

# Violence de Ramuz

Autor(en): **Dentan, Michel**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **3 (1980)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870762>

## **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.

## VIOLENCE DE RAMUZ

De façon générale, il y a peu d'œuvres qui soient comme celle de Ramuz aussi visiblement hantées par la problématique de leur propre création. Les conditions, les moyens, les buts de l'activité créatrice font presque tout le sujet d'*Aimé Pache*; et beaucoup plus tard, *Passage du Poète* met en scène la transfiguration du monde en réalité poétique, comme l'avaient fait peu avant, de manière explicite, plusieurs morceaux de *Salutation paysanne*. Dans *L'Amour du Monde*, l'impact de l'art cinématographique, ou bien dans *Le Garçon savoyard*, la fascination qu'exerce l'art d'une danseuse acrobatique, ou bien encore, dans *Présence de la Mort*, la précarité de toute création, voilà autant de thèmes qui mettent en cause, dans un symbolisme plus ou moins transparent, le statut de l'imaginaire, son prestige, ses pouvoirs troublants, ses mensonges ou sa vérité.

Parmi bien d'autres thèmes encore, qui trahissent les préoccupations de l'écrivain sur sa propre activité, il en est un qui semble d'abord dominer: il concerne la visée ultime, le sens même du projet créateur. Dans les dernières pages de *Samuel Belet*, par exemple, on retiendra cette vision, qui ne réalise pas seulement la sagesse ultime de Samuel, mais ouvre tout un programme: «... la distance en allée, et le temps supprimé. Il n'y a plus ni mort, ni vie. Il n'y a plus que cette grande image du monde dans quoi tout est contenu.» Ce rêve de plénitude oriente toute une partie de la pensée esthétique de Ramuz: que l'œuvre transfigure le réel en un monde qui échappe à la morsure du temps et qui s'organise en un tout où tout se tient, où tout soit en rapport avec tout. A bien des égards, *Passage du Poète* réalise ce rêve de création: par la présence active du poète, le monde, qui vivait dans la séparation, la solitude et la précarité, se transforme progressivement en une

---

Ce texte reprend l'essentiel de diverses conférences prononcées aux Universités de Rome, Venise et Genève, en 1978, à l'occasion du centenaire de la naissance de Ramuz.

réalité de l'unité plénière, où toutes choses se répondent : les étoiles dans le ciel et les lumières des villages, les reflets de la montagne dans le lac, les formes arrondies qui enveloppent, toutes choses qui se soudent en une harmonie accomplie, depuis le couple amoureux jusqu'aux éléments du paysage. Microcosme, pourrait-on dire, qui réalise la vision de Samuel, «cette grande image du monde où tout est contenu».

Pourtant, des dernières pages de *Samuel Belet* à *Passage du Poète*, tout un chemin a été parcouru, qui oblige à nuancer singulièrement cette représentation par trop idéale de l'œuvre d'art. Je pense en particulier à un roman qui avait beaucoup intrigué la critique, intitulé successivement *Terre du Ciel* et *Joie dans le Ciel*, espèce d'allégorie qui semble figurer la résurrection des morts et la perfection achevée d'un nouveau royaume d'après la mort. Paul Souday n'y avait vu, à l'époque, que «contes de bonne femme». Claudel au contraire lui vouait une particulière admiration, à laquelle ne devait pas être étrangère la part des convictions religieuses. Il paraît surtout évident que ces personnages heureux, cette perfection des êtres et des choses, ce monde hors du temps, définitivement transmué en beauté et en bonheur inaltérables, doit avoir quelque rapport avec le rêve que j'évoquais ci-dessus, rêve d'une œuvre d'art qui transfigure le réel périssable et l'insuffisance du monde en une réalité pleinement accomplie, résistante et lumineuse. Pourtant, on s'en souvient, quelque chose vient troubler ce monde parfait, un résidu qui ne se laisse pas oublier si facilement, c'est-à-dire la part du mal, de l'imperfection, de la souffrance et de la mort. Si, pour finir, cette intrusion des «réprouvés» est heureusement dissoute, il n'en reste pas moins qu'elle était nécessaire pour faire apprécier à sa juste valeur le royaume parfait. Ce qui paraît ici mis en cause, c'est précisément le rêve de beauté, qui voudrait, par une sorte de malentendu, que le projet poétique soit pleinement accompli et satisfaisant seulement si l'œuvre réalisée donne du monde une image elle-même parfaite et sans ombre. Dans une autre version, inédite et probablement postérieure, de *Terre du Ciel*<sup>1</sup>, le thème était représenté de manière très différente. L'histoire se déroule, non pas dans un petit village de montagne (comme dans la version publiée), mais dans un paysage et avec des personnages qui préfigurent le vignoble vaudois de *Passage du Poète*. On y voit deux mondes en quelque sorte superposés : en bas, le monde réel, avec ses misères et ses insuffisances ; en haut, planant dans le ciel, ce même monde, mais transformé en éternité et en perfection heureuses. La mala-

