Comptes rendus bibliographiques

Autor(en): **Giddey, Ernest / Bonard, Olivier / Jakubec-Vodoz, Doris**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **10 (1967)**

Heft 2

PDF erstellt am: **23.05.2024**

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

Edward GIBBON : *Memoirs of My Life* edited from the manuscripts by Georges A. BONNARD. Londres, Nelson, 1966.

Tous ceux qui, en Grande-Bretagne comme dans notre pays, aiment le XVIIIe siècle et s'y intéressent ont à l'endroit de M. Georges Bonnard une dette dont on a peine à mesurer l'importance. Au prix de près de vingt-cinq ans d'efforts patients et soutenus, M. Bonnard a donné au monde de l'histoire et de l'érudition un ensemble de textes de Gibbon qui illuminent d'un jour nouveau la personnalité de l'écrivain et les milieux dans lesquels il vécut.

A sa mort, en 1794, Edward Gibbon laissait de nombreux manuscrits inédits : le journal qu'il avait tenu pendant la première partie de sa vie, l'autobiographie qui avait retenu son attention au soir de son existence, sans parler d'une correspondance d'une ampleur non négligeable. Dans son testament, Gibbon émettait le vœu qu'une partie de ces écrits fût livrée au public ; sa volonté allait au-devant du souhait de ses amis et du désir des lecteurs qui, ayant apprécié *La décadence et la chute de l'Empire romain,* voulaient en savoir davantage sur son auteur. C'est pourquoi, en 1796 déjà, Lord Sheffield, exécuteur testamentaire de l'historien, fit paraître deux volumes de lettres et de souvenirs littéraires écrits par Gibbon [1] ; des fragments du journal et de larges extraits de l'autobiographie furent ainsi accessibles au commun des lecteurs. L'entreprise connut un très vif succès, qui justifia, quelque vingt ans plus tard, la parution d'une seconde édition, notablement amplifiée [2].

Commencée sous d'heureux auspices, la publication des papiers gibboniens allait connaître bientôt des jours moins favorables. Lord Sheffield lui-même en fut la cause. Il décida — et ses héritiers, pendant des décennies, respectèrent scrupuleusement sa volonté — que la totalité des documents laissés par Gibbon seraient conservés dans le coffre-fort de Sheffield Park, à l'abri des regards indiscrets. Le XIXe siècle dut se contenter de rééditions des textes que Lord Sheffield avait jugés dignes de paraître.

---

[1] *Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esquire. With Memoirs of his Life and Writings, Composed by Himself : Illustrated from his Letters, with occasional notes and narrative, by John Lord Sheffield,* 2 vol., Londres, 1796.

[2] Cette seconde édition, « with considerable additions », porte la date de 1814 et compte cinq volumes.

La commémoration du centenaire de la mort de Gibbon permit un nouveau départ. Sous la pression des milieux intéressés à la recherche historique, les manuscrits détenus par la famille de Lord Sheffield furent déposés au British Museum, où leur utilisation, cependant, fut soumise à certaines réserves. En 1896, John Murray fit imprimer une édition des mémoires autobiographiques de Gibbon fondée sur les documents originaux et non sur la version de Lord Sheffield [1]. Presque simultanément, des lettres privées de l'historien furent publiées [2]. En 1929, D. M. Low offrit aux lecteurs la partie du journal rédigée en anglais [3]. En 1945, intervenant dans le champ des recherches gibboniennes, M. Georges Bonnard révéla au public le journal, tenu en français, qui relate le séjour de Gibbon à Lausanne en 1763-1764 [4]. En 1952, il livra les pages, chronologiquement antérieures, consacrées au séjour à Paris [5]. En 1961, il suivit Gibbon en Italie, achevant le cycle de la publication des journaux [6]. Il avait en effet, en 1952, en collaboration avec M. G. R. De Beer, transcrit et commenté les observations notées par Gibbon en 1755, lors de son premier voyage en Suisse [7].

La correspondance, de son côté, requérait un effort comparable, qui aboutit, en 1956, à la parution de trois beaux volumes, publiés par Miss J. E. Norton [8]. Restait à entreprendre, sur une base scientifiquement rigoureuse, une édition de l'autobiographie, la tentative de John Murray, si valable soit-elle, ne satisfaisant pas toutes les exigences de la critique textuelle moderne. M. Bonnard vient de combler cette lacune.

* * *

Editer les « mémoires de ma vie » de Gibbon (c'est là le terme exact, préférable à ceux d'« autobiographie » ou d'« autobiographies » communément employés) n'est pas chose aisée. Les manuscrits disponibles, au nombre de six [9], ne constituent pas une suite logique et cohérente. Ils représentent plutôt diverses

---

[1] *The Autobiographies of Edward Gibbon printed verbatim from hitherto unpublished MSS, ... Edited by John Murray,* Londres, 1896. Les éditions de l'*Autobiographie* qui parurent au début de ce siècle (1900, 1907, 1911) restèrent fidèles au texte publié par Lord Sheffield.

[2] *Private Letters of Edward Gibbon (1753-1794)... Edited by Rowland E. Prothero,* 2 vol., Londres, 1896.

[3] *Gibbon's Journal to January 28th, 1763... With Introductory Essays by D. M. Low,* Londres, 1929.

[4] *Le Journal de Gibbon à Lausanne, 17 Août 1763 - 19 Avril 1764, publié par Georges Bonnard,* Lausanne, 1945 (Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, VIII).

