

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 22 (1949-1950)
Heft: 2

Artikel: Études ramuziennes
Autor: Vaney, Pierre / Anex, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869968>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

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

ÉTUDES RAMUZIENNES

C. F. RAMUZ, *Les Grands Moments du XIX^e Siècle français*, Lausanne, Mermod, 1948.

On connaît la grande admiration de Ramuz pour tout ce qui touche la France et son art en particulier. Les conférences sur *les Grands Moments du XIX^e Siècle français* sont un hommage de plus de l'écrivain vaudois au pays qui lui avait permis de se réaliser. Hommage émouvant parce qu'il était rendu en pleine guerre, au moment où la France traversait des années difficiles et voyait son prestige de plus en plus discuté, et surtout parce que, tout au long de ces conférences, on y sent l'ardeur passionnée d'un Ramuz dont la profonde sensibilité lui permet de pénétrer au cœur même d'une œuvre d'art et de communier en quelque sorte avec l'artiste créateur.

Ces conférences font revivre l'extraordinaire activité du XIX^e siècle français. Nous disons bien « revivre », car ce qui frappe dès l'abord, dans ces causeries, c'est leur caractère étonnamment vivant : Ramuz a le don d'insuffler la vie à tout ce qu'il touche. Elles apportent une double espérance :

Tout d'abord, en soulignant la magnifique vitalité de l'art français, vitalité qui s'accroît encore lorsque la France traverse des heures de crise, et en en faisant ressortir la grandeur et la supériorité sur les arts des autres pays, Ramuz espère redonner confiance à ceux qui, trompés par les événements (la guerre), conçoivent peut-être des doutes sur les chances futures de l'art français.

A cette assurance s'en ajoute une seconde et qui n'est pas la moins significative : en 1915, nous sommes à un tournant de l'œuvre de Ramuz. L'année précédente, en effet, il a publié trois volumes qu'il faut compter parmi les plus importants de son œuvre : *Raison d'Etre*, *Adieu à beaucoup de Personnages* et *L'Exemple de Cézanne*.

Ces trois écrits nous montraient un Ramuz nouveau, ayant pris conscience de sa force et faisant un grand pas en avant vers la « ressemblance », vers cette « unité divine » à laquelle il aspire maintenant de toutes ses forces. Dans son *Journal*, à la date du 4 septembre 1915, Ramuz écrit : « Quinze mois de réflexion, et toute une expérience nouvelle, mais qui ne tendrait à rien moins, semble-t-il, qu'à m'obliger à refaire ma vie. »

A l'aube de cette nouvelle période de son existence, Ramuz recherche, lui aussi, une assurance et c'est dans l'art français qu'il va la trouver. « Moi aussi, j'ai besoin d'une assurance, déclare-t-il dans sa première conférence, et ayant à vous parler ici de l'art français, de savoir pourquoi je le fais » (p. 26). S'il tient au cœur de Ramuz de parler de l'art en France, ce n'est pas seulement parce qu'il est de sa race et de sa langue, mais surtout parce qu'il dépasse les arts des autres pays par son caractère d'universalité. L'absence d'anecdotes, voilà ce qui caractérise l'art français, voilà ce qui touche Ramuz.

On comprend maintenant l'importance exceptionnelle de ces conférences qui se situent à un moment où Ramuz, sans renier son

œuvre antérieure, n'en éprouve pas moins le besoin d'une rupture avec le passé. Plus que jamais il va s'attacher aux valeurs impérissables, aux « notions constantes », à « l'authenticité ». Et c'est bien ce que nous sentons tout au long de ces pages, ce désir de l'écrivain de souligner, dans la production extraordinaire du XIX^e siècle français, ce qu'il y a de durable, d'immortel, de vraiment humain.

