des techniques romanesques. M. Robert constate qu'„en utilisant des sujets conventionnels, Giono a cependant rénové l'art du roman“ (p. 97). Il explique donc l'évolution de Giono-romancier sur le plan esthétique. Peut-être pourrait-on se poser la question si l'on peut parler d'un „renouveau“ du roman sans tenir compte des sujets, des idées exprimées et des intentions du romancier, bref de tout ce qui constitue le „fond“ de l'oeuvre littéraire. Mais M. Robert n'a étudié, dans son livre, que le côté technique, „structural“ du roman. C'est justement là qu'il faut chercher l'importance de son étude. Il est impossible de résumer en quelques mots toute la richesse d'idées et de suggestions que M. Robert présente dans son „commentaire sur les techniques du roman“. Choisissons au moins quelques-uns des aspects indiqués par l'auteur.

Dans une courte *Introduction*, l'auteur explique quelques notions de base. Il parle aussi de sa conception de la spécificité et du but du roman. Le romancier, suivant M. Robert,

veut „s'exprimer en représentant une réalité, et par là en établissant avec l'auditeur ou le lecteur un système de communication, à l'aide de procédés techniques“ (p. 6). Dès le début de son livre, M. Robert montre le point de vue principal à partir duquel il analyse les techniques du roman et ses éléments constitutifs (parmi lesquels il comprend l'espace, le temps et la conscience) : c'est l'aspect de la collaboration entre l'auteur et le lecteur. Il insiste sur le fait que la critique a „négligé un peu trop cet aspect du roman, oeuvre de collaboration entre le romancier et le lecteur, pour se consacrer uniquement au romancier“ (p. 5). Les divers procédés techniques sont donc envisagés, dans les chapitres qui suivent (I. *Le Narrateur*, II. *Espace et temporalité*, III. *Les personnages*) comme éléments de la structure du roman. En même temps, on étudie la fonction qu'ils jouent dans cette collaboration auteur-lecteur. Le romancier, continue M. Robert, a besoin du consentement du lecteur pour se faire évader de la réalité propre et pour se faire introduire dans une réalité artificielle qui lui est fournie dans le roman. Or, pour atteindre à ce but, c'est-à-dire à l'évasion relative du lecteur, le romancier utilise des procédés techniques différents.

L'un des éléments les plus importants qui y entrent en jeu, c'est le point de vue sous lequel le récit est présenté, de la perspective, bref, le problème du narrateur. Dans le livre, dont nous venons de parler, M. Bowman explique comment Mérimée déjà utilisait différentes manières de raconter les nouvelles pour se créer une distance vis-à-vis de ce qu'il racontait. Mérimée employait des interventions du „moi“ de l'auteur dans le récit, il utilisait le personnage du narrateur qui faisait partie de l'action, en était parfois le héros principal, ou en était au moins le témoin. Notons que le problème du „point de vue“ chez les auteurs du passé est à présent l'objet de plusieurs études spéciales, p. ex. de Jean Rousset qui l'a examiné dans *Madame Bovary*,<sup>5</sup> et qu'il est au moins abordé, comme on sait, dans la plupart des études monographiques sur la prose du passé (p. ex. les remarques sur le point de vue dans le roman par lettres à propos des *Liaisons dangereuses*<sup>6</sup>). M. Robert analyse ce problème dans les romans de Giono. Il démontre l'utilisation très adroite d'un ou de plusieurs narrateurs qu'il appelle „auxiliaires“. Les *Ames fortes* représentent, dans ce sens, un „chef-d'oeuvre au point de vue technique“ (p. 21).

Le „narrateur auxiliaire“ devient dans la prose moderne de plus en plus fréquent. Il y représente un point de vue conforme à sa fonction dans l'oeuvre et en opposition presque directe avec le point de vue de l'omniscience du romancier du XIX<sup>e</sup> siècle. Les raisons de son emploi soulignent la nécessité d'analyser plus exactement les relations *auteur-lecteur* : „... le narrateur auxiliaire répond à un besoin de l'auteur de présenter son récit d'une certaine façon, qui n'est pas sans analogie avec le procédé, fort ancien, qui consiste pour l'auteur à dire qu'on lui a raconté cette histoire ou qu'il a découvert cette histoire dans un manuscrit oublié. Sa responsabilité n'est pas aussi directement engagée que dans une narration directe... Pour le lecteur, l'emploi d'un narrateur donne souvent un air de vérité plus grand au récit. Car s'il lui est souvent difficile d'accepter l'omniscience de l'auteur sans restriction et sans discussion, il lui est plus facile d'accepter la connaissance partielle d'un narrateur qui a vu les événements, ou les voit, et les raconte“ (pp. 13-14). Ajoutons que le critique abordant les problèmes de ce point de vue, se trouve sur le plan de la psychologie du lecteur, qui est un terrain bien dangereux : comment déterminer le degré de l'identification du lecteur avec le narrateur ou le héros, comment mesurer la participation ou la collaboration du lecteur au récit. Il est évident que cet aspect d'ordre psychologique doit quand même être pris en considération si l'on veut comprendre l'évolution de la prose contemporaine où il joue un rôle essentiel.