[5] *Le séjour de Gibbon à Paris du 28 Janvier au 9 Mai 1763. Trois morceaux en fin du quatrième cahier de son Journal publiés par Georges A. Bonnard,* dans *Miscellanea Gibboniana,* Lausanne, 1952 (Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, X).

[6] *Gibbon's Journey from Geneva to Rome. His Journal from 20 April to 2 October 1764* edited by Georges A. Bonnard, Londres, 1961.

[7] *Journal de mon voyage dans quelques endroits de la Suisse, 1755. Publié d'après le manuscrit original inédit par G. R. De Beer et G. A. Bonnard,* dans *Miscellanea Gibboniana,* Lausanne, 1952. *Miscellanea Gibboniana* contient également *La Lettre de Gibbon sur le gouvernement de Berne. Publiée par Louis Junod.* Il s'agit de l'édition critique d'un texte qui figurait dans les *Miscellaneous Works* de 1796.

[8] *The Letters of Edward Gibbon. Edited by J.E. Norton,* 3 vol., Londres, 1956.

[9] Ils sont tous conservés au British Museum sous la cote *Add. Mss. 34874.*

rédactions qui se complètent l'une l'autre et qui parfois se recoupent. Il n'était pas question de les publier intégralement. Il s'agissait de les agencer afin de respecter le déroulement chronologique, d'éviter des redites et de donner à l'ensemble cette qualité d'œuvre littéraire élaborée à laquelle sans doute Gibbon devait tenir.

M. Bonnard s'acquitte de cette tâche de manière remarquable. Il suit, dans ses grandes lignes, le schéma adopté, il y a cent soixante-dix ans, par Lord Sheffield. Mais toute insertion ou omission de fragment est chez lui le résultat d'une étude méthodique et exhaustive du problème. La préface du volume, où M. Bonnard définit sa méthode, est à cet égard un modèle dont plus d'un érudit pourrait s'inspirer : non seulement elle décrit les traits essentiels des manuscrits utilisés et fixe la date de leur composition ; elle pénètre encore dans le processus même de la conception de l'œuvre, analysant avec finesse les circonstances extérieures et les intentions plus intimes qui provoquèrent sa naissance et favorisèrent son développement. Le corps même de l'ouvrage, tel qu'il est ensuite présenté par M. Bonnard, apparaît alors comme le seul possible, les exclusions — M. Bonnard donnent d'ailleurs en appendice les passages écartés — étant entièrement justifiées.

Dans ses détails, le texte est établi, comme dans les publicationss antérieures de M. Bonnard, avec une rigueur très grande. L'orthographe, la ponctuation et l'emploi des majuscules respectent avec une exactitude scrupuleuse les usages de Gibbon. Les erreurs manifestes sont corrigées, les lettres ou les syllabes oubliées étant placées entre parenthèses carrées. Des notes textuelles figurant en bas de page signalent les hésitations que l'examen des manuscrits permet de déceler (ratures, adjonctions) et mentionnent les modifications apportées par Lord Sheffield dans les deux éditions dont il est responsable. Les notes de Gibbon lui-même, dont plusieurs sont d'un intérêt considérable, sont également reproduites. Quant aux notes de M. Bonnard sur le contenu même des *Mémoires,* elles occupent, dans le volume, près de cent dix pages ; c'est dire qu'il n'est guère d'obscurité qu'elles laissent subsister.

* * *

La lecture de l'autobiographie de Gibbon est d'un intérêt que près de deux siècles n'ont guère amoindri. Elle séduira, selon le tempérament et les dispositions de qui s'y consacre, par divers des aspects qu'elle révèle.

L'historien du XVIIIe siècle, qu'il soit britannique ou vaudois, ne manquera pas d'être surpris par la foule de renseignements que contiennent les *Mémoires de ma vie,* tant sur la vie intellectuelle et sociale que sur les circonstances économiques et politiques du moment. Qu'il soit à Londres ou à Lausanne, Gibbon est véritablement un témoin de son temps. Il juge son époque avec discernement et ses contemporains avec un sens psychologique très sûr. Il sait deviner les influences cachées et excelle à brosser, en traits vigoureux, le portrait de quelques-uns des hommes qui croisent son chemin: le pasteur David Pavillard et sa femme, Jacques-Georges Deyverdun, Lord Sheffield, Charles-James Fox, etc.

Le critique littéraire et l'historiographe, s'ils cherchent à définir le labeur de Gibbon face au grand sujet de sa vie, trouveront également, dans son autobiographie, de quoi satisfaire leur curiosité. Ils assisteront au lent travail de préparation des années de jeunesse, verront Gibbon définir son sujet, y travailler avec obstination et s'interroger, le premier volume ayant paru, sur les causes de son succès. Jointes aux informations que fournissent de leur côté les journaux laissés par l'écrivain, les confidences des *Mémoires de ma vie* illustreront la genèse d'une des plus grandes œuvres du XVIIIe siècle anglais.

