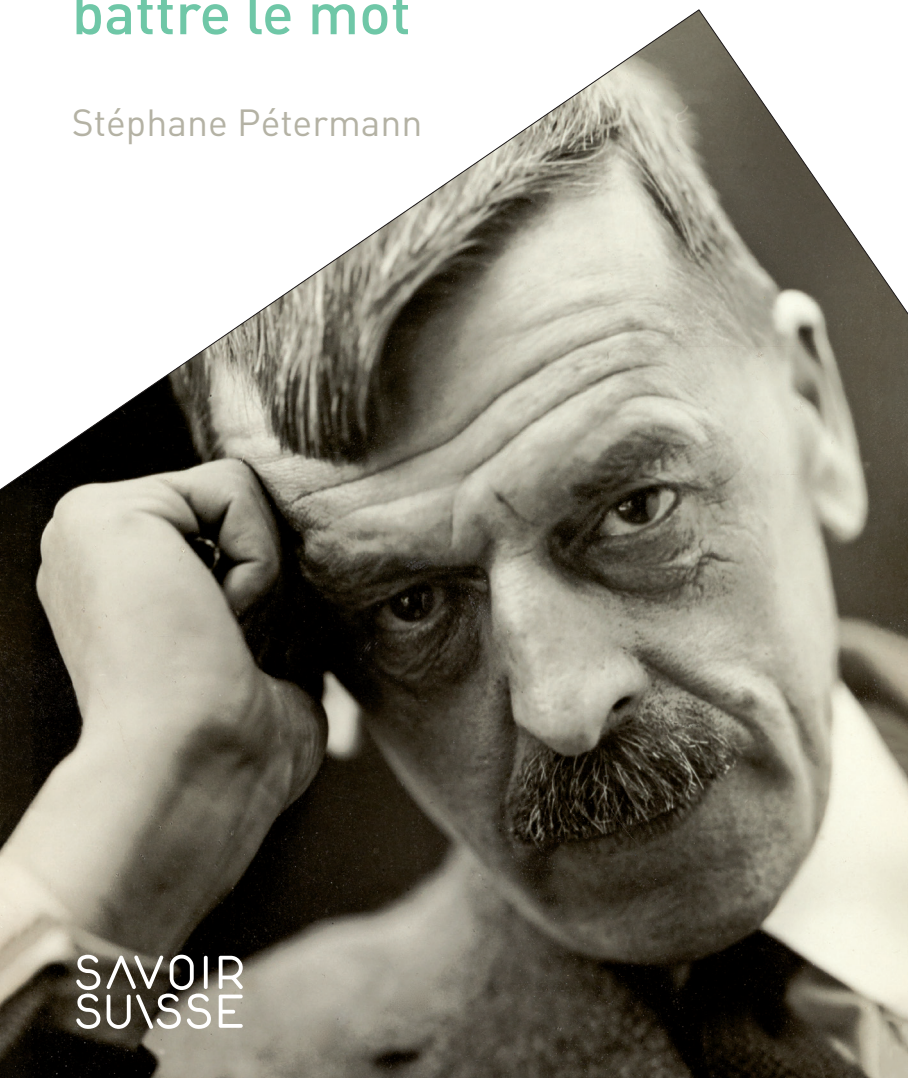


C. F. Ramuz

Sentir vivre et
battre le mot

Stéphane Pétermann



SAVOIR
SUISSE

C. F. Ramuz

Savoir suisse

Le *Savoir suisse* a pour premier objectif d'offrir aux communautés universitaires de Suisse et à leurs instituts spécialisés un moyen de communiquer leurs recherches en langue française, et de les mettre à la portée d'un public élargi. Il publie également des études d'intérêt général ainsi que des travaux de chercheurs indépendants, les résultats d'enquêtes des médias et une série d'ouvrages d'opinion.

Il s'assure de la fiabilité de ces ouvrages en recourant à un réseau d'experts scientifiques. Il vise la lisibilité, évitant une langue d'initiés. Il représente, dans une Suisse en quête de sa destinée au 21^e siècle, une source de savoir régulièrement enrichie et il contribue à nourrir le débat public de données sûres, en situant l'évolution de nos connaissances dans le contexte européen et international.

Le *Savoir suisse* est une collection publiée sous la direction d'un Comité d'édition qui comprend: Robert Ayrton, politologue et avocat; Olivier Babel, secrétaire général de l'Association suisse des diffuseurs, éditeurs et libraires; Julia Dao, chargée de communication, Genève; Nicole Galland-Vaucher, professeure honoraire de l'Université de Lausanne; prof. Eric Hoesli, École polytechnique fédérale de Lausanne et Université de Genève; Véronique Jost Gara, mathématicienne et rédactrice, vice-présidente du Comité; prof. Jean-Philippe Leresche, Université de Lausanne, président du Comité; Thierry Meyer, conseiller en communication, ancien rédacteur en chef de *24 heures*.

Membres fondateurs et honoraires: Bertil Galland, journaliste et éditeur; Anne-Catherine Lyon, ancienne conseillère d'État (Vaud); Nicolas Henchoz, directeur EPFL+ECAL Lab; Stéphanie Cudré-Mauroux, conservatrice aux Archives littéraires suisses, Berne; Jean-Christophe Aeschlimann, journaliste et conseiller en communication, Bâle; Giovanni Ferro Luzzi, professeur à l'Université de Genève.

La publication des volumes *Savoir suisse* est soutenue à ce jour par les institutions suivantes:

LOTÉRIE ROMANDE – FONDATION PITTET DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE VAUDOISE – UNIVERSITÉ DE LAUSANNE – UNIVERSITÉ DE GENÈVE – UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL – FONDATION SANDOZ – FONDATION LEENAARDS – FERRING PHARMACEUTICALS
que l'Association « Savoir suisse » et l'éditeur tiennent ici à remercier.

La maison d'édition PPUR bénéficie d'un soutien structurel de l'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE pour les années 2016-2020.

Projet réalisé avec le soutien de la CONFÉRENCE INTERCANTONALE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE LA SUISSE ROMANDE ET DU TESSIN - CIIP.

C. F. Ramuz

Sentir vivre et
battre le mot

Stéphane Pétermann

SAVOIR
SUISSE

Presses polytechniques
et universitaires romandes

Conseiller scientifique du *Savoir suisse* pour ce volume :
Daniel Maggetti

Cet ouvrage paraît dans la série Figures.

Secrétariat du *Savoir suisse* : *Christian Pellet*
Illustration de couverture : *Photographie de Germaine Martin (1934)*
© *Catherine Chauvet-Martin et Peggy Sarzano-Martin*
Maquette intérieure, couverture et mise en page : *Kim Nanette*
Impression : *Genoud Arts graphiques, Le Mont-sur-Lausanne*

Le *Savoir suisse* est une publication des Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), fondation scientifique dont le but est principalement la publication des travaux de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), des universités et des hautes écoles francophones. PPUR, EPFL-Rolex Learning Center, CP 119, CH-1015 Lausanne, ppur@epfl.ch, tél. : +41 21 693 21 30 ; fax : +41 21 693 40 27.

www.ppur.org

Première édition, 2019

© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne
ISBN 978-2-88915-303-9

ISSN 1661-8939 (Savoir suisse)

Tous droits réservés.

Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

TABLE DES MATIÈRES

- 1 Ramuz revisité _____ 9
- 2 De Charles Ramuz à C. F. Ramuz _____ 13
S'inventer à soi-même • Charles Ramuz • Le petit Vaudois
• Se former • Gagner sa vie • Le Paris des écrivains et des
artistes • Le fils aîné • Vie de famille • Les années Stravinsky
• À l'avant-garde ? • Le moment Ramuz
- 3 Ramuz et la tradition littéraire romande _____ 39
Écrivain régionaliste ? • Littérature romande • Premiers
écrits • Déplacement de la revendication • Une relation
ambivalente • De Rod à Ramuz
- 4 Vivre de son travail _____ 49
Une exception • Un solitaire à Paris • Une double stratégie •
Le choix du roman • Une petite entreprise personnelle • Le
temps des hommes d'affaires • S'adapter • Les limites d'un
modèle solitaire
- 5 L'écrivain à l'ouvrage _____ 67
Bien écrire • Le style • Discipline • L'expression directe •
Méthode • Écrire, récrire
- 6 Mettre en œuvre le tragique _____ 77
Une œuvre (en apparence) multiple • Déclinaisons de la tra-
gédie • Le paradis perdu • Personnages • Une quête inachevée
• Le monde vieillit • Une spirale sans sommet • Parler de soi

7	La somme de tous les malentendus _____	97
	Logiques de la réception • Le succès • La consécration • De quelques malentendus et des moyens d'en tirer parti	
8	Le doute _____	111
	Un éternel insatisfait • Un travailleur solitaire • Accidents, pannes • L'heure des bilans • Journal d'un pessimiste	
9	Notre Ramuz _____	123
	Canonisation de l'interprétation • La substance du pays • Un héros littéraire • Mise en place du culte • Les fétiches • Un saint laïque • Ruptures et filiations	
10	Un classique _____	145
	Une impasse • Renverser la statue • L'œuvre d'abord	
	Repères chronologiques _____	153
	Bibliographie _____	157

Je sais que mon nom sera plus heureux que moi.

Nicolas Gogol

Note liminaire

La liste des sources et des imprimés utilisés pour cet ouvrage est donnée aux pp. 157-159. Sauf indication contraire, les documents inédits qui sont mentionnés appartiennent aux Archives C. F. Ramuz, à Pully; nous remercions Laure et Christophe Brossard de nous avoir autorisé à les consulter et à en publier des extraits. Les textes de Ramuz sont cités dans l'édition des *Ceuvres complètes* (Genève, Slatkine, 2005-2013), et sont suivis de la référence au volume et aux pages (ex : II, 351). Notre reconnaissance va aux personnes qui, par leur aide, ont contribué à la rédaction de ce livre : Jean-Pierre Bastian, Sylviane Dupuis, Roger Francillon, Catherine de Goumoëns, Daniel Maggetti, Laurence Philippin.

RAMUZ REVISITÉ

Donner une conférence sur C. F. Ramuz dans un gymnase vaudois ou dans une Université populaire, c'est faire l'expérience d'un décalage et de divergences profondes. Autant les connaisseurs de l'auteur romand admirent son style, sa manière de mener la narration, son univers sombre et âpre par endroits, lumineux à d'autres, autant le grand public se méfie de celui qu'il considère au mieux comme un monument national, au pire comme l'incarnation d'une littérature ennuyeuse. Pourtant, mettez des nouvelles de Ramuz sous les yeux d'un jeune comédien, il sera frappé de leur modernité. Faites lire *Aline* à une classe d'adolescents, et ils seront pris par l'empathie du narrateur pour le drame de la jeune fille abandonnée. Soumettez à un linguiste qui ne les connaît pas *Les Signes parmi nous* ou « Les Hommes posés les uns à côté des autres », et il se passionnera pour les formes audacieuses de ces romans des années 1910-1920. Si Ramuz est entré dans la « Bibliothèque de la Pléiade » des Éditions Gallimard en 2005, si vingt-neuf volumes d'*Œuvres complètes* ont été publiés entre 2005 et 2013, c'est parce que son œuvre a quelque chose à nous dire, au-delà de son statut de pièce maîtresse du patrimoine littéraire romand.

Ce n'est pas un hasard si, dès ses débuts en 1903, Ramuz a suscité autant d'admiration que de sarcasmes. Tandis que son œuvre est entrée dans le domaine public, septante ans après sa mort, ce clivage est toujours aussi accentué, plus encore peut-être. Mais le grand public connaît aujourd'hui Ramuz d'abord comme un nom, un souvenir scolaire un peu lointain, une rue de Pully ou un collègue lausannois, et lit dans la presse les épisodes des polémiques qui ponctuent régulièrement sa mémoire en mouvement. « Tout le monde connaît Ramuz. Personne ne connaît Ramuz », écrivait Georges Duplain dans la présentation de sa biographie de l'écrivain, parue en 1991. La formule est heureuse, et reste d'actualité. Preuves que Ramuz appartient à la mémoire collective, par définition partagée, il est un objet de discorde sur qui retombent les colères des uns, ou le prétexte d'affirmations personnelles ou corporatistes. La polémique récente la plus médiatisée est celle portant sur la maison qu'il a habitée, à Pully, de 1930 à 1947. Mais ce n'est pas la seule. Régulièrement, apanage sans doute des « grands hommes », Ramuz est accusé d'être anti-sémite, ou xénophobe, ou misogyne, voire tout cela à la fois. Ce serait un antimoderne, réactionnaire, maurassien inavoué dans une Suisse romande qui l'aurait été presque entièrement, du moins celle *qui comptait* dans l'entre-deux-guerres. Ce n'est pas un écrivain engagé, mais il n'est pas non plus engageant. Voyez son œuvre, incarnation d'une Suisse romande provinciale. Pour d'autres au contraire, Ramuz est universel, et mérite donc d'entrer dans une collection comme la Pléaïde, « panthéon des lettres françaises ».

Ramuz n'est pas seul à être l'objet de telles considérations, mais il présente un cas de figure tout à fait particulier, dans la manière dont il a été et dont il continue à être reçu par ses lecteurs romands. Comment faire tenir ensemble des visions qui font tour à tour de l'écrivain un artiste d'avant-garde, créateur avec Stravinsky d'*Histoire du soldat* ou un parangon de régionalisme pesant, un idéaliste néoromantique ou un réactionnaire nostalgique, un pessimiste invétéré ou un poète bucolique, un artiste de la modernité ou une figure patrimoniale ?

Plusieurs ouvrages ont tenté par le passé de rendre compte du projet ramuzien dans son ensemble. Albert Béguin en a livré une vision personnelle, portée par sa spiritualité, dans un court essai intitulé *Patience de Ramuz* (1950). Gérard Buchet, en 1969, s'est attaché à restituer un homme qu'il connaissait bien. Georges Duplain, dans la première biographie digne de ce nom, en 1991, a visé la précision documentaire. En recourant à la sociologie, Jérôme Meizoz a cherché à analyser la trajectoire d'un « passager clandestin des Lettres françaises ». Ces ouvrages proposent chacun à leur manière une vision partielle (et pour certains d'entre eux partielle) de Ramuz, ne serait-ce que parce que la connaissance de l'œuvre se fondait sur une partie seulement des textes, non commentés. L'ambition de cette étude, nourrie des apports des *Œuvres complètes*, est de porter un nouveau regard sur le texte ramuzien, de rappeler quelques faits biographiques parfois voilés par la légende, et de dresser un bilan de la réception jusqu'à nos jours. Si Ramuz n'est pas qu'un monument national, qu'a-t-il à nous dire aujourd'hui ?

2

DE CHARLES RAMUZ
À C. F. RAMUZ

S'inventer à soi-même

Pour nombre d'auteurs, l'écriture s'apparente à une quête identitaire. Chercher qui l'on est véritablement, sous les apparences sociales et les héritages transmis, se construire un moi en rupture avec celui qu'a façonné le milieu social, constituent souvent la raison d'être de l'activité artistique. Ramuz n'a cessé de remettre en question, voire de rejeter purement et simplement son ancrage social, les acquis de son éducation, de sa formation scolaire et académique, les présupposés et les attentes de la classe bourgeoise à laquelle il appartenait. Ses parents (on ne s'en étonnera pas) cristallisent ce rejet, parce qu'ils sont à la fois les modèles et les vecteurs de ce conditionnement.

« J'ai été obligé d'inventer tout, et de m'inventer à moi-même » (II, 351), note Ramuz dans son *Journal* le 8 juin 1918. La veille, il s'épanchait longuement : « Je suis né Ramuz, rien de plus. On m'a jugé d'après mon nom. Je pense que personne ne m'a jamais connu, et personne jusqu'ici ne s'est douté de ce que j'étais[.] [...] Je ne reproche rien à mes parents, ni à personne. Moi aussi, je me juge d'après mon nom ; je prétends le mériter [...] en descendant au-dessous de moi-même

et en me défaisant des acquisitions de hasard, que je dois à l'école, à mes études, à mon milieu. [...] Je pense à ce que je dois faire et que j'ai à me défaire, non seulement de mes acquisitions à moi (acquisitions n'est même pas le mot, puisqu'elles m'ont été imposées), mais [de] celles de mes parents, pour quoi ils ont tant travaillé. Je ne leur reproche pas de ne pas m'avoir "connu"; ils prétendaient me faire bénéficier des avantages sociaux dont ils avaient fini par s'entourer; or j'étais infiniment au-dessus d'eux, socialement, de même qu'à présent je suis infiniment au-dessous d'eux, et jamais je n'aurai été au même étage qu'eux. [...] personne n'a vu encore qui j'étais: sans doute l'ai-je mal vu moi-même. [...] Je ne me plaindrai pas de la solitude: j'ai la compagnie que je me suis choisie. Et mes vrais compagnons m'ignorent, mais je ne les ignore pas» (II, 350-351).

C'est là la part intime de la réflexion sur soi. Dans *Découverte du monde*, celle-ci conduit Ramuz à présenter au public une généalogie fantasmée, qui tourne le dos à ses parents et fait la part belle aux générations antérieures: «Je suis né à la ville, j'ai été élevé à la ville; je n'ai connu la campagne tout d'abord qu'au temps des vacances et pour peu de temps. Je n'en suis pas moins petit-fils de paysans par mon père qui était bourgeois de Sullens, dans le Gros de Vaud; petit-fils ou arrière-petit-fils de vigneron par ma mère, qui était une Davel, de Cully et Lutry, comme le major» (XVIII, 501-502).

Pour affirmer son statut d'artiste, Ramuz se détourne de ses origines bourgeoises pour s'identifier aux petits paysans, aux artisans et aux marginaux,

qui sont aux antipodes de la réussite proposée par la société, au sein de laquelle ils jouent un rôle mineur. Leurs valeurs sont faites d'enracinement, de création et de liberté, dans l'être au monde, et non dans un ancrage social fondé sur la possession et le pouvoir. Devenu un écrivain consacré, il cherche à légitimer sa démarche en rappelant la réalité de son ascendance paysanne et vigneronne, en remontant aux origines familiales. Illusion que tout cela, car Ramuz doit évidemment beaucoup au milieu dont il est issu.