Comment le conférencier va-t-il s'y prendre ? Est-ce qu'il « défera d'un trait la savante et plate trame des manuels », comme le croit l'auteur d'un petit article sur ces conférences, paru au *Spectateur vaudois* le 2 décembre 1915 ? Nous ne croyons pas que Ramuz ait eu en horreur les manuels de littérature (il en dit même parfois du bien). Sa conception de la critique n'est pas nécessairement en désaccord avec celle des littérateurs. Non, ce par quoi Ramuz diffère des critiques ordinaires, c'est bien par sa manière d'aborder une œuvre d'art. Devant une toile ou un livre, le critique n'a, le plus souvent, recours qu'à son intelligence, grâce à laquelle il veut tout expliquer. Ramuz, lui, aborde une œuvre en artiste : il s'abandonne à sa sensibilité. Dans un petit article de l'époque *Le Besoin d'être aimé*, publié dans *Le Spectateur vaudois* (2 décembre 1915), Ramuz blâme sévèrement « cette manie de vouloir tout comprendre avant même d'avoir regardé, de vouloir tout discuter pour montrer qu'on n'est pas dupe ». Et pour l'introduction de ses conférences, il écrit cette phrase lourde de sens : « Ne cherchons pas tout d'abord à comprendre, cherchons seulement à sentir ». — « Que celui-ci écrive, poursuit-il, que cet autre peigne, que cet autre sculpte, que cet autre encore assemble des notes, qu'est-ce à dire sinon que tous pareillement cherchent à exprimer l'espèce d'émotion qu'ils ressentent devant la vie. Allons à l'émotion, point de départ et point d'arrivée. Quelle autre communication précisément entre l'artiste et nous que cette émotion, quels que soient les agents, si je puis dire, du transfert ? » (p. 12). Le degré d'émotion que chaque artiste éprouve dans sa création, voilà ce qui intéresse Ramuz, car, dit-il, « tous les arts ont pour fonction d'émouvoir, c'est-à-dire, comme le mot l'indique, de modifier en nous, tout en la respectant, une manière de sentir. Etant l'expression passionnée de la vie, les arts ont pour fonction de nous mettre devant la vie dans un état passionné » (p. 12-13).

Qu'on nous comprenne bien ; cela ne veut pas dire que Ramuz s'abandonne sans retenue à son instinct. Celui qui reconnaissait que l'art ne se réalisait que si la discipline venait contrebalancer l'instinct, celui-là ne pouvait se laisser emporter par les caprices de sa riche sensibilité. Aussi, après avoir pénétré une œuvre jusque dans son intimité et bu, si on nous permet l'expression, à la même coupe que l'artiste créateur, Ramuz éprouve le besoin d'expliquer, de commenter, de rapprocher : « les faits ne se succèdent pas au hasard, ils ne sont pas seulement en contact, ils dépendent l'un de l'autre » (p. 15). Et pour éviter le danger des classifications toutes faites, le conférencier s'efforce de les définir avec précision. « Mon travail, dit-il, sera avant tout un travail de définition » (p. 16).

C'est ainsi qu'apparaissent ces dix conférences sur *les Grands Moments du XIX^e Siècle français*, comme l'expression d'une profonde sensibilité, mais d'une sensibilité en quelque sorte canalisée par un

esprit solide qui n'est « satisfait que lorsque, à ce que l'œil perçoit, viennent s'ajouter des notions précises ».

Il faudrait maintenant faire l'analyse complète de cet ouvrage. Qu'on nous pardonne de la négliger. D'ailleurs nous ne pourrions donner qu'un sec résumé de ces pages magnifiques. Nous essayerons plutôt de faire sentir cette « émotion » que Ramuz éprouve au contact des œuvres d'art, puis nous tenterons de dégager l'esthétique que lui-même se crée pour son œuvre personnelle sous l'influence des grands maîtres français.

Si Ramuz a été particulièrement attiré par la peinture et la littérature, il n'en a pas moins été accessible, et cela d'une façon étonnante, à tous les autres arts. Il en constate d'ailleurs le parallélisme et reconnaît que les parentés s'établissent d'un art à l'autre, débordant les cadres où on veut les ranger, de sorte que, souvent, un peintre ressemble beaucoup plus à un écrivain ou à un musicien qu'à un autre peintre par exemple. Les mêmes questions, en outre, se posent pour tous les artistes et tous ont les mêmes problèmes à résoudre.