Le biographe et le psychologue ne seront pas moins comblés. Il est possible qu'ici ou là ils soient agacés par certains des travers de Gibbon : son ton quelque peu pontifiant, son amour des jugements de caractère général, la conscience qu'il a de sa célébrité et de son génie. Ils ne pourront s'empêcher cependant de se sentir attirés par la richesse de sa nature : ses défauts mêmes, qui le rendent étonnamment humain et vivant ; sa sincérité — le texte intégral est ici plus favorable à Gibbon que les suppressions bien intentionnées de Lord Sheffield — constamment perceptible à travers les méandres d'une rhétorique parfois grandiloquente ; son goût de l'expression vigoureuse et de l'exagération. « J'ai avalé, dit-il en parlant de son enfance maladive, plus de remèdes que de nourriture » [1] ; frappante dans son libellé, l'expression peut prêter au sourire ; elle a le mérite surtout de rendre pleinement réelle et concrète une personnalité qui, non contente de vivre, aime à se regarder vivre ; qui ne craint pas de « dramatiser » son existence en la situant, par moments, au niveau quasi épique des conflits que livrent, à quelques-uns des humains, les forces allégoriques qui régissent le monde.

Quant au lecteur sensible à l'éclat du style, il ne pourra être indifférent à la beauté de la langue ; la noblesse soutenue de la phrase le déconcertera sans doute, en un premier moment ; bien vite pourtant, il sera saisi par l'ampleur du rythme, la puissance des balancements et la force des antithèses. Le style est bien à la mesure de l'homme.

* * *

La publication des papiers gibboniens — journaux, mémoires, correspondance — a révélé des pages dignes, en elles-mêmes, de toute notre admiration. Elle est prometteuse surtout d'études nouvelles. A la lumière des documents ainsi révélés, peut-être un critique viendra-t-il qui, relisant la grande œuvre historique de Gibbon, saura en montrer des aspects insoupçonnés.

Ernest Giddey.

P.-S. — Les lignes qui précèdent étaient écrites quand est survenu, le 15 avril 1967, le décès de M. Georges Bonnard. Les études gibboniennes ont perdu leur serviteur le plus dévoué et le plus éminent.

Marguerite Nicod : *Du réalisme à la réalité — Evolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz,* Librairie Droz, Genève, 1966, 1 vol., 209 p.

Au moment où notre pays célèbre le vingtième anniversaire de la mort de C.-F. Ramuz et voit paraître une série de travaux d'un grand intérêt, essais, rééditions de ses œuvres, publication de lettres et de témoignages inédits, il convient de rappeler que c'est à Mlle Marguerite Nicod que nous devons en quelque sorte le prélude de cette belle suite d'hommages. La thèse de doctorat que Mlle Nicod a soutenue à la Faculté des Lettres au mois de novembre 1966 sur le problème du réalisme de Ramuz constituait donc, par le seul fait de sa publication, un événement. Et il faut se féliciter avec le professeur Gilbert Guisan, second directeur de la thèse, — à qui revient le mérite d'avoir donné aux études ramuziennes une impulsion décisive et un esprit nouveau — que notre Université ait fait entendre sa voix en un moment où, par la force même des choses, une sorte de silence s'était installé autour de l'œuvre de Ramuz. Ce n'est pas que l'auteur de *Derborence* ait

[1] Page 29.

jamais été délaissé par ses lecteurs. Mais un écrivain ne vit souvent dans les esprits, il n'habite même les cœurs que grâce à la curiosité de quelques-uns qui se donnent pour tâche de scruter son image d'un œil neuf, sympathique, mais non prévenu. L'ouvrage de Marguerite Nicod montre en tout cas combien le visage d'un poète peut sortir grandi et révéler de secrets à ceux qui l'interrogent de cette manière. On nous permettra donc d'en donner ici un bref résumé avant de rendre compte des propos qui furent échangés au cours de la soutenance de la thèse.

L'ouvrage s'ouvre sur un chapitre qu'on pourrait qualifier de « revue critique ». L'auteur y cerne son propos en analysant les tendances majeures qui ont orienté, au cours des années, les jugements portés sur Ramuz dans les revues et dans les livres. Un double mouvement se dessine alors, qui a inspiré à l'étude de Mlle Nicod son architecture et sa démarche. En même temps qu'on voit le romancier réaliste des *Circonstances de la Vie* évoluer avec les années vers une sorte de mysticisme et céder, sous l'effet des forces obscures qui le travaillent, à l'appel de la conscience religieuse, sa passion du réel se fortifie ; en même temps qu'il s'interroge sur son destin avec une exigence toujours plus douloureuse et entrevoit l'espoir d'une réalité seconde et, pour tout dire, transcendante, il descend toujours plus humblement, pour s'y absorber enfin presque complètement, à cette réalité concrète et matérielle qui fait la beauté et le mystère de ses derniers livres. Et c'est à examiner l'évolution de ce rapport entre l'expérience spirituelle de Ramuz et son instinct d'artiste que Mlle Nicod a consacré son étude.

Ce « réalisme », notion périlleuse entre toutes, et qui fut si souvent évoquée à propos de Ramuz, avec les ajustements et les corrections qu'exigeait l'évolution de sa démarche créatrice, il importait d'abord de le ramener à ses exactes dimensions et à une définition précise. Il s'agissait ensuite de voir si Ramuz avait pu trouver réellement dans l'exemple d'un Flaubert une solution au problème dont il fait, dès le début, l'objet de ses plus graves préoccupations : découvrir une forme qui ne trahisse pas le regard neuf qu'il veut porter sur les choses, se donner devant la seule réalité qu'il reconnaisse pour sienne, celle de son pays, un langage qui ne trahisse pas le paysage et les hommes dont il va faire le sujet de son œuvre. Recherche non point exceptionnelle chez un poète, mais plus lente et plus difficile (plus difficile aussi à analyser) chez lui que chez d'autres; car en même temps qu'il refuse le regard d'emprunt que lui propose la littérature, c'est en elle et malgré tout par elle qu'il découvre son originalité et sa mission. Entre les tout premiers essais littéraires de Ramuz, encore inédits, où il tente de trouver son accord avec le monde par un lyrisme intempérant et gonflé de réminiscences littéraires, et la publication en 1907 des *Circonstances de la Vie,* il y a tout un cheminement avec la littérature, toute une lutte contre la littérature qui s'expriment dans l'imagerie naïve et esthétisante du *Petit Village,* puis dans certaines pages des *Pénates d'Argile* où la représentation de la nature semble trouver en elle-même sa propre fin et se contenter de ses propres symboles, et enfin dans *Aline,* qui fait pressentir déjà l'influence de la doctrine réaliste.