Charles Ramuz

Charles Ferdinand Ramuz naît dans une famille de la petite bourgeoisie lausannoise. Son père Émile (1847-1910) est commerçant, tient un comptoir de denrées coloniales non loin de la place de la Riponne, puis un commerce de vins en gros à la rue Pré-du-Marché ; plus tard, il devra se retirer avec sa famille à la campagne, pour raison de santé, et achètera un domaine qu'il dirigera, à Cheseaux (de 1893 à 1900), avant de se réinstaller à Lausanne. Sa mère Louise (1852-1925) est née Davel, mais ne descend pas du major Davel, puisque celui-ci n'a pas eu d'enfant. Les Davel sont originaires de Lavaux, vigneron, mais la famille de Louise Ramuz-Davel est installée à Lausanne depuis le 19^e siècle. On est alliés avec des Ruchonnet, des Bocion, des Butticaz. Fille d'un fonctionnaire à l'administration des péages, Louise Davel jouit d'une bonne éducation, puisqu'elle est élève à l'École supérieure des jeunes filles de Vinet. Né à Sullens, fils de paysans aisés, Émile Ramuz

opère une ascension sociale remarquable, qui reflète l'évolution économique du canton de Vaud et de sa capitale dans la deuxième moitié du 19^e siècle. Venu à Lausanne à l'âge de seize ans, intelligent et doté d'une forte personnalité, il devient commerçant, fait de la politique dans les rangs des libéraux, est élu au Conseil communal, siège dans des conseils d'administration, est membre du Cercle de Beau-Séjour et accède au grade de capitaine dans l'armée suisse. Un notable lausannois, dont, logiquement, les enfants devront avoir une bonne éducation.

Le futur écrivain est l'aîné de sa fratrie, qui comprendra aussi un jeune frère, Oscar (1882-1960) et une sœur prénommée Berthe (1897-1994), de dix-neuf ans sa cadette. Mais avant sa naissance, deux garçons sont nés et morts avant l'âge de trois ans. Conformément à l'usage du temps, Ramuz portera les deux prénoms de ses aînés. Charles était né en 1874, Ferdinand l'année suivante. Pendant huit mois, d'octobre 1875 à mai 1876, la famille Ramuz a le bonheur de voir grandir deux fils. Mais au printemps 1876, Émile et Louise Ramuz doivent annoncer à leurs amis et connaissances la mort de Charles, à vingt-deux mois. Suivent alors deux ans pendant lesquels Ferdinand se retrouve fils unique, avant de mourir lui aussi, en juin 1878. Cette fois, les parents ne font paraître aucun avis dans la presse. Louise Ramuz est alors enceinte de six mois, et donne naissance le 24 septembre 1878 à un troisième fils, qui vivra et connaîtra la gloire sous le nom de C. F. Ramuz. On imagine la tristesse de la mère, son angoisse aussi de perdre une nouvelle fois un

enfant, l'inquiétude et les soins qui ont dû entourer le nouveau-né. Cela a-t-il modifié la personnalité du petit garçon ? Toute la vie de Ramuz, qui se dit « saturnien » dans *Découverte du monde* (XVIII, 538), sera marquée par le pessimisme, l'angoisse, l'inquiétude pour lui, mais surtout pour ses proches.

LE « SATURNIEN »

Un saturnien est une personne portée à la mélancolie, sous l'influence de la planète Saturne, selon l'astrologie traditionnelle. La philosophie médiévale a progressivement fait de la mélancolie la « condition de l'accomplissement créatif », pour le dire avec Erwin Panofsky (*Saturne et la mélancolie*), une « force intellectuelle positive » qui constitue la « condition naturelle [du] génie ». La mélancolie n'est plus interprétée uniquement comme un état émotif et subjectif, mais elle acquiert une valeur intellectuelle et artistique. L'artiste saturnien est contemplatif mais fécond. Sa tristesse est gage de créativité, parce que le mélancolique est rigoureux, prudent, concentré, réservé, stable, mais aussi introverti et méditatif. Si l'on suit cette interprétation, Ramuz serait porté à la création, par son caractère mélancolique, mettant au service de son œuvre les qualités qui y sont associées. Mais bien souvent, il est pris de découragement face à la tâche à accomplir. À la fin de sa vie, il est rattrapé par la vision pessimiste qui s'exprime dans ses romans et ses nouvelles. Sur nombre de photographies, Ramuz le saturnien prend une pose qui évoque la célèbre gravure *Melencolia I* de Dürer, montrant par là qu'il s'identifie volontiers à la figure de l'artiste mélancolique.

Le petit Vaudois

À bien des égards, Ramuz a grandi dans un univers ordonné qu'ont incarné ses parents, aux rôles répartis de manière traditionnelle. « Cette fin du 19^e siècle (écrit-il dans *Découverte du monde*), dans nos petits pays du moins, était une période particulièrement tranquille : les révolutions et les guerres étaient dans l'histoire ; elles avaient émigré dans l'histoire ; elles nous semblaient ne plus jamais devoir être dans la vie ; elles étaient situées dans le passé : nous n'arrivions même plus à les comprendre. C'est pourquoi les institutions, et toutes les espèces d'institutions, avaient alors tant d'importance ; elles semblaient ne devoir jamais changer » (XVIII, 515). Le canton de Vaud et le Lausanne que Ramuz a connus dans son enfance appartiennent à la Belle Époque, période de progrès matériel et de développement économique, popularisée par la carte postale photographique qui en donne une image d'Épinal. Une période qui a favorisé la classe sociale à laquelle Ramuz et sa famille appartenaient, la bourgeoisie commerçante.

Charles Ramuz, car c'est là son seul prénom usuel, suit le parcours du parfait petit Vaudois d'assez bonne famille, sans aucune anicroche. Élève appliqué et brillant, il passe par le Collège classique cantonal puis le Gymnase classique, avant d'entamer des études en droit puis en lettres classiques. À cette formation dont le cœur est l'enseignement du grec et du latin s'ajoutent l'éducation religieuse (protestante), la fréquentation du corps des cadets, le service militaire (Ramuz est caporal dans l'infanterie), la camaraderie

de la Société d'étudiants de Zofingue. Membre d'une famille de la petite bourgeoisie urbaine, Ramuz baigne dans un climat libéral, protestant et patriote. En tant qu'écrivain, il aura à cœur d'affirmer son indépendance vis-à-vis de tout embrigadement idéologique, religieux et politique. Mais les valeurs transmises par ses parents et leur milieu n'en ont pas moins imprégné en profondeur le jeune garçon.

La fibre entrepreneuriale du père, son credo libéral, marqueront Ramuz qui saura lui aussi, à sa manière, mener ses affaires. Le goût de l'indépendance, l'attachement à la liberté sous toutes ses formes, mais aussi le sentiment d'appartenance à une élite, se forment sans nul doute dans ce creuset, dont la religion n'est pas exclue. Louise Ramuz est une femme pieuse, comme l'attestent ses lettres à son fils, et elle cherche à transmettre son héritage religieux à ses enfants. Ainsi, sa fille Berthe sera Sourcienne. Ni les Davel ni les Ramuz ne sont libristes, mais ils entretiennent avec le milieu du Réveil des liens privilégiés. Dans ses textes autobiographiques, Ramuz se souvient de son éducation religieuse, et relève l'empreinte des histoires bibliques sur son imaginaire, y compris d'écrivain. Pour Émile Ramuz, cette autre patrie dans le Ciel ne semble pas avoir eu une grande importance au regard de la patrie vaudoise et suisse. L'attachement au pays et à ses institutions, manifesté par le service militaire, ne souffre pas la contestation. La famille Ramuz n'a cependant pas un profil intellectuel, elle ne comporte ni pasteur ni instituteur, et aucun de ses membres n'a fait d'études supérieures.

Les valeurs sont utilitaires et morales, et se traduisent par le mérite, le salaire, la récompense. La gratuité de l'art, la création et l'expression n'y ont guère de place, et la littérature est tenue pour secondaire. Quelles ont été les lectures de Ramuz enfant, lui qui semble s'être plongé très tôt dans les livres? On ne le sait que mal: il mentionne des livres d'images, ainsi que *Le Robinson suisse* de Johann David Wyss (1812). C'est la fréquentation de l'école et des camarades qui va ouvrir Ramuz au monde littéraire.

LE MILIEU LIBRISTE

La famille Ramuz n'est pas membre de l'Église libre, mais il y a entre Louise Ramuz et les libristes une affinité élective, sans doute confortée par l'option libérale de son mari. La mère de Ramuz est une «vinette», élève de l'École supérieure des jeunes filles, à un moment où la fracture religieuse est encore très forte dans le canton de Vaud. Elle choisit plus tard d'y scolariser sa fille, qui y côtoiera le meilleur du milieu libriste. Berthe Ramuz poursuit sa formation comme infirmière diplômée de La Source, école issue du librisme, et se lie d'amitié avec Charlotte Olivier. À Cheseaux, Louise Ramuz fréquente les Secrétan, famille de pasteurs habitant Morrens. Plus tard à Lausanne, à Beaulieu et aux Belles-Roches, elle voisine avec des familles du même milieu. Oscar Ramuz épouse en premières noces Marguerite Bovon, fille du pasteur et professeur à la Faculté de théologie libre Jules Bovon (1852-1904). Au cours de ses études, C. F. Ramuz, qui entre dans la Société d'étudiants

de Zofingue, se lie d'amitié avec nombre de fils de familles libristes : Charles Favrod-Coune, Benjamin Grivel, Edmond Gilliard, Fernand Chavannes notamment. Il faut dire que le milieu libriste se superpose en bonne partie au monde intellectuel et culturel vaudois au début du 20^e siècle. Qui entre à l'université ou dans des cercles cultivés se retrouve en compagnie de la bonne société libérale, zofingienne, souvent affiliée à l'Église libre.

Se former

Dans *Découverte du monde*, Ramuz a raconté sa version de ses premiers pas dans l'écriture, au collège, vers l'âge de onze ans, puis l'épisode de la composition française en alexandrins sous le regard sévère de son maître Abel Biaudet, événement qui manifeste pour la première fois publiquement sa vocation. Grand lecteur, Ramuz découvre au collège, dans la *Chrestomathie française* de Vinet revue par Rambert, les poètes romantiques, Chateaubriand et Maurice de Guérin notamment. Il écrit des vers, des drames en alexandrins inspirés de Hugo, et commence un *Journal*, en 1895. Dans les années qui suivent, il compose des poésies en très grand nombre, imitant La Fontaine, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, ou Verlaine, et aborde aussi la nouvelle, où l'on perçoit l'influence de Maupassant. L'écrivain qui se raconte en autobiographe est avare de reconnaissance envers ses modèles, ses maîtres ou ses camarades, et se présente comme ayant commencé

à écrire en cachette des adultes, avec le sentiment de l'interdit. Sous sa plume, tout se passe comme si l'émergence de l'écrivain s'apparentait à un dédoublement, et devait tout à lui-même et rien à son entourage. Le *moi* intime se sépare progressivement du *moi* social pour l'absorber entièrement lorsque l'écrivain est advenu. Loin de rendre hommage à ces années cruciales et aux personnes qu'il a alors connues, Ramuz se présente comme s'étant inventé lui-même. Il n'est pourtant pas encore solitaire, et c'est même là qu'il noue des relations importantes. En pension à Lausanne, il rencontre Benjamin Grivel, avec qui il explore les Préalpes vaudoises, et qui restera un ami proche. Professeur d'allemand au gymnase, Fernand Chavannes sera pour Ramuz un modèle d'écriture (peu reconnu) et un relais important : son neveu le banquier Marc Chavannes jouera un rôle majeur (mais par moments malheureux) dans le soutien à Ramuz dans les années 1920-1930. À l'université, en lettres et à Zofingue, Ramuz se lie notamment à Edmond Gilliard, puis, au cours de son service militaire, au futur peintre Alexandre Cingria. Cette dernière connaissance est déterminante, autant par l'influence que Cingria exercera sur le début de la carrière de Ramuz, en le conseillant, que par les réseaux dans lesquels le Genevois fait entrer le Vaudois. Grâce à Alexandra Cingria, Ramuz entre en relation avec son frère Charles-Albert Cingria, avec Adrien Bovy, Henry Spiess, Georges et Robert de Traz, Alexis François et, plus tard, Gonzague de Reynold.

Gagner sa vie

En juillet 1896, Ramuz passe son baccalauréat et part à Karlsruhe pour un séjour d'étude. Du grand-duché de Bade, il écrit à sa mère le 23 décembre 1896 pour lui faire l'aveu de sa vocation de « littérateur », sans doute encouragé par elle à le faire. C'est cependant en droit qu'il s'inscrit à son retour : « La question qui se posait, et de façon urgente, était de savoir dans quelle "faculté" j'allais me faire inscrire. À vrai dire, je n'avais le choix qu'entre celle de droit et celle des lettres, mais c'est ce choix qui m'embarassait, n'ayant de goût ni pour l'une, ni pour l'autre. Je n'avais à aucun moment jusqu'alors eu l'idée que je devrais un jour "gagner ma vie" ; l'Université allait m'en offrir le moyen grâce à une "licence" qu'il s'agissait encore d'acquérir. Ma situation, par rapport à la collectivité humaine dont je faisais partie, se précisait peu à peu ; je voyais que j'allais entrer dans ce qu'on appelle la vie et je n'avais aucun désir précisément d'entrer dans cette vie, qui est la vie sociale, mon seul véritable désir étant précisément d'y échapper » (*Découverte du monde*, XVIII, 567).

DES PARENTS INQUIETS... ET FIERES

Comment les parents de Ramuz envisagent-ils l'avenir de leur fils aîné ?

Une lettre inédite d'Émile Ramuz à Charles Ramuz du 15 février 1906 nous éclaire sur le sujet : « Tu me dis que tu travailles de ton mieux et que tu comptes sur des résultats pratiques, c'est très bien, à une

condition, c'est qu'ils ne se fassent pas trop attendre et que tu n'aies pas de nouvelles déceptions dans la carrière que tu as librement choisie contrairement aux idées de tes parents. Je désire me tromper, mais quand je vois les nombreux ouvrages qui sortent de presse journallement, je suis à me demander si tu n'as pas choisi la carrière la plus encombrée actuellement. Je vois peut-être les choses un peu en noir et me fais un souci exagéré de ton avenir, cela tient à mon expérience de la vie, qu'il n'y a qu'un temps pour se créer une situation indépendante, que pour cela il faut commencer jeune. Je me suis imposé de grands sacrifices pour toi, par le fait tu dois avoir, comme l'on dit vulgairement, suffisamment de cordes à ton arc ; j'espère que tu sauras utiliser la meilleure. » Il avait fallu l'intervention d'Édouard Rod auprès d'Émile Ramuz (lettre du 19 juillet 1904), et le poids de sa légitimité, pour que le père laisse son fils entrer dans la carrière littéraire, et qu'il accepte de l'aider financièrement.

Puis, d'une lettre inédite de Louise Ramuz à son fils, le 30 décembre 1908 : « Nous avons reçu avec un réel plaisir, lundi matin, *Le Village d[ans] la montagne*. Il était expédié de Genève et j'ai compris que tu avais eu une occasion pour nous l'expédier sans retard, je t'en suis très reconnaissante, c'est vraiment un bel ouvrage. Les journaux en ont beaucoup parlé, as-tu lu l'article de Reynold, dans la *Gazette*? J'ai reçu sous bande à mon adresse un numéro du *Nouvelliste*, contenant un très bon article de M. van Muyden ancien syndic[,] si tu le désires je te l'enverrai[;] enfin de tous côtés, les petites bourses nous demandent de pouvoir en prendre connaissance, et tu peux bien penser que je le fais avec plaisir. »

Après un semestre en droit, Ramuz s'inscrit finalement en lettres et entre à la Société de Zofingue, institution de la bourgeoisie protestante et libérale. Au programme du cursus de lettres classiques, on trouve alors la littérature française, le latin, le grec, l'allemand, la philosophie et l'histoire. En 1900, Ramuz est l'un des cinq licenciés ès lettres (classiques) de l'université de Lausanne, avec notamment le futur historien Charles Gilliard. Les semestres d'études sont entrecoupés de périodes de service militaire, qui mènent Ramuz au grade de caporal. Dans *Découverte du monde*, l'autobiographe affirme que, sans son départ pour Paris, il aurait certainement poursuivi son ascension dans la hiérarchie militaire. Il est de fait qu'au début du 20^e siècle, position dans la société et rang dans l'armée se superposent. Un licencié de l'université, enseignant ou professeur, est bien souvent officier subalterne ou capitaine.

Les études terminées, s'ouvre une période de la vie de l'écrivain où les séjours à Paris alternent avec ceux à la montagne ou au bord du Léman. Ramuz entend devenir écrivain, mais part dans la capitale française sous le prétexte de rédiger une thèse sur Maurice de Guérin. Dans ses archives, il n'y a littéralement aucune trace de ce projet, mais on trouve en revanche le manuscrit de «La Vie et la Mort de Jean-Daniel Crausaz», son premier roman qu'il renoncera à publier. Ramuz est partagé entre sa tentation de l'écriture, et la nécessité de trouver une place dans la société, entre son choix personnel et les réalités pécuniaires. Il postule donc pour être maître de latin et de grec à Montreux, n'est pas

retenu, puis effectue un remplacement au collège d'Aubonne, qui est interrompu par une appendicite. Une nouvelle postulation à Nyon se révèle infructueuse. De retour à Paris à la fin de l'année 1902, il est introduit par Edmond Gilliard auprès d'Édouard Rod, rue Erlanger, chez qui il rencontre René Auberjonois. En 1903-1904, Ramuz est successivement répétiteur à l'École alsacienne, à Paris, et précepteur des enfants du comte Prozor à Weimar, grâce à Adrien Bovy qui avait occupé cette place auprès du diplomate à Genève. À la fin de l'année 1903, Ramuz publie à compte d'auteur son premier volume, *Le Petit Village*, un recueil de vers libres, et commence à contribuer à la *Gazette de Lausanne*. Il semble lancé dans la carrière littéraire. Avec ses amis genevois Bovy et Cingria, il publie le recueil intitulé *Les Pénotes d'argile* et crée, avec les mêmes et Gonzague de Reynold, une revue baptisée *La Voile latine*. Il n'est plus Charles Ramuz qu'à l'état civil : pour signer ses textes, il emploie (contre l'usage) ses deux prénoms, et forge ce nom appelé à devenir célèbre, C. F. Ramuz.