dresse même de la représentation est significative de ce qui est, ici, en jeu: le risque d'une représentation idéaliste où le poète s'enchanterait d'une beauté, par lui créée, mais qui, en quelque sorte, décollerait du réel.

On voit alors, à la même époque, c'est-à-dire environ à partir de 1917, s'affirmer peu à peu un autre thème: dans cette thématique de la création, c'est moins la réalité poétique, le monde créé, son statut ontologique, qui passe au premier plan, mais plutôt l'acte créateur lui-même. Ce qui compte dès lors, c'est moins le résultat de l'activité créatrice, son produit achevé, que les énergies, les pouvoirs, les modalités par lesquelles s'opère le travail de transmutation poétique.

A cet égard, les textes écrits par Ramuz pendant la guerre de 14 et jusque vers 1923 sont extrêmement révélateurs. Sans doute participe-t-il, de toute son imagination douloureuse, aux horreurs de la guerre et aux souffrances du peuple français. Mais on devine aussi une sorte de fascination qu'exerce sur lui le déchaînement de la violence, telle du moins qu'il la perçoit de son asile de paix helvétique. Ce qu'il voit dans la guerre, c'est une gestation violente; il pense assister au déchaînement de forces élémentaires et sauvages qui ébranlent l'acquis de plusieurs siècles de civilisation, et qui pourraient donner naissance à un monde neuf. Dans des articles parus dans la *Gazette de Lausanne* sous le titre «A propos de tout», on peut lire des phrases assez troublantes comme celle-ci: «Il y avait longtemps que l'animal «humain» n'avait été plus en forme; nous assistions, sans nous en rendre compte, à la restauration (encore secrète parce qu'intérieure) de l'énergie»<sup>2</sup>. Ou bien: «L'homme civilisé renaîtra du sauvage»<sup>3</sup>. Dans *Le Grand Printemps*, qui paraît au cours de l'année 1917, il parle de la guerre comme d'une «puissance d'ébranlement», une mise «en état de vibration», qui ouvre des «chances, plus lointaines et profondes d'enrichissement, [les] possibilités d'une métamorphose»<sup>4</sup>. Et les premiers soubresauts de la Révolution russe lui apparaissent comme ceux d'un monde qui n'était rien et qui, à travers la violence, va devenir quelque chose: «Je salue ici la tempête; j'applaudis au phénomène, sans prétendre le juger. Ce que je vois seulement, c'est que l'enfant veut devenir homme.»<sup>5</sup>

Laissons de côté toute appréciation politique de ces réactions. Car, de toute évidence, ce qu'elles sont, avant tout, c'est la projection d'une problématique personnelle. A cette exaltation que Ramuz dit avoir ressentie dans certains moments de la guerre, va bientôt faire écho, dans les œuvres poétiques de l'immédiat après-

guerre, une exaltation des pouvoirs créateurs de l'artiste. Et il vaut la peine de voir de quelles images elle se nourrit.