Mlle Marguerite Nicod — et c'est là un grand mérite — s'est proposé d'établir d'une manière raisonnée et suivie le fait même de cette influence. L'auteur analyse tout d'abord dans un chapitre intitulé « Ramuz et le réalisme » les principes majeurs de la doctrine flaubertienne, tels qu'on les retrouve presque mot pour mot dans certaines pages du *Journal* ou de la correspondance et tels qu'ils sont interprétés et assimilés par Ramuz dans ses *Grands Moments du XIXe siècle français.* Elle étudie ensuite parallèlement les *Circonstances de la Vie* et *Madame Bovary.* Toute une série de rapprochements, dans le détail desquels nous ne pouvons entrer ici, conduisent l'auteur, au terme d'un minutieux contrepoint

de commentaires et de citations, à la conclusion que Ramuz a vu dans le réalisme artiste de Flaubert (qu'il préfère à celui tout « utilitaire », selon lui, de Balzac) un encouragement très précis et une réponse directe aux préoccupations artistiques qui sont les siennes à ce moment.

Mais le réalisme volontaire des *Circonstances de la Vie,* dans son parti pris d'impersonnalité et d'objectivité, ne sera qu'une étape provisoire dans l'expérience ramuzienne. A partir de *Jean-Luc persécuté* et surtout d'*Aimé Pache* et de *Samuel Belet,* le rapport que le romancier tente d'établir avec le réel devient plus personnel, plus immédiat, il devient réconciliation avec le pays et avec les choses, parce que Ramuz s'éloigne du matérialisme tranquille et de l'athéisme de sa première période et pressent maintenant l'espoir d'une plénitude nouvelle et quasi mystique dans son identification avec le monde. « Je vais de partout vers la ressemblance, dira Aimé Pache, c'est l'Identité qui est Dieu », et Samuel Belet, dans sa barque, au milieu de l'élément liquide, fait une expérience toute semblable lorsqu'il sent s'abolir le hiatus qui le coupe du monde, d'un monde pénétré par la conscience divine. Etape importante dans la démarche spirituelle et artistique de Ramuz, car, en même temps qu'il aperçoit plus clairement la présence de Dieu dans l'univers, il s'attache aux choses avec plus d'humilité et de fidélité.

Marguerite Nicod montre qu'une influence a été décisive dans cet éveil de la conscience religieuse à travers le poids et l'inertie de la matière: celle des peintres, celle de Cézanne notamment, qui nourrit la réflexion esthétique de Ramuz dès ses premiers séjours à Paris. A partir du *Règne de l'Esprit malin,* on le voit soucieux d'acclimater dans l'écriture, sinon la vision particulière de tel peintre, du moins une démarche proprement picturale. Cet accord « métaphysique » qu'il pressent dans son contact avec l'univers, nul doute en effet que ce soit chez les peintres qu'il en ait trouvé, et avec un sentiment de réelle infériorité, l'expression la plus achevée. Il va donc s'efforcer, à leur école, de peindre les visages et les choses dans leur structure même et dans le rapport nécessaire qui les relie à l'univers. En étudiant certains portraits, Marguerite Nicod explique comment s'opère cette saisie picturale et concrète de l'objet et comment la syntaxe et le langage de Ramuz, dépossédés de leurs pouvoirs habituels, arrivent à forcer leurs propres limites. Les éléments descriptifs semblent alors ne plus s'organiser selon la logique propre du langage, mais selon des lois purement plastiques. *Présence de la Mort* (1922) marque en ce sens une sorte d'aboutissement: « A travers l'image, indique l'auteur, (Ramuz) réalise l'identification de l'objet à l'ensemble de l'univers et à sa propre conscience. » (p. 163)

Mais *Présence de la Mort,* c'est aussi un moment important de l'évolution spirituelle et religieuse de Ramuz. Ce que la profession de foi finale de *Samuel Belet* pouvait avoir de fragile, dans sa certitude conquérante, fait place ici à une intuition religieuse plus timide mais sans doute plus authentique. Alors que vers 1914 le monde de Ramuz n'est décrit aussi obstinément que parce qu'il doit apparaître comme le lieu même d'une présence diffuse de Dieu, dans *Présence de la Mort,* ce monde ne porte plus en lui sa fin dernière. Il apparaît comme l'image, la préfiguration d'un autre monde (décrit aussi dans *Terre du Ciel*), il devient, comme l'indique Marguerite Nicod dans le titre d'un de ses derniers chapitres, « l'image d'une autre réalité » (p. 164). C'est, on le voit, tout le difficile problème de la religion de Ramuz qui est posé ici.