SURNOMS

Chez les Ramuz, on a le goût des surnoms. La petite sœur de l'écrivain, Berthe, sera toujours *Bébé*, tandis que Charles, à partir du moment où il publie, est renommé *C. F.* dans le cadre familial. Pour Ramuz, sa femme Cécile est *Mademoiselle Cellier* (ou *Petit* en s'adressant à elle par lettre), et elle l'appelle en retour

de son seul nom, *Ramuz*. Leur fille Marianne est surnommée *Gadon* ou *Madame Gadon* et, dans le cadre intime, *Guéguenne*. Leur beau-fils Giovanni Battista Olivieri sera *Cetto*. Le petit nom le plus connu de cette constellation familiale, c'est bien sûr *Monsieur Paul*, qui désigne le petit-fils Guido Olivieri, à qui Ramuz écrit en signant ses lettres *Papapa*.

Le Paris des écrivains et des artistes

De 1904 à 1914, Ramuz est installé à Paris et se consacre cette fois uniquement à l'écriture. « On me demande pourquoi je vis à Paris, note-t-il dans son *Journal* le 7 décembre 1911 ; je réponds, "Je vis à Paris parce que dans mon pays je serais isolé, et ici je suis solitaire." » (II, 210). Onze grands textes naissent au cours de ces années, dont neuf sont publiés en volume ou en revue, d'*Aline* à *Vie de Samuel Belet*. L'écrivain, qui reçoit de Suisse ses premières commandes et sollicitations, présente *Les Circonstances de la vie* au prix Goncourt, en 1907, sans succès. Grâce à Édouard Rod et à d'autres appuis, il parvient dans une certaine mesure à intégrer le milieu littéraire, quand bien même il ne fréquente guère que la colonie suisse de la capitale française. Cette situation n'est pas enviable. La concurrence est rude, il n'est pas aisé de se distinguer du lot, et les structures éditoriales ne permettent pas d'espérer des revenus importants : le temps de la compétition entre grands éditeurs n'est pas encore venu.

Dans la capitale française, Ramuz mène une vie de célibataire, simple, dans des appartements sans grand confort, mais sans que l'on puisse parler de bohème littéraire. Il fréquente des écrivains et des artistes suisses, fils et filles de bonne famille installés comme lui à Paris (ils sont fort nombreux), dans le quartier du Montparnasse auquel il reste fidèle, au gré de ses déménagements. L'écrivain n'intègre pas d'autres cercles littéraires ou mondains. On prend ses repas au café, chez Jouven, puis au Nègre de Toulouse, chez Rabardel, et à la Closerie des Lilas. Ramuz y croise Paul Budry, les frères Morax, Fernand Chavannes, va au concert avec René Auberjonois, mais sort relativement peu. Il visite souvent le Louvre, forme son regard aux maîtres anciens et rédige des *Notes du Louvre*, mais il ne s'intéresse pas aux galeries ni aux vernissages. Ramuz écrit, cherche à publier, à vivre de sa plume. Il alterne les périodes de travail solitaire dans la capitale avec les longs séjours en Suisse, dans sa famille à Lausanne, ou chez des amis. Ces contacts sont importants, car ils ouvrent à Ramuz de nouvelles portes : à la sociabilité artiste qui se vit à Paris s'ajoute une sociabilité bourgeoise, qui s'appuie sur les réseaux familiaux. En 1906, l'écrivain entre en relation épistolaire avec Ernest Ansermet, par l'entremise de sa future femme, Marguerite Jaccottet : au cours de la guerre, Ramuz rencontrera Stravinsky grâce au chef d'orchestre. En 1906 toujours, il découvre le Valais, à Lens, en compagnie de René Auberjonois, qui lui présente le peintre Albert Muret. L'année suivante, les Éditions Payot

lui commandent le texte du *Village dans la montagne*, avec des illustrations d'Edmond Bille. Ramuz se rend auprès du peintre à Chandolin, dans le val d'Anniviers, puis à nouveau à Lens auprès de Muret. Il y rencontre Ludivine Bonvin, une servante de l'artiste, dont il tombe amoureux et à qui il propose, un peu légèrement, le mariage.

Le fils aîné

L'année 1910 marque une rupture dans la vie de Ramuz, qui perd à quelques jours de distance Édouard Rod, son parrain dans les lettres, et son père Émile Ramuz. La mort de ce dernier l'affecte profondément, et provoque une crise durable dans son travail, une fois de retour à Paris. Le récit des derniers instants d'Émile Ramuz dans le *Journal*, le 16 avril 1910 (II, 170-175), est l'occasion pour son fils aîné de réfléchir à sa position au sein de sa famille. Au chevet de son père, il assiste aux soins et aide les infirmiers, console sa mère qui « se cache pour pleurer », fait venir son cadet Oscar (qui vit en France) au moment de l'agonie, se préoccupe de sa jeune sœur, alors âgée de treize ans. Au moment de partir pour la clinique, son père lui confie : « Si je reste là-bas, tu sauras que tout est en règle. » Qui est-il, ce père au « vigoureux tempérament », pour Ramuz, qui relève avec tristesse la « distance où nous étions l'un de l'autre » ? L'écrivain, qui n'a encore connu aucun drame personnel dans sa vie, est confronté à la mort pour la première fois : « Solitude devant la mort », note-t-il le 11 avril 1910.

La disparition du père rompt une fois pour toutes les liens de fidélité que l'écrivain pouvait encore entretenir avec cette figure, incarnation d'un ordre social et familial. Elle l'institue en même temps comme héritier et comme « chef de famille ». Son rôle de fils aîné et de grand frère, Ramuz l'exercera auprès de sa mère, de son frère et de sa sœur. Il aide sa mère devenue veuve dans des démarches pratiques, concernant l'héritage en particulier. Devenue adolescente, Berthe Ramuz se confie à son grand frère, et lui livre, en cachette de sa mère, des confidences sur sa vie sentimentale. Elle lui demande des conseils sur sa vie à mener, le choix de son métier. Quand elle voudra divorcer de son premier mari Marius Piguet, il se fera médiateur et conseiller pour celle qu'il continuera toute sa vie de nommer sa « petite sœur » (par exemple dans des lettres à Poulaille en 1936 et à Claudel le 8 juin 1939). En 1913, son frère Oscar disparaît brutalement, étouffé par des affaires professionnelles qui vont mal. C'est Ramuz qui part à sa recherche, dans le Sud de la France, ce qui lui donne l'occasion de voir la mer, à Marseille, pour la seule fois de sa vie. De cette escapade, l'écrivain tirera « L'Exemple de Cézanne », même si ce n'était pas pour aller à la rencontre du peintre qu'il avait pris le chemin de la Provence.

Ramuz, qui n'a aucune ambition sociale, n'entend pas succéder à son père, de quelque manière que ce soit. Il s'identifie à la figure de l'artiste avant tout. Pourtant, comme Émile Ramuz, il saura bientôt aussi endosser le rôle de chef de famille qui assure les revenus de celle-ci.

Vie de famille

Parmi les relations que Ramuz s'est faites à Paris, il y a une peintre de quelques années son aînée, Cécile Cellier (1872-1954), amie d'Alice Bailly formée à Paris, issue d'une bonne famille neuchâteloise. Les deux artistes voisent à la rue Boissonade, et font partie des nombreuses femmes venues dans la capitale française pour y tenter une carrière. Elles appartiennent à un petit monde qui se côtoie, d'un atelier à l'autre, ou de terrasse en café, mêlant écrivains et artistes. On y improvise des bals costumés, des fêtes, on est un peu toujours les uns chez les autres. C'est en compagnie d'Adrien Bovy, d'Henry Spiess, d'Alexandre Blanchet et de tant d'autres que Ramuz fait la connaissance, en 1905, de Cécile Cellier, avec qui il entretient une relation sentimentale depuis 1909, si l'on en croit le *Journal*. Au début de l'année 1913, Cécile Cellier doit se rendre à l'évidence : elle est enceinte. Ramuz l'épouse en catimini le 18 février à Paris, et annonce cette union à ses proches, étonnés. Après de sa mère, à qui il s'agit d'éviter un choc, il dépêche la femme de René Auberjonois et Fernand Chavannes, et il lui écrit. Le désarroi semble avoir été grand chez Ramuz, qui réagit en écrivain, noircissant d'innombrables feuillets où il s'adresse à sa femme, et où l'anxiété perce sous les accents lyriques : « Je vous appellerai celle qui est venue, mais là est le plus beau des noms. Une nécessité vous a conduite à moi et vous y avez obéi avec obstination et âpreté ; j'y ai cédé aussi, j'ai presque pleuré d'y céder. Une nécessité s'est faite jour tout à

coup dont on n'avait pas encore conscience, mais tel est ce vent quand le ciel s'est ouvert que la branche casse, si elle ne plie» («Les neuf mois», texte inédit, août-septembre 1913).

Désarçonné, Ramuz tente de se convaincre du bienfait de sa situation, pourtant peu enviable à ses yeux: «Comme la pierre roule jusqu'à ce qu'elle trouve un fond plat et une place vide entre les autres pierres, pareille à celles qui l'entourent, nous sommes tombés au niveau commun. J'oublie l'exception que j'étais, je suis simplement un rouage, je suis redevenu un homme. Je vous nomme pareille aux autres et je vous ai louée de mériter ce nom – mais semblablement, maintenant (après cet aveu fait et dans ce rôle nouveau que seul je considère), il faut que moi aussi je me nomme pareil aux autres, et mettre ma grandeur à n'être que cela» (*idem*). Un être d'exception déchu, un artiste réduit à l'état d'homme ordinaire, voilà comment Ramuz se dépeint ici.

Passé le premier choc, Ramuz se fera pourtant à l'état d'homme marié et de père, et ne s'en portera pas plus mal. Marianne Ramuz naît le 1^{er} septembre 1913, et l'écrivain salue l'événement par un beau texte intitulé «Symétrie», qui paraît dans *Adieu à beaucoup de personnages et autres textes*. Ramuz est un père attentif, aimant, couvant sa fille en homme angoissé. De même avec sa femme, avec qui il entretient une réelle complicité, dont témoignent leurs lettres pleines d'humour. Quand un des membres de ce trio est loin de la maison, Ramuz écrit, tous les jours ou presque, exprimant son inquiétude, rappelant ses recommandations, demandant des

nouvelles, jusqu'à l'obsession. Ramuz – et ce sera encore plus vrai quand sa fille sera mariée et aura un enfant – n'est tranquille que lorsque les siens l'entourent à la maison.

À Paris, Ramuz passe donc brutalement de l'état célibataire et artiste à celui d'homme marié. Dans un premier temps, il accueille Cécile Ramuz dans son appartement de la rue Boissonnade, mais celle-ci ne tarde pas à regagner sa mère à Genève, où Marianne naîtra. La nouvelle famille hésite entre la vie parisienne et le retour en Suisse. Les relatives difficultés de la carrière à Paris, la création des *Cahiers vaudois*, les avantages d'une installation stable sur les bords du Léman, l'éducation à donner à sa fille, tous ces facteurs contribuent à décider Ramuz à revenir en Suisse, au printemps 1914. C'est, d'une certaine manière, un retour à l'ordre dans son existence.

Les années Stravinsky

De retour en Suisse, Ramuz s'installe à Treytorrens, près de Cully, dans un appartement que sa mère l'a aidé à trouver. Lui que l'ascendance Davel rattache à cette région, la découvre vraiment pour la première fois, lui consacrant un premier texte qu'il ne publie pas : « Construction de la maison ». Il y vit jusqu'en 1916, déménageant alors à L'Acacia, à Cour sous Lausanne, dans une petite maison que lui procure une connaissance fortunée, le médecin (et peintre paysagiste) André Engel. Lavaux était décidément trop excentré par rapport à Lausanne, où Ramuz participe désormais activement à la vie littéraire.

C'est le temps des collaborations, aux *Cahiers vaudois*, et des entreprises collectives. L'écrivain parcourt les frontières (en septembre 1914) en compagnie de Gonzague de Reynold, et en tire le « Journal de ces temps difficiles » ; il donne des conférences et des lectures de son œuvre, participera plus tard aux activités des « Soirées de Lausanne » et entrera dans divers comités. Les événements politiques, que Ramuz vit de loin, l'incitent à contribuer plus encore à la presse, par des articles, et le poussent à réfléchir à la situation du monde qui bascule dans les révolutions. En 1915, il rencontre Paul Claudel grâce aux *Cahiers vaudois*, puis Igor Stravinsky par l'entremise d'Ernest Ansermet. Avec le compositeur russe resté en Suisse au déclenchement de la guerre, Ramuz le solitaire collabore à des projets en duo, traduit des pièces de musique et écrit surtout le texte d'*Histoire du soldat* (1918). La rencontre est déterminante, comme l'attesteront *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. En Stravinsky, Ramuz a trouvé un pair et un modèle, autant par le primitivisme que par le raffinement et la volonté avant-gardiste. Les familles Ramuz et Stravinsky, qui se voient à Morges ou à L'Acacia, resteront très liées après le départ du compositeur.

À l'avant-garde ?

Les *Cahiers vaudois* et la collaboration avec Stravinsky confirment définitivement la réputation de Ramuz, qui infléchit en profondeur sa démarche esthétique. Dans l'immédiat après-guerre, il peine à trouver des éditeurs, et ses audaces stylistiques lui aliènent une

partie de son lectorat, en Suisse comme en France. Sa position à l'avant-garde, manifestée par *Histoire du soldat*, lui gagne l'attention de critiques et mécènes, et lui vaut ses premiers prix importants. Son implication dans le milieu littéraire et culturel va s'approfondissant, tout comme l'intensité de son travail littéraire. Ramuz s'identifie toujours plus à son statut d'écrivain reconnu, gagné de haute lutte, et sa vie se confond désormais avec ses activités créatrices. Son *Journal* et sa correspondance témoignent de ce phénomène qui a pour conséquence d'enfermer l'homme dans son rôle professionnel. À l'exception de séjours en Savoie (à Menthon, chez Anne-Marie Pissard, née Monnet, et à Talloires auprès de Stravinsky qui y passe ses étés à la fin des années 1920), Ramuz ne voyage pas ni ne prend de «vacances». Ses déplacements à Paris ou à Zurich sont dictés par les impératifs de son métier; les excursions se limitent au Valais, chez Maurice Zermatten ou en compagnie de Mermod, ou à Lavaux avec Albert Muret, René Auberjonois ou Gustave Roud. Quand il part en France, au printemps 1926, avec Paul Budry et Henry Bischoff, c'est aussi pour un motif littéraire, dans la perspective d'écrire sur le monde paysan français (et pour voir Henri Pourrat). Le sédentarisme s'accroît avec le succès et la charge de travail que celui-ci implique. En 1924, ayant signé un contrat avec Grasset, Ramuz envisage de monter vivre à Paris à nouveau, mais il y renonce finalement.

L'année suivante, sa mère meurt, à Cully où elle vivait. Dans son *Journal*, Ramuz note le 20 juin : «Maman. Le soir, vers 6 heures, dans le jardin, devant les roses. Quinze ans après mon père. [...]

Tous les grands souvenirs, et enterrement le 24. Le cimetière de Cully. La tombe creusée dans le haut de l'allée centrale et il y aura une place pour moi en dessous» (III, 212). Avec la disparition de sa mère, l'écrivain perd aussi le lien avec une région aimée: «Ce pays de Lavaux, qui est le vôtre, écrit-il à Louis Dumur le 27 mai 1918, est aussi le mien; ma mère est une Davel, de Lutry et Cully, comme le major; je n'ai que du sang vaudois dans les veines.» Ramuz entretient une relation proche avec sa mère, qui suit attentivement sa carrière et ses réalisations, elle qui a été tôt dans la confiance de sa vocation d'écrivain. Ainsi dans cette lettre inédite à son fils du 3 janvier 1911, où s'exprime aussi une vision profondément religieuse: «J'ai souvent fait la remarque (et d'autres personnes avec moi) qu'il y avait bien longtemps que ton nom n'avait pas paru dans *La Semaine littéraire*, mais j'espère qu'une fois que tu seras installé définitivement tu reprendras courage, et que tu feras jouir tout à nouveau des talents que Dieu t'a confiés.»

En 1929, Ramuz quitte le quartier de Cour en voie d'urbanisation (le hameau est rattrapé par la ville qui grandit), et emménage provisoirement à l'avenue des Jordils 1, près d'Ouchy. En quête d'une propriété, il s'installe définitivement en mai 1930 à La Mulette, à Pully, où il vivra jusqu'à sa mort en 1947. Grâce à sa sœur qui lui a signalé cette maison, il a trouvé là un lieu qui associe la proximité dont il a besoin avec la ville (qu'il rejoint en tram) et la tranquillité que requiert son travail de création.

Le moment Ramuz

La vie de Ramuz entre alors dans une phase de stabilité, qui durera jusque dans les années 1940, et se terminera dans la dépression. Sa carrière littéraire est établie, le succès est venu. En Suisse, son nom est synonyme de grandeur. Avec l'éditeur Mermod, entouré d'un groupe de proches réunissant les frères Cingria, Gustave Roud, René Auberjonois, Casimir Reymond, Ernest Ansermet, Albert Muret ou Élie Gagnebin, il représente alors le pôle le plus légitime de la littérature en Suisse romande, que ce soit en termes de reconnaissance ou par sa capacité à consacrer les œuvres nouvelles. Il correspond avec les grands noms de la littérature française, rencontre Gide et Valéry, contribue aux revues les plus prestigieuses à Paris et dirige ou inspire celles de Lausanne. C'est le « moment Ramuz », où l'écrivain monopolise la reconnaissance littéraire et intellectuelle en Suisse romande, provoquant l'ire de ses adversaires (Edmond Gilliard en tête) et des cercles politiques les plus à gauche. Ramuz a su conserver son entière liberté, loin des institutions, tout en entretenant avec elles les liens lui permettant de bénéficier de leur bienveillance. À La Muette, l'écrivain qui ne sort plus guère que par obligation reçoit de très nombreuses visites obéissant à un rituel qui deviendra légendaire. Un mythe s'est créé.

