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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2003)

Heft: 1-2

Artikel: La périodisation des romans de Ramuz

Autor: Verselle, Vincent / Berney, Jérôme / Mahrer, Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870177

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

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

LA PÉRIODISATION DES ROMANS DE RAMUZ

Au sein de la critique de l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz, il existe un consensus autour d'une répartition de la création ramuzienne en trois périodes : « réaliste », « mystique » et « symbolique ». À l'heure de rééditer l'ensemble des romans de l'écrivain dans la Bibliothèque de la Pléiade, la question d'une éventuelle périodisation se pose à nouveau. Cet article examine d'abord la tripartition existante, pour esquisser ensuite une nouvelle proposition de regroupement des romans.

> Les idées [...] ne deviennent logiques et cohérentes que lorsqu'elles ne correspondent plus à la réalité...
>
> C. F. Ramuz, *Journal*, 3 juin 1908

Face à cette grande modélisation qu'est immanquablement une périodisation, les positions des théoriciens s'échelonnent entre la reconnaissance des vertus pédagogiques de l'entreprise et le consstat indigné d'une traîtrise faite à l'irréductible singularité des œuvres[1]. Sans reconduire le débat, on relèvera que les périodisations existent et structurent notre compréhension ; quoi qu'on puisse en penser, il est crucial dès lors de saisir leurs ressorts et leurs implications.

En ce qui concerne la préparation de l'édition de l'œuvre romanesque de C. F. Ramuz dans la Bibliothèque de la Pléiade, il n'en va pas différemment. Notre travail actuel se trouve pris dans une sorte de tradition critique qui périodise, plus ou moins explicitement, l'œuvre romanesque de l'écrivain vaudois. C'est

---

[1] Voir notamment *La Périodisation en histoire littéraire*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°5 (2002).

pourquoi il nous apparaît du plus grand intérêt d'interroger les fondements de la découpe en vigueur, ainsi que ses principes directeurs, d'autant plus qu'elle n'a jamais été véritablement contestée.

Aujourd'hui, il existe en effet une sorte de consensus tacite autour d'une tripartition de la production ramuzienne : une première période, ou « cycle », ou « manière », dite « réaliste », de 1905 à 1914 ; une deuxième période, dite « mystique », de 1914 à 1923 ou 1925 ; et, enfin, une troisième période, dite « métaphysique » ou « symbolique », de 1923 ou 1925 à 1947[2]. Bien qu'elle concerne l'ensemble des textes de Ramuz, la tripartition s'articule principalement autour des romans, considérés comme la colonne vertébrale de l'œuvre.

Si nous parlons de « consensus tacite », c'est que cette tripartition est généralement présentée comme une évidence. Voici, par exemple, comment Sylvie Villelm décrit ces trois périodes dans une thèse récente :

> On a coutume de distinguer chez Ramuz trois manières distinctes. La première manière est dite « réaliste » et est inaugurée par le premier roman de Ramuz : *Aline*. Les œuvres de cette période ne mettent pas encore en œuvre l'effacement du narrateur et le rejet de l'explicatif qui seront perçus comme emblématiques du style ramuzien. À cela succède une période dite « mystique » qui laisse une grande part à des sortes de « mystères chrétiens ». La troisième manière se caractérise quant à elle par l'évocation d'une collectivité aux prises avec les forces cosmiques[3].

Sans vouloir discuter maintenant les définitions des trois périodes, nous trouvons extrêmement révélatrice la façon dont elles sont abordées ici. Sylvie Villelm parle de « coutume » et de manières « dites » réaliste ou mystique, sans préciser quels sont les critiques à l'origine de cette « coutume » et sans signaler non plus qui a baptisé ainsi les périodes. Cet exemple est tout à fait représentatif de ce qu'on peut considérer comme une tradition de la critique ramuzienne. La tripartition est devenue un lieu commun que peu

---

[2] Il y a eu d'autres propositions ponctuelles de répartition, en deux ou quatre périodes, mais elles n'ont pas connu le succès de la tripartition.

[3] Sylvie VILLELM, *La Dramaturgie implicite dans les romans de Charles Ferdinand Ramuz (1926-1937)*, Université d'Aix-Marseille I, 2001, p. 16. La thèse est précisément centrée sur une des périodes ramuziennes, la troisième en l'occurrence.

d'exégètes ont remis en question. Le plus souvent, on se contente de prendre de la distance par rapport à l'appellation de l'une ou l'autre période en précisant qu'elle est héritée de la tradition. Par exemple, dans *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Philippe Renaud utilise fréquemment des formules du type « les romans dits mystiques[4] ».

À travers cet article, nous souhaitons ouvrir le débat sur cette tripartition, tout en esquissant une nouvelle proposition de regroupements des romans de Ramuz.

L'enjeu d'une telle problématique est important, car la périodisation donne un point de vue global sur l'œuvre ramuzienne. D'une part, elle constitue généralement une première entrée dans l'écriture de Ramuz au sein d'ouvrages généraux et didactiques. D'autre part, elle construit souvent un jugement appréciatif. En effet, les textes, en particulier les romans, de la troisième période sont considérés comme les « chefs-d'œuvre » d'un écrivain arrivé à « maturité ». Les romans de la deuxième période, jugés « excessifs », incarnent, quant à eux, les parents pauvres de la tripartition, alors que les premiers livres, qui constituent les premiers pas du grand écrivain « en devenir », sont généralement lus avec plus d'intérêt.

Mais, avant d'entrer dans le vif de la discussion, revenons plus en détail sur l'histoire de cette tripartition, à travers quelques ouvrages généraux qui ont paru une fois l'œuvre achevée.

État de la question

En 1946, soit un an avant la mort de Ramuz, la tripartition semble déjà bien établie. Dans *Comment lire C. F. Ramuz*, Charly Guyot, professeur et critique, structure son ouvrage pédagogique selon ces trois périodes : « Conquête de soi / 1903-1914 » (p. 17-36), « De l'individu à la communauté / Tendances mystiques / Le Ramuz visionnaire / 1914-1925 » (p. 37-66) et « Possession du monde » / 1925-1946 » (p. 67-86).

La première période est celle des essais, des tâtonnements. Ramuz se confronte à l'esthétique réaliste, au naturalisme, avec *Les Circonstances de la vie* (1907) notamment, tout en essayant d'autres voies, dans les nouvelles en particulier. *Vie de Samuel Belet* (1913) marque la fin de cette « première étape » :

---

[4] Philippe RENAUD, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne : L'Aire, 1986, passim.

> Période de dix années, riches d'expériences diverses et d'acquisitions décisives. Tout ce qu'il pouvait apprendre du naturalisme, Ramuz l'a assimilé. Mais cela déjà est dépassé. D'autres soins le sollicitent. Jamais d'ailleurs il n'a accepté de faire sienne l'étroite vision du monde qui était celle des maîtres auxquels il doit, pour une part, sa technique[5].

La deuxième période commence en 1914. Charly Guyot, à l'instar de l'ensemble de la critique, antérieure et postérieure, relève de nombreux éléments indiquant une rupture à cette date : le retour de Ramuz en Suisse, le début de la guerre et la publication de deux essais dans lesquels Ramuz fait le point, à savoir *Raison d'être* et *Adieu à beaucoup de personnages*[6]. D'une manière générale, 1914 est une année charnière tellement évidente qu'elle ne sera jamais remise en question.

Depuis 1914, on assiste à la naissance du Ramuz « mystique et visionnaire[7] ». Se pose alors la question de la religion de l'écrivain, que Guyot perçoit comme un « unanimiste », au « tempérament biblique » et « protestant ».

Le critique relève également que «*Le Règne de l'esprit malin*, pour la première fois, faisait de l'individu le jouet d'une obscure force collective[8]». Ainsi, la deuxième période n'est pas seulement celle de « l'exaltation mystique », mais également celle des collectivités. Désormais, l'écrivain met en scène des groupes et non plus des individus. *La Guerre dans le Haut-Pays* (1915) annonce ce changement, qui sera pleinement accompli avec *Le Règne de l'esprit malin* (1917). La période se termine en apothéose par *Passage du poète* (1923): « [...] plénitude heureuse d'un grand poème où les principaux motifs ramuziens s'associent harmonieusement[9]. » Une étape « s'achève ».