La plupart des romans de Ramuz mettent en scène un monde aux limites étroites. A part les deux notables exceptions d'Aimé Pache et de Samuel Belet, qui quittent leur village et sont confrontés avec Paris, les personnages ramuziens forment généralement de petites communautés repliées sur elles-mêmes: petite ville, village, gens qui se connaissent tous, horizon fermé. Souvent revient l'image des maisons étroitement serrées les unes contre les autres. Ici le besoin de sécurité comporte toujours une part de méfiance à l'égard de ce qui vient d'ailleurs. Dès la première page du *Règne de l'Esprit malin*, le narrateur rapporte, à propos de l'arrivée d'un inconnu au village, les préjugés sans nuances des paysans, et très vite il les prend à son compte: «Sûrement que ça devait être un ouvrier de campagne en quête d'ouvrage [...] quels qu'ils soient et d'où qu'ils viennent, on sait assez qu'ils ne valent pas cher. C'est toujours cette mauvaise graine de soûlons et de fainéants...» Et de même, bien des années après, le narrateur de *La Grande Peur dans la Montagne* sous-entend beaucoup de choses négatives quand il déclare: «A la vallée, ils ont leurs idées, qui ne sont pas toujours les nôtres.»<sup>6</sup>

Mais ce monde étroit et quelque peu méfiant est aussi celui de la permanence; monde paysan, il est accordé au cycle des saisons; il est inscrit dans un ordre ancestral, riche de toute une expérience de la confrontation entre l'homme et les forces de la nature. Dès lors, on ne sait s'il faut voir seulement, dans ce petit monde, comme un microcosme représentant, de manière élémentaire et simple mais fondamentale, les aspects essentiels de la condition humaine, dans sa permanence, ou s'il est possible de percevoir, dans ce qu'il a d'étriqué, la référence à une réalité bien particulière, suisse romande et provinciale. Comme le narrateur, la voix qui parle dans ces romans, semble souvent une émanation de la communauté villageoise, il établit une perspective étroite et naïve. Mais le lecteur ne se laisse pas nécessairement enfermer dans cette perspective, car elle est trop visiblement solidaire du groupe villageois. Et il peut hésiter sur la position du meneur de jeu, instance suprême qui se dérobe derrière son narrateur; il peut se demander quelle est sa distance, peut-être critique, à l'égard du petit monde qu'il met en scène. Cela ne va pas sans quelque ambiguïté.

Cependant, dans quelques œuvres au moins, cette ambiguïté est partiellement levée par le déroulement même de l'histoire. Plu-

sieurs romans, en effet, racontent l'ébranlement, souvent violent, de l'ordre figé de la petite communauté. C'est le cas notamment du *Règne de l'Esprit malin*, des *Signes parmi nous*, de *La Guérison des Maladies*, de *L'Amour du Monde*, de *La Beauté sur la Terre*. Certes les causes du désordre, ses manifestations et l'issue des événements ne sont guère comparables d'un récit à l'autre. Pourtant quelques rapprochements s'imposent, par exemple entre *La Guérison des Maladies* et *L'Amour du Monde*. Dans ces deux récits, l'ordre, le désir de permanence sont incarnés par les notables de la petite ville. Ce sont les gens nantis qui ont peur du désordre et qui, pour réprimer ce qu'ils appellent le désordre, emploient les moyens du pouvoir politique: l'arsenal des lois et l'intervention de la police. L'exigence d'ordre et de permanence est le fait, évidemment, de ceux qui ont intérêt à ce que rien ne change. Sur ce point, les deux récits sont très clairs: un clivage s'opère entre les tenants de l'ordre, implicitement condamnés par le narrateur, et la foule des petites gens, qui, en déclenchant un processus de désordre et de violence, sont peut-être naïfs, ou pleins d'illusions dangereuses, ou d'élan maladroit, mais qui, du moins, sont capables d'une certaine générosité, qui provoque l'éclatement d'un ordre étouffant.