LA VISITE À RAMUZ

La visite au grand écrivain est un *topos* de la littérature, qui opère un spectaculaire passage de l'espace littéraire à l'espace biographique. Geste circulaire dont le centre est la figure du grand écrivain, la visite naît du texte pour y retourner, et comporte une dimension fétichiste. Selon que le projet de la visite est de confirmer le génie ou – moins fréquemment – d'infirmer le mythe, le visiteur cherche à déceler *in situ* les traces de l'indicible dans le prosaïque ou à surprendre quelque chose de prosaïque au cœur du sacré. Ramuz a été l'objet de nombreux récits de visites, de Gustave Roud à Alice Rivaz, de Charles-Albert Cingria à Georges Borgeaud et Édith Boissonnas. Ceux-ci se multiplient à partir de la fin des années 1940. Si les visites concernent surtout La Mulette (entre 1930 et 1947), les récits qui en découlent paraissent majoritairement entre 1945 et 1967, avec deux pics en 1947 – Ramuz venant de mourir, des numéros de revues d'hommage paraissent –, et en 1951 – année de publication de *Présence de Ramuz*. C'est donc la fonction de « tombeau » que s'assignent prioritairement ces textes publiés après le décès de Ramuz : ils servent à faire entrer l'écrivain dans la légende en sublimant la mort réelle. Leur proximité temporelle et la similarité de leur projet expliquent la convergence des motifs qu'ils construisent, et la cohérence de l'ensemble qu'ils forment. Partant de l'œuvre, ils font découvrir au lecteur le lieu de création, puis, en l'amenant au plus près de l'artiste, détaillent les facultés qui en sont à l'origine, établissant un lien direct entre l'écrivain, son œuvre et son atelier.

3

RAMUZ ET LA TRADITION LITTÉRAIRE ROMANDE

Écrivain régionaliste ?

Dès le début de sa carrière, Ramuz ne cesse de prendre ses distances avec la mouvance régionaliste. Après sa mort, la critique académique romande lui emboîte le pas, de peur de voir le « plus grand écrivain romand » rangé aux côtés d'auteurs mineurs. Pour ce faire, elle s'appuie sur l'argumentaire développé par Ramuz, qui fait de la singularité de l'écriture, de l'originalité du style la mesure de la valeur d'une œuvre. C'est là le critère discriminant propre à une pratique littéraire autonome. Dans les années 1900-1910, la dénomination régionaliste n'est pourtant pas infâmante : elle le deviendra dans l'entre-deux-guerres, puis surtout dans l'après-guerre, après que des écrivains du terroir se seront compromis avec le régime de Vichy. Quand Ramuz vit à Paris, le mouvement a le vent en poupe, comme le démontre la liste des lauréats du prix Goncourt. En 1907, il perd ainsi face à Émile Moselly, dont les romans et nouvelles s'inspirent de la Lorraine rurale. À l'image des écrivains des provinces françaises, Ramuz tire parti de cette faveur dans les premiers temps de son parcours.

Littérature romande

Comme tout étudiant vaudois de son temps, Ramuz a eu entre les mains la *Chrestomathie* d'Alexandre Vinet revue par Eugène Rambert, qui accorde une place de choix aux textes de Suisse romande, et il a baigné dans le creuset de la « littérature nationale ». Au cours de ses années de formation, le roman « alpestre » fait partie des modèles auxquels il se frotte, aux côtés notamment de ceux des naturalistes et des symbolistes, comme l'attestent ses premières tentatives d'écriture. De fait, à la fin du 19^e siècle, Ramuz grandit dans une Suisse romande où la littérature nationale s'institutionnalise, par le biais de biographies, d'histoires littéraires, d'anthologies. Un champ littéraire se constitue en opposition au modèle français (dont il émerge pourtant), avec ses structures propres, ses organes d'édition, ses instances de consécration. Dans cet espace qui affirme sa spécificité, les écrivains doivent trouver leur place en optant pour des thèmes en adéquation avec le programme idéologique et esthétique dominant. Ils cherchent à s'imposer et à dépasser le complexe d'infériorité intériorisé, propre aux marges.

Premiers écrits

Ramuz fait partie de ces écrivains débutants, mais dans un premier temps, il n'ancre pas ses textes dans les paysages ruraux de la Suisse romande. Ses premiers écrits sont marqués au sceau de modèles et de formes divers. Il s'adonne à la prose poétique,

sous l'influence de Maurice de Guérin et des symbolistes, rédige dans cet esprit un roman intitulé «La Vie et la Mort de Jean-Daniel Crausaz», écrit des nouvelles marquées par le naturalisme et Maupassant, avant d'opter pour des sujets de proximité avec *Le Petit Village* (1903). Les poèmes des *Pénates d'argile* manifestent encore leur dette envers le dernier symbolisme, mais Ramuz trouve sa voie qui va le conduire jusqu'à *Aline* en puisant dans des références romandes. La réception des *Pénates d'argile* n'a pas été bonne, au contraire de celle du *Petit Village*; Ramuz a donc tôt fait de choisir la direction à emprunter: «[J]e renie tout à fait mes tendances *Pénates*. Je vois mon chemin ailleurs. Mon roman qui va être fini est tout à fait *Petit Village*», écrit-il à Adrien Bovy en avril 1904. La comparaison de ce texte, intitulé «La Vieille Henriette» (1904), et de «La Vie et la Mort de Jean-Daniel Crausaz» (1900-1901) met en évidence la tension observable dans son œuvre, entre écriture artiste et régionalisme. «La Vie et la Mort de Jean-Daniel Crausaz» s'inscrit dans cette première veine, celle de la production poétique de Ramuz au tournant du siècle, tandis que «La Vieille Henriette» ressortit ostensiblement à l'esthétique régionaliste. Dans les dialogues, l'écrivain inclut des tournures syntaxiques incorrectes, des expressions populaires ou dialectales. Et la vision du monde que présente le roman est conforme aux attentes du récit populaire, par son manichéisme moralisateur et la nostalgie qui s'en dégage. Seul le dénouement, brutal et injuste, rompt avec les codes du «roman romand». La genèse du roman suivant, *Aline* (1905), démontre

l'effort consenti par l'auteur pour se débarrasser des éléments les plus prévisibles qu'il doit à ses modèles romands, ainsi le rôle joué par le pasteur et le syndic, personnages notables et représentatifs d'une société singulière; il parvient à en gommer les traits caricaturaux tout en préservant l'imprégnation régionaliste. Si la version publiée d'*Aline* ne correspond plus à la définition stricte qui veut qu'une œuvre régionaliste recoure à la couleur locale, aux termes du cru, voire aux patois, qu'elle valorise le folklore et les particularités des « petites patries », avec une intention militante, elle situe l'histoire dans une région périphérique repérable, avec un ancrage référentiel, gage de réalisme.

Aux yeux de la critique française, l'appartenance d'*Aline* au courant régionaliste (comme plus tard celle de *Jean-Luc persécuté*) ne fait donc aucun doute, dès lors que l'inscription dans la géographie vaudoise ou valaisanne est manifeste. Il en faut peu pour être perçu comme régionaliste, parce que la définition de cette école n'est pas clairement délimitée. En prenant ses distances vis-à-vis des éléments constitutifs d'un modèle stéréotypé dont il se méfie, Ramuz met en place, dès *Aline*, un modèle régionaliste plus proche de Giono et Pourrat (avec qui il entretiendra plus tard des relations de proximité), qui ne renie rien de l'appartenance à une terre, mais qui s'appuie sur l'élémentaire d'un monde proche, souvent archaïque, pour atteindre à l'universalité du propos.

Pour dire les choses autrement, Ramuz mise sur ce qui le constitue, sur ce qu'il connaît uniquement et qui le détermine en tout, c'est-à-dire son appartenance romande. Il sait que dans cette fatalité d'inspiration

résident ses plus grandes chances de réussite. Il ne saurait rivaliser avec les romanciers les plus consacrés ; en tant que Suisse romand, son intérêt est de fonder sa démarche en revendiquant son identité : celle-ci lui ouvre les portes des maisons d'édition à Paris (Perin, Fayard, Ollendorff), lui garantit un accueil bienveillant dans les périodiques suisses (*Au foyer romand*, *Bibliothèque universelle*, *La Semaine littéraire*), et plaît à la critique parisienne. C'est en tant qu'écrivain vaudois que le Paris des lettres perçoit Ramuz dans les années 1900-1910, et c'est ce qui lui vaut ses succès.

Déplacement de la revendication

Vérité en deçà des Pyrénées (ou du Jura), erreur au-delà. Ce qui s'avère fructueux à Paris ne l'est pas forcément à Lausanne, où les écrivains romands sont légion. Le retour en Suisse de Ramuz, qui coïncide avec le lancement des *Cahiers vaudois*, marque un changement de paradigme dans son œuvre. Ramuz dit *Adieu à beaucoup de personnages*, se met à « L'Exemple de Cézanne » et signe un essai capital intitulé *Raison d'être*. Désormais, il ne s'agit plus de tableur sur le régionalisme romand, mais de se singulariser à l'avant-garde de ce champ littéraire constitué autour de Lausanne, « capitale de la Suisse romande ». Emmenés par Ramuz, les écrivains des *Cahiers vaudois* comptent pour cela sur l'écriture et sur les formes en elles-mêmes, au détriment des contenus et des idéologies véhiculés par leurs textes. Ils visent l'autonomie de la littérature au sein de l'espace social, à l'image de *La NRF* de Gide en

France. Désormais, Ramuz n'a de cesse de déclarer sa méfiance envers le régionalisme, dans *Raison d'être* déjà : « On parle beaucoup, ces temps-ci, de ce qu'on appelle "le régionalisme" : de la chose ou du mot, on ne sait lequel est le plus déplaisant. On se sépare nettement de ces amateurs de folklore. Nos usages, nos mœurs, nos croyances, nos façons de nous habiller, les mots à nous que nous pouvons avoir, et qu'on dise une boille au lieu d'une hotte à lait, toutes ces petites-là, qui seules ont paru intéresser jusqu'ici nos fervents de littérature, non seulement on les tiendra pour sans importance, mais il conviendra aussi de s'en méfier, parce que dangereuses » (XV, 35). Mais, chose curieuse, à la revendication d'une littérature spécifique dans son orientation générale, Ramuz substitue celle de formes ancrées dans une géographie et dans des paysages. C'est la célèbre conclusion de *Raison d'être* : « Mais qu'il existe, un jour, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits que chez nous, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorin, – que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous » (XV, 36). Ramuz déplace donc l'enjeu pour ce qui est de la littérature romande. Les structures du champ sont en place, une production importante a établi les canons d'une littérature en quête de légitimité, le temps est venu de lui donner ses lettres de noblesse en ne misant que sur les mots. Dans les années 1920, Ramuz théorise cette revendication d'une langue-geste expressive

qu'il oppose à la norme de la langue-signe, affirmant le droit, pour la périphérie et pour lui d'abord, de « mal écrire » (« Lettre à un éditeur », XVI, 118). Une stratégie gagnante, puisqu'elle lui permet d'ancrer son œuvre dans la Suisse romande périphérique, tout en accédant à la légitimité que lui confèrent ses recherches langagières, et qui lui valent l'approbatur d'un Claudel, au centre du champ, comme le reconnaît Ramuz dans une lettre à l'écrivain français du 22 avril 1925 : « Heureusement, cher Monsieur, que vous êtes venu à la rescousse, vous qu'on ne peut décidément accuser, ni de "régionalisme", ni de "folklorisme", à cause des hauteurs où vous vous êtes toujours tenu. Votre intervention était nécessaire. »

Une relation ambivalente

Dans la suite de son parcours, l'attitude de Ramuz vis-à-vis de la tradition littéraire romande est cependant ambivalente. Il s'en empare quand elle lui convient, il s'en distancie quand il le doit, ce qui lui fait dire, dans un entretien accordé à Frédéric Lefèvre en 1924 : « La littérature régionaliste n'apporte que de faux éléments de surprise. Elle les cherche dans le particulier, l'occasionnel, l'accidentel, tandis que je voudrais les trouver dans le général, le quotidien, le permanent. Elle s'intéresse aux différences ; je ne m'intéresse qu'aux ressemblances. Il faut ne mettre en œuvre que les sentiments qui peuvent être partagés par tous les hommes et, dans l'ameublement du monde, ne faire figurer que des objets de l'usage le plus courant. Je n'aime pas à me

servir de vocables tirés des idiomes locaux, même quand ils désignent des objets dont on ne trouve ailleurs le type équivalent. D'autre part, je suis régionaliste et profondément régionaliste, en ce sens que je n'ai jamais cherché à tirer de leçons que de l'objet même et que je me suis tout naturellement adressé à ceux qui m'ont entouré depuis ma naissance et que j'espère ne quitter qu'à ma mort » (XIII, 8-9).

Aussi grande que soit sa méfiance, Ramuz n'en reste pas moins tributaire d'une tradition qui fait la part belle au monde rural décrit avec précision, aux paysages dépeints avec lyrisme, indépendamment de la question du langage qu'il investit pour les raisons évoquées. Tout au long de sa carrière, il puise aux sources romandes qu'il met à distance en conférant à ses romans une dimension universelle, à visée métaphysique, comme le montre par exemple la réécriture du « Feu à Cheyseron » (1912) rebaptisé *La Séparation des races* (1922), par laquelle Ramuz passe d'une histoire légendaire à un mythe collectif. C'est d'ailleurs dans ses récits valaisans, empreints de légendes que Ramuz connaît bien, que l'écrivain reste le plus en phase avec les codes du récit régionaliste, exploités dans un but commercial.

De Rod à Ramuz

La Beauté sur la terre démontre que, dans les années 1920 encore, les références romandes ne sont jamais loin. Dans ce roman de 1927, Ramuz s'inspire d'une nouvelle d'Édouard Rod datant de 1900, intitulée *Luisita* : arrivée d'Amérique latine dans

sa famille d'origine, dans un petit village vaudois, une jeune femme sème le trouble par sa beauté, et finit par disparaître après maintes péripéties. En 1912, il en avait déjà tiré une histoire non publiée, « La Fille sauvage ». De *Luisita* à « La Fille sauvage » puis à *La Beauté sur la terre*, les données initiales ne changent guère. Cependant, l'intertextualité permet de mettre en évidence la manière dont Ramuz prend ses distances avec le registre qui domine chez Rod, et qui est encore prégnant dans « La Fille sauvage ».

Dans *Luisita*, le traitement de l'histoire est réaliste et tendu vers un dénouement prévisible. La présence d'un narrateur omniscient, qui évalue ou commente les réactions et la psychologie de chaque personnage, aplatit considérablement l'intrigue, soumise à une dramatisation rudimentaire et obéissant à des représentations dichotomiques sommaires. On reconnaît là le schématisme du « roman romand », qui prêche ses vérités en évitant les peintures pouvant donner lieu à des interprétations incontrôlables.

Si elle ne reconduit pas entièrement le modèle proposé par *Luisita*, « La Fille sauvage » est largement tributaire des lois du roman réaliste et régionaliste, que Ramuz se plaît cependant à subvertir. C'est la même société vaudoise qui y est décrite, incarnée par un personnel romanesque fortement typé, du pasteur à l'institutrice en passant par la vieille fille. L'incipit qui présente une mère « en train de crocheter un petit châle de laine pour un enfant pauvre » évoque tout un milieu et ses valeurs. Mais là où le narrateur de Rod forçait le trait et expliquait, celui de Ramuz, lui aussi omniscient, use de peu de mots

pour faire sentir au lecteur l'atmosphère qui pouvait régner dans la petite bourgeoisie protestante vaudoise. Et là où *Luisita* tentait de décrire l'impact de la protagoniste sur un microcosme déterminé, « La Fille sauvage » se concentre sur le destin de celle-ci, sur qui la violence finit par se retourner dans un dénouement tragique.

La comparaison entre « La Fille sauvage » et *La Beauté sur la terre* permet de mesurer la distance prise par Ramuz envers le canon régionaliste. Le texte finalement publié présente en effet une trame similaire, mais l'ambition de son auteur est radicalement différente, et les moyens narratifs mis en œuvre complètement renouvelés. Affranchi du pacte de lecture régionaliste qu'il respectait avant 1914, Ramuz parvient à conférer à l'histoire de Juliette une dimension à la fois plus mystérieuse, plus métaphorique et plus universelle. Mais il est frappant de constater que même le texte peut-être le plus emblématique de la production ramuzienne a pour source première une nouvelle des plus vaudoises.

Une exception

«L'homme "qui n'a pas le droit d'être malade".» Ainsi Ramuz se dépeint-il dans une lettre à son éditeur Mermod, le 31 décembre 1932. Il est de fait que son choix de vivre uniquement de sa plume l'a obligé à tenir bon, à produire constamment pour accumuler des revenus suffisants pour lui et les siens. Si on le compare à ses devanciers et à ses contemporains en Suisse romande et en France, son cas est à cet égard particulier. Vinet, Juste Olivier, Rambert, Warnery ont été professeurs, tout comme Mallarmé (c'est l'un des premiers en France), et plus tard Edmond Gilliard et bien d'autres. Les fondateurs de *La NRF*, à commencer par André Gide, sont rentiers pour la plupart d'entre eux, et c'est le cas aussi de Proust, de Guy de Pourtalès et de Pierre-Louis Matthéy. Georges Duhamel et Céline sont médecins, Joseph Kessel et Edmond-Henri Crisinel sont journalistes. Aussi différents soient-ils, tous ces écrivains ont en commun de ne pas gagner leur vie grâce à leur œuvre, parce qu'ils n'y parviennent pas, ou qu'ils n'en ont pas besoin.