La charnière entre la deuxième et la troisième période semble moins évidente que celle de 1914, car aucun événement extérieur

---

[5] Charly GUYOT, *Comment lire C. F. Ramuz*, Paris : Aux Étudiants de France, 1946, p. 35-36.

[6] De nombreux critiques s'appuient sur les dires de Ramuz pour périodiser son œuvre. *Adieu à beaucoup de personnages*, certains passages du *Journal* ou des essais, dans lesquels l'écrivain évoque des tournant ou des ruptures au sein de sa création, apparaissent ainsi comme des arguments indiscutables. Selon la perspective critique que nous présenterons plus loin, nous ne retiendrons pas les considérations métapoétiques de l'auteur.

[7] Ibid., p. 42. L'expression « mystique » revient à de multiples reprises.

[8] Ibid., p. 41.

[9] Ibid., p. 65-66.

ne peut faire office de rupture objective. Alors que certains critiques font commencer la troisième période avec *Passage du poète* (1923), d'autres, à l'instar de Charles Guyot, considèrent plutôt *L'Amour du monde* (1925) comme le début du nouveau cycle.

Guyot invoque tout d'abord l'âge de Ramuz pour présenter cette troisième partie, intitulée « Possession du monde / 1925-1946 »:

> En 1925, Ramuz approche de la cinquantaine. Âge du plus libre épanouissement pour un artiste en pleine force créatrice. Tant d'expériences déjà, derrière lui, d'obstacles franchis, de conquêtes. Mais ce besoin aussi, avant la vieillesse, de s'accomplir totalement, d'exprimer encore, avec la sérénité de celui qui a trouvé l'accès à l'universel, le sentiment tragique de la vie, et l'opération en nous, malgré tout, d'un Amour qui nous confronte au mystère des choses[10].

À l'image de l'homme, l'œuvre grandit et mûrit[11]. Ramuz semble avoir trouvé un équilibre en réalisant la synthèse des deux premières périodes. Chez Guyot point une idée qu'on retrouvera très souvent: la troisième période serait à la fois un retour et un dépassement.

> Des deux termes qui caractérisent sa vision: *réalisme mystique*, on dirait que le premier va l'emporter sur le second. Il n'en est rien pourtant; Ramuz ne revient pas à son point de départ, au sentiment qui lui avait inspiré *Aline* ou *Les Circonstances de la vie*. La grande secousse des années de guerre, la puissante aspiration à la surnature que révèlent *La Guérison des maladies* et *Les Signes parmi nous*, de telles expériences ont porté leur fruit. Mais un apaisement s'est fait peu à peu[12].

Au sein de cette troisième période et parmi les romans, Guyot distingue deux « groupes d'œuvres[13]»: « l'épopée » dans un cadre alpestre (*La Grande Peur dans la montagne*, *Derborence* et *Si le*

---

[10] Ibid., p. 67.

[11] Dans la dernière partie de son ouvrage, intitulée « Remarques sur le style de Ramuz » (p. 87-95), C. Guyot livre le présupposé qui soutient sa lecture: « Au début de ce petit livre, j'ai noté le rapport étroit que l'on constate, chez Ramuz, entre le développement de sa vie intérieure et le progrès technique de ses moyens d'expression littéraire. Ceux-ci se développent parallèlement à celle-là. » (Page 95.)

[12] Ibid., p. 69-70. « Réalisme mystique » est souligné par Guyot.

[13] Ibid., p. 73.

soleil ne revenait pas), et « l'élévation lyrique » qui se déroule dans un cadre lacustre (*La Beauté sur la terre*, *Adam et Ève* et *Le Garçon savoyard*). C'est la fameuse alternance entre les « romans du lac » et les « romans de la montagne », dont on parle encore fréquemment aujourd'hui.

Quatre ans plus tard, Albert Béguin publie un essai sur Ramuz qui fera date : *Patience de Ramuz*. On y retrouve la tripartition, mais agencée de manière légèrement différente. Béguin fait commencer la troisième partie avec *Passage du poète*, plutôt qu'avec *L'Amour du monde*. Par ailleurs, l'essayiste est très sévère en ce qui concerne la deuxième période, celle des « grandes questions théologiques » : « L'ensemble de ces œuvres ébauche, plutôt qu'il ne la réalise pleinement, une sorte d'histoire de l'humanité ou de tableau de la condition humaine[14]. » Plus loin, Béguin parle de « faiblesse », de « demi-échec », de « mythes laborieux » ou encore des « procédés excessifs de la période intermédiaire ».

Sans insister sur les raisons qui motivent Béguin à dévaloriser cette période, on peut souligner l'aspect axiologique, hiérarchique, de sa périodisation. Ainsi, après le « demi-échec » des années 1914-1922, la troisième période apparaît comme un aboutissement, un accomplissement :

> Il n'abandonne rien de sa quête première, rien non plus de ses préoccupations mystiques, mais, sans revenir à la simplicité de l'avant-guerre, il opère une sorte de retour à une réalité plus familière. *Passage du poète*, que Ramuz a toujours donné pour la clef de toute son œuvre et pour son livre secrètement préféré, témoigne de la transformation qui s'est faite en lui[15].

Un retour et une transformation qui vont permettre la réalisation d'« œuvres parfaites », dont le « chef-d'œuvre » est *La Beauté sur la terre* (1927). Ramuz est parvenu ainsi à la « maturité de l'âge ».

En 1958, Gilbert Guisan publie une étude, intitulée *C. F. Ramuz ou le génie de la patience*, qui va encore consolider l'idée d'un perfectionnement de l'œuvre au fil du temps. L'ouvrage de Guisan porte sur l'énorme travail de correction et de réécriture de l'écrivain[16]. Si la démarche est rigoureuse, elle ne

---

[14] Albert BÉGUIN, *Patience de Ramuz*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1950, p. 77.

[15] Ibid., p. 84.

[16] Guisan a notamment comparé les différentes éditions des romans de Ramuz, qui « corrigeait » ses textes à chaque nouvelle parution. Il existe

reste pas moins fondée sur le présupposé qu'on vient d'évoquer : les corrections et les réécritures seraient autant d'améliorations apportées aux textes.

Pour son étude, Guisan choisit des œuvres, principalement romanesques, « particulièrement représentatives des trois manières de l'écrivain[17] ». Ces trois manières, que le critique considère comme des faits établis, représentent déjà en elles-mêmes une progression. L'intitulé de chacune des trois parties de l'étude le manifeste clairement, l'écrivain progressant des « essais » à la « maîtrise » : « Premiers essais — dernières retouches », « Le tournant de 1914 », « C. F. Ramuz en face de sa maîtrise[18] ». Dans sa conclusion, Guisan parle des trois manières comme « celle de la prise de conscience, celle de l'affirmation impérieuse et celle de l'originalité mesurée[19] ».

C'est encore le même présupposé qui fonde la plupart des conclusions auxquelles arrive le critique après avoir étudié les différentes éditions des textes. Voici, par exemple, la manière dont il commente la version de *Passage du poète* des *Œuvres complètes* (1941), en la comparant à celle de l'édition originale (1923) et à celle de la réécriture de 1929[20] : « Moins lente et moins volontairement lourde que la première version, moins écrite que la seconde, la version définitive atteint au grand art, qui est le naturel[21]. »

Dans ce parcours de l'exégèse ramuzienne, nous signalerons encore succinctement l'introduction de Gustave Roud et de Daniel Simond à une édition relativement répandue des *Œuvres complètes*, celle des Éditions Rencontre de 1967. Sans surprise,

---

ainsi pas moins de soixante-huit versions des vingt-deux romans de Ramuz, soit environ trois versions différentes de chaque texte !

[17] Gilbert GUISAN, *C. F. Ramuz ou le génie de la patience*, Genève : Droz, 1958, p. 12.

[18] Sans décrire précisément la transition, Guisan donne la date de 1926 comme charnière entre la deuxième et la troisième période, ce qui correspondrait à *La Grande Peur dans la montagne*, si l'on s'en tient aux romans. Pourtant, dans un autre ouvrage qu'il a consacré à Ramuz (*C. F. Ramuz*, Paris : Seghers, 1966), il place *L'Amour du monde* (1925) comme début de la troisième période. Un flottement qui est peut-être révélateur de la difficulté à déterminer une charnière entre la deuxième et la troisième période, malgré l'apparente « évidence » de la tripartition.