Or il y a, dans *Découverte du Monde*, un passage éclairant et qui situe les choses dans une perspective utile pour notre propos. Ramuz y évoque le temps où se décidait en lui la vocation d'écrivain; il se confrontait alors mentalement avec le milieu ambiant, avec ce qu'il appelle la majorité conformiste de son petit pays, majorité groupée autour des puissances d'argent. Ce qui le consterne, c'est l'étroitesse de vue de ces gens, leur toute petite échelle de valeurs. Et quand il fait le portrait type d'un de ces notables qui donnent le ton à la majorité, il écrit: «Ce qui l'intéresse surtout c'est que les «vérités» qu'on vous a enseignées vous les acceptiez telles quelles, comme il l'a fait une fois pour toutes, lui aussi; c'est que vous ne soyez pas une exception, que vous continuiez une tradition, que vous n'introduisiez pas du désordre dans ce qu'il juge être de l'ordre.»<sup>7</sup> Ramuz ne fait en aucune manière une analyse de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'idéologie dominante, et encore moins de son infrastructure. Mais il est sensible à un climat étouffant, contraire à toute audace de pensée, à toute confrontation, à tout conflit ouvert. Et ce qui est implicite dans cette critique du milieu suisse romand, et surtout vaudois, c'est que, pour lui, l'acte d'écrire est précisément un acte de transformation, qui bouleverse et renouvelle, qui fait violence aux habitu-

des de penser, de percevoir. Cela est nécessaire dans un pays où, dit-il ailleurs, «il y a tout, sauf une chose qui est essentielle: et dont le nom peut varier; qu'on peut appeler le grand air, qu'on peut appeler aussi l'espérance, qu'on peut appeler l'inattendu, (tout est attendu chez nous), que j'appellerai plutôt la *grandeur*»<sup>8</sup>. Il dit aussi «le risque», ou «l'excès».

Dès lors, on comprend mieux sa prédilection pour des histoires où la violence vient ébranler l'ordre étriqué et la tranquillité figée du village ou de la petite ville.

*Les Signes parmi nous*, roman paru au lendemain de la guerre de 14, offre un exemple particulièrement significatif. On y perçoit l'écho de la guerre, de l'épidémie de 1918 et des graves troubles sociaux de la même époque; et à l'horizon s'annonce un orage, une violente tempête qui pourrait compromettre les récoltes. Autant d'événements qui secouent ce pays si tranquille, sur la tranquillité duquel d'ailleurs le narrateur insiste tant qu'on en vient à la ressentir justement comme trop tranquille. Il paraît alors évident, dans la logique de cette histoire, que ces secousses sont salutaires; elles sont la condition nécessaire à une transformation, à une transfiguration du pays. A la fin, tout se passe comme si le pays accédait à lui-même, à sa propre identité, à sa réalité, comme s'il existait enfin. Or, la manière dont le narrateur décrit cette re-création suggère à bien des égards le travail de la transfiguration poétique, de la création littéraire. Ainsi, comme on le voit, l'activité du poète se trouve secrètement associée au thème de l'ébranlement, du dérangement, de la nécessaire violence.

Déjà, à la veille de la guerre, *Le Règne de l'Esprit malin* mettait en scène le déchaînement progressif des instincts dits mauvais; les appétits réprimés se donnent libre cours. Tout cela sent le soufre, bien sûr, et comporte des germes de destruction mortelle. Mais une fois au moins on sera allé jusqu'au bout, sous le signe du «tout est permis». Et si la fin du roman peut paraître édifiante, puisque tout rentre dans l'ordre, il faut surtout comprendre que ce monde transfiguré, remis à neuf, plus beau qu'avant, ne peut l'être précisément qu'en fonction du bouleversement qui l'a précédé. Vaste métaphore des violences nécessaires par lesquelles passe l'acte de la transfiguration poétique.

Avec *La Guérison des Maladies*, on est apparemment aux antipodes de *L'Esprit malin*. Ce qui trouble l'ordre, c'est la présence d'une jeune fille innocente, son dévouement sacrificiel. Mais, du même coup, les valeurs établies sont profondément per-

turbées; et surtout, elles se trouvent mesurées à une tout autre échelle, qui fait éclater les limites mesquines du monde quotidien. Une immense espérance fait naître la possibilité d'un monde autre, dont témoigne le chant qui s'élève, à la fin du récit, d'un peu partout dans le pays, et qui rappelle la phrase célèbre du *Grand Printemps*: «Il n'y a pas de poète, quand il n'y en a qu'un. Il n'y a de poète que quand tout le monde l'est.»