En 1909, dans un entretien pour le mensuel *Je sais tout*, le président de la Société des Gens

de Lettres, Marcel Prévost, donne la liste des écrivains « professionnels », citant Anatole France, Paul Bourget, Pierre Loti, Paul et Victor Margueritte, René Bazin, Octave Mirbeau, et quelques autres. Ce sont là des romanciers et des auteurs dramatiques à succès, auxquels il faudrait ajouter le nom d'Édouard Rod, le parrain de Ramuz dans les lettres, qui a incarné une certaine réussite parisienne. Mais Ramuz n'est pas Rod, il ne tiendra jamais salon, n'est pas mondain, et se refuse à être une figure de la convention bourgeoise. Ramuz entend donc préserver sa liberté de création pour poursuivre sa quête personnelle, ce qui implique de ne pas sacrifier au goût du public, mais aussi de ne pas s'adonner à des travaux serviles. Dans ces conditions, vivre de sa plume ne tient-il pas de la gageure ? Comment transformer une recherche esthétique en succès critique, et en retirer des bénéfices financiers ? Pour n'être ni écrivain bourgeois ni poète maudit ni surtout « littérateur », Ramuz doit faire des choix et mettre en place des stratégies scripturales et éditoriales.

Un solitaire à Paris

Le premier de ces choix est de vivre seul, à Paris. Ramuz n'a pas d'inclination pour la vie de famille, et n'a jamais eu l'intention ni de se marier ni d'avoir des enfants, conformément aux attentes de son milieu. Au contraire, la vie d'écrivain célibataire lui convient fort bien, et correspond à l'idée qu'il se fait de l'artiste solitaire. Du point de vue économique, il est évidemment plus aisé de se débrouiller en

toute indépendance que d'assurer l'entretien d'une famille. Lorsque Ramuz épouse Cécile Cellier et que naît sa fille Marianne, en 1913, la nécessité d'accumuler les revenus littéraires se fera d'autant plus urgente, et achèvera de le convaincre de revenir en Suisse. Car ce n'est pas volontairement que Ramuz a vécu dans le canton de Vaud plutôt qu'en France. S'il écrit à partir de son point de vue de Vaudois (de Romand), et à partir d'une matière située dans des paysages et un contexte romand, c'est bien la France et son lectorat qu'il vise, car il sait le rôle de caisse de résonance que joue Paris. « C'est Paris, seul, qui sanctionne », remarquera-t-il en 1938 dans *Paris (notes d'un Vaudois)* (XVIII, 409), pour le regretter sans doute, mais non sans lucidité. C'est pourquoi l'ambition de devenir écrivain professionnel va de pair avec la volonté de vivre à Paris, au cœur des institutions littéraires. Ramuz tente d'y faire carrière avant la Première Guerre mondiale, et voudra s'y installer à nouveau en 1924, quand il aura trouvé en Grasset la sécurité éditoriale. Cette hésitation entre la France et la Suisse est significative d'une situation particulière, qui a ses inconvénients et ses avantages.

Une double stratégie

Vivre de sa plume implique évidemment un travail considérable. À défaut de multiplier les commandes et les travaux rémunérateurs, Ramuz doit vendre ses ouvrages, les publier régulièrement, en donner des extraits (ou parfois la totalité) à des revues et des journaux. Au fil du temps, il va devenir un maître

dans l'art de placer ses textes dans les lieux éditoriaux les plus adaptés à ses besoins, en faisant jouer sa situation de Suisse vivant à Paris. Grâce à des appuis personnels, il accède au milieu littéraire et notamment aux maisons d'éditions. Édouard Rod lui ouvre les portes des Éditions Perrin, Romain Rolland celles d'Ollendorff. De 1905 à 1913, d'*Aline* à *Vie de Samuel Belet*, Ramuz se fait un nom à Paris, et y publie ses romans qui paraissent en coédition chez Payot à Lausanne, où il jouit déjà d'une petite notoriété. L'écrivain parvient ainsi à toucher conjointement le public français et le public suisse romand, et conquiert progressivement deux espaces littéraires distincts. Cette formule a cependant toujours moins de succès, surtout après la mort de Rod, en 1910. Pour compléter ses revenus, Ramuz donne ses textes en prépublication dans des périodiques suisses romands, au lectorat important et qui paient généreusement à la ligne, et, quand il y parvient (rarement), dans des revues parisiennes. Parallèlement, il contribue à la *Gazette de Lausanne* et au *Journal de Genève*. Ce faisant, l'écrivain maximise ses revenus en distribuant ses textes de part et d'autre du Jura. Le succès est au rendez-vous en Suisse, mais il est en demi-teinte en France, en dépit des efforts d'adaptation de Ramuz : en 1913, il écrit deux nouvelles qu'il destine à *La Nouvelle Revue française* et à *La Revue de Paris* ; la première, « Désordre dans le cœur » ne sortira des cartons de *La NRF* qu'en 1953 ; la seconde, « La Maladie », est refusée par le directeur de *La Revue de Paris*, mais paraît en Suisse, dans la *Bibliothèque universelle*, l'année suivante.

Le choix du roman

La nécessité de gagner sa vie n'influence pas seulement la vie sociale et les choix éditoriaux. Ramuz est connu d'abord comme romancier, mais avant cela, il a creusé la veine poétique, s'astreignant à composer des milliers d'alexandrins, puis de vers libres, jusqu'au *Petit Village* en 1903 et aux « Petits poèmes en prose » en 1904. Son choix de la fiction obéit autant à des impératifs esthétiques qu'à des considérations matérielles, mais ces dernières ont sans doute pesé lourd. En optant pour le roman, même « poétique » et ancré dans les paysages romands, Ramuz sait qu'il rencontrera un public plus large qui prise particulièrement ce genre. Ses cinq premiers romans publiés montrent à quel point il cherche une formule qui exprime ses intentions profondes et trouve en même temps la faveur d'un lectorat élargi. *Aline* est encore tributaire de la littérature régionaliste dont Ramuz veut s'éloigner. *Les Circonstances de la vie*, avec lequel Ramuz, significativement, prend part au prix Goncourt 1907, puise à Flaubert et au naturalisme pour peindre une satire sociale. *Jean-Luc persécuté* place le drame de son protagoniste dans les montagnes valaisannes. *Aimé Pache, peintre vaudois* transpose dans une figure d'artiste imaginaire le parcours de Ramuz entre Lausanne et Paris. Roman de formation comme le précédent, *Vie de Samuel Belet*, enfin, est l'unique tentative de narration en *je* dans l'œuvre de Ramuz.

À Paris, Ramuz n'a pas encore trouvé sa voie, mais il a expérimenté des formules romanesques diverses,

et a acquis une solide expérience dans la négociation avec éditeurs et revues.

LES CAHIERS VAUDOIS

Fondés en 1913 par Paul Budry et Edmond Gilliard qui en sont les directeurs, les *Cahiers vaudois* paraissent de 1914 à 1919, date à laquelle la maison prend le nom de Société des Éditions des *Cahiers vaudois*, publiant encore quelques ouvrages jusqu'en 1920. Si leur titre fait référence aux *Cahiers de la Quinzaine* de Charles Péguy et revendique la légitimité de l'ancrage romand au sein du domaine français, leur modèle littéraire est *La Nouvelle Revue française*, dont ils partagent la revendication d'une expression artistique libre. L'illustration de la couverture gravée dans le bois par Henry Bischoff figure une main pressant une grappe de raisin dont le jus emplit un verre, sous le regard d'un soleil anthropomorphe. Inséré dans un bandeau au-dessous de l'image, une devise en donne la clé : « J'exprime. » Les ouvrages de Ramuz publiés chez Grasset reprendront cette image, qui lui sera désormais associée. « Revue mensuelle de littérature et d'art », les *Cahiers vaudois* entendent refonder la vie intellectuelle romande dans son ensemble, et se positionner à l'avant-garde du champ culturel. Revue de création, d'abord mensuelle, elle se mue au fil du temps en un comptoir d'édition dont les volumes sont consacrés à des œuvres uniques, celle de Ramuz surtout. Chef de file de toute une génération d'écrivains et d'artistes, porte-parole de l'entreprise, Ramuz est l'auteur du manifeste publié dans le premier cahier, intitulé *Raison d'être* (1914).

Plus d'un cahier sur quatre de l'ensemble des *Cahiers vaudois* est dévolu à l'œuvre de Ramuz, qui s'appuie alors presque exclusivement sur la revue pour publier ses grands textes entre 1914 et 1920. La plupart des revues romandes fondées au 20^e siècle le seront dans la lignée des *Cahiers vaudois*, ou en réaction au positionnement de ceux-ci.

Une petite entreprise personnelle

De retour en Suisse, Ramuz sait qu'il va pouvoir compter sur les *Cahiers vaudois* naissants. Avec le capital symbolique accumulé au cours de sa carrière en France, jouissant de la reconnaissance de ses pairs romands, il devient le chef de file d'une génération qu'on nommera après coup celle des *Cahiers vaudois*. Il publie dans cette revue tous ses textes importants entre 1914 et 1920, de *Raison d'être* à *Histoire du soldat*, en passant par *La Guerre dans le Haut-Pays*, *La Guérison des maladies* et *Le Règne de l'esprit malin*. Les *Cahiers vaudois* sont diffusés en France, mais la guerre marque néanmoins un temps d'arrêt dans la réception de l'œuvre outre-Jura. Lorsque le périodique et le comptoir d'édition que sont les *Cahiers vaudois* disparaissent dans le contexte difficile de l'après-guerre, Ramuz peine à trouver des éditeurs, et recourt à l'autoédition, avec l'aide de mécènes, dont l'industriel de Winterthour Werner Reinhart. Il publie sous cette forme *Terre du ciel* et *Passage du poète*, qui portent la mention « Édité par les soins de l'auteur : l'Acacia, Cour p/Lausanne ». Pour ces deux

ouvrages, Ramuz se charge de l'ensemble des opérations d'édition. Il choisit le papier, le format, les caractères, et mandate un imprimeur. Il organise une souscription et se charge de la diffusion de l'ouvrage : deux cents exemplaires sur grand papier portent son nom, tandis que les Éditions Georg font un tirage d'exemplaires ordinaires. L'écrivain achève d'acquiescer les connaissances lui permettant de mettre sur le marché des ouvrages qu'il a entièrement conçus, du texte manuscrit au volume imprimé.

Au début des années 1920, Georg fait tout de même paraître d'autres titres de Ramuz, qui commence à attirer l'attention de critiques parisiens, dont Edmond Jaloux, le principal conseiller littéraire des Éditions Grasset. La situation éditoriale de Ramuz s'apprête à changer radicalement.

Le temps des hommes d'affaires

L'entre-deux-guerres voit en France l'émergence et le développement de maisons d'édition qui se font une concurrence féroce. C'est aussi l'âge d'or du roman. Les tirages atteignent des chiffres considérables, et l'édition littéraire devient un enjeu commercial important, objet de luttes entre maisons rivales. Ramuz bénéficie de ce contexte et trouve enfin des débouchés assurés pour ses ouvrages. Au milieu des années 1920, Bernard Grasset et Gaston Gallimard lui font des offres. En Suisse, Henry-Louis Mermod fonde ses éditions et met sa fortune au service de l'œuvre de Ramuz. Plus tard, l'écrivain pourra compter également sur la Guilde

du livre d'Albert Mermoud. Ces quatre hommes se ressemblent par leur flair, leur pragmatisme et leur sens du commerce. Gallimard excepté, ils ont étudié le droit ou l'économie, et ont été actifs dans les affaires avant d'embrasser la littérature. D'une manière ou d'une autre, leurs maisons d'édition présentent un visage idéaliste, voire désintéressé, derrière lequel agit une entreprise commerciale obéissant à des règles strictes. À des degrés divers, Ramuz est pour chacun d'entre eux un auteur qui correspond à sa politique d'édition.

MERMOD

À partir de 1926, Henry-Louis Mermod (1891-1962) est l'éditeur de Ramuz en Suisse. Avocat, industriel fortuné, Mermod fonde sa maison par admiration pour l'écrivain, et pour qu'il jouisse d'une sécurité financière. D'emblée, les Éditions Mermod se caractérisent par une forme de mécénat qui prend la forme d'une structure commerciale. Ce qui ne signifie pas qu'elle n'a aucune visée entrepreneuriale. Amateur d'art, collectionneur, bibliophile, Mermod offre à Ramuz un soutien qui se matérialise par des éditions de luxe et des tirages sur des papiers de qualité, destinés au public romand cultivé. Les volumes, parfois illustrés de dessins d'Auberjonois, sont de facture classique, sobres et élégants. Néophyte de l'édition, Mermod laisse à Ramuz le soin de définir la ligne graphique des premiers volumes (*Sept morceaux par C. F. Ramuz et Sept Dessins par René Auberjonois*, 1926, *La Beauté sur la terre*, 1927). Désireux de pérenniser

son mécénat, il crée et finance pour Ramuz la série des *Six cahiers* (1928-1929), puis fonde l'hebdomadaire *Aujourd'hui* (1929-1931), qui devient mensuel sous le titre de cahiers d'*Aujourd'hui* (1932). Directeur éditorial, Ramuz est salarié. En donnant ses romans et essais à Mermod, Ramuz s'assure des revenus importants, qui comportent les droits d'auteur (15%) et l'acquisition des manuscrits. Pour des tirages n'excédant pas 1500 exemplaires avant les années 1940, Ramuz a des conditions enviables : 2000 CHF pour *Sept morceaux* (1550 de droits d'auteur, 450 pour le manuscrit), ce qui fait plus de 18 000 CHF en octobre 2018 ; 4500 CHF pour *La Beauté sur la terre* (près de 30 000 CHF en octobre 2018). Au début de la guerre, Mermod propose à Ramuz de publier ses *Œuvres complètes*. Vingt volumes sortent de presse en 1940-1941, auxquels s'ajouteront trois volumes en 1954. Pour cette publication qui a coûté à Mermod une somme importante, Ramuz reçoit 14 000 CHF en juin 1940 (non loin de 100 000 CHF en octobre 2018). Dès lors, Mermod envisage des rééditions de plusieurs titres aux tirages importants (jusqu'à 4000 exemplaires), et, dans la foulée des *Œuvres complètes*, fait paraître le *Journal*, des *Morceaux choisis*, et une *Bibliographie des œuvres de C. F. Ramuz*. En 1950, il édite l'*Album C. F. Ramuz* contenant ses propres photographies. Le mécénat de Mermod ne s'arrête pas aux livres. Cadeaux, fêtes d'anniversaires, réceptions font partie de la générosité qu'il exerce envers Ramuz. En 1930, il est un des deux donateurs principaux du prix Romand.

Grâce aux relations qu'il entretient avec les maisons d'édition, Ramuz peut renouer avec la stratégie de publication ébauchée au cours de ses années parisiennes, faisant paraître ses ouvrages en Suisse puis en France. Plus question de coédition (à de rares exceptions près), mais d'éditions successives. Mettant à profit sa pratique habituelle de la réécriture, il met en place un dispositif lui permettant de rejoindre plusieurs publics en proposant le même titre à des enseignes différentes, ce qui augmente ses revenus. Les périodiques et les éditeurs veulent de l'inédit. Ramuz le leur fournit : le même texte, réécrit et proposé dans une nouvelle version (parfois sous un nouveau titre), lui assure à chaque fois de nouveaux honoraires. Dans le meilleur des cas, un roman paraît en prépublication dans une revue. Ensuite, Mermod en donne l'édition originale, à Lausanne, dans un tirage numéroté qui n'excède pas mille ou mille cinq cents exemplaires, et qui s'adresse à un public restreint, en Suisse romande uniquement. Il paraît ensuite aux Éditions Grasset, quelques mois après en général, dans un tirage plus important destiné à un public plus large, et surtout dans une version retravaillée par l'auteur. À partir de 1936, la Guilde du livre s'ajoute à ce dispositif, sans faire de concurrence ni à Mermod ni à Grasset, puisque les ouvrages de ce club du livre ne sont pas mis en vente en librairie, mais réservés à ses membres.

Derborence paraît ainsi en 1934 à l'enseigne d'Aujourd'hui (c'est-à-dire aux Éditions Mermod), après qu'un fragment en a été donné dans la revue

Présence (Genève et Lausanne). En 1936, Grasset en publie une nouvelle version, dans la collection «Pour mon plaisir» et en édition courante. La même année (mais dans une version remaniée), la Guilde du livre publie le même titre, qu'il réimprime en 1937, et dont il donne une édition *ne varietur* en 1944, plusieurs fois rééditée après la mort de Ramuz.

Le Garçon savoyard paraît intégralement dans la revue *Vendredi* au printemps 1936. L'édition originale paraît en automne de cette même année chez Mermod à Lausanne, et parallèlement à la Guilde du livre, puis en 1937 chez Grasset.

Adam et Ève paraît dans les cahiers d'*Aujourd'hui* en septembre 1932, dans *La Nouvelle Revue française* à la fin 1932 et au début de 1933, puis chez Grasset en 1933 («Pour mon plaisir» et édition courante).

Si le soleil ne revenait pas paraît même quatre fois entre 1937 et 1940 : une fois par année, dans des versions remaniées. En 1937 chez Mermod, en 1938 en feuilleton dans *Les Nouvelles littéraires*, en 1939 chez Grasset, en 1940 à la Guilde du livre.

Ce sont là les résultats les plus spectaculaires de cette stratégie, qui souffre de nombreuses exceptions : Ramuz publie dans d'autres maisons (Plon, *La NRF*), parfois uniquement en Suisse (*Vendanges*, *Forains*) ou seulement en France (*La Grande Peur dans la montagne*, *Une main*). Mais ces exemples démontrent que, le succès venu, Ramuz a gagné son pari de vivre en écrivain.