[19] G. Guisan, *C. F. Ramuz ou le génie de la patience*, p. 149.

[20] Il s'agit de *Fête des vignerons*, Paris : Horizons de France, 1929.

[21] G. Guisan, *C. F. Ramuz ou le génie de la patience*, p. 104.

les deux auteurs découpent l'œuvre en trois « cycles »: de *Aline* à *Vie de Samuel Belet*, du *Règne de l'esprit malin* à *Présence de la mort* et de *Passage du poète* à la fin.

Dans son ouvrage sur la genèse d'*Adam et Ève*, Adrien Pasquali propose une des rares remises en question de cette périodisation. Dans son introduction, le critique fait un rapide recensement des différentes « phases » selon lesquelles on classe l'œuvre de l'écrivain et constate, comme nous, que « le partage le plus fréquemment invoqué par les critiques reste celui des trois "phases"[22] ». Il relève l'aspect téléologique de ce partage en phases et esquisse une autre façon, moins linéaire, de considérer le développement de l'œuvre :

> Cette idée de « phases » successives organisant l'ensemble de l'œuvre ramuzienne n'est pas erronée, mais elle semble presque toujours liée à cette autre idée qui voudrait voir un progrès linéaire de l'œuvre. Or, à notre sens, ceci est peu recevable. La lecture en « phases » devrait être immanquablement associée à une construction de l'œuvre par « dérivations et développements » [...][23].

Pour étayer cette idée, Pasquali cite un extrait d'une lettre de Ramuz à Alexis François, datée du 3 avril 1923. L'écrivain décrit son travail en employant l'image de la « spirale »:

> J'aimerais toujours écrire le même livre et reprendre le même thème... Comme ce n'est pas possible, à cause des circonstances, j'essaie d'aller « en spirale » repassant par intervalle au-dessus du point précédemment atteint. Je sais bien que tout ça n'aura de sens que s'il y a un sommet et y en aura-t-il jamais un ?...[24]

Fort de son analyse génétique autour des brouillons d'*Adam et Ève*, Pasquali constate effectivement la récurrence des motifs et des thèmes chez Ramuz. Des récurrences qui lui paraissent particulièrement importantes dans l'œuvre romanesque. Il propose alors une étude plus générale qui emprunterait la direction suivante :

---

[22] Adrien PASQUALI, *C. F. Ramuz. Adam et Ève. I. Genèse du récit*, Paris : Minard (Lettres Modernes), 1993, p. 19.

[23] Ibid. Concernant l'idée d'une construction de l'œuvre par « dérivations et développements », Pasquali s'appuie sur un article de Valeria LUPO: « Letteratura della Svizzera romanda. C. F. Ramuz, romanziere et poeta », *Nuova Antologia*, Rome, n° 159 (1940), p. 204-208.

[24] *C. F. Ramuz. Lettres. 1919-1947*, Etoy : Les Chantres, 1959, p. 100.

> Une étude serait à mener qui pourrait considérer l'ensemble de l'œuvre ramuzienne sur le modèle de variations et de transformations contrôlées à partir d'un certain nombre minimal de thèmes ou motifs [...][25].

À la suite de Pasquali, nous pouvons effectivement relever des motifs récurrents à partir desquels Ramuz construit ses romans. Par motifs, nous entendons par exemple des personnages placés dans une certaine situation et qu'accompagne une dimension symbolique particulière[26]: la danseuse de corde du cirque qui élève les spectateurs vers un idéal (*Le Cirque, Le Garçon savoyard*), le vannier comme figure du poète (*Présence de la mort, Passage du poète*), le prophète qui annonce la fin des temps (*La Guerre dans le Haut-Pays*, *Les Signes parmi nous, Si le soleil ne revenait pas*), etc. Face aux avant-textes, nous avons parfois l'impression d'avoir affaire à un jeu de plots. L'écrivain met d'abord côte à côte un certain nombre de motifs, de scènes ou de personnages. Au fur et à mesure de la rédaction, certains motifs sont abandonnés, alors que d'autres apparaissent. Mais les motifs abandonnés sont généralement repris dans d'autres projets, associés souvent à des motifs déjà employés, donnant ainsi l'image d'une œuvre qui avance effectivement par « spirale » plutôt que de façon linéaire.

Cela est particulièrement vrai au moment où Ramuz écrit la lettre citée précédemment. En avril 1923, Ramuz travaille notamment à « Hommes dans les vignes », un projet qu'on peut considérer comme un avant-texte de *Passage du poète*. Il y est question de vignerons à Lavaux. Certaines scènes sont très proches de *Passage du poète*, et des feuillets d'une ébauche de « Hommes dans les vignes » seront repris dans le manuscrit de *Passage du poète*. Toutefois, le motif du vannier-poète n'est pas présent. Ici, c'est la beauté du monde (le lac, le soleil, les cygnes) qui offre une fête finale proche de celle du roman. En fait, le motif du vannier-poète avait déjà été travaillé en 1921 dans un projet intitulé « Passage du poète[27] ». Mais, si le titre et le vannier sont bien ceux du futur roman, le cadre et les personnages de ce projet de 1921 annoncent plutôt *La Beauté sur la terre* (1927)...

---

[25] A. Pasquali, *C. F. Ramuz. Adam et Ève*, p. 20.

[26] C'est parce que nous ne faisons qu'esquisser cette problématique que nous nous permettons de donner une définition si approximative.

[27] Nous employons les guillemets pour distinguer le projet de 1921 du roman publié en 1923.

Par ailleurs, Ramuz a repris certains feuillets de « Passage du poète » de 1921 pour les insérer dans le manuscrit de *Présence de la mort* (1922). Ainsi, le chapitre 20 de *Présence de la mort*, dans lequel apparaît un vannier, est issu du premier projet de *Passage du poète*! Enfin, on notera la présence dans « Hommes dans les vignes » du motif du « paradis » et du « jardin terrestre », qui sera développé dans *Adam et Ève* (1932).

Un entrelacement de romans d'autant plus impressionnant lorsqu'on sait que Ramuz travaille à deux autres projets en avril 1923 : *Hommage au Major*, un discours qui sera lu le 24 avril 1923 à Cully et publié en 1932, ainsi que « Recherche de la vérité », un roman inédit et abandonné.

Au terme de cet état de la question, auquel nous avons ajouté une première contribution génétique, et avant d'esquisser nous-mêmes une nouvelle répartition des romans, nous adresserions deux griefs à l'actuelle périodisation.

Premièrement, il nous semble nécessaire d'abandonner l'idée d'un progrès téléologique de l'œuvre, qui suivrait une structure ternaire du type de l'ontogenèse (Enfance / Adolescence / Maturité) ou de l'Histoire (Antiquité / Moyen Âge / Renaissance). D'une part, elle est fondée sur des critères subjectifs qu'on peut renverser : les romans de la période dite « mystique », souvent jugés obscurs ou excessifs, nous paraissent au contraire du plus grand intérêt littéraire. D'autre part, l'exploration génétique de l'œuvre ramuzienne met en évidence le caractère « spiralique » de son développement et tend à rendre suspect tout classement trop chronologique et linéaire.

Deuxièmement, la périodisation actuelle nous apparaît comme un mélange disparate de critères. Si la première période est jugée « réaliste », c'est avant tout par référence à l'esthétique réaliste ou naturaliste. En revanche, l'épithète de la deuxième période, « mystique », ne définit pas cette fois une esthétique, mais un contenu : les romans mystiques mettent en scène des événements non vraisemblables, surnaturels, impliquant un questionnement d'ordre religieux. Quant aux qualifications de la troisième période, dite parfois « symbolique » ou « métaphysique », elles relèvent plus d'un jugement de valeur que d'un réel critère de distinction. *Vie de Samuel Belet* (1913) pourrait être tout autant considéré comme « symbolique » ou « métaphysique » que *La Grande Peur dans la montagne* (1926). En qualifiant ainsi les

œuvres de la « maturité » de Ramuz, les critiques voulaient surtout signifier que l'écrivain avait *élevé* son œuvre au rang du symbole, du métaphysique, de l'universel.