Ramuz possède cette faculté particulière de comprendre, ou mieux, de sentir, cette impression, cette « émotion » que l'artiste a lui-même éprouvée devant la nature. L'exemple de Cézanne, en 1914, laissait déjà prévoir ce don de sentir vibrer en soi toute l'âme d'un grand créateur. Mais l'écrivain romand ne portait son analyse que sur un seul artiste et encore dans un domaine (la peinture) où il se sentait à l'aise. Avec *Les Grands Moments*, il se révèle grand connaisseur de tous les arts et surtout sensible à la création de chaque artiste. « Nous sommes trop portés, dit le conférencier, à ne voir dans l'écrivain et dans l'artiste qu'une intelligence ou une volonté ; il y a aussi l'homme qui sent, qui sent physiquement, qui a des sens, des yeux, une ouïe, un odorat » (p. 108). Ramuz explique une œuvre par sa seule sensibilité, en revivant les sensations du poète, du peintre ou du sculpteur devant la nature. « Il semble, dit-il de Corot, qu'il laisse les choses agir sur lui comme si l'instrument était toujours prêt à chanter » (p. 135). Parlant du réalisme de Flaubert, il montre que pour cet auteur « l'objet existe en lui-même, l'objet non seulement mis en place, mais amoureusement caressé dans son contour ». Chez un Debussy encore, il reconnaît son « goût de l'intense », son « émotion discrète », sa « délectation raffinée ».

Fort du sentiment d'un écrivain ou d'un autre artiste, Ramuz le rapproche ou au contraire l'éloigne d'un peintre ou d'un compositeur. Ingres, par exemple, qui semble, par son réalisme, par sa « docilité aux choses », si près de Balzac, en est très éloigné, dans la pensée de Ramuz, par le sentiment : « Il y a chez Ingres, dit l'orateur, un voluptueux qui n'apparaît pas chez Balzac, et la forme chez Ingres témoigne de cette volupté. Alors que Balzac ne s'arrête aux détails qu'en vue de leur signification et séduit seulement par leur pouvoir expressif, c'est le plaisir qu'il y prend qui fait qu'Ingres s'y attarde. Balzac est presque un cérébral auprès de lui. Chez Ingres l'ensemble apparaît souvent comme n'étant pour lui que le prétexte, un prétexte à de beaux morceaux harmonieusement rapprochés, un prétexte à son plaisir » (p. 112). Et Ramuz conclut qu'Ingres, par son « besoin du loisir pour plus de jouissance »,

par son « oubli du dramatique jusque dans le drame même, où ses personnages ont l'air de poser », s'oppose d'une façon absolue au réaliste pur qu'est Balzac.

Examinons maintenant les lois que l'écrivain dégage de ses considérations sur l'art français au XIX^e siècle. Car c'est un fait que ces conférences n'apparaissent pas seulement comme un modèle de critique d'art, mais encore comme un manifeste où Ramuz prend fortement position et fixe les règles qui détermineront son œuvre postérieure. *Les Grands Moments* sont donc également une confirmation de *Raison d'Etre*, paru l'année précédente. (Nous trouvons d'ailleurs plusieurs idées, exprimées dans *Raison d'Etre*, reprises dans ces causeries.)

L'artiste, dans la description d'un caractère, doit tout d'abord être vrai. « Il est peut-être inutile, dans la peinture qu'on fait de l'être humain d'être complet ou exact : il suffit d'être vrai » (p. 207). Or, cette vérité ne peut exister que si elle repose sur une base solide, sur quelque chose de concret. Car « un livre n'est jamais vrai, s'il n'est enraciné dans une réalité, qui peut rester secrète, mais dont sa substance intime est tirée » (p. 53). Nous retrouvons ici le symbole de l'arbre dont Ramuz parle dans *Besoin de Grandeur* et dans *Questions*, arbre, qui, par sa partie souterraine, participe à la croissance et à la vie des profondeurs.