S'adapter

Pour prix de cette réussite économique, Ramuz a dû s'adapter, dans une mesure restreinte qui n'enlève rien à son extrême exigence. Dès ses débuts, l'écrivain accepte des sollicitations qui n'ont d'autre raison d'être que d'augmenter ses revenus. Il en va ainsi d'ouvrages de commande, *Le Village dans la montagne* en 1908, et à partir du milieu des années 1930, de nombreux volumes illustrés où il donne des extraits de textes déjà parus, quand il ne compose pas un texte d'escorte. *La Suisse romande*, *L'Année vigneronne*, *Pays de Vaud*, *Vues sur le Valais* appartiennent à cette dernière catégorie. Mais pour ces quelques titres, combien de demandes éconduites, de projets écartés : à la fin de sa vie, la correspondance de Ramuz s'apparente à une litanie de refus polis. L'écrivain est prudent face aux appels pressants venus de toutes parts : il sait que ses forces et son temps sont limités, et il a appris à se méfier des intentions douteuses. De même, Ramuz se prête au jeu des préfaces, des introductions et des anthologies, mais là aussi, ses choix sont soigneusement calibrés. Dans tous les cas, il tire parti de ces occasions pour exprimer à nouveau sa vision personnelle, parfois bien éloignée des attentes des commanditaires.

Ramuz ne rechigne pas, en revanche, à décliner ses romans sous forme d'éditions bibliophiliques ou illustrées, ce qui lui donne l'occasion de revoir son texte une fois de plus. Mermod l'a habitué à l'accompagnement d'œuvres graphiques (notamment par

René Auberjonois), aux exemplaires nominatifs et aux grands papiers (Chine, Japon, Hollande) qui se vendent à des prix élevés, et l'écrivain est entouré d'amateurs, de mécènes et d'artistes disposés à financer et illustrer son œuvre. Entre 1921 et 1945, près de vingt ouvrages illustrés (dessins ou photographies) paraissent ainsi, dont six romans, avec une nette prédominance de ceux que Ramuz situe en Valais. Cela n'a rien d'étonnant. Lorsque Ramuz cherche à s'assurer le succès commercial, il choisit une histoire qui se déroule dans les montagnes : ce sont ces romans-là qui retiennent l'attention du public, puis des éditeurs et des illustrateurs. *La Grande Peur dans la montagne*, *Farinet ou la Fausse Monnaie*, *Derborence* et *Si le soleil ne revenait pas* ont été conçus dans cet esprit, de manière très explicite. Les trois premiers titres ont paru en édition bibliophilique, illustrée (1938 et 1945), et tous quatre ont été plus tard adaptés pour le cinéma.

Reste le journalisme, que Ramuz a voulu aborder en essayiste et en artiste. L'écrivain a donné un grand nombre de nouvelles et de morceaux à des périodiques de tous horizons. Mais à plusieurs moments de sa carrière, il contribue aussi à des journaux en tant que correspondant littéraire, chroniqueur et critique. *La Semaine littéraire* accueille ses «Lettres de Paris» (1906) puis ses «Causeries littéraires» (1907-1912), le *Journal de Genève* ses «Croquis» et ses «Notes du jour» (1906-1913), la *Gazette de Lausanne* ses «À propos de tout» (1913-1918). Ramuz s'accommode de cet exercice contraignant, à priori contraire à sa pratique d'écriture, et

y renonce dès qu'il le peut. Dans ses « À propos de tout », Ramuz cherche, autant que faire se peut, à infléchir la chronique vers l'essai : il s'y exprime en des termes proches de *Raison d'être*, de « L'Exemple de Cézanne » et du *Grand Printemps*. Entre 1929 et 1931, l'hebdomadaire *Aujourd'hui* lui donne l'occasion de concilier réflexions sur le temps présent et attitude artiste, actualité et prise de distance. Et lorsque Ramuz, préoccupé par l'état de ses finances, accepte à nouveau de contribuer à un quotidien (*Le Figaro*, en 1942), il ne peut que constater son inadéquation, confessant être « journaliste tout en ne l'étant pas » (*Journal*, juillet 1942, III, 456). Le 28 avril 1942, il note, toujours dans son *Journal* : « Il faut écrire pour soi-même, c'est-à-dire pour tout le monde et pour personne – pour ceux qui en voudront, non pour ceux qui en veulent » (III, 447).

Ramuz n'est donc pas prêt à tout, et surtout pas à sacrifier sa liberté dans l'écriture. À la fin de sa vie, face à la maladie et dans un contexte éditorial défavorable, l'écrivain refuse de voir certains grands textes paraître chez Mermod, renonçant ainsi à des revenus qui seraient pourtant bienvenus. Confié à l'éditeur sous forme de dactylogramme, « Posés les uns à côtés des autres » (1943) demeure inédit, et Ramuz préfère en tirer quelques nouvelles. Deux ans plus tard, Gustave Roud lit *La Vie meilleure* que Mermod lui a soumis pour le publier en volume (il avait été donné en 1913 à *La Semaine littéraire*), mais Ramuz ne consent pas à sa reprise.

Les limites d'un modèle solitaire

L'un des paradoxes de cette vie consacrée à l'écriture, c'est que Ramuz, qui ne tenait à rien tant qu'à sa liberté, a vécu dans une grande dépendance financière. En ne comptant que sur sa capacité à publier, il a été tributaire de la volonté d'autrui de le publier. Son talent et sa discipline ont eu tôt fait de convaincre éditeurs, directeurs de publications et de collections. En Mermod, il a trouvé un partenaire amical, généreux et respectueux de sa liberté. En Grasset, un éditeur intéressé à son œuvre, et une garantie de sécurité. Mais vivant en Suisse et publiant en France, Ramuz est perdant du fait des opérations de change et de la différence de niveau de vie. C'est là un des désavantages de sa situation d'entre-deux : si les bénéfices symboliques sont grands, les retombées financières de la publication à Paris sont parfois décevantes. Par ailleurs, outre la reconnaissance que Ramuz tient à marquer à Grasset, son inquiétude face aux questions matérielles l'empêche de changer d'éditeur et de rejoindre, par exemple, Gallimard. Par l'entremise de Jean Paulhan puis de Gaston Gallimard lui-même, les Éditions de *La NRF* le courtisent pourtant dès 1926. Ramuz y publie bien quelques ouvrages (*Adam et Eve*, *Vie de Samuel Belet*, *Paris (notes d'un Vaudois)*), et joue de la concurrence entre les deux maisons parisiennes pour faire pression sur Grasset et obtenir de meilleures conditions de vente (et un nouveau « traité général », en 1939), mais il ne franchira jamais le pas.

La nécessité d'écrire a modelé en profondeur le parcours de Ramuz, et l'a enfermé dans une spirale créatrice harassante. Que faire en cas de panne? Comment se renouveler et trouver de nouveaux débouchés éditoriaux? Comment s'adapter quand les circonstances sont défavorables, ainsi pendant les deux guerres? Ces contraintes ont sans doute pesé lourd dans le constat d'échec que Ramuz dresse à la fin de sa vie. De fait, son choix lui a interdit d'entretenir une relation légère à l'écriture. Pour être entièrement libre dans son univers de papier, Ramuz a dû se faire esclave du travail littéraire.

Bien écrire

Ramuz conçoit l'activité d'écrivain comme un travail artisanal, aimant manier papier, encre de Chine, crayons, ciseaux, colle, pour fabriquer des manuscrits qui, le métier entrant, deviennent des objets esthétiques et des pièces de collection. « Il me faudrait une meilleure plume (écrit-il dans son *Journal* le 28 février 1946). J'ai cassé la mienne qui m'a fidèlement servi pendant quinze ans. Une vieille amie. Et maintenant je vois qu'écrire a deux sens. Un sens immédiat, tout pratique et l'autre. Tracer des lettres et exprimer par écrit sa pensée. Mais en même temps je vois combien la seconde de ces deux opérations dépend étroitement de l'autre et qu'il faut d'abord bien écrire au sens premier pour être encouragé à bien écrire au sens second, pour y être amené et en quelque sorte obligé » (III, 535). On pourrait être tenté de voir dans ces constats de simples jeux verbaux. Rien n'est plus faux, car Ramuz est un homme du faire, qui entend pétrir les mots à l'instar d'une matière. Devenir écrivain signifie pour lui domestiquer cette matière, jusqu'à en avoir une maîtrise parfaite. N'écrit-il pas de façon programmatique,

dans son *Journal*, le 9 décembre 1904 : « J'étreindrai la langue et, la terrassant, lui ferai rendre gorge et jusqu'à son dernier secret, et jusqu'à ses richesses profondes, afin qu'elle me découvre son intérieur et qu'elle m'obéisse et me suive rampante, par la crainte, et parce que je l'ai connue et intimement fouillée. Alors, m'obéissant, tout me sera donné, le ciel, la mer, et les espaces de la terre – et tout le cœur de l'homme » (II, 39). D'un volontarisme appuyé, ces lignes n'en démontrent pas moins l'état d'esprit du jeune écrivain, bien décidé à apprivoiser la langue avant toute chose.

Le style

La préoccupation première de Ramuz, c'est bien le style. Écrivains et critiques ne se sont pas trompés en déclarant qu'il était un stylisticien de premier plan, de Claudel évoquant sa « parlure » à Céline prédisant qu'on le lirait encore de ce fait en l'an 2000. À la recherche de ce style, au début de sa carrière, Ramuz multiplie dans son *Journal* les professions de foi esthétiques : « Les "péripiétés" ne m'intéressent pas. L'invention ne doit pas être dans le sujet ; elle doit être dans la manière de le rendre. Elle est dans le ton, dans le choix : elle est dans la vue éclatante ; elle est dans l'image ; elle est dans le mouvement de la phrase ; elle n'est pas ailleurs » (23 octobre 1905, II, 57-58). « Je voudrais un style qui fût à la fois simple, pur dans ses lignes et coloré, précis dans le détail et continu dans son ensemble » (3 décembre 1902, I, 327).

La prééminence du style explique que pour Ramuz, « [l]e roman doit être un poème » (« Sous la lune », *Journal de Genève*, 4 septembre 1905, V, 187), et qu'il accorde peu d'importance à l'action lui offrant le prétexte de ses romans. À chaque nouvelle traduction, l'écrivain est attentif à préserver, dans la mesure du possible, ce qui constitue l'essentiel de ses textes, c'est-à-dire la forme stylistique. Le 3 mars 1922, il avertit ainsi Joel Elias Spingarn que *Le Règne de l'esprit malin* « ne va[u]t quelque chose (s'il vaut vraiment quelque chose) que par le ton et par *l'allure* (non "l'intrigue") qu'il conv[ie]nt de sauvegarder, sous peine de le priver de tout intérêt » (III, 65). Comment Ramuz s'y prend-il pour forger ce style reconnaissable entre tous ?

Discipline

Son quotidien est fortement ritualisé, rythmé par des habitudes strictement respectées, du moins dans la deuxième moitié de sa vie, celle qui est la plus documentée. Le matin est consacré à l'écriture, l'après-midi à la correspondance et aux visites. Son projet une fois établi, Ramuz est capable de rédiger rapidement, jusqu'à dix feuillets par jour en moyenne. Au soir de sa vie, regrettant les périodes fécondes, il évoque l'« heureuse frénésie (comme dit Baudelaire) », « comme je l'avais connue au temps de *Chant de notre Rhône* et de *Passage du poète* – au temps même de *Derborence*, alors que les pages succédaient aux pages sans effort tout le matin et que plus on allait plus on avait envie d'aller et les mots à peine trouvés en faisaient naître sans cesse d'autres,

pages sur pages» (*Journal*, 12 avril 1944, III, 512). Le manuscrit définitif de *Derborence* (231 feuillets) est rédigé en un mois, et corrigé en trois semaines. Celui de *Passage du poète* (227 feuillets) prend un mois et demi à l'écrivain, qui le révisé en douze jours. En octobre 1919, il écrit *Chant de notre Rhône* en dix jours (61 feuillets). Le manuscrit définitif de *La Beauté sur la terre* (363 feuillets), roman particulièrement virtuose, est conçu en un mois et demi, et relu en un mois. Bien entendu, cette phase d'écriture est précédée de notes préparatoires, de plans et de listes, et elle est suivie de plusieurs campagnes de réécritures, dans des dactylogrammes puis sur épreuves. En outre, si Ramuz compose ses textes de manière si concentrée, c'est qu'il s'appuie sur un matériau considérable engrangé au fil du temps, auquel il revient sans cesse, qu'il récrit dans une autre tonalité, ou sous un angle nouveau. Quand il s'attèle à un manuscrit « définitif », c'est qu'il est prêt à se consacrer entièrement à la recherche d'un rythme qui anime son texte d'un bout à l'autre, c'est qu'il a trouvé le ton propre à assurer harmonie et cohérence au roman. Dans cette phase cruciale de son travail, Ramuz se concentre sur la sonorité, le rythme de la phrase, l'oralité, la manière de prendre en charge le récit, déroulant l'histoire comme un conteur le ferait en direct.

L'expression directe

Les manuscrits de ses romans témoignent de la volonté de Ramuz de se laisser guider par les mots : « Il faut écrire la phrase comme on peut, et puis

tâcher de choisir après», note-t-il dans son *Journal* (31 mai – 4 juin 1944, III, 516). En 1920, il remarque de même : « écrire au hasard, et énormément, puis choisir » (II, 520). C'est exactement cela : l'écrivain rédige son texte en laissant filer sa plume, quitte à se répéter, à exprimer les choses sous des formes concurrentes, à se tromper et à passer la mesure. Le premier jet est un flot que n'interrompt souvent ni reprise ni rature. Ramuz jette les phrases sur la page en revenant à la ligne sans en utiliser la totalité, mais après une virgule ou un point, à la manière d'un poème en vers libres. Il ne conçoit pas d'abord son texte comme une suite de phrases, de paragraphes et de chapitres, c'est-à-dire un texte mis en forme pour l'écrit et la lecture, mais comme un mouvement continu auquel il s'agira, par la suite, de donner structure et relief. Les pages manuscrites de premier jet qui n'ont pas subi ces phases ultérieures de réécritures (ainsi certains romans abandonnés) présentent un texte aligné sur la marge de gauche avec des vides importants sur leur partie droite. Ces vides, Ramuz les emploie, lors des relectures, pour récrire son texte, choisissant alors la bonne expression, travaillant les temps verbaux et donnant aux phrases leur scansion et leur articulation définitives. Le but ? « Faire avec des mots quelconques des phrases qui ne soient pas quelconques » (*Journal*, 31 mai – 4 juin 1944, III, 516). Ou encore aller à la recherche de « l'expression directe » (III, 66).

Méthode

Ce premier jet n'est qu'une étape d'un processus que Ramuz n'a cessé de perfectionner au cours de sa carrière. Parvenu à une maîtrise qui force le respect, à partir des années 1920, il se plie désormais à une méthode de composition qu'il applique avec constance. L'écrivain est aussi systématique qu'on peut l'être quand il s'agit de créer un roman. Dans ses plans et ses notes préparatoires, il trace les grandes lignes de l'histoire à raconter, imagine les noms des personnages et leur rôle, visualise l'espace géographique dans des plans topographiques, s'inspirant souvent de lieux qu'il connaît. Après la phase rédactionnelle principale décrite ci-dessus, Ramuz reprend son texte en plusieurs étapes, le relisant et le mettant au point du début à la fin, tant il le conçoit comme un tout organique. Travaillant à l'établissement de ses *Œuvres complètes*, il écrira en novembre 1939 : « On voit qu'on ne change rien à un texte, même dans l'infime détail, sans que de proche en proche tout l'ensemble demande à être changé et qu'y ayant introduit autre chose, tout l'ensemble demande à être autre chose : le paragraphe décidant de la page, la page du chapitre, le chapitre du livre, la grammaire redressée influant sur la syntaxe, la syntaxe remise en place, à son tour, sur la composition, la composition sur l'idée même du livre : et on se remet à refaire le livre en pensée, se désespérant que sa réalité corresponde si mal avec ce qu'il aurait pu être, car tout est si beau qui n'existe qu'en imagination » (« Choses écrites pendant la guerre », III, 330-331).

La chose est d'autant plus vraie en 1939 que Ramuz se confronte à des textes écrits parfois plus de trente ans auparavant, mais elle l'est aussi des phases de relecture suivant immédiatement l'écriture. D'une matière au départ abondante, l'écrivain qui se relit retranche une énorme quantité – jusqu'à la moitié des lignes dans certains manuscrits, pour resserrer et articuler le texte. Après plusieurs révisions successives qui vont toujours plus dans le détail, il confie son manuscrit définitif, mis au propre, à un dactylographe (Henri Baudet de 1909 aux années 1920, puis des secrétaires de Mermod), qui établit une copie dactylographiée (c'est-à-dire un dactylogramme ou tapuscrit) en trois ou quatre exemplaires. Ramuz a besoin de ces copies pour reprendre à nouveau son texte en plusieurs fois, et pour les confier, éventuellement, à différents éditeurs ou à des revues. Une fois le dactylogramme définitivement corrigé, il est livré à un imprimeur qui soumet à l'écrivain des placards (épreuves non paginées) puis, en général, deux jeux d'épreuves paginées, la dernière comportant le bon à tirer donné par l'auteur. Ramuz est un relecteur rapide et souvent minutieux, ce qui n'empêche pas ses textes de paraître avec des coquilles assez nombreuses, ce qui se comprend, vu la rapidité du processus. Toutes ces étapes sont usuelles dans l'imprimerie typographique au 20^e siècle, mais l'écrivain voue un soin particulier à la mise au point de ses textes, en véritable professionnel du geste éditorial.