Pistes pour une nouvelle périodisation

> Les hommes sont posés les uns à côté des autres : le poète voudrait faire que les hommes ne soient plus posés les uns à côté des autres et pour cela il sculpte, il peint ou il écrit [...].
>
> C. F. Ramuz, *Besoin de grandeur* (1937)

L'entreprise du « Chantier Ramuz » et son horizon (une publication des romans dotés d'un appareil critique étoffé) nous conduisent immanquablement à avoir notre propre représentation schématique du corpus romanesque. Nous ne voudrions pas clore cet article sans l'expliciter, quand bien même elle est encore mouvante et que nous ne disposons pas d'un nombre suffisant d'études détaillées pour lui donner une forme définitive.

Notre représentation provient principalement de deux regards, correspondant à deux pans de l'œuvre. Sur ce que l'on pourrait appeler le pan émergé — les vingt-deux romans publiés —, notre regard est marqué par la poétique, conçue comme une analyse qui s'attache à mettre en relation la matérialité du texte avec les effets sémantiques et pragmatiques qu'il produit : les textes romanesques ramuziens fabriquent (avec, bien sûr, la collaboration du lecteur) des mondes dont nous cherchons l'originalité dans celle des formes textuelles qu'ils déploient. À cette vision de l'œuvre s'ajoute une perspective génétique, qui, on l'a vu à propos de l'entrelacement « spiralique » des textes des années 1920-1923, apporte un éclairage nouveau sur le pan émergé. Il faut toutefois signaler d'emblée que, malgré tout ce que peut apporter la génétique à notre réflexion, nous ne l'utiliserons qu'avec parcimonie ici. L'ampleur et la quantité des inédits sont telles qu'il est encore très difficile d'en faire une synthèse. Par ailleurs, le cadre limité d'un article ne laisse pas suffisamment de place pour la description et le résumé de textes inconnus de la grande majorité des lecteurs. En fait, les inédits serviront en quelque sorte de repoussoir à notre analyse poétique, en permettant d'étayer l'un ou l'autre point mis en évidence à partir du corpus des vingt-deux romans.

La constitution de périodes ne vise pas, en dernier lieu, à diviser l'œuvre, à distinguer franchement un premier Ramuz d'un

deuxième... Ramuz reste lui-même d'*Aline* à *La Guerre aux papiers*. Il s'agit plutôt de dégager des ères poétiques (caractérisées par des principes compositionnels dominants) à l'intérieur desquelles tel fait de texte, lors d'une analyse de détail (d'une œuvre ou d'un extrait), est susceptible de produire un effet de sens différent. Telle est en somme l'ambition heuristique d'une périodisation : « substituer à la continuité insaisissable du temps une structure signifiante[28]» qui puisse permettre de revenir aux textes armé d'une perspicacité nouvelle — ambition pour notre part encore largement insatisfaite.

Pour réduire la complexité concrète de notre corpus à une compréhension schématique, il est nécessaire de procéder à la constitution d'une unité (pour pouvoir diviser un ensemble, il faut d'abord le constituer comme tel). Cette constitution sera double (suivant le double intérêt de la poétique): matérielle et thématique.

Rééditer vingt-deux romans de Ramuz dans leur version estampillée «*Œuvres complètes* Mermod[29]» signifie non seulement écarter les essais ou les nouvelles, mais également les autres versions parfois fort différentes des mêmes œuvres, ou encore un roman uniquement publié en revue (*La Vie meilleure*, 1913)... Cela veut dire encore intégrer des textes auxquels Ramuz lui-même refusait l'étiquette «roman[30]». Ainsi les deux futurs volumes de la Bibliothèque de la Pléiade composent un corpus, une unité raisonnée mais arbitraire. Ce choix discutable — et souvent discuté — est néanmoins le point de départ de notre réflexion, nous l'avons précisé en introduction.

L'unité matérielle de l'objet ne suffit pourtant pas à notre propos : elle constitue bien les textes en un ensemble, mais uniquement selon un critère externe. Pour reprendre la métaphore de Platon, trancher dans le morceau de viande demande au cuisinier une connaissance de la structure même de la viande. Il nous reste donc à pourvoir l'ensemble matériel des vingt-deux romans d'une

---

[28] Antoine PROST, *Douze Leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil, 1996, p. 114-115.

[29] C'est en effet cette version qui sert de base à l'édition des textes dans la Bibliothèque de la Pléiade.

[30] Si l'on s'en tient aux éditions originales, on dénombre parmi ces vingt-deux textes trois « histoires » (*Aline*, *Jean-Luc persécuté*, *Le Règne de l'esprit malin*), un « tableau » (*Les Signes parmi nous*), un « récit » (*Derborence*) et sept textes sans précision générique.

unité interne à l'œuvre, qui formera le nerf qui la traverse de part en part tout en se transformant. Cela fait, nous aurons trouvé un *tertium comparationis* recevable qui nous permettra d'étayer notre représentation de l'œuvre à travers une démarche comparative.

Cette unité est d'ordre sémantique et se fonde sur l'hypothèse que l'œuvre romanesque de Ramuz est l'exploration patiente d'un schème, celui de *la séparation entre les êtres*. L'œuvre multiplie en effet les figurations de l'exclusion, de l'étrangeté — celle de l'individu face aux autres et celle de l'individu face au monde[31]. Indissociable du schème de la séparation, celui de l'empire de l'imaginaire sur le monde vécu ; il est tel que chacun s'enferme dans une image du monde singulière et imperméable, qui consacre une rupture sociale et se noue dans l'isolement, l'incompréhension, la folie...

L'exploration de la partie immergée de l'œuvre conforte notre hypothèse, en ce qu'elle a révélé un projet considérable, qui a accompagné Ramuz pendant près de trente ans — de 1919 jusqu'à son lit de mort — et dont le titre pose explicitement ce que nous avons déterminé comme un schème : « Les Hommes posés les uns à côté des autres ». Sans cesse commencé, sans cesse abandonné, le projet n'a pas eu d'aboutissement en soi, mais n'en a pas moins nourri d'autres textes (romans ou nouvelles) qui, eux, ont connu la publication[32]. Indéniablement, l'ampleur et la persistance du projet l'imposent comme un dénominateur commun possible de l'œuvre ramuzienne. De ce postulat résulte en partie la configuration du corpus telle que nous allons la présenter.

---

[31] De manière explicite, des romans comme *Passage du poète* (1923), *La Beauté sur la terre* (1927), *Adam et Ève* (1932) ou encore *Le Garçon savoyard* (1935) déploient une telle thématique. Mais des motifs apparentés resurgissent dans l'ensemble de l'œuvre romanesque, d'*Aline* (1905) à *La Guerre aux papiers* (1942); par exemple, Ramuz construit nombre de ses textes autour de séparations topographiques (*La Guerre dans le Haut-Pays*, 1915, *La Grande Peur dans la montagne*, 1926), ethniques (*La Séparation des races*, 1923), générationnelles (*La Grande Peur dans la montagne*, *Si le soleil ne revenait pas*, 1937), etc.

[32] Il est notamment le lieu de « naissance » de certaines figures qui, au nombre du personnel romanesque ramuzien, incarneront ensuite fortement la *fragmentation des mondes individuels*, comme le soldat de retour au pays, le vannier... Chacun traverse des communautés et y projette autour de lui le monde étranger qu'il porte en lui, provoquant le plus souvent de violents déchirements.

L'unité posée en ces termes a l'avantage de ne pas trop réduire la diversité de la réalité textuelle et de permettre au bout du processus une réévaluation (empruntant en somme le cercle herméneutique qui mène de la compréhension intuitive à l'interprétation argumentée). Chaque roman se présente alors comme une variation esthétique engageant une exploration thématique accrue du schème ramuzien ; il s'agit ensuite de hiérarchiser les variations pour que se dessinent des « périodes ».

Une articulation nette : 1919

L'année 1919 constitue un point de rupture dans notre représentation du corpus — étant entendu qu'il n'y a pas de rupture totale mais bien une progression atteignant ici un niveau de manifestation supérieur. C'est l'année, nous l'avons dit, du premier projet des « Hommes posés les uns à côté des autres », formulation « titulaire » du schème ; c'est aussi l'année qui verra la publication des *Signes parmi nous*, dont l'audace poétique est déterminante pour la suite de l'œuvre de l'auteur ; c'est encore le début d'une période qui voit l'écrivain commencer et abandonner les projets romanesques les uns après les autres[33]. Nul doute à nos yeux que nous sommes en présence d'un nœud qui a infléchi la trajectoire du romancier.