Vérité qu'il faut obtenir en s'attachant aux choses les plus humbles, non pas choisies parce qu'elles sont humbles, mais parce que c'est celles qu'on a le plus souvent devant soi. Faire face à *l'objet* qui est « essentiel seulement par l'émotion qu'on en tire » et « non par l'objet vu à travers un modèle, mais l'objet tout neuf, vu comme pour la première fois. Et tout se passe, alors, entre la sensation qu'on a, et les moyens de la rendre, qu'à son occasion on s'invente à soi-même » (p. 259). Effort vers la simplicité, mais simplicité qu'il faut « conquérir, sinon elle n'est que pauvreté ». Comme Cézanne, il faut savoir « résumer les données complexes et souvent subtiles de ses sens et les subordonner à un parti-pris architectural ». Toute l'esthétique de l'art ramuzien se trouve ainsi résumée : partir d'un fondement réel (le concret), puis fixer non la forme littérale de l'objet, mais la figure de sa sensation, et cela selon une forme personnelle, celle qui sera la plus apte à rendre fidèlement la sensation.

Nous en arrivons ici à un point délicat : le style. Cette question est abondamment traitée par l'écrivain romand dans ses conférences. Que ceux qui doutent encore de la facture de ses écrits lisent les pages admirables des *Grands Moments* où il parle du style. Nous n'en connaissons guère de plus convaincantes.

Reprenant une idée amorcée dans *Raison d'Etre*, Ramuz la développe avec une force qui coupe court à toute réplique : la forme et le fond sont inséparables et c'est un non-sens de les opposer l'un à l'autre, car « la forme intervient pour nous dès qu'intervient la conscience et on ne conçoit pas que nous puissions prendre conscience de quoi que ce soit sans le revêtir déjà d'une forme... Tout ce qui est conscience est forme. Reste à savoir si cette forme exprime clairement et exactement la pensée, le sentiment, la sensation ; mais, si elle ne les exprime pas, c'est que la pensée, le sentiment, la sensation ne sont pas parvenus eux-mêmes totalement à l'état de conscience... C'est ainsi que le même

objet, par la forme précisément, peut revêtir les aspects, et donc les significations les plus diverses : mais c'est qu'il a été d'abord différemment pensé ou senti. La forme a tous les droits sitôt qu'elle est sincère, mais cette sincérité même s'incorpore en elle et lui confère un accent » (p. 21).

Un auteur peut écrire bien ou mal, mais du moment qu'il se réalise, il écrit bien, peu important ses qualités ou ses défauts. Et Ramuz va plus loin encore, quand, dans le style de l'écrivain, il veut reconnaître la sensualité du créateur devant les choses qu'il exprime : « Je ne comprends pas le style, si on n'y fait intervenir l'idée de *délectation*. Et qu'est-ce que la délectation, sinon un plaisir savouré longuement dans l'oisiveté de l'esprit, et qui n'a rien à faire avec le plaisir de l'esprit, — le plaisir sensuel que l'artiste d'abord prend aux choses, le plaisir sensuel que nous prenons ensuite à ces mêmes choses, ressenties à travers son art » (p. 108).

Insistons encore sur deux qualités importantes (il y en aurait bien d'autres à relever) dont l'artiste doit faire preuve : tout d'abord le besoin d'une discipline, le pouvoir de maîtriser son instinct, car l'art est fait de deux choses : discipline et instinct. Discipline qu'on se fait à soi-même et qui est la seule discipline possible. Dans cet effort, dans cette tension constante, entièrement soumis à ce qu'il crée, l'artiste s'efface devant son œuvre, et c'est là cette seconde qualité que nous devons mentionner, cet oubli, cette renonciation, cette humilité devant l'art : « l'artiste n'est humain qu'à la condition de s'oublier. Il ne faut pas qu'il se serve des choses pour se mettre lui-même en valeur ; il faut qu'il soit à leur service. L'art est à base d'humilité ; il faut que là où on croyait trouver un écrivain, on trouve un homme » (p. 189).