Le deuxième problème-clé traité dans le livre, c'est la question du *temps* dans le roman, examiné de nouveau „dans la mesure où il affecte les relations de l'auteur et du lecteur, c'est-à-dire à l'étude du temps dans les procédés techniques, et ce qui en résulte au point de vue esthétique“ (p. 25). On touche ici à une question qui, à partir des conquêtes du roman proustien et joycien, ne cesse pas de hanter les critiques aussi bien que les romanciers (citons, à titre d'exemple, le cas peut-être le plus flagrant, celui de l'oeuvre romanesque de Michel Butor). L'auteur montre comment Giono résoud les deux problèmes fondamentaux dans ce domaine : exprimer le temps „entre les scènes et les événements qu'il raconte, puisqu'il ne raconte pas tout; ensuite, l'exprimer dans ce qu'il raconte“ (p. 26). M. Robert analyse surtout l'importance des deux procédés, des parties lyriques et des ellipses (qui, suivant son commentaire, aident à attirer le lecteur dans l'action, à le „dramatiser“). Ce chapitre, ainsi que le précédent et le suivant sur les personnages du roman, abonde en remarques et suggestions originales.

C'est surtout cette richesse des aspects mentionnés et traités dans le livre, la clarté de l'exposé aussi bien que la solidité de la documentation, qui font de l'étude de M. Robert

un ouvrage précieux. C'est une sorte de résumé des techniques du roman moderne, malgré une certaine simplification du problème causée par l'exclusive concentration de l'attention sur le côté technique.

Toutes ces publications que nous venons de passer en revue traitent des questions de la prose — donc des questions qui comptent parmi les plus actuelles de la critique et de la théorie littéraire contemporaines — à partir de positions méthodologiques différentes. Chacune d'elles apporte quelques notions ou suggestions nouvelles. On pourrait reprocher à leurs auteurs une certaine étroitesse de leur point de vue. Ils ont clairement montré l'importance d'un aspect du problème en question, celui de la structure, des techniques, sans tenir compte du rôle que joue nécessairement, dans la création et l'emploi de telles techniques, le „contenu“ dans son historicité qui est en une si grande mesure à l'origine de l'organisation des oeuvres, de leurs structures. Mais nous n'oublions pas que l'analyse effectuée sur le plan structural, synchronique, peut elle-aussi apporter des découvertes utiles et préparer des travaux de synthèse entrepris sur une base plus large.

Pour obtenir une vue plus complète de la prose du passé et des tendances contemporaines à renouveler l'art du roman, il faudrait évidemment unir tous les points de vue essentiels. Les livres, dont nous venons de parler, ne l'ont pas fait. Leurs auteurs ne se sont pas, d'ailleurs, proposé un tel but. Mais les chercheurs ont examiné attentivement, chacun dans le cas d'une oeuvre particulière ou d'un auteur concret, quelques aspects de la création littéraire et de la structure de la prose narrative. Cela suffit pour rendre leurs livres indispensables à celui qui voudra approfondir les études dans cette direction.

#### Remarques

- <sup>1</sup> University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962, 205 p.
- <sup>2</sup> Uppsala 1962, Acta Universitatis upsaliensis, Historia litterarum I, 130 p.
- <sup>3</sup> University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962, 132 p.
- <sup>4</sup> University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1961, 98 p.
- <sup>5</sup> *Madame Bovary ou le „livre sur rien“*. Dans *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. I 1960, Feltrinelli Editore Milano, pp. 185—208.
- <sup>6</sup> Jean-Luc Seylaz, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*. Genève, Droz 1958, 154 p.