Les Signes parmi nous et les autres productions romanesques qui suivront jusqu'à *Passage du poète* (1923) ou, d'une manière moins marquée, *L'Amour du monde* (1925) témoignent d'un net rejet de la narrativité romanesque. Le sous-titre générique des *Signes parmi nous* — « Tableau » — est d'ailleurs particulièrement clair sur ce point, en annonçant un texte dont les codes compositionnels ne correspondent en rien à ceux du genre romanesque ; et si *Terre du ciel* (1921), *Présence de la mort* (1922), *Passage du poète* et *L'Amour du monde* ne sont pas explicitement désignés comme des « tableaux », ils ne participent pas moins de cette poétique particulière[34].

---

[33] Au nombre de ces romans « abandonnés », il faut en effet compter, entre autres, « Montée à la vie », « Sortie de l'hiver », « Travail dans les gravières », « Vie dans le ciel » et « Recherche de la vérité », qui tous se situent dans une fourchette allant de 1920 à 1923.

[34] Dans cette période de la première moitié des années 20, seul *La Séparation des races* présente des caractéristiques différentes, notamment en termes de narrativité. Mais ce texte s'exclut de lui-même de cette

La rupture introduite en 1919 trouve sa plus forte manifestation sur le plan de l'énonciation, à travers une modification du système verbo-temporel privilégié dans le récit : le passé simple perd son statut de temps dominant. À sa place, on trouve le passé composé, l'imparfait ou le présent. Pour reprendre les catégories de Benveniste, le mode énonciatif privilégié dans les romans de Ramuz avant 1919 est celui de l'*histoire*; après cette date — et cela est valable jusqu'au dernier roman —, c'est celui du *discours*[35]. Le système verbo-temporel se rattache alors au temps de l'énonciateur-narrateur, qui se retrouve dans la position d'un observateur se tenant devant le tableau qu'il est en train de décrire. En reléguant le passé simple à un rôle subalterne, Ramuz abandonne la capacité de *distanciation* et d'*organisation* qui a fait de ce temps la clé de voûte de la narration conçue comme la présentation d'un monde (fictionnel) sous le jour d'enchaînements de causes et de conséquences. Le mode énonciatif de l'histoire est censé garantir au récit son « objectivité » en donnant l'illusion qu'il a été produit sans l'intervention d'un narrateur[36]. Le mode du discours met au contraire l'énonciateur et sa subjectivité au premier plan, ce dont Ramuz se sert pour exprimer au plus haut niveau une irréductible fracture entre les êtres.

En effet, les textes des années 1919 à 1923 mettent en scène cette fracture en faisant jouer l'un contre l'autre des mo(n)des de représentations individuels : Caille dans *Les Signes parmi nous*, Calamin dans *Passage du poète*, Louis Joël dans *L'Amour du monde* sont quelques figures d'un jeu qui peut s'avérer dangereux[37]. Or les confusions que provoque la coexistence de ces

---

période : il est en effet une réécriture du *Feu à Cheyseron*, roman publié en revue par Ramuz en 1912. Son matériau compositionnel « date » donc de cette période-là, et nous rattacherons pour notre part le roman à ceux qui précèdent les « tableaux ». D'un point de vue plus microstructurel, on remarquera toutefois que cette réécriture applique au texte des changements énonciatifs propres à la période des « tableaux », tels que nous les décrivons ci-après.

[35] La composante énonciative de la narration dans *Terre du ciel* correspond partiellement à cette description. Elle a les caractéristiques de l'énonciation historique. Cependant, il est à remarquer que le temps dominant n'est pas le passé simple mais l'imparfait.

[36] Néanmoins, dès le début de sa pratique romanesque, Ramuz n'a cessé de remettre en question cette illusion d'objectivité.

[37] Notons en passant que c'est dans les mêmes années que Ramuz recourt le plus systématiquement à l'intertexte biblique. Selon notre point de vue,

mondes ne se résolvent pas au niveau de la diégèse, précisément parce que le narrateur, en se manifestant à travers l'énonciation discursive, est descendu de son trône de démiurge et se trouve à son tour projeté dans la diégèse, dont il est ou a été un témoin oculaire[38]. Il ne produit plus une histoire à proprement parler, mais un discours, dont le poids est identique à celui des discours produits par les personnages ; les visions du monde qui se déploient à travers ces énonciations de même rang apparaissent alors comme équivalentes, car aucune parole ne vient les hiérarchiser. Le nivelage des modes énonciatifs et, ainsi, des instances (personnages *vs* narrateur) permet de maintenir une opposition des mondes représentationnels au sein de la diégèse qu'aucune instance transcendante (comme un narrateur hétérodiégétique) ne saurait résoudre. En d'autres termes, l'énonciation, en démultipliant les instances de niveau égal, compromet le privilège à la vérité dont elle jouit dans le roman : plutôt que d'organiser le monde en une histoire, en agençant ses divers éléments selon une logique causale (effet de la reconstruction narrative), elle feint de le construire dans l'immédiateté de son surgissement et, pour cela, ne peut réduire les dissensions entre les représentations qui s'y confrontent. D'où l'effet de « tableau », car ce sont alors les contours d'un *cadre* qui règlent la progression du texte, selon une logique spatio-temporelle (c'est en vertu d'un rapport de voisinage temporel ou spatial que le récit s'engage d'un événement à un autre).

Si, par manière de pause dans notre présentation, nous reconsidérons les tentatives de périodisation, on note que l'année 1919 n'a jamais été désignée comme une charnière esthétique cruciale.

---

cela ne fait pas de Ramuz un écrivain « périodiquement » mystique ; c'est plutôt à la faveur du formidable réservoir de représentations sociales que Ramuz jette son dévolu sur le Texte, la vision de saint Jean en particulier. Risquant l'impiété, on se laissera penser que l'usage romanesque de la Bible se conjugue avec « cinématographe », sous le signe du monde de l'image, plutôt qu'avec « spiritualité ». (Selon nous, la spiritualité est plus présente dans des œuvres antérieures comme *Aimé Pache, peintre vaudois* ou *Vie de Samuel Belet*, centrées sur un seul personnage, dont on peut à loisir explorer la « vie intérieure ».)

[38] Philippe Renaud et Adrien Pasquali se sont faits les premiers « témoins » de cette singularité énonciative. Dans le présent recueil, Rudolf MAHRER (« Poétique ramuzienne du tableau. *Les Signes parmi nous* (1919) ») et Vincent VERSELLE (« Les temps sont durs ! ») ont tenté de préciser encore les implications formelles du système ramuzien.

C'est donc sans conteste un lieu de divergence entre notre représentation du corpus et la « tradition », qui a pour fondement la connaissance d'un plus vaste corpus (à travers les inédits) et l'emploi d'outils théoriques et critiques contemporains.

Pour le reste, nous entérinerons en revanche deux distinctions, moins franches selon nous que la précédente, que la critique antérieure a déjà instituées. À la lumière de notre constitution thématique, ces articulations trouvent un sens quelque peu différent.

Le récit de l'individu et la geste de la collectivité

En amont de la fracture majeure de 1919 — d'*Aline* (1905) à *La Guérison des maladies* (1917) —, on distinguera deux sous-parties correspondant à deux voies formelles d'exploration de la thématique de l'individu dans la communauté : en accord avec les modèles périodiques antérieurs, comme celui de Ch. Guyot, nous situons le changement (à nuancer pourtant) dans un déplacement de l'individu à la collectivité, autour de 1914. Nous chercherons néanmoins à reformuler ce déplacement en termes de sémiotique narrative.

Selon notre hypothèse, le passage de l'individu à la collectivité s'entend comme suit : si la réalisation de la destinée du « héros » propre aux premiers romans embrasse déjà les thèmes de l'exclusion, du rapport à une communauté, la structure compositionnelle de ces textes limite l'exploration ou la mise en relief de cette thématique. En effet, un héros (même s'il est communautaire) n'en demeure pas moins le personnage de toutes les attentions, de toutes les « focalisations » pour ainsi dire... Le héros est ainsi *structurellement* désolidarisé, « solitarisé », au sein d'un dispositif qui restreint la mise en scène de la rupture, puisque cette rupture même est une attente du genre : les récits (ceux de formation pour prendre un exemple qui nous concerne) transforment les vies en destinées[39] et génèrent par leur forme même l'exception. N'est-ce pas la nature du héros, même si, à l'exemple d'Émile Magnenat

---

[39] C'est la thèse de Roland BARTHES qu'on reconnaît ici (« L'Écriture du roman », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1965 (1953), p. 29-38); rappelons que Barthes fait du passé simple la marque textuelle du « mensonge » romanesque. C'est bien ce temps qui domine l'écriture des premiers romans de Ramuz, comme on l'a dit, bien que des présents ou des passés composés (et leurs effets), dont la présence se généralisera dès 1919, ne soient pas rares.