Les dernières certitudes de Ramuz sont aussi les plus fragiles. En examinant les étonnantes *Nouvelles* qu'il publia avant sa mort, l'auteur parle de l'amertume, de la colère du romancier devant cette image qu'il ne cesse de peindre, mais dont rien ne lui prouve, finalement, qu'elle soit le reflet même imparfait d'un monde à

venir. Et dans ces nouvelles si miraculeuses et d'un art si achevé, on voit l'artiste, en proie à l'inquiétude et au désenchantement, se limiter à la signification immédiate de l'objet, se contenter, en un mot, de la « réalité ». « Ces histoires semblent avoir perdu toute valeur de symbole : vibrantes à la fois de sensualité et d'une émotion puissante, elles n'expriment plus rien que les choses de ce monde et les sentiments de celui qui a renoncé à les dépasser. » (p. 193) Tel est alors l'engagement dernier de Ramuz : un engagement dans la réalité.

* * *

Les problèmes soulevés au cours de la soutenance de la thèse furent d'un grand intérêt, et le nombreux public qui se trouvait le 23 novembre dans la Salle du Sénat put apprécier la qualité du débat et le niveau élevé auquel il fut porté par les deux directeurs de la thèse, MM. les professeurs Jacques Mercanton et Gilbert Guisan.

Avant d'engager le dialogue, M. Guisan se plaît à relever les grands mérites de cette nouvelle étude sur Ramuz. Il y voit d'abord un exemple de courage et de volonté et montre que son sujet (« un problème d'art et un problème d'âme », tels sont ses propres termes), sa démarche, son écriture sobre et dépouillée en font un livre important. Tout en louant la solidité de la documentation qui a servi de base à Mlle Nicod, M. Guisan relève quelques points qu'il juge imprécis, parfois inexacts, ce dont la candidate convient avec grâce et bonne grâce. Le débat ne s'engagera vraiment qu'à propos des relations de Ramuz avec les peintres et la peinture. Que Ramuz ait subi l'influence des peintres, en qui il aimait à voir ses véritables maîtres, et que sa vision de la réalité se soit éduquée, précisée à leur contact, M. Guisan ne saurait le nier. Toutefois il convient, selon lui, de marquer beaucoup de prudence lorsqu'on établit la chronolgie de cette influence (contrairement à l'auteur de la thèse, qui la situe surtout dans les années postérieures à 1914, M. Guisan pense qu'elle cesse vers 1906-1907) et de ne pas prendre à la lettre les témoignages que le romancier a pu donner beaucoup plus tard, dans son livre sur Auberjonois par exemple, sur le climat d'intense émulation qui régnait à Paris, à la veille de la seconde guerre mondiale, entre les peintres et les écrivains. Comment expliquer que Ramuz, dont les *Carnets du Louvre* (encore inédits) montrent les goûts classiques en matière de peinture, ait passé à côté du cubisme ? M. Guisan eût souhaité que, sur ce point, la candidate fît appel au témoignage des contemporains, celui de Kahnweiler, par exemple, dans *Mes Galeries et mes Peintres,* afin de mesurer mieux la portée immédiate de l'expérience cubiste.

L'entente ne paraissant guère possible sur ce point de chronologie, et les deux parties en présence ayant en quelque sorte évité le contact, l'affrontement va devenir bientôt plus direct et, de toute évidence, plus fécond, lorsqu'il sera question du style « pictural » de Ramuz. Dans le chapitre VII de son livre, Marguerite Nicod analyse la très sensible évolution du portrait ramuzien sous l'influence de la peinture et montre comment s'opère le passage des portraits « littéraires » de la première période aux portraits « picturaux » des *Signes parmi nous* et des œuvres postérieures. Cette distinction ne satisfait pas M. Guisan, pour qui l'on ne passe pas sans autre forme de procès de la notion de style littéraire à celle de style pictural. La candidate justifie alors son point de vue, avec beaucoup de mesure et d'autorité, analysant sur des exemples précis par quels procédés Ramuz parvient à acclimater dans l'écriture son regard de peintre, à mettre le lecteur en face de pures sensations de formes et de couleurs, à placer l'objet sur un fond, à l'immobiliser, à le mettre en perspective, selon des lois qui n'ont plus rien d'intellectuel ni d'abstrait.

Il appartenait enfin à M. Jacques Mercanton, directeur principal de la thèse, de se prononcer sur le travail de Mlle Nicod. Les éloges qu'il adressa à la candidate, en retraçant la genèse de son livre et en résumant le propos qui l'anime, sont de ceux qu'on n'oublie pas. « Vous vous êtes attachée, dit-il en substance, à la démarche créatrice de Ramuz et à la quête métaphysique qui la soutient, la travaille, d'où la belle courbe de votre étude, lisible dans la succession de ses chapitres. » M. Mercanton montre ensuite que la démarche de l'auteur, pour déconcertante qu'elle paraisse au premier abord (on attendrait, faisant pendant à l'étude du réalisme de Ramuz dans les *Circonstances de la Vie* un examen suivi d'une œuvre de la période « mystique »), s'est précisée, non en fonction des nécessités d'un plan soucieux de ses propres symétries, mais selon une intuition plus fidèle à l'évolution artistique de Ramuz. « Votre livre est celui qu'un artiste peut souhaiter qu'on écrive sur lui, poursuit M. Mercanton, il n'a rien de traînant et de laborieux, il est vif, alerte, attentif. »

Le professeur Mercanton reprend ensuite, en interrogeant la candidate, certaines questions, que par respect, par modestie peut-être, son livre n'aborde que timidement. Reprenant une page de *Découverte du Monde* où Ramuz s'insurge contre l'école (obéissant en cela à une vieille tradition vaudoise d'anticonformisme pédagogique), M. Mercanton s'étonne de le voir par ailleurs si soumis à cette même tradition scolaire et académique. Cela est visible par exemple dans ses jugements sur Balzac ; il semble ignorer *Le Lys dans la Vallée* et ne parle que des romans qui avaient, au début du siècle, la faveur de la critique universitaire. Cette remarque conduit Mlle Nicod à préciser la nature des critiques portées par Ramuz contre l'école et à admettre qu'en dépit des apparences, le romancier est plus tributaire qu'il ne le croit lui-même des modes et des habitudes de pensée dont il entend se dégager.