Écrire, récrire

Cette attention explique aussi que Ramuz accorde une grande importance à ses manuscrits, conçus comme nous l'avons dit comme des objets artisanaux. Il les conserve précieusement, contrairement à une légende tenace qui voudrait qu'il en ait détruit un grand nombre : le *Journal* atteste certes de destructions régulières (« Brûlé grand nombre de papiers », III, 22 ; « Énormes quantités de plans[,] de papiers écrits puis brûlés », III, 180 ; « papiers brûlés », III, 221 et 457 ; « Tout brûlé, ce matin », III, 545), mais quand Ramuz agit de la sorte, c'est pour s'alléger ou pour trier le bon grain de l'ivraie. Le 1^{er} juin 1924, il relève ainsi : « Je brûle tout le travail de ces derniers mois de façon à n'être pas tenté de m'y référer » (III, 180). Car c'est bien là la raison principale de la conservation des manuscrits : pouvoir s'y reporter, les consulter, et les réemployer, les recycler, s'ils n'ont pas encore donné lieu à une publication. L'écrivain peut ressortir de son armoire des liasses ébauchées des années auparavant, les récrire à nouveau et en publier une version qui lui semble satisfaisante à vingt ans d'écart. *La Beauté sur la terre* constitue la réécriture (en 1927) d'une histoire amorcée en 1912 sous le titre « La Fille sauvage ». Publié en France en 1925, *Joie dans le ciel* est une version réécrite de *Terre du ciel* (1921), qui s'appuie lui-même sur des textes de 1910 et 1916-1917. La nouvelle intitulée « Le Père Antille » réactive en 1944 une histoire d'âmes errantes appartenant au fonds légendaire valaisan, que Ramuz avait esquissée en 1924. *La Séparation*

des races est la reformulation en 1922 de projets rédigés en 1908 (« Histoire de Liseli la Belle »), en 1911 (« Quand les vaches remonteront ») et 1912 (« Le Feu à Cheyseron »). Dans chacun de ces cas, Ramuz réemploie des éléments textuels de grande ampleur qu'il retrouve dans les manuscrits qu'il a conservés. Et la chose est vraie aussi des textes publiés, que l'écrivain refond dans des versions nouvelles, à peine l'édition originale parue. Les raisons de ces réécritures sont multiples, et tiennent autant à la volonté de l'écrivain de rentabiliser son travail qu'à son insatisfaction constitutive, à son souci d'adaptation au public qu'à son peu de foi dans l'existence d'une œuvre définitivement achevée. « Rien n'est jamais acquis à l'homme », aurait-il pu sans doute concéder.

6

METTRE EN ŒUVRE LE TRAGIQUE

Une œuvre (en apparence) multiple

Tout au long de sa carrière, Ramuz a abordé l'ensemble des genres littéraires, avec une prédilection pour la part la plus connue de son œuvre, le roman, envisagé comme la forme d'expression la mieux adaptée à son projet général. Mû par les nécessités matérielles, guidé par ses recherches formelles ou au gré des opportunités, l'écrivain a cependant investi le champ de la nouvelle, de la poésie, de l'essai, du théâtre, de l'écrit autobiographique et du journal, sans oublier la chronique et le compte rendu. Ces formes d'écriture semblent à priori dissemblables, et plus encore si l'on considère leur évolution stylistique et narrative. La diversité des romans eux-mêmes a conduit la critique à des essais de classification destinés à y mettre de l'ordre, en adoptant pour critères d'ordonnement les périodes de création, l'orientation générale des textes ou les lieux où ils sont situés. Qu'est-ce qui unit les romans de la montagne et les textes évoquant Lavaux ? Quel point commun y a-t-il entre les essais et des récits tels que *Les Signes parmi nous* ou *La Guérison des maladies* ? En dépit de son apparence

diversité, toute l'œuvre de Ramuz est sous-tendue par une même vision de la condition humaine, et se préoccupe d'en restituer au plus près l'essentiel, c'est-à-dire la part tragique: «Mettre en œuvre le tragique (parce que le tragique est en moi)», note Ramuz dans son *Journal* le 15 novembre 1941 (III, 400). C'est ce qui explique que les références, exhibées ou implicites, de l'écrivain puissent se trouver dans les récits de la Bible ou de la mythologie gréco-romaine, chez Eschyle, Racine, Pascal, Nietzsche ou encore Dostoïevski. C'est ce qui explique aussi que Samuel Beckett, lisant *La Beauté sur la terre*, écrive à Thomas McGreevy, en juillet 1930: «J'ai envoyé à Frank *La Beauté sur la terre* de Ramuz pour son anniversaire. L'as-tu lu? Je vais te l'envoyer. Ruddy ne peut pas le supporter, et donc peut-être qu'il te plaira. C'est le meilleur roman que j'aie lu chez les modernes après le triangle des commotionnés des tranchées! [Barbusse, Dorgelès, Duhamel] Je lis Schopenhauer. Tout le monde s'en moque. Beaufret & Alfy etc. Mais je ne lis pas de la philosophie, ni ne me préoccupe de savoir s'il a raison ou tort ou s'il est un bon ou un mauvais métaphysicien. Une justification intellectuelle du malheur – la plus forte qui ait jamais été tentée – vaut la peine d'être examinée par quelqu'un qui s'intéresse à Leopardi & Proust plutôt qu'à Carducci & Barrès.» Dans un même mouvement, Beckett réunit Ramuz, Schopenhauer et la question du malheur.

LE RAPPORT À LA BIBLE

La Bible est la référence la plus importante dans l'œuvre de Ramuz ; elle est au cœur d'une intertextualité omniprésente, qui concerne aussi bien les titres des romans que les prénoms des personnages et les citations explicites des Écritures. La recherche de la vraisemblance explique en partie cette relation, dans la mesure où la société que Ramuz transpose dans ses textes est profondément empreinte de religieux, de même qu'elle est presque entièrement rurale. Le rapport aux sources bibliques doit aussi se comprendre comme un héritage protestant revendiqué par Ramuz, un bagage culturel dont il a vanté maintes fois les mérites, comme dans cet extrait de *Questions* : « J'ai été tout nourri de la Genèse un peu avant déjà qu'on ne me parlât des dieux grecs, d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, avant même qu'Homère eût paru et Ulysse ; nourri plus tard de Job et d'[Esaïe] presque au même moment où Agamemnon, Clytemnestre, Cassandre, ont commencé à vivre devant moi, disant des paroles pleines de grandeur. Nous avons ici deux Antiquités ou du moins j'en ai eu deux et tous les enfants de mon âge : l'une guerrière et dynastique (la grecque), l'autre pastorale et patriarcale (la biblique). [...] Une mythologie paysanne, voilà ce que le Vieux Testament a été et est encore pour moi ; une mythologie paysanne conférant aux paysans qui m'entouraient et dont je suis issu, une noblesse magnifique. [...] Il n'y a rien que de très réel et très actuel pour moi, aujourd'hui encore, dans la scène de Sarah qui rit, quand l'un des trois hommes annonce à Abraham qu'elle aura un fils : "Et Sarah écoutait à la porte de la tente [...]." » (XVI, 354-356). L'Ancien Testament est pour Ramuz une ressource infinie d'images

et de scènes, et son style doit beaucoup à ce modèle, auquel il emprunte sa simplicité, parfois son lyrisme, l'usage de la répétition (notamment dans les dialogues, leurs incises et leurs phrases introductives), l'emploi abondant du passif, du *et* de relance, des verbes *être* et *faire*. Mais la Bible offre d'abord à l'écrivain une leçon de tragédie, qu'il puise dans l'Apocalypse, les livres prophétiques et surtout la Genèse ; il privilégie ainsi les textes qui abordent les origines de la vie, de l'humanité et ses fins dernières, les passages de nature eschatologique ou prophétique, dont Ramuz transpose les visions paradisiaques et lyriques, catastrophistes et apocalyptiques.

Déclinaisons de la tragédie

D'*Aline* aux dernières pages du *Journal*, Ramuz exprime avec constance l'idée que les hommes sont séparés les uns des autres, murés dans une solitude inexpiable, incapables de se comprendre et de s'aimer. Pour le dire avec Jean-Marie Domenach dans *Le Retour du tragique* (1967), chez Ramuz comme chez Beckett, « l'homme souffre au sein du bonheur, l'homme chute au sein de la grandeur, l'homme meurt au sein de la vie ».

Au milieu des paysages grandioses de la montagne, le destin s'incarne dans les éléments naturels qui provoquent des catastrophes, et réduisent les hommes à n'être que des jouets de la fatalité. Dans *La Grande Peur dans la montagne* ou *Derborence*, Ramuz exploite les potentialités de cette géographie, sa verticalité et sa violence notamment, pour

mettre en évidence la fragilité de l'homme, face à une nature souvent hostile contre laquelle il doit lutter. La montagne se divise en « bon » et « mauvais pays », tantôt bénéfique tantôt dangereux. Un mode de vie archaïque, des relations sociales tendues achèvent de précipiter les hommes dans le malheur. L'écrivain puise dans le fonds légendaire pour accentuer la dimension mystérieuse ; il choisit l'atmosphère fantastique pour dramatiser ses récits. La montagne est aussi le lieu d'un certain primitivisme esthétique.

La douceur des campagnes façonnées par les hommes abrite des communautés villageoises qui se déchirent, des êtres aveuglés par leurs passions et leur égoïsme, incapables de communiquer, de comprendre, de partager, d'aimer. Le ressort de la tragédie n'est alors ni surnaturel ni naturel, mais proprement humain, et le narrateur ne fait pas mystère du dénouement malheureux qui attend les personnages. C'est le lieu d'une exploration philosophique, sur la nature humaine. Le pessimisme de Ramuz s'exprime aussi dans les nouvelles, dont celles des années 1900-1910 en particulier sont marquées par une vision naturaliste de l'homme. Le réalisme qui détaille la cruauté et la bassesse est mis au service de cette conception déterministe.

Bien des textes semblent échapper à cette sombre définition, notamment ceux qui prennent Lavaux pour sujet principal. Pour cette région à laquelle son nom reste associé, l'écrivain se fait lyrique, célébrant un idéal. Sous la plume de Ramuz, Lavaux est un lieu d'élection et le vigneron une figure double de l'écrivain, héroïque, idéalisée, mimétique : tous deux

sont artisans, tous deux sont solitaires, tous deux sont attelés à une tâche unique et quasi obsessionnelle. Pareilles aux lignes de la page, les terrasses de Lavaux et leurs rangs ne constituent pas des paysages mais des constructions humaines, un univers entièrement forgé par l'homme, son *domaine* et son lieu d'expression le plus noble, si l'on veut. Ramuz a-t-il cru à cette fiction, ou l'a-t-il forgée tel un mythe personnel, comme un rempart au malheur ?

Le paradis perdu

Le monde de Ramuz, c'est un petit village symbolisant une forme de paradis perdu, où les apparences de l'harmonie heureuse cachent une impossibilité de vivre ensemble. Un monde qui n'est pas situé historiquement, ou alors de manière peu significative, et qui n'a probablement jamais existé, mais dont l'hypothèse permet à l'écrivain de réfléchir à la situation de ses contemporains. Ramuz met en scène une petite communauté, un microcosme, qui est comme le laboratoire qu'il explore, et qui est une image en réduction de l'humanité dans son ensemble.

À Alexis François, Ramuz écrit le 3 avril 1923 : « 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 ? ... » Ce « même thème », c'est la condition de l'homme aux prises avec les « deux choses qui intéressent, l'amour

et la mort», ainsi que Ramuz le relève dans son *Journal* le 11 avril 1904 (II, 11). Autrement dit, l'homme cherchant sa voie, tiraillé entre des forces contraires qui le poussent à bâtir ou à détruire, à unir ou à défaire, à croire ou à désespérer. Dans les allégories que sont ses romans, il assigne au poète – dont le vannier Besson de *Passage du poète* est un avatar – un rôle messianique : sa mission est de relier les gens et les choses entre elles, de renouer ce qui était désuni. Manière pour Ramuz de présenter son choix de l'écriture comme un sacerdoce, comme un sacrifice consenti au nom d'une forme de transcendance. De fait, une des composantes qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Ramuz, c'est la tension qui s'exerce entre l'individu et la collectivité, entre des figures individuelles et des personnages représentatifs du destin humain.

Personnages

Dans *Parler au papier*, Jean Rodolphe de Salis écrit : « À mon avis, la survie d'un auteur est assurée lorsqu'il a créé des personnages vivants dont le souvenir nous reste comme celui d'anciennes connaissances. » C'est, à n'en pas douter, le cas de Ramuz. Dans ses tentatives de classification, la critique a relevé l'évolution de l'écrivain à cet égard. Dans ses premiers textes, l'histoire se concentre sur un protagoniste qui donne son nom au récit : Aline, Jean-Luc, Aimé Pache, Samuel Belet. Par la suite, Ramuz prend congé de ces figures (dans *Adieu à beaucoup de personnages*) et privilégie des collectivités dont émergent çà et là des représentants, ainsi dans *Terre du ciel* ou *Les Signes parmi nous*.

Dans la dernière partie de sa production, il adopte finalement un dispositif qui fait interagir avec une communauté un protagoniste dont la présence passagère provoque chaos ou rédemption.

De fait, il y a chez Ramuz deux catégories de personnages, les individus uniques et les types récurrents. À la première catégorie appartiennent les protagonistes dont l'arrivée bouleverse l'équilibre entre les habitants d'un village, mettant en évidence les failles qui les séparent. C'est Juliette dans *La Beauté sur la terre*, Besson, le vannier de *Passage du poète*, Joël dans *L'Amour du monde*, Caille dans *Les Signes parmi nous*, Branchu dans *Le Règne de l'esprit malin*. Leur fonction est similaire, mais leur caractérisation est à chaque fois unique. À la deuxième catégorie appartiennent des membres de la communauté qui est l'objet de l'exploration ramuzienne, figures d'identification pour le lecteur et pour l'auteur. Pour le dire autrement, Ramuz recourt à une véritable typologie humaine, à un « personnel » romanesque représentatif de la communauté qu'il imagine, qu'il crée, et qui s'inspire assez directement de la société réelle qu'il peut observer autour de lui.

Pour prendre un exemple parmi bien d'autres, *La Beauté sur la terre* met en scène un village avec ses propriétaires terriens (vignerons et paysans), un aubergiste, les femmes et les enfants de ceux-ci. C'est le centre de la communauté, un petit monde où règne l'entre-soi (et on peut remarquer que Ramuz n'accorde pas de rôle important aux « notables » de villages, aux figures de pasteurs, de syndics, d'instituteurs, de notaires, comme c'est le cas dans le courant

naturaliste ou régionaliste). Ensuite il y a des figures toujours plus marginales, mais à différents degrés : les ivrognes qui fréquentent l'auberge (des déclassés), et les pêcheurs qui revendiquent leur liberté, dans la solitude. C'est notamment Rouge bien sûr, qui vit seul au bord du lac, à distance du village. Puis, en s'éloignant toujours du centre, les étrangers comme Urbain, l'accordéoniste bossu, enfin les ouvriers de la gravière, dont Ravinet le Savoyard. On observe cette typologie, qui connaît des variantes infinies, dans nombre de textes de Ramuz. Les personnages sont chez lui, ainsi que les situations évoquées et les histoires, comme des variations autour de thèmes récurrents. Ramuz reprend des schémas qui sont agencés à chaque fois, d'un texte à l'autre, d'une manière quelque peu différente, et qui ont des effets pouvant conduire à des dénouements diamétralement opposés : le vagabond de passage peut mener au désastre ou à la réconciliation des contraires.

Si l'on y regarde de plus près, on constate aussi que certains personnages sont associés de manière répétée à des facettes de la condition humaine malheureuse, et qu'ils illustrent à leur manière l'échec, l'incompréhension, la séparation entre les êtres : la jeune fille abandonnée, le vieux pêcheur « anarchiste », le pauvre ouvrier en quête d'amour, d'idéal ou de sens, l'innocent persécuté, l'homme délaissé qui perd la raison. Et parmi eux, le jeune couple amoureux, qu'on retrouve *partout* chez Ramuz : dans *Aline*, *Les Circonstances de la vie*, *Jean-Luc persécuté*, *Vie de Samuel Belet*, *La Guerre dans le Haut-Pays*, *Adam et Ève*, *Les Signes parmi nous*, *Derborence*, *Le Garçon*

savoyard, La Séparation des races, La Grande Peur dans la montagne, Si le soleil ne revenait pas. Dans *La Beauté sur la terre*, ce rôle est tenu par deux personnages à priori secondaires : Maurice Busset et la petite Émilie. Comme dans *Aline*, le fils du syndic délaisse son amante ; lui a un nom de famille, elle n'a qu'un prénom. Maurice et Émilie jouent un rôle mineur dans l'intrigue, mais central sur le plan des valeurs. Ce sont les principales figures d'identification du texte, destinées à susciter l'empathie ou la réprobation. C'est pourquoi la narration épouse régulièrement leur point de vue, nous fait partager leur expérience, leur condition. Les jeunes gens sont porteurs du discours, fondamental, sur la condition humaine malheureuse, parce que constitutivement marquée par l'imperfection, l'inaccompli, l'inachevé. Pas plus que le village, le couple n'est le lieu de la reconstitution du paradis perdu. L'arrivée de Juliette présente, au contraire, la vision de la beauté comme symbole de l'unité perdue.

Les romans de Ramuz multiplient ces figures emblématiques de l'absurdité et de l'injustice, qui évoluent au fil de la vie de leur créateur. Aux jeunes amoureux des débuts succèdent des hommes solitaires et vagabonds puis des vieillards désespérés, voire suicidaires. Tous sont « posés les uns à côté des autres », ainsi que l'écrivain le rappelle souvent.

Une quête inachevée

On rencontre cette expression à plusieurs reprises sous la plume de l'écrivain, notamment dans *Adam et Ève* et *La Beauté sur la terre*, mais aussi dans

un passage explicite de *Besoin de grandeur* : « 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 [...] » (XVII, 136). *Passage du poète* illustre par la fiction cette vision qui assigne à la création une mission réparatrice, rédemptrice.

Entre 1919 et 1947, Ramuz emploie cette formule comme titre de travail, du fait de son caractère programmatique, pour plusieurs projets dont aucun n'aboutit, mais dont l'empreinte se retrouve dans des ouvrages comme *Salutation paysanne*, *Passage du poète*, *Le Garçon savoyard*, *La Beauté sur la terre* et *Adam et Ève*. Pendant près de trente ans, l'écrivain n'a cessé de revenir à ces projets successifs, achevant parfois un roman entier, sans le publier, ou réemployant des chapitres dans de nouveaux textes, extrayant des parties de texte pour les publier en tant que morceaux ou nouvelles, à partir de cette véritable matrice que sont « Les Hommes posés les uns à côté des autres ».