(*Les Circonstances de la vie*, 1907), il est à mille lieues de se comporter héroïquement? Ainsi la capacité de pareils personnages à exprimer la séparation est amoindrie comme l'est le pouvoir évocateur d'une métaphore usée. Par ailleurs, la séparation qu'exhibe le roman traditionnel est une séparation exclusive, c'est-à-dire élective et non pas universelle. Les récits centrés sur un individu offrent une représentation individuelle de la fracture, une image du monde singulière qui n'embrasse pas ce qui pour Ramuz est un universel.

Le passage à la collectivité[40] est donc à concevoir comme une ouverture sur un potentiel d'expression nouveau. Dans le dispositif que nous allons exposer, ce n'est plus l'isolement du seul individu qui est mis en scène, mais un corps social que divise un bouleversement des représentations, qu'il soit d'origine historique (la Révolution française et ses conséquences politiques) ou surnaturel (l'apparition du diable ou d'une thaumaturge).

Il faut néanmoins tempérer un consensus critique selon lequel les figures individuelles s'effacent devant le collectif; certains personnages des trois romans publiés entre 1915[41] et 1917 tiennent encore les avant-postes: Josias, son fils, David, et Félicie dans *La Guerre dans le Haut-Pays*; Branchu, Lhôte, Marie Lude dans *Le Règne de l'esprit malin*; Marie Grin, son père et sa mère dans *La Guérison des maladies*. Toutes jouent un rôle essentiel dans la constitution du drame en véritable intrigue que noue la confrontation de leurs désirs antinomiques. Leur présence est le support de la narrativité de chacun de ces textes, elle les préserve de l'éclatement que nous avons exposé ci-dessus au sujet des romans publiés entre 1919 et 1923, ce que nous allons décrire grâce à des notions de sémiotique narrative.

L'unité d'un récit repose (entre autres) sur l'unité d'un *programme narratif*, qui lui-même se constitue à travers la transfor-

---

[40] Passage que les titres des textes soulignent. Ceux des cinq premiers romans de Ramuz avancent en effet (presque) tous le nom de leur héros: *Aline* (1905), *Jean-Luc persécuté* (1908), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), *Vie de Samuel Belet* (1913); seul fait exception *Les Circonstances de la vie*. En revanche, les titres des romans suivants adopteront tous une tournure pareillement « dépersonnalisée »: avant 1919, on trouve ainsi *La Guerre dans le Haut-Pays* (1915), *Le Règne de l'esprit malin* (1917) et *La Guérison des maladies* (1917).

[41] Ou 1914, si l'on tient compte du fait que *Le Règne de l'esprit malin* a été publié une première fois en revue cette année-là.

mation de la relation entre deux *actants*, le sujet et l'objet; au sein d'un récit singulier, les actants se trouvent incarnés par des *acteurs* particuliers, et la transformation de la relation sujet-objet prend l'allure des épisodes d'une « quête ». Conçue en ces termes, la notion de « récit centré sur un individu » doit être formulée comme le résultat d'une adéquation sémiotique stricte entre un acteur (le héros : Aline, Émile, Jean-Luc, etc.) et le rôle actantiel de sujet. À l'inverse, les effets du passage que Ramuz opère de l'individu au collectif doivent être lus comme ceux d'une modification de l'unité sémiotique.

En effet, la seule multiplication des personnages ne conduit pas à l'effacement du héros au profit de la collectivité ; les romans appartenant à l'esthétique réaliste par exemple, notamment ceux qui visent à peindre une fresque sociale, pullulent de figures les plus diverses, sans pour autant faire disparaître les personnages d'élection. L'effacement du héros n'intervient que si l'unité sémiotique dont il est le produit est affectée d'une manière ou d'une autre. Ainsi, lorsque la fonction d'incarner le rôle actantiel de sujet d'un programme narratif est *partagée* entre plusieurs acteurs, le héros (en tant que fonction) devient collectif. Typiquement, un récit qui aurait pour charge de restituer un cadre historique, et notamment des camps qui s'opposent et se combattent, opère un tel partage ; c'est une modification structurelle que nous trouvons par exemple au cœur de *La Guerre dans le Haut-Pays*.

Mais chez Ramuz l'unité sémiotique est avant tout affectée au niveau du programme narratif lui-même ; ce n'est pas tant les acteurs incarnant le rôle actantiel de sujet qui sont multipliés que les programmes narratifs, et corollairement les couples actantiels sujet-objet. De ce fait, le récit n'est plus celui de la poursuite d'un seul objet, ni celui de la trajectoire d'un seul sujet (même collectivisé). Pour le dire autrement, nous assistons à une multiplication de micro-histoires. L'effacement du héros de même que le sentiment que l'action de ces romans est « décousue » trouvent ainsi leur source dans le fait que l'*unicité* du programme narratif ne structure plus le texte — ou plutôt qu'elle est momentanément suspendue. Ce dernier point est essentiel, car il distingue les trois textes des années 1915-1917 des « tableaux » qui les suivent. Nous l'avons dit plus haut, certaines figures se détachent nettement du reste du personnel dans ces romans, ce qui est à interpréter comme le restant d'une unité sémiotique de surface : malgré la multiplication des programmes narratifs, chaque texte se laisse tout de même ramener à un programme unique — celui

que concrétise la confrontation de ses figures marquantes —, et la narration livre des instructions permettant d'ordonner les différents programmes narratifs de façon à les agencer en séquences d'un superprogramme. Mais, contrairement à une gestion narrative classique, ces instructions sont données de façon « différée », ce qui, à la lecture, produit un flottement interprétatif momentané[42]. Avant de renouer avec une logique temporelle-causale (celle qui rationalise la vie en destin), le déroulement de l'intrigue ne paraît suivre qu'une logique décausalisée, spatio-temporelle. Nous voyons donc en quoi les romans des années 1915-1917 annoncent les « tableaux » des années 1920 ; dans ces derniers textes en revanche, les instructions permettant de reconstruire « à posteriori » un superprogramme et, simultanément, de rendre à l'œuvre une logique temporelle-causale feront purement et simplement défaut, parce que l'instance narrative, au vu de sa position « diminuée », n'est pas en mesure de les donner. Le nivelage constaté sur le plan énonciatif a ainsi pour conséquence d'autonomiser les programmes narratifs, poussant plus loin la désarticulation narrative du texte.

Vers la fiction exhibée

Il est indéniable que, vers le milieu des années 1920, Ramuz marque ce qu'on pourrait appeler un retour vers des structures textuelles auxquelles la narrativité fournit une unité. L'intérêt serait ici de comprendre ce qu'il y a de neuf dans ce « retour du refoulé ».

Fidèles à notre hypothèse initiale selon laquelle Ramuz (consciemment ou non) explore et module la thématique de la fracture entre les hommes, nous dirons que, ayant rompu à la fois la thématique et la structure, Ramuz n'a plus rien à rompre.

---

[42] Ainsi, dans *Le Règne de l'esprit malin*, le narrateur prend le soin à plusieurs reprises de suivre les faits et gestes d'un personnage secondaire, Jean Lude, qui déplace les bornes délimitant ses terrains, et qui une nuit prend la fuite parce que ses agissements ont été découverts. À ce stade du récit, l'épisode apparaît au pire comme une digression, au mieux comme une illustration des effets de la présence du Malin dans le village. Ce n'est qu'au dernier chapitre qu'il prend sa réelle signification ; la fille de Jean Lude, Marie, part à la recherche de son père, ce qui l'amènera finalement à se confronter au Malin et à le vaincre. Les épisodes relatés précédemment apparaissent alors comme les étapes d'un superprogramme qui trouve son achèvement dans cette confrontation ultime.