Dans ces histoires d'ébranlement, il est donc possible de percevoir une secrète relation avec ce que Ramuz attend de son pouvoir d'écrivain. Cela est d'autant plus évident que maint autre texte exalte ce pouvoir d'une façon tout à fait explicite. Certains morceaux de *Salutation paysanne* trahissent à quel point le plaisir de la toute-puissance transformatrice et créatrice a partie liée avec la violence. Dans le texte intitulé «Gare», c'est la violence et l'ébranlement d'un train direct traversant une petite gare de province et s'engouffrant dans l'espace, qui suggère la conquête et la maîtrise poétiques du monde. Dans le même morceau, s'associe à l'image violente du train celle d'un corps de femme que l'on ploie devant soi, qu'on renverse, qu'on fait céder, «sa robe qui lui est ôtée». Dans un autre morceau (celui précisément qui donne son titre au recueil), l'activité créatrice du poète est suggérée cette fois par le geste de la salutation, celui qui nomme les choses pour les faire exister. Or, là aussi, surgit la même image érotique, à l'origine de l'élan et du mouvement de la salutation, l'image d'une femme dont il a fallu vaincre la résistance, et dont le visage est encore marqué par les larmes. D'ailleurs la salutation elle-même est un rapport violent au monde, heureux certes, mais violent, prise de possession du paysage comme un corps que l'on couche devant soi, ou élargissement de l'espace à coups de poing comme des cloisons gênantes qu'on fait tomber.

Cette exaltation des énergies créatrices semble avoir trouvé, au moment de *Passage du Poète*, son accomplissement souverain (et d'autant plus évident que la figure du poète, Besson, s'y fait plus modeste, se donne la coquetterie du rôle le plus discret). Mais elle fait place, bientôt après, à la résurgence de thèmes très différents. Tout se passe comme si l'audace conquérante, qui s'était affirmée si fortement dans les années précédentes, avait provoqué en retour le réveil de hantises oubliées. Dans une étude récente sur *La Grande Peur dans la Montagne*<sup>10</sup>, j'ai cru pouvoir déceler certaines de ces hantises. Sans vouloir maintenant désavouer cette interprétation, je pense néanmoins qu'elle peut être entièrement renversée, et qu'on peut faire apparaître dans cette



œuvre une profonde ambivalence, précisément sur le thème de la violence.

J'avais vu, dans *La Grande Peur*, le développement de toute une fantasmagorie, où dominait le double mouvement d'une transgression et de sa répression violente. Le pâturage de Sasse-neire est en effet décrit comme un endroit particulièrement fertile, où le troupeau, seule ressource du village, trouverait abondance de nourriture. Il est donc objet de désir. Mais en même temps, c'est un lieu maudit, marqué de toute évidence par un interdit. Or c'est le parti des jeunes, au village, qui décide de passer outre, sans tenir compte des avertissements d'hommes plus âgés; les jeunes ont pris en mains les affaires de la commune. Et il apparaît que ce désir des jeunes de s'affirmer est à l'origine des événements catastrophiques qui vont s'abattre sur la communauté villageoise. D'autre part, la voix narratrice semble être une émanation du parti de la tradition. C'est dire qu'implicitement elle condamne la volonté, jugée téméraire, des jeunes qui ne veulent pas tenir compte de l'expérience des anciens. Dès les premières pages, le lecteur est pris dans cette perspective, et ainsi conduit à pressentir l'inévitable retour des choses, comme une punition. Tout se passe donc, me semblait-il, comme lorsque la prétention du moi à s'affirmer, à manifester son désir, est vécue dans l'angoisse d'une répression castratrice, de la part d'une instance toute-puissante et vengeresse.