Etablir un parallèle suivi entre les *Circonstances de la Vie* et *Madame Bovary* paraît assez fragile aux yeux de M. Mercanton. Alors que Flaubert trouve dans l'impersonnalité de l'esthétique réaliste un moyen de châtier, de réprimer ce que son génie offre de surabondance, de débordement lyrique, de force incontrôlée (et *Madame Bovary* porte les marques magiques de cet effort non totalement abouti), Ramuz semble au contraire s'être mis très posément, très volontairement à l'école de l'impersonnalité et du réalisme. On n'observe chez lui nulle trace de cette profusion romantique. Etait-il bien indiqué, dans ces conditions, de comparer les deux expériences ? Pour se défendre, Mlle Nicod fait état de toute la production poétique de Ramuz antérieure au *Petit Village,* et encore inédite, où il s'abandonne, dans le désordre et l'exaltation, à une sensibilité très proche de celle du jeune Flaubert.

Quelle part a chez lui l'instinct du romancier ? Pour M. Mercanton, il semble que le tempérament de l'écrivain et notamment son besoin de généralisation immédiate, son goût de l'universel (cf. p. 69) l'entraînent dans une direction opposée à celle du roman. On ne voit pas Ramuz hanté par le destin tout individuel de ses personnages, par leur histoire, comme Tolstoï ou Balzac, mais on le sent préoccupé au contraire par des problèmes d'art, par de grands symboles (il intitule l'un de ses livres *la Guérison des Maladies* et non, comme un romancier l'aurait fait « la Guérison de tel personnage malade »). Ramuz est-il vraiment un romancier ? « En fait il est habité par le personnage d'Aline », rétorque Mlle Nicod. « Peut-être, répartit avec humour M. Mercanton, mais il ne se préoccupe d'elle qu'au moment de la quitter, dans *Adieu à beaucoup de Personnages,* comme il arrive si souvent dans la vie ! » Cette remarque profonde, Mlle Nicod la fait sienne, en admettant que la vocation de Ramuz, une vocation de poète, n'est pas

de faire des romans au sens où l'entendait Balzac, mais de dépeindre le jeu des grandes forces qui régissent l'univers.

En guise de conclusion et pour clore un échange de vues fécond, d'une courtoisie exemplaire, M. Mercanton pense que, malgré leurs conclusions par trop prudentes, les derniers chapitres du livre de Mlle Nicod apportent plus, beaucoup plus qu'ils ne le prétendent. Car, ne peut-on pas penser que si Ramuz finit par perdre le contact avec ce monde hors du temps et de l'espace auquel il aspirait dans *Terre du Ciel,* ne peut-on pas penser que si sa quête religieuse se conclut sur un échec, l'art a donné à Ramuz la réponse qu'il cherchait ? L'imagination dévorante et pathétique des derniers livres n'est-elle pas justement le signe d'un accomplissement spirituel ? La plénitude du style y est telle qu'on a l'impression que cet au-delà lui est effectivement donné. Au point qu'on est fondé à voir dans son échec philosophique et théologique l'accomplissement même de sa vocation de poète.

* * *

Après s'être retiré quelques instants pour délibérer, le Conseil de la Faculté des Lettres, présidé par son Doyen, M. le professeur André Rivier, propose de décerner à Mlle Marguerite Nicod le grade de docteur ès lettres, avec la mention « très honorable ».

Olivier Bonard.

Pierre MEYLAN : *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat,* Ed. du Cervin, Lausanne, 1966, 223 p.

Deux rencontres suscitées par les circonstances et facilitées par la disponibilité et la confiance marquèrent le climat artistique de notre pays pendant et après la première guerre mondiale : Stravinsky se lie d'amitié avec Ramuz, Honegger collabore avec Morax.

Etudier, de manière objective, à l'aide de documents souvent inédits et des textes littéraires et musicaux, les multiples aspects de la collaboration d'Honegger avec Morax, si importante pour le Théâtre du Jorat et, bien davantage encore, pour l'histoire de la musique en Suisse romande, tel est le propos de M. P. Meylan dans son ouvrage, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat.*

Morax, dans les cinq pièces qu'il donna au Théâtre du Jorat avant 1914, posa, selon M. Meylan, d'une part, les bases d'une tradition théâtrale autochtone et populaire et imposa, d'autre part, « une formule assez particulière d'art dramatique » dans laquelle, aux éléments expressifs courants, s'intégrait la musique, plus propre à souligner une tension ou à suggérer une atmosphère. En unissant deux langages artistiques autonomes, Morax s'attacha un public très large, particulièrement réceptif à la musique chorale ; Doret, dans ses compositions, avait su toucher tout en la flattant cette sensibilité locale.