Autrement dit, par définition, la rupture n'est possible que si l'on présuppose une unité. La rupture absolue n'est plus une rupture : en offrant un texte dont la cohésion est si faible qu'on ne peut le lire que comme une suite de fragments, l'effet poétique de la fragmentation échoue. Dans les « tableaux » publiés entre 1919 et 1923, ce sont les éléments référentiels du temps et de l'espace vécus par les personnages ainsi que leur mode de restitution qui confèrent au texte la force centripète nécessaire à sa cohésion. À partir de 1925, le facteur d'unification s'incarnera, d'une façon spécifique, dans la narration même et l'instance narrative.

L'Amour du monde (1925) représente à nos yeux une transition entre les « tableaux » de la première moitié des années 1920 et les récits qui suivent, jusqu'aux années 1940. Le dénominateur commun de ces textes est qu'ils s'organisent à nouveau autour de figures centrales, dont les désirs modèlent le déroulement de l'histoire ; mais, dans ce large ensemble (neuf romans), nous constituerons des sous-groupes.

Plusieurs caractéristiques de *L'Amour du monde* rappellent des textes antérieurs. Ainsi, le roman ne développe pas tant une « intrigue » qu'une « fermentation[43] » grandissante, ce que l'on trouve déjà dans *Les Signes parmi nous* ou *Présence de la mort*. De même, l'unité du programme narratif n'est pas tout à fait stabilisée, et trois micro-histoires se font concurrence : celle du faux Christ, celle de Louis Joël et celle des effets du cinéma, qui se manifestent notamment à travers le personnage de la jeune Thérèse. Néanmoins, leurs développements finissent par se rejoindre à la fin du roman, et entrent dans un rapport plus dynamique, ce qui confère un caractère relativement homogène au récit.

En revanche, dans les trois romans qui suivent *L'Amour du monde* — *La Grande Peur dans la montagne* (1926), *La Beauté sur la terre* (1927), *Farinet ou la fausse monnaie* (1932) —, si l'on peut parfois délimiter les contours de plusieurs histoires, celles-là ne sont nullement autonomes mais d'emblée présentées sous le jour d'une tension dynamique, qui favorise la dramatisation du récit[44]. En ce sens, ces romans se rapprochent de ceux

---

[43] Selon le mot que Ramuz emploie à plusieurs reprises à propos des *Signes parmi nous*, dans son *Journal* (inédit), en date du 30 juillet 1918.

[44] Dans *La Grande Peur dans la montagne*, la micro-histoire du couple Joseph-Victorine s'insère d'emblée dans la macro-histoire du pâturage

publiés entre 1914 et 1917; mais il ne s'agit là nullement d'un retour en arrière, car un élément poétique gagne le devant de la scène: le jeu avec les sources de la narration. Ces récits ont l'allure de rapports d'enquête, dans lesquels les témoins — non seulement certains personnages, mais aussi l'instance narrative première — se succèdent pour relater un épisode de l'histoire; la prolifération des voix narratives compose alors une texture très serrée, faite d'échos, de dédoublements, de reprises, de corrections, etc.[45] Le jeu gagne en ampleur lorsque, au sein de la dimension « factuelle » du témoignage, s'ouvrent des brèches de fiction « avouée », ce qui contribue à brouiller les contours de l'instance ultime qui aurait produit le récit:

> À mesure [que Joseph] montait, la partie inférieure du glacier s'enfonçait davantage. Le glacier s'affaissait de plus en plus par un de ses bouts et était en même temps à la hauteur de Joseph, et au-dessus et au-dessous de lui. Et lui devenait cependant de plus en plus petit, et on l'aurait vu s'élever et en même temps disparaître, — s'il y avait eu quelqu'un pour le voir[46].

> [Juliette] s'était mise en chemin; elle avait commencé par tordre ses petits pieds. [...] On continue l'histoire de telle sorte qu'ici déjà brillaient à ses yeux pour lui plaire toutes sortes de belles pierres peintes, puis il n'y avait plus entre le talus et l'eau

---

maudit. Le rapport qui s'instaure entre elles est dynamique, parce que le départ de Joseph pour le pâturage alpin est montré comme la source d'un déséquilibre dans son couple, séparé pour plusieurs mois. La maladie qui s'empare des vaches et la mise en quarantaine qui s'ensuit apparaissent comme un obstacle supplémentaire; Victorine, impatiente, cherche à le surmonter, mais, en voulant rejoindre Joseph, elle trouve la mort. Le jeune homme, sans nouvelles de sa bien-aimée, franchit à son tour l'obstacle et découvre sa fiancée morte. C'est alors qu'il retourne au pâturage que le pire se produit — le glacier qui le surplombe s'écroule et dévaste tout sur son passage.

[45] Voici deux exemples tirés de *La Beauté sur la terre*: « Et c'est alors, disait Rouge, que l'ouvrier de Rossi s'est mis à jouer. [...] Et l'instrument!... [...] un instrument comme celui-là, ça s'entend à un bon kilomètre. La preuve c'est qu'elle l'a entendu depuis sa chambre, et même qu'elle était couchée et elle l'a entendu depuis son lit *(il inventait)*. » Quelques chapitres plus loin, un certain Décosterd parle également du musicien: « Il n'y a pas à dire: il avait du brillant. *(Décosterd était connaisseur.)* » (Charles Ferdinand RAMUZ, *La Beauté sur la terre*, Lausanne: Mermod, 1927, p. 27-28 et p. 177; nous soulignons.)

[46] Charles Ferdinand RAMUZ, *La Grande Peur dans la montagne*, Paris: Grasset, 1926, p. 194.

> que la place pour le sentier, défendu en contre-bas [sic] par un empierrement; ensuite venait le bois de pins[47].

Ou encore, dans *Farinet ou la fausse monnaie*, l'instance narrative tient à nous préciser, à propos de Farinet: « Comment il s'y était pris pour sortir de sa grotte, cette nuit-là, après la visite de Joséphine, c'est ce qu'on n'a jamais su[48]. » Cela ne l'empêche pas pour autant de relater tout au long des sept pages qui suivent les menus détails de cette sortie: « [...] Il a pris son carnet dans sa poche, qui est un carnet recouvert d'une toile cirée avec un élastique; il écrit quelque chose sur une page blanche qu'il détache, puis plie en deux. [...] Il va tranquillement au falot qu'il prend dans sa main, puis s'avance en se baissant dans le couloir qui mène à l'échelle. [...] Il s'était trouvé pour finir devant une vieille porte de bois à demi pourrie, qui fermait au moyen d'un loquet: là il écoute. On n'entend rien. Il a tiré prudemment sur le loquet. On n'entendait toujours rien, il ouvre la porte. [...][49] », etc.

La tension entre fragmentation et cohésion prend alors un nouveau visage. La seule collecte des diverses pièces du monde que l'on désire raconter ne suffit pas; d'une telle opération ne résulterait qu'un texte à trous. Or il faut bien « continuer l'histoire »; l'imagination entre alors en scène, et elle exhibe son pouvoir, qui est de combler les interstices entre les éléments « donnés » et d'élaborer ainsi la continuité sur la base du discontinu. De ce fait, on peut se demander si ces trois romans n'actualisent pas dans leur structure un processus qui n'était que figuré dans deux de leurs prédécesseurs (*Passage du poète* et *L'Amour du monde*), où la capacité de produire des *images* et de les partager avec d'autres apparaissait comme l'unique moyen de ressouder la communauté (de façon euphorique dans *Passage du poète*, de façon éphémère dans *L'Amour du monde*).

Enfin, il n'est pas anodin que ces trois textes renvoient peu ou prou au *légendaire*; cela est évident avec *Farinet ou la fausse monnaie*, fiction bâtie autour d'un personnage « réel », ainsi que pour *La Grande Peur dans la montagne*, dont le nœud est une légende de pâturage maudit; mais cela vaut également pour *La Beauté sur la terre*, dont le personnage principal du roman, la

---

[47] C. F. Ramuz, *La Beauté sur la terre*, p. 55.
[48] Charles Ferdinand RAMUZ, *Farinet ou la fausse monnaie*, Lausanne: Mermod, 1932, p. 222.
[49] Ibid., p. 223.

jeune Juliette, est rapproché de la figure d'Aphrodite, ce qui lui donne une stature mythique. Surtout, ces romans adoptent le ton de la légende, dont ils miment (par leur dispositif formel) le processus de formation — constatation d'événements, élaboration d'une histoire par le relais de l'imagination, et transmission du récit (ce que les narrations intradiégétiques que nous avons signalées dans chacun des trois romans reflètent). Les légendes renvoient ainsi de façon emblématique à la production et au partage de représentations, elles sont le prototype de récits soudant une communauté ; on voit en quoi cette forme particulière a pu séduire Ramuz, au point que certains de ses textes soient calqués sur elle...[50]

Avec les cinq derniers romans de Ramuz, nous atteignons les limites de notre représentation schématique du corpus ; en effet, les analyses que nous avons pu mener jusqu'à présent ne nous ont pas permis de ramener leur diversité à quelques critères aptes à les configurer en une catégorie périodique.