A l'appui de cette interprétation, on pouvait alléguer toute une histoire de l'écrivain Ramuz. On se rappelle en effet que le jeune Ramuz s'est livré à l'activité littéraire comme à une activité clandestine et coupable, dans son milieu familial; on peut facilement imaginer quelles angoisses infantiles cela a pu réveiller, qui seront dorénavant associées à l'activité littéraire. Puis on sait ce que fut, plus tard, son combat, lorsqu'il s'est engagé publiquement dans la carrière littéraire, en particulier sa recherche d'un style qui lui fût propre, avec tout ce que cela avait de transgressif par rapport à la norme du «bon français», comme on dit. Sa relation à la langue est une relation violente; cette langue de tout le monde, il s'agit de la faire sienne, de s'en emparer. En 1904 déjà, Ramuz notait dans son *Journal* (9 décembre): «J'étreindrai la langue et, la terrassant, lui ferai rendre gorge.» Enfin j'ai évoqué ci-dessus ces années de la guerre de 14 et de l'après-guerre, où Ramuz jamais n'aura été plus loin, assumant avec une sorte d'audace euphorique sa prétention à la maîtrise violente, s'enchantant d'images de toute-puissance, une toute-puissance

qui dérange, qui transforme, qui produit. Cela n'exclut pas, bien au contraire, la permanence d'une angoisse, prête à resurgir ou à nourrir des fantasmes tels que celui que j'avais cru pouvoir reconstruire en interprétant *La Grande Peur*.

Pourtant je ne pense pas qu'on puisse s'en tenir à cette seule interprétation. Disons-le d'abord: il est bien étonnant que Ramuz, cet homme de l'entêtement dans l'audace transgressive, écrive un roman d'où semble se dégager une morale de la soumission apeurée, du consentement craintif à la tradition la plus étroitement conservatrice. Sans doute ne doit-on pas confondre Ramuz, l'homme, l'écrivain, avec la voix qui parle dans son récit; il faut s'en tenir à la logique interne de l'œuvre. Mais précisément, prenons-la telle qu'elle s'offre à nous. Et examinons d'abord le problème de la voix narratrice.

Cette voix semble donc émaner de la collectivité villageoise. C'est juste, en gros. Quand on lit une phrase telle que celle-ci: «Il faut comprendre qu'on n'a guère ici pour vivre que le bétail. On n'a point de vignes, par ici...», le «on» qui désigne les gens du village n'est pas loin de se confondre avec un «nous»,... ce qui arrive d'ailleurs deux lignes plus bas: «... rien qu'un peu de seigle, juste ce qu'il nous faut pour faire notre pain.» Mais, quand on examine de plus près l'ensemble du récit, on s'aperçoit que cette voix n'est pas si facilement réductible à *une* instance, clairement repérable et définissable. D'abord je constate qu'à la fin du récit, le «on» cède la place au «ils»; la voix narratrice semble émaner maintenant d'une instance tout à fait étrangère au village, comme si le narrateur prenait ses distances, ayant l'attitude d'un simple enquêteur. Mais l'instance narratrice subit bien d'autres avatars encore. C'est le cas par exemple, dans le récit de la première montée à Sasseneire, quand quelques hommes montent reconnaître les lieux. D'abord ces cinq hommes avancent de nuit, dans la forêt: «On a commencé à cheminer entre ces tronçons de colonne comme dans un corridor de cave.» Dans ce passage, le «on» semble associer l'instance narratrice aux personnages qui sont en train de monter. Mais un peu plus loin, dans le même épisode, tandis que les personnages sont en train de traverser un champ de neige, on peut lire ceci: «On les a vus ainsi avancer [...] et ils ont été longtemps cinq points, cinq tout petits points noirs dans le blanc.» Qui est ce «on» qui les voit? On est obligé de le référer à une instance narratrice, relayée en quelque sorte par un regard, étranger au groupe des montagnards et qui l'observerait de très loin. On pourrait montrer, dans le même passage, plusieurs autres

changements de perspective tout aussi surprenants et audacieux, et qui affectent l'instance narrative. Ceci, par exemple: «Ils sont arrivés sur le bord du dernier palier de derrière lequel on les a vus sortir.» Cette fois, tout se passe comme si quelqu'un était en train de guetter leur arrivée. On voit bien la valeur expressive de ces changements de perspective, tantôt nous associant à la peine des hommes en train de monter, tantôt creusant l'immensité de la pente, tantôt marquant le moment de l'arrivée. Mais, par ailleurs, ces changements de perspective sont si frappants, si rapprochés (parfois même à l'intérieur d'une seule phrase), que nous sommes sensibles au changement en lui-même; nous sentons très fortement la présence d'un meneur du jeu, d'une instance souveraine (l'auteur), qui opère «à vue», pourrait-on dire, ses changements de perspective.