« Le grand drame de la guerre » avait bouleversé Morax. Un voyage aux Indes avec W. Reinhart renouvelle en l'élargissant sa vision du monde ; la présence de Stravinsky à Morges — son amitié peut-être — l'encourage à s'ouvrir à l'art contemporain. Quoique momentanément incertain, il rédige à la fin de l'été 1920 *Le Roi David* qu'il colore des images recueillies en Orient. Ansermet, qui avait déjà présenté Stravinsky à Ramuz, lui propose d'en confier la musique à un jeune musicien habitant Paris : Arthur Honegger, encore peu connu.

Le drame de Morax inspire le musicien dont la veine lyrique cherchait à s'exprimer ; la musique transfigure le livret, lui donnant poids et ferveur. Maintes

fois interrogés, Morax et Honegger tenteront d'expliquer le miracle : affinités secrètes dues à une commune origine ? Morax confiera à S. Audel : « Il avait cette mentalité que nous avons, c'est-à-dire le sens de la musique chorale ». Familiarité avec la Bible que les deux créateurs tirent de leur éducation protestante ? Sensibilité de Morax à la musique à laquelle il avait hésité à se consacrer exclusivement ? Réceptivité à la poésie du musicien que tourmente le besoin de communiquer ?

S'il est relativement facile de mesurer l'audace de l'entreprise d'Honegger tant sur le plan de l'esprit : « se tourner vers la Bible en pleine esthétique music-hall » (M. Landowski), que sur le plan musical, quelles furent les répercussions de l'œuvre nouvelle créée à Mézières en 1921 ?

Dans la population — après la stupeur — c'est un accueil chaleureux auquel ne fut pas étrangère une certaine exaltation née de la nouveauté de la musique ainsi que de la somptuosité des couleurs s'accordant à un message religieux. Le souvenir de cet enthousiasme populaire et de cette ferveur réconfortera aussi bien Morax âgé qu'Honegger vieillissant. « Et j'avais l'impression peut-être, dit Morax un jour, que l'âme du théâtre, c'est cette grande communion entre les spectateurs, les acteurs et les auteurs; cette espèce de rite qu'accomplissent tous ensemble ceux qui écoutent comme ceux qui jouent. » Nous ajouterons qu'à Mézières l'enthousiasme souvent pallia l'imperfection technique ou le manque de goût.

Les critiques littéraires accueillent le livret de Morax avec tiédeur. Piachaud, comme le relève M. Meylan, lui reproche d'avoir édulcoré l'histoire « étrange, naïve et terrible » de la Bible mais lui reconnaît certaines qualités de style, la beauté et la nouveauté des images ainsi qu'un sens délicat des rythmes. La musique, elle, suscite d'ardentes controverses. En Suisse les avis sont partagés : Aloys Fornerod et Ch. Koëlla la dénigrent tandis qu'A. Mooser et Henri Gagnebin la défendent en en soulignant « la parfaite harmonie avec le sujet tel qu'il a été conçu par l'auteur du texte et les décorateurs ». Gagnebin toutefois reprochera au texte comme à la musique le manque de tension « proprement dramatique ». G. Doret, hostile à Honegger comme à Stravinsky, se tait ; « la réussite du *Roi David,* écrira A. Mooser, valut à Honegger la haine farouche et irréductible de Gustave Doret », dont les intrigues compromettront les représentations de *Judith* quatre ans plus tard. L'œuvre est mieux accueillie en France où les critiques en admirent le lyrisme généreux, la qualité de l'emploi de timbres instrumentaux rares et la diversité de l'écriture musicale. Ils saluent cette œuvre qui vient d'une façon éclatante confirmer le génie qu'on pressentait mais qui n'avait pu encore trouver sa mesure.

C'est sous la forme réduite de l'oratorio que *Le Roi David* sera joué partout et « représentera une réussite unique dans les annales de la musique moderne ». Rares sont les villes qui monteront le poème dramatique entier, Toulouse en 1958 et Genève en 1960. Morax, par amitié pour le musicien, par estime pour la force de son génie et par modestie, avait accepté, non sans amertume, la mutilation de son œuvre.

P. Meylan analyse avec autant d'attention les circonstances, les mobiles psychologiques des auteurs, les qualités des textes, ainsi que la portée et les limites des trois autres œuvres écrites en collaboration avec Honegger pour le Théâtre du Jorat : *Judith* (1925), *La Belle de Moudon* (1931) et *Charles le Téméraire* (1944).

M. P. Meylan dresse ainsi un bilan précis et minutieux d'un moment décisif de l'histoire artistique vaudoise ; de tels bilans sont rarement aussi sûrs et aussi documentés — les lettres tirées des archives Morax dont M. Meylan est le manda-

taire et les articles recueillis dans la presse d'alors garantissent une certaine impartialité et préservent de la sécheresse ou de la simplification psychologique, sans que l'on tombe dans l'anecdote ou le pittoresque. (Un simple regard sur le livre que Jean Hort vient de consacrer aux Pitoëff nous convainc, par contraste, de l'inutilité de publications entreprises sans souci d'exactitude ou de rigueur intellectuelle.) Des notes nombreuses situent dans le temps les personnes mentionnées. L'on eût souhaité souvent plus de sobriété et de décision dans les commentaires critiques qui fréquemment paraphrasent le document ou simplifient les données.