Puisque le public a maintenant le grand privilège de posséder ces dix conférences, qui ont été imprimées et réunies en un volume magnifique, on en lira et relira le texte avec profit. Car ces conférences, par leur situation et leur signification, prennent une place importante dans l'œuvre d'un écrivain qui approchait déjà alors de la pleine possession de son art.

Pierre VANEX.

Bernard VOYENNE, *C. F. Ramuz et la sainteté de la terre*, Julliard, Paris, 1948.

Des débats qui naquirent, dans les années 20 à 30, autour de l'œuvre de Ramuz — après la longue période de silence et de solitude où elle s'élabore d'abord —, on peut retenir deux aspects ou deux thèmes majeurs : la querelle du « régionalisme » et, plus décisive, plus intéressante, la querelle proprement littéraire, qui s'en prenait à la manière de Ramuz, à son expression, à son art. Sans doute ces deux questions posées par l'œuvre de Ramuz étaient-elles liées : si, dans *Aline* comme dans *le Règne de l'Esprit malin*, on ne voyait pas autre chose que l'expression volontairement limitée d'une région, d'une province décrite pour elle-même avec le souci de n'en révéler que la figure, l'accent, les mœurs singulières qui ne pouvaient retenir l'attention qu'au titre de document pittoresque, il est évident que la manière dont l'écrivain s'y prenait ne

revêtait pas, aux yeux de la critique, une bien grande importance. Il passait pour un auteur excentrique, quelque peu rétrograde, qui recherchait une sorte de langage fidèle à celui des paysans, des « primitifs », qu'il avait choisis pour héros. Et une telle entreprise paraissait se poursuivre en marge de la littérature proprement dite. Partant de l'idée que Ramuz n'était qu'un folkloriste ou un naïf poète paysan, — et les sujets qu'il traitait engageaient aussitôt les lecteurs superficiels dans ce préjugé — sa langue pouvait tout au plus paraître curieuse ou savoureuse à certains, rafraîchissante, plaisamment barbare ; à d'autres choquante et fatigante au suprême degré. Quant à ceux qui étaient frappés par cette langue avant tout, par ses images, ses rythmes, ses procédés de plus en plus accusés, ils n'y voyaient encore, le plus souvent, qu'un instrument qui ne pouvait convenir qu'à une activité littéraire limitée, singulière, sans grand avenir ou même vouée à l'échec le plus certain, accusant déjà sa défaite dans des gaucheries, des bizarreries, des incorrections multipliées que rien ne justifiait. Je ne rappelle ici que l'opinion générale qui régnait autour de cette œuvre au moment où paraissaient *la Guérison des Maladies*, *Joie dans le Ciel*, *l'Amour du Monde*, qui n'étaient point sans doute des livres faciles à accueillir. Je n'oublie pas que quelques critiques et de nombreux écrivains avaient déjà reconnu à l'effort de Ramuz une signification et une portée plus vastes, avaient su apprécier les pouvoirs et déjà la puissance de cet art, son originalité féconde. Il vaut la peine par exemple, de relire le recueil de témoignages qu'Henry Poulaille avait constitué, en 1926, sous le titre bien significatif de *Pour ou contre Ramuz*. Il y avait un « cas Ramuz » et — fait qui aujourd'hui peut paraître surprenant lorsqu'il s'agit d'un écrivain — ce cas Ramuz était un cas littéraire. Heureuse époque où l'on jugeait un écrivain sur son art, sur son style ! On en vient à lire avec sympathie M. Paul Souday lui-même, ou M. Auguste Bailly, qui refusaient Ramuz au nom d'arguments bien faibles, mais qui étaient tout de même des arguments littéraires. Ces arguments étaient faibles, non parce qu'ils s'en prenaient à la syntaxe de Ramuz, à ses manies, à ses périphrases, mais parce qu'ils ne portaient pas au-delà, parce qu'ils ne rendaient compte en rien de la structure et de la substance de ce nouveau langage, parce qu'ils étaient inaptes à apprécier — fût-ce en le jugeant avec sévérité — le style si neuf et si authentique qui, de toute évidence, se construisait, s'organisait aux pages de ces livres, en dépit de ses faiblesses et quelquefois par elles. Rappelons-nous les merveilleuses remarques de Proust sur le style de Flaubert, dont précisément il analyse avec minutie les éléments grammaticaux, en relevant qu'il y a une « beauté grammaticale » qui n'a rien à voir avec la « correction » : « Généralement les grands écrivains qui ne savent pas écrire (comme les grands peintres qui ne savent pas dessiner) n'ont fait en réalité que renoncer leur « virtuosité », leur « facilité » innées, afin de créer, par une vision nouvelle, des expressions qui tâchent peu à peu de s'adapter à elle. » Tel est le ton de la vraie critique littéraire, comme on n'en trouve finalement que sous la plume des écrivains eux-mêmes ! Il ne serait pas difficile de montrer que cette remarque de Proust (elle est de 1920) peut également s'appliquer à Ramuz. Ou encore celle-ci, dans le même article : « Ces singularités grammaticales traduisant en effet une vision nouvelle, que d'application ne fallait-il pas pour