Ainsi, le dernier roman (*La Guerre aux papiers*, 1942) est particulièrement atypique au sein de la production ramuzienne : alors que ce texte se présente comme un « roman historique » (le deuxième de Ramuz), on se rend vite compte que l'écrivain a plutôt travaillé dans le cadre d'un genre héroï-comique, dont on ne le savait pas familier. En prenant l'ordre des romans à rebours, on bute ensuite sur *Si le soleil ne revenait pas* (1937), qui détonne lui aussi dans ce groupe de textes. Comme dans les « tableaux » des années 1920, c'est l'absence de hiérarchie qui semble dominer, et certaines séquences du récit tendent à s'autonomiser, notamment tout ce qui concerne les rapports entre le rusé Follonnier et l'ivrogne Arlettaz, qui n'ont aucune incidence sur l'histoire « première »[51]. Néanmoins, la fin du récit impose la structure d'un superprogramme narratif, par la formation d'une expédition qui « ramène » le soleil.

---

[50] Au sujet du rôle social de la légende, nous renvoyons à l'article de Jérôme BERNEY dans le présent recueil (« "Male mort", âmes errantes et purgatoire glaciaire. Autour du roman inachevé "Légende" »).

[51] Le roman met en scène un village en proie à la plus grande incertitude depuis qu'un de ses membres, le vieux sage Anzévui, a déclaré que, en date du 13 mai 1937, le soleil ne reparaîtrait plus. Certains villageois demeurent toutefois incrédules ; c'est le cas de Follonnier, qui profite de la détresse morale d'Arlettaz (anéanti depuis que sa fille l'a abandonné sans prévenir), auquel il rachète son terrain, en le convainquant qu'ainsi il pourra boire jusqu'à la fin des temps...

Laissons provisoirement de côté *Le Garçon savoyard* (1936) pour nous arrêter sur *Derborence* (1934). Là encore, le texte se signale plus par sa spécificité que par des traits qui pourraient le faire entrer dans une catégorie périodique. Ainsi, le narrateur donne de la voix à plusieurs reprises, introduisant de singulières ruptures de ton, et rythmant le récit par ses apparitions, qui soulignent avec nostalgie une autre rupture, celle entre l'avant et l'après-catastrophe. La présence affirmée de cette instance explique peut-être pourquoi *Derborence* n'est pas désigné (péritextuellement) comme un roman mais comme un récit.

Deux textes seulement offrent plusieurs critères de convergence qui permettent de les rapprocher : *Adam et Ève* (1932) et *Le Garçon savoyard*. Du point de vue du personnel romanesque, les deux textes sont complètement hiérarchisés : un personnage (dans les deux cas un jeune homme) est le noyau autour duquel gravitent tous les autres. L'intrigue est de ce fait complètement resserrée autour du développement psychologique dudit personnage, qui doit faire face à un bouleversement dans son univers de croyances. Elle sous-tend dans les deux cas la thématique de la place de la perfection dans le monde, notamment à travers deux figures « satellites » — deux jeunes femmes — qui, dans chaque texte, représentent la tension entre le concret imparfait et la perfection idéale.

Un détour par la génétique textuelle nous fait mieux comprendre le pourquoi d'une telle parenté entre ces deux romans. Ils puisent en effet leur source dans un fonds de motifs communs qui n'ont cessé d'être ressassés par Ramuz depuis 1925. La genèse d'*Adam et Ève* s'étend sur sept ans et celle du *Garçon savoyard* sur onze ! Pendant cette période, divers éléments constitutifs de ces textes se sont croisés à maintes reprises au sein de différents projets inaboutis ; ils sont pour ainsi dire nés d'un seul mouvement, d'une seule recherche menée par leur auteur. Au contraire, les trois autres romans ont des genèses aux contours moins perméables, marquées par moins d'hésitations ; en comparaison, il s'agit de projets presque faits d'une traite. Au stade auquel notre analyse est pour l'instant parvenue, cette disparité génétique nous apparaît comme une des raisons principales qui rendent plus ardu le regroupement des textes finis : les intentions poétiques qui les ont motivés sont tout autant « éparpillées » que leurs origines respectives.

Tableau récapitulatif

Au terme de ce parcours à visée synthétique, nous aimerions toutefois rappeler la singularité de chacun des vingt-deux textes compilés. En somme, l'opération de classement chronologique n'est qu'une phase d'un cercle à poursuivre continuellement, mais une phase nécessaire et fructueuse pour ceux qui l'accomplissent, parce qu'elle oblige à constituer des similitudes et des dissemblances dans un corpus non maîtrisable si on ne se résigne pas à le simplifier largement.

L'organisation du corpus constitué autour du schème de la séparation nous a semblé offrir une perspective herméneutique productive. Néanmoins, ce travail n'a de valeur que s'il est poursuivi, et sans doute relativisé, par d'autres approches diachroniques possibles. Nous pensons en particulier au reste de la production *narrative* (pour faire court): l'étude systématique du corpus de nouvelles et de nombreux autres textes à la généricité atypique, qui peuvent s'apparenter à du narratif (*Adieu à beaucoup de personnages*, *Salutation paysanne*, les « morceaux », etc.), aiderait à penser l'évolution de l'écriture de Ramuz ; mais nous pensons aussi qu'une analyse comparée des différentes réécritures des romans contribuerait à atteindre cet objectif ; tout cela sans parler d'épais dossiers génétiques qui doivent être encore débroussaillés...

Si elle permet de réaliser l'étendue des champs d'études qui restent à parcourir (au niveau génétique, linguistique, thématique, etc.), notre tentative aura réussi ; une réussite qui ne vise pas à ce que l'œuvre, enfin, ne résiste en nul point, mais à ce que l'on prenne la pleine mesure de ses fécondes résistances.

Jérôme BERNEY, Rudolf MAHRER, Vincent VERSELLE

Romans	Caractéristiques
Aline (1905) *Les Circonstances de la vie* (1907) *Jean-Luc persécuté* (1908) *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) *Vie de Samuel Belet* (1913)	Unité[1] de l'action, organisée autour d'un personnage . [1] Programme narratif unique Logique temporelle-causale. Mode énonciatif de l'histoire.
La Guerre dans le Haut-Pays (1915) *Le Règne de l'esprit malin* (1917) *La Guérison des maladies* (1917) *La Séparation des races* (1923)	Unité problématique[2] de l'action, organisée autour d'une collectivité et de plusieurs destinées singulières. [2] Entrelacement de différents programmes narratifs hiérarchisés en un superprogramme. Logique temporelle-causale doublée d'une logique spatio-temporelle. Mode énonciatif de l'histoire.
Les Signes parmi nous (1919) *Terre du ciel* (1921) *Présence de la mort* (1922) *Passage du poète* (1923)	Fragmentation[3] de l'action, reflétant la fragmentation d'une collectivité. [3] Plusieurs programmes narratifs autonomes. Ascendance de la logique spatio-temporelle sur la logique temporelle-causale. Mode énonciatif du discours.
L'Amour du monde (1925)	
La Grande Peur dans la montagne (1926) *La Beauté sur la terre* (1927) *Farinet ou la fausse monnaie* (1932)	Unité problématique[4] de l'action, organisée autour d'une collectivité et de plusieurs destinées singulières. [4] Entrelacement de différents programmes narratifs hiérarchisés en un superprogramme. Logique temporelle-causale (parfois reconstruite par la fiction exhibée) doublée d'une logique spatio-temporelle. Mode énonciatif du discours.
Adam et Ève (1932) *Derborence* (1934) *Le Garçon savoyard* (1936) *Si le soleil ne revenait pas* (1937) *La Guerre aux papiers* (1942)	... en chantier...