Pour chercher la valeur intrinsèque des œuvres présentées, P. Meylan recourt à l'analyse tant littéraire que musicale. S'il est difficile pour un profane de porter un jugement sur l'explication des partitions, il me semble que celle des textes n'est que description ou résumé ; inutile, elle alourdit le livre. On peut lui reprocher aussi des comparaisons hâtives — le lyrisme de Morax surpasse-t-il vraiment celui de la Bible ? —, des jugements sommaires ou des affirmations gratuites — s'appuyer uniquement sur l'avis de Doret pour montrer l'opposition née de la confrontation du *Tell* de Morax et du *Guillaume le Fou* de Chavannes. Nous regrettons que son ouvrage n'ait pas été plus résolument documentaire et ait tenté de concilier deux méthodes critiques.

Nous savons gré à M. Meylan de son souci d'exactitude et de précision surtout dans la présentation des circonstances et dans la délimitation des influences qu'exerceront les œuvres d'Arthur Honegger et de René Morax. Nous lui savons gré aussi de nous avoir montré Morax affronté à son métier, à son temps, à des rivaux et surtout à un génie puissant. Si certaines ombres, telles sa défiance de tout autre dramaturge, son « opportunisme », sa conception plus démagogique qu'artistocratique du théâtre populaire, subsistent, ses qualités d'homme d'action et de pionnier confrontées aux velléités et à l'inertie propres à notre pays n'en sont que plus remarquables.

Doris Jakubec-Vodoz.

Anthologie jurassienne, textes réunis et présentés par une société d'écrivains jurassiens sous la direction de P. O. Walzer, Société jurassienne d'Emulation, Porrentruy, t. I, Des origines au XXe siècle, 1964, 500 p., t. II, Le XXe siècle, 1965, 620 p.

L'anniversaire de la mort de C.-F. Ramuz invitant à un vaste bilan de la vie littéraire en Suisse romande depuis le début du siècle, il convient de rappeler l'apport remarquable dans sa qualité comme dans sa diversité des lettres jurassiennes. La magnifique anthologie publiée sous l'élégante direction de P. O. Walzer et solidement introduite par ses soins nous en donne le saisissant témoignage : que pour le seul XXe siècle il ait fallu plus de six cents pages montre assez l'étendue de ce patrimoine qui s'est constitué d'abord de lui-même, à l'écart de la *Voile latine* comme des *Cahiers vaudois.* Hommage à la vie intellectuelle et artistique d'un petit peuple qui fait large place à la culture et à la création, cet ouvrage est dans sa présentation, — reliure, typographie, illustrations photographiques et fac similés —, un chef-d'œuvre de goût qui fait honneur à la Société jurassienne d'Emulation. Par les introductions qui présentent chaque auteur avec justesse et mesure, par ses bibliographies très précises, il est encore un incomparable instrument de recherche qui vient heureusement compléter la vaste fresque d'Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XXe siècle.*

G. G.

Vahé GODEL : *Poètes à Genève et au-delà,* Georg, Genève, 1966, 136 pages.

Pour être rapides, les études que présente Vahé Godel sur Spiess, Crisinel, Renfer, Hercourt, Claude Aubert, Haldas, Brachetto, n'en sont pas moins des plus utiles : elles esquissent des physionomies mal connues, introduisent avec précision dans des œuvres dont les intentions et le climat sont définis avec autant de netteté que de délicatesse, elles apportent encore les jalons d'une information à qui voudrait aller plus avant. Ces études sont précédées d'une introduction générale, « Poètes à Genève », dans laquelle Vahé Godel indique ce que fut la poésie à Genève au cours des siècles. Il conclut en soulignant qu'« il n'y a pas, aujourd'hui, de « poésie genevoise » (pas plus qu'il n'y a de poésie « vaudoise » ou « romande »... Il n'est pas de sol privilégié... Hercourt, Schlunegger, Roud, Trolliet, Brachetto, Chessex ... ne se rejoignent qu'au cœur de l'expérience humaine, en vertu de quoi ils se rattachent, par-delà toutes frontières, à l'invisible communauté des poètes d'ici-bas». N'y a-t-il pas tout de même pour la plupart une même qualité d'inquiétude, un même appel à la confidence, une quête d'âme qui les rapproche et en ferait une famille distincte au sein de la grande Famille des Poètes ? Une recherche est à faire.

On complètera l'information donnée par Vahé Godel en lisant dans les *Actes de l'Institut National Genevois* (1967, livraison N° 5) la présentation, par Jean Starobynski, des deux lauréats du Prix des Ecrivains genevois, Jean-Georges Lossier et Albert Py, suivie d'un témoignage et de poèmes des deux poètes.

G. G.

Edmond GRIN : *Théologie en Suisse romande,* continuité d'une tradition, Publications de la Faculté de Théologie de l'Université de Lausanne, IV, Librairie Payot, Lausanne, 1966, 246 pages.

Des seize études qui composent cet ouvrage et qui traitent de différents aspects de la vie spirituelle considérés à la lumière des textes bibliques et des propositions avancées par les théologiens d'hier et d'aujourd'hui, le lecteur désireux de s'informer sur l'évolution de la pensée romande retiendra en particulier celles qui traitent de « Vinet et son influence sur la pensée protestante » et de « L'influence de Charles Secrétan sur la théologie moderne ». Accueilli au moment de son installation par René Guisan comme « un chercheur qui a puisé à pleines mains dans (notre) trésor national » et exhorté par lui à rester « en rapports étroits avec (sa) tradition spirituelle », Edmond Grin se montre dans ces pages dont on appréciera la grande clarté d'analyse l'observateur attentif et judicieux qui sait actualiser une pensée nécessairement tributaire de son temps et en dégager les éléments de constante fécondité.

G. G.