bien fixer cette vision, pour la faire passer de l'inconscient dans le conscient, pour l'incorporer enfin aux diverses parties du discours ! » Je ne pense pas du reste que Proust eût aimé les livres de Ramuz, s'il les avait lus, pas plus qu'il n'aimait les livres de Flaubert, ni même son style, comme il prend soin de nous en avertir dans les premières lignes de sa brillante apologie. Mais est-il besoin, à tout prix, d'aimer un auteur pour écrire à son sujet des paroles sensées ou même chaleureuses ? Relisant encore les quelques lignes du témoignage de Claudel dans *Pour ou contre Ramuz*, j'en admire justement l'amicale et judicieuse sobriété : Claudel salue en Ramuz « un des meilleurs ouvriers de notre langue », et parle lui aussi de vocabulaire, de syntaxe, relève chez Ramuz « l'invention dans les tours, les dessins, et l'emploi de tous les temps au lieu de l'éternel imparfait »... Ces grands hommes, entre eux, n'ont pas de temps à perdre : ils parlent métier.

Il me semble qu'une critique plus récente parle beaucoup moins de métier et la tendance à s'attacher, dans Ramuz, moins à l'écrivain et à l'artiste qu'au moraliste et au philosophe. L'intérêt, en quelque sorte, se déplace. L'œuvre de Ramuz s'est elle-même profondément transformée, son art s'est en quelque manière épuré et intériorisé, le rythme de sa prose s'est élargi et détendu ; et son style pleinement maîtrisé, est devenu moins aisé à décrire, à saisir, d'une plus mystérieuse vertu. Il s'est en outre appliqué à des sujets différents, l'écrivain délaissant les mythes pour les idées, les symboles de la vie pour les réflexions sur la vie, sur les hommes, sur l'art, sur lui-même. C'est son enseignement qui frappe aujourd'hui plus que son invention, son expérience plus que sa vision du monde. On sait, d'ailleurs, que l'une a formé l'autre et qu'il y a toujours eu, chez Ramuz, une analogie entre l'exercice de l'art et celui de la vie intérieure. Il y a, dans la démarche de l'œuvre ramuzienne, non seulement une ambition proprement littéraire et poétique, mais encore morale. Le *Journal* révèle suffisamment que l'écrivain, en Ramuz, allait avant tout à la recherche de lui-même, qu'il pratiquait son art comme une ascèse et qu'il vivait son œuvre comme une grande aventure personnelle. Une éthique se fondait sur son esthétique et naissait en même temps qu'elle : elles sont inséparables. C'est ce qu'a fort bien mis en lumière M. Bernard Voyenne dans l'essai qu'il a consacré à Ramuz sous ce titre : *C. F. Ramuz et la sainteté de la terre*. M. Voyenne vise, avant tout, à dégager la signification de la tentative ramuzienne, le sens et la valeur de son effort, de sa méthode, de l'exemple qu'ils offrent d'un art qui s'est voué à retrouver, à reconnaître, sous le voile des apparences, derrière tant d'illusions de nos sens ou de notre intelligence, une assise permanente du monde, une sorte de réalité et de vérité première de la vie et de l'homme. M. Voyenne s'applique à définir ce « réalisme » de Ramuz, du point de vue de la critique littéraire, mais aussi d'un point de vue métaphysique et religieux. C'est toute une définition de l'homme et de sa situation dans le monde qu'il tire de l'œuvre de Ramuz, œuvre qui rend compte à ses yeux du mystère de l'incarnation, qui est une vérité spirituelle mais aussi une vérité de l'art.