Cette présence souveraine n'est pas perceptible seulement dans l'audace avec laquelle elle modifie souvent la perspective de la narration. Elle se manifeste par bien d'autres aspects du texte.

D'abord, dans le prolongement de ce que je viens de dire, l'insistance avec laquelle est répété, dans le discours narratif, l'acte de voir; le narrateur ne cesse de dire: «on voit», «on a vu», «on a entendu», etc. Tout se passe comme s'il fallait, pour que les personnages, ou pour que les choses existent, une instance qui les voie et, par ce regard, fonde leur existence. Cela est si frappant que l'acte de voir (ou parfois d'entendre) finit par suggérer un acte plus fondamental, qui est celui de la création, de l'acte créateur lui-même. Ainsi, l'activité créatrice elle-même se trouve inscrite dans le discours narratif; l'acte d'écrire y est aussi important que l'univers fictif qu'il produit.

D'ailleurs, je l'ai suffisamment montré ailleurs<sup>11</sup>, l'obsession de l'activité productrice, du processus de la fabrication, est si forte qu'elle est une des obsessions majeures de l'imaginaire ramuzien. Par exemple, il est significatif que, pour décrire ce monde de la nature brute et inhumaine qu'est par excellence celui de *La Grande Peur*, Ramuz use de comparaisons qui renvoient toutes à des objets de fabrication humaine. Entre beaucoup d'exemples, j'en retiendrai un qui me paraît particulièrement éloquent pour mon propos. Ce sont les images avec lesquelles est décrit le passage de Joseph à travers des champs de neige, dans la solitude des hauteurs glaciaires: «Son passage est resté marqué par des points faits avec un fil de couleur dans cette belle toile neuve...»; et surtout ces lignes: «Personne ne semble être venu ici

depuis les commencements de la terre et n'y avoir jamais rien dérangé, sauf qu'à présent un homme continuait d'écrire les preuves de son existence, comme quand on met des lettres l'une à côté de l'autre, pour une phrase, puis encore une phrase, dérangeant ainsi le premier la belle page blanche avec la trace de ses pas.»<sup>12</sup> Phrase particulièrement significative, et qui est comme une sorte de «mise en abyme», au cœur du texte, de l'activité qui le fonde.

On aura surtout remarqué que, dans cette seule phrase, se rencontre deux fois le verbe «déranger». On ne peut s'empêcher de penser en effet combien, pour Ramuz, l'acte d'écrire est aussi une façon de déranger: déranger la syntaxe, déranger l'usage du «bon français», déranger les idées toutes faites, les habitudes mentales, les manières de percevoir le réel.

Il apparaît donc que l'instance narratrice, dans *La Grande Peur*, est un nœud de contradictions. Oui, en un sens, on pouvait sentir, dans la voix qui parle, un narrateur idéologiquement conservateur, autant qu'il est possible de l'être, attaché à un ordre séculaire; et pourtant, il se permet des audaces peu communes en conduisant son discours, ou dans la manière de modifier les points de vue. Oui, en un sens; cette voix pouvait paraître humble et consentante devant les forces qui dominant et écrasent le groupe villageois qui est lui-même si peureusement entreprenant; et pourtant, l'instance narratrice est extrêmement insistante, très présente dans le discours, elle exhibe son pouvoir en se donnant comme le support et le fondement de tout ce monde fictif, qui ne serait rien sans elle.

C'est pourquoi on peut dire que l'apparence idéologiquement conservatrice, la craintive humilité et la soumission respectueuse de la voix narratrice fonctionne comme une vaste dénégation, comme si l'auteur, par cette voix, si conservatrice d'apparence, voulait dire: en tout cas, je ne suis pas du côté de l'audace, des ruptures et de tout ce qui dérange.