M. Voyenne suit de près, dans son étude, les textes où Ramuz s'est longuement expliqué et interrogé sur son art : le *Journal*, les *Six Cahiers*, *Remarques*, *Raison d'Etre*, etc. Il tente d'en dégager les thèmes majeurs, d'en décrire les grandes lignes de force qui composent un *art*

poétique et une forme supérieure de sagesse ou de conscience, un *art de vivre*. Pour M. Voyenne, la démarche de Ramuz est exemplaire : il a tracé, à sa manière, la seule voie ouverte à la poésie, qui est de réconcilier l'homme avec l'univers, qui est d'inventer un langage en qui le réel, les choses, dans leur essence la plus secrète, s'expriment, en qui l'esprit se reconnaisse à son tour, langage qui manifeste, qui fait voir et toucher « l'unité profonde de la création ». En outre, et surtout, M. Voyenne reconnaît à Ramuz ce haut et rare mérite d'avoir réconcilié la poésie et la vie, l'artiste et l'homme, et d'avoir mis en valeur « leur indissoluble unité ». Il est, à vrai dire, difficile de le suivre dans toutes ses affirmations : M. Voyenne tire de l'œuvre critique de Ramuz les éléments d'une démonstration, d'un long commentaire esthétique-philosophique où la figure singulière d'un artiste se perd souvent derrière trop de définitions et d'éloges. Il est regrettable qu'à commenter des textes où un écrivain serre de si près les problèmes qui se posent à lui, où il note avec une si précieuse exactitude ses intentions, ses recherches, ses certitudes, ses doutes, un critique en vienne à des définitions si confuses et si vagues dans leur enthousiasme : trop de « drame » ou de « miracle » de la poésie, trop de « mission » du poète. La doctrine esthétique de M. Voyenne et sa morale de l'art ne sont pas convaincantes : elles manquent de sobriété et d'arêtes et elles sont pleines de contradictions. On ne sait jamais très bien ce qu'est l'art dans la vie ou la vie dans l'art. Capable d'analyses subtiles et profondes — et il faut mettre à part un dernier chapitre sur la religion de Ramuz, sous le titre (emprunté à une formule de Maritain) de *Dieu laissé en blanc*, qui est remarquable — M. Voyenne se laisse par ailleurs entraîner à des développements verbeux, arbitraires. Il est curieux que les hommes qui prêchent la pensée enracinée dans le réel, qui luttent avec passion contre toutes les formes de l'abstraction, de l'intellectualisme, de l'idéologie, soient eux-mêmes si souvent en proie aux chimères. M. Voyenne commet l'erreur de constituer en système l'admirable méditation sur l'art et la vie que Ramuz a patiemment poursuivie aux pages de nombreux essais. Erreur pour mon goût : d'autres jugeront l'entreprise au contraire méritoire et pleinement fondée. M. Voyenne y dépense d'ailleurs beaucoup de talent et d'ingéniosité ; et, malgré les défauts que je signalais, son livre est porté par le mouvement d'une ardente sympathie, sans doute pleine de divination.

Georges ANEX.

Editeur et rédacteur responsable : GILBERT GUIBAN, LAUSANNE.