Or, on le sait, au moins depuis Freud, la dénégation révèle ce que justement elle s'applique à nier, elle rend manifeste l'existence de ce qu'elle dénie.

Donc, j'avais cru pouvoir lire dans cette œuvre le vaste développement d'un fantasme de castration; cela semble en effet s'imposer à première vue: *La Grande Peur* met en scène une angoisse, l'angoisse de qui ose trop, qui a tort de déranger et qui craint fantasmatiquement le retour violent de la rétorsion, de la punition castratrice. Mais il est possible de voir maintenant, plus secrètement, une connivence avec la violence, un plaisir complice

dans l'exercice d'un pouvoir, et même d'un pouvoir d'autant plus spectaculaire qu'il se manifeste dans la violence destructrice.

Je ne voudrais pas trancher, d'autant moins qu'il importe, au contraire, de souligner à quel point règne l'ambivalence dans le monde ramuzien. Le simple et le primitif, si chers à Ramuz<sup>13</sup>, cette simple histoire de la montagne, cela se trouve chargé de toute une problématique où s'inscrivent les angoisses de l'écrivain, mais aussi son goût de la puissance et de la maîtrise, sa fascination pour la violence, une problématique où se manifestent à la fois une sorte de bonheur dans l'exercice audacieux du pouvoir créateur, et, du même coup, les craintes que font naître toute activité transgressive et toute affirmation de pouvoir.

Il va de soi que, devant une telle ambivalence, la part du lecteur est décisive, dans la façon dont il projette dans le récit sa propre fantasmagorie. Et si j'ai insisté ici sur la secrète violence qui habite l'œuvre de Ramuz, c'est qu'au lendemain d'une année d'hommages et d'ample consécration nationale, on voudrait ne pas oublier tout à fait que cette œuvre s'est édifiée à coup de ruptures et dans l'acharnement volontaire. Elle en garde la trace; le combat qu'elle a été reste vivant en elle.

Michel DENTAN.

## NOTES

<sup>1</sup> Dans une lettre du 7 juin 1921, Ramuz répond à une invite d'Edmond Jaloux; il va lui remettre un «petit roman», qui sera transmis à Daniel Halévy pour la collection des «Cahiers verts», chez Grasset. Le manuscrit est renvoyé à Jaloux par Halévy, qui voudrait que celui-ci suggère à Ramuz quelques modifications. Mais Ramuz tire de ses tiroirs une tout autre version, probablement antérieure, qu'il publie, la même année, chez Georg à Genève (et Crès, Paris) sous le titre de *Terre du Ciel*. Le manuscrit inédit, resté dans les archives d'Edmond Jaloux, sera remis, après la mort de celui-ci, par M<sup>me</sup> Edmond Jaloux à Daniel Simond, président de la Fondation Ramuz, puis déposé à l'Association du Vieux-Pully. C'est à ce texte que je me réfère.

<sup>2</sup> 18 octobre 1914.

<sup>3</sup> 26 novembre 1917.

<sup>4</sup> *Œuvres complètes*, Rencontre, Lausanne, 1967, vol. 7, p. 97.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 116.

<sup>6</sup> *Œuvres complètes*, vol. 11, p. 189.

<sup>7</sup> *Œuvres complètes*, vol. 17, p. 138.

<sup>8</sup> *Œuvres complètes*, vol. 12, pp. 397-398.

<sup>9</sup> *Œuvres complètes*, vol. 7, p. 126.

<sup>10</sup> Coll. «Profil d'une œuvre», Foma/Hatier, Lausanne/Paris, 1977 (cf. surtout pp. 51-61).

<sup>11</sup> *Ramuz, L'Espace de la création*, La Baconnière, Neuchâtel, 1974 (cf. surtout pp. 126-131).

<sup>12</sup> *Œuvres complètes*, vol. 11, pp. 312-313.

<sup>13</sup> «Je me sens de plus en plus entraîné vers le simple et le primitif; et il faudra bien que je cède à ce goût violent, quoi qu'on puisse dire» (*Journal*, 3 juin 1908).