L'ambition de départ, en 1919, consiste à livrer un panorama de la condition humaine malheureuse, en exemplifiant ses différents aspects. L'idée de Ramuz est de montrer les espoirs déçus, les illusions perdues, les tentatives avortées, l'échec de la relation dans toutes ses dimensions. Dans plusieurs projets, l'écrivain esquisse l'idée de l'homme-monde. À chaque personnage correspond une *imago mundi* qui ne coïncide avec aucune autre, qui ne communique pas avec celles d'autrui, d'où l'impossibilité d'une véritable relation. Dans « Les Hommes posés les uns à côté des autres » de 1919, le narrateur affirme :

« Je mettrai les hommes les uns à côté des autres et les mondes qu'ils portent chacun en eux sont les uns à côté des autres. / C'est ce qu'ils sentent et c'est de quoi ils souffrent. / Ces mondes n'entrent pas l'un dans l'autre, ne se complètent pas l'un par l'autre, ils se nient mutuellement. » Pour exprimer cette idée, Ramuz met en place une structure narrative en lien avec la thématique : les chapitres se succèdent par juxtaposition, et se focalisent sur un personnage ou une situation. Les rencontres des personnages et des destins sont éphémères et illusoire. Les seuls éléments qui assurent la cohérence narrative sont les points d'ancrage que sont le lieu et le temps : les personnages évoluent de manière contemporaine dans le même espace géographique (en général un village).

En 1919, Ramuz est à la recherche d'une formule romanesque nouvelle, éloignée de l'anecdotique comme du réalisme. Cette volonté s'explique sans nul doute par la prise de conscience de la rupture opérée par la Première Guerre mondiale et ses conséquences d'ordre historique, politique et social. Comme beaucoup d'artistes contemporains, Ramuz aspire à une expression adaptée à des temps nouveaux. Paradoxale – c'est sous le coup des événements que l'écrivain se détourne de tout discours socio-historique pour ne se situer plus que sur le plan de la très grande généralité –, cette ambition était d'ailleurs peut-être démesurée. C'est du moins ce que l'on peut penser si l'on considère ce que Ramuz a publié de cet ensemble de textes (des morceaux et des nouvelles), et ce qu'il est parvenu à achever (essentiellement des romans centrés sur un personnage et une intrigue).

En 1943 pourtant, Ramuz semble parvenir à ses fins, puisqu'il confie à son éditeur Henry-Louis Mermod le manuscrit d'un nouveau texte intitulé « Posés les uns à côté des autres », qui constitue la tentative la plus aboutie, la plus radicale en termes narratifs et thématiques. Renonçant à ce projet, Ramuz travaillera encore à de nouvelles versions en 1947, sans jamais se satisfaire du résultat.

Le monde vieillit

Au début des années 1930, Ramuz peut avoir le sentiment d'avoir dit en partie ce qu'il voulait exprimer, ayant publié plusieurs romans directement inspirés de ses tentatives les plus personnelles. Mais il n'a toujours pas mené à bien son roman aux récits croisés. En 1933, dans trois plans, dont un de novembre est intitulé à nouveau « Les Hommes posés les uns à côté des autres », il renoue avec cette formule narrative dont il exploitera les potentialités jusqu'en 1947. En 1935 puis en 1936, il établit plusieurs plans et ébauches qui jettent les bases des derniers textes des années 1940. Ramuz a vieilli, et le monde dont il est le témoin change. Le discours sur le malheur humain s'ancre désormais dans le contemporain et la proximité, en insistant sur les changements sociaux, sur la modernité qui exacerbe la solitude des êtres. C'est le cas en particulier dans « Posés les uns à côté des autres », rédigé entre 1942 et 1943 et dans « Posés les uns à côté des autres » de 1947. Dans ces deux textes, et plus encore dans « Fin de vie » (1947), Ramuz met

en scène ses préoccupations personnelles d'homme pour qui la mort approche. Pour ce faire, il recourt à des figures d'hommes âgés, désabusés ou désespérés.

« Posés les uns à côté des autres » de 1943 constitue un chef-d'œuvre par l'enchevêtrement complexe de plusieurs récits hiérarchisés. Organisé en dix-neuf chapitres eux-mêmes subdivisés en séquences narratives numérotées, le roman se situe dans un village où l'on reconnaît Pully, peu de temps avant le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. Le récit s'ouvre sur le suicide et l'enterrement de Ménétrety, un vieil homme maltraité par sa fille et son gendre, et se termine par le suicide et l'enterrement de la jeune protagoniste, Adrienne Parisod. De la sorte, le roman est encadré par deux morts tragiques aux résonances symboliques fortes. L'intrigue principale est centrée sur Adrienne, fille unique d'un vigneron et apprentie couturière auprès de sa tante, Mlle Cosandey. Amoureuse d'un employé des télégraphes nommé Vuille, aux idées socialistes, elle se heurte à la sévérité de son père, qui refuse cette fréquentation et veut lui faire épouser un jeune vigneron, sorte de substitut de la figure paternelle. En dépit de la compréhension de sa mère, de l'aide de sa tante qui essaie de rendre sa jeune apprentie sensible au message évangélique, Adrienne sombre dans le désespoir lorsque Vuille s'en va, et finit par se jeter dans le lac. Des histoires secondaires illustrent le malheur des hommes. Celle d'André Charton, qui devrait être heureux mais souffre de solitude au sein même de sa famille de petit-bourgeois pulliëran. Celle aussi de la famille Duflon, dont le fils commet un cambriolage dans le

village avec la complicité de son ami Gindraux. Celle enfin du père Antille, qui perd la vue, venu du Valais auprès de sa fille pour subir un traitement à l'Asile des Aveugles de Lausanne. Sa relation distante avec sa fille illustre la séparation qui régit les rapports humains, mais c'est surtout le récit de ses souvenirs qui est intéressant, parce qu'il se construit parallèlement à l'histoire d'Adrienne Parisod. Antille se souvient de Fridoline, une fille du village abandonnée par Charrat, dont la légende dit que son âme a erré sur le glacier où elle a attiré ce dernier, provoquant sa perte (Ramuz s'inspire là de légendes valaisannes maintes fois évoquées dans son œuvre, et notamment à la fin des années 1930 dans des textes intitulés «Légende»). La mise en parallèle des histoires tragiques de Fridoline et d'Adrienne permet à Ramuz de développer un discours sur l'évolution sociale, tout en montrant la permanence des penchants humains. «Posés les uns à côté des autres» de 1943 décrit ainsi la disparition du monde patriarcal, qui se défait et qui est remplacé par un monde plus complexe, où l'individu devient la mesure et l'horizon de toute chose, mais où il est aussi livré à lui-même. Roman peuplé de figures féminines positives, il se déroule essentiellement dans l'intimité des maisons villageoises, et en particulier dans l'univers féminin que constitue l'atelier de couture de Mlle Cosandey. À l'opposé, les personnages masculins n'ont le choix que d'être lâches et coupables (Vuille et Charrat), autoritaires et impuissants (Jules Parisod), aveugles et nostalgiques (Antille), faibles et crapuleux (Duflon et Gindraux).

« Fin de vie » décrit également un monde qui se délite, mais, à la différence du texte précédent, c'est le monde d'un seul homme qui s'effondre, non une société qui évolue. Contemporaine de la rédaction du manuscrit, l'histoire se concentre sur Ulysse Corthésy, un vieux propriétaire terrien qui tient un domaine avec son fils Fernand et sa belle-fille Irma. À la suite de la mort de sa femme, diminué et aigri par son incapacité à cultiver désormais ses terres, il décide de vendre ses biens plutôt que d'assurer la pérennité de ceux-ci en les transmettant à la génération suivante. Ce faisant, il obligerait son fils à se placer auprès d'un paysan de la région. Devenue publique, cette décision contraire aux usages et socialement inacceptable suscite la désapprobation de l'ensemble des notables et des propriétaires du village, mais elle obtient les suffrages des domestiques, des marginaux et des « faillis » qui y voient le renversement des valeurs qui leur sont défavorables. Installé au café où il se met à boire et à payer des tournées générales, Corthésy perd tout sens des réalités ; il organise la vente de son domaine au plus offrant. Grâce à l'argent d'Irma, Fernand parvient à racheter le domaine par l'intermédiaire d'un ami qui mise pour lui, provoquant la fureur de son père qui se sent définitivement floué. Magnanime, le nouveau propriétaire offre à son père de revenir vivre avec eux, mais ce dernier s'entête et refuse. Chassé du café où il s'était installé à demeure, Ulysse Corthésy tente de rejoindre à pied un asile pour vieillards. Épuisé, accablé de solitude et de fatigue, il est recueilli en chemin par une mère de famille devant qui il cède et se met à

pleurer. La femme lui propose alors de contacter son fils pour qu'il vienne le chercher.

La dérive d'Ulysse Corthésy n'est-elle pas la transposition du désarroi de Ramuz à la fin de sa vie? Faisant face à des problèmes de santé à répétition, solitaire, ne comptant que sur lui-même, mais sentant son énergie et ses moyens d'expression le quitter progressivement, Ramuz est désarmé face à la mort qui vient. Plus que tout, il vit désormais avec la certitude de s'être trompé en misant entièrement sur l'écriture, et la tentation lui vient de renier ce qu'il a fait, c'est-à-dire ce qu'il a été. Comme Corthésy a constitué son domaine au fil du temps, Ramuz a passé sa vie à bâtir une œuvre qu'il ne peut se résoudre à voir lui échapper. Comme lui aussi, arrivé au terme de son existence, il prend conscience de l'illusion que constitue l'accumulation des biens ou des réussites. Dès lors, il relève la grandeur qu'il y a au détachement et à la disponibilité qu'il observe chez son petit-fils, Monsieur Paul.

Une spirale sans sommet

La pratique de la réécriture et de la réédition, les phénomènes de reprise et de recyclage que l'on observe dans les projets menés par Ramuz, font de son œuvre une suite de variations sur des sujets abordés dans des tonalités renouvelées. Situations, lieux, personnages apparaissent dès lors comme les supports d'un discours sur le monde qui ne change guère, tout en ne proposant aucune réponse définitive. Essentiellement d'ordre philosophique par l'exploration existentielle qui est la sienne, son œuvre

se présente comme une vaste interrogation sur le monde et la condition humaine. À défaut d'aboutissement, du « sommet » évoqué dans la lettre à Alexis François, peut-on considérer l'ensemble de romans que constituent « Les Hommes posés les uns à côté des autres » comme son testament littéraire ? Peut-être. En faisant, dans les années 1940, le choix de la proximité et du contemporain, en mettant en scène les habitants du village où il a élu domicile, Ramuz radicalise encore la démarche qui a toujours été la sienne, c'est-à-dire d'aller du particulier au général. Ce qui frappe dans « Posés les uns à côté des autres » de 1943 notamment, c'est que l'on a affaire à un Ramuz moins surveillé que dans ses célèbres romans des années 1920-1930, qui laisse plus volontiers transparaitre ses états d'âme. « Oui, nous sommes des pauvres gens, c'est vrai, avec des toutes petites vies » (XXVIII, 266). Dans « Posés les uns à côté des autres » de 1943, le narrateur acquiesce à ce constat de Mlle Cosandey, et Ramuz s'inclut dans ce groupe de « pauvres gens » : « Six cents, six à sept cents, qui vivent ensemble et ils font chacun en vivant son petit bruit. La plume grince sur le papier. Le maréchal tape sur son fer rouge : un gros homme, l'air réjoui, avec un tablier de cuir » (*idem*). Tout dans cette phrase dit l'adhésion à un credo, même minimal. Acquiescement, humilité, reconnaissance d'une vérité, résignation. Le personnage de Mlle Cosandey incarne la croyance et l'espérance dans un monde meilleur, détaché de toutes les contingences humaines et physiques. Contrairement à Caille dans *Les Signes parmi nous*, il n'est pas caractérisé de manière humoristique,

et Ramuz semble reconnaître dans la soumission de Mlle Cosandey une forme possible du consentement, mais peut-être aussi du courage.

Parler de soi

Ramuz vient de publier *Le Petit Village* quand il note, dans son *Journal*, le 25 octobre 1903 : « J'en viens plus vite à me raconter moi-même qu'à rien imaginer » (I, 428). Compte tenu de la suite que l'écrivain donnera à sa carrière, l'affirmation est surprenante. Pour autant, derrière l'œuvre de fiction, n'y a-t-il pas toujours Ramuz, comme le montre la manière dont évolue le projet « Les Hommes posés les uns à côté des autres » ? Aimé Pache, c'est déjà Ramuz, Belet aussi certainement, quoique de manière indirecte. Plus le temps avance, et la consécration venant, plus l'écrivain ressent le besoin de parler directement de lui, dans des essais et des textes autobiographiques entre lesquels la frontière est ténue. *Une main* est le premier texte où Ramuz évoque son quotidien, sa maison, son intérieur, ses difficultés avec autant d'immédiateté. C'est en même temps une réflexion sur les limites imposées par le corps souffrant. *Paris (notes d'un Vaudois)* revient sur les années de Ramuz dans la capitale française, mais sert surtout à préciser la relation de l'écrivain avec le centre de l'institution littéraire. Dans ces deux textes comme dans d'autres, l'autobiographique sert de support au réflexif, et la personne qui est à la fois le sujet et l'objet des propos se présente comme un être exemplaire de la condition humaine, et donc universel, non singulier. *Découverte du monde*

(1939) constitue l'aboutissement de cette démarche qui entremêle écriture de soi et veine réflexive, mais présente en même temps un cas singulier dans ce panorama. Parvenu à une reconnaissance maximale, Ramuz met en scène dans ce texte l'avènement de l'écrivain qu'il est désormais, et mobilise toutes les ressources d'écriture dont il dispose pour démontrer au lecteur que sa vocation est une élection, ou le fruit d'un déterminisme. L'autobiographe y rassemble des éléments que ses écrits personnels précédents avaient disséminés, et revient, pour tenter de les justifier, sur ses choix esthétiques. L'histoire du « petit garçon » qu'il a été s'apparente au dévoilement d'un destin imposé, à la révélation d'une identité cachée, celle de l'écrivain qui, une fois né, absorbe la véritable personnalité individuelle. À la fin de *Découverte du monde*, le narrateur ne dit plus *je*, et le « petit garçon » a disparu au profit de « l'auteur ».

Dans ses textes autobiographiques, Ramuz ne se montre jamais impudique ni même particulièrement intimiste, car ceux-ci ne servent qu'à expliquer qui il est en tant qu'écrivain, et à prolonger la réflexion générale esquissée dans les essais et dans les textes de fiction. Les aveux et les confessions sont peut-être à chercher plutôt de ce dernier côté, dans les personnages qui sont ses doubles. Quant aux essais, ils n'ont pas pour vocation d'être des affirmations politiques ou sociales. Ramuz s'y exprime toujours en artiste et en homme soucieux de comprendre l'être au monde dans sa plus grande généralité, toujours mû par un sentiment du tragique rendu plus fort encore par les événements de la première moitié du 20^e siècle.

LA SOMME DE TOUS LES MALENTENDUS

Logiques de la réception

Dans *Auguste Rodin* (1903), Rilke note : « [L]a célébrité n'est en définitive que la somme de tous les malentendus qui s'accumulent autour d'un nouveau nom. » La formule convient à Ramuz autant qu'au sculpteur français et à bien d'autres. La réputation que la réception a faite à l'écrivain procède de logiques qui doivent autant à l'œuvre elle-même qu'au contexte dans lequel cette réception s'opère. Peut-être faudrait-il d'ailleurs parler de plusieurs réceptions, dans l'espace et dans le temps. Les ouvrages que Ramuz fait paraître en Suisse et en France sortent chez plusieurs éditeurs, dans des collections et des présentations qui diffèrent passablement, et s'adressent à des publics distincts. Dès lors, ils n'y sont pas reçus pareillement, ce d'autant que les structures du champ culturel ne se ressemblent pas. À cela s'ajoute le fait que le public français a véritablement découvert Ramuz à partir du milieu des années 1920, quand Grasset commence à publier ses textes. Dès lors, l'écrivain y fait paraître, outre sa production nouvelle, des romans datant du début de sa carrière, ce qui a pour effet de

brouiller la réception, en donnant à lire des ouvrages formellement disparates. Le débat critique qui s'installe autour de son œuvre se concentre donc sur la question stylistique. Il en va différemment du côté suisse, où le public a pu suivre l'évolution de Ramuz à partir de 1903, le mesurant par ailleurs à l'aune d'une littérature nationale toute récente.

Le succès

Ramuz a joui d'une reconnaissance immédiate, contrairement à un stéréotype qui le présente comme un auteur solitaire et incompris, voire mal aimé, ayant bâti son œuvre patiemment, en dépit de l'indifférence et dans le dénuement. Il est sans doute vrai que Ramuz ne s'est pas enrichi par l'écriture, qu'il n'est pas parvenu, du moins dans un premier temps, à transformer en grands revenus financiers les bénéfices symboliques que la critique lui a valus. Ces derniers sont pourtant importants, dès ses débuts, et ne font que croître, même s'ils ne se traduisent pas toujours, en effet, en gains matériels. Succès critique ne rime pas, bien souvent, avec enrichissement, parce que les auteurs tels que Ramuz s'adressent à une frange restreinte du public qui lit, et que les ventes ne sont donc pas importantes.

De Philippe Monnier s'interrogeant au sujet du *Petit Village* (« Est-ce qu'un nouveau poète nous serait né, mon Dieu? », *Journal de Genève*, 30 décembre 1903), à l'affirmation de Marcel Raymond peu après sa mort (« Je pense que C. F. Ramuz est le plus grand écrivain que la Suisse romande ait eu

depuis J. J. Rousseau.», dans À C. F. Ramuz. *Homage des Zofingiens*, août 1947), la fortune critique de Ramuz passe par tous les stades de la reconnaissance, de celle de ses pairs à l'officialité politique. Écrivains et critiques ont été les premiers, en Suisse, à voir en Ramuz un artiste de grande valeur, et chacune de ses publications a été un événement ponctué par des comptes rendus élogieux. La traduction de son œuvre, en allemand dès 1909 puis dans de nombreuses langues, établit la réputation de Ramuz bien au-delà de la Suisse romande. L'écrivain devient un auteur d'importance nationale et reconnu comme tel, ce qui lui vaut des sollicitations émanant aussi bien d'éditeurs que de périodiques ou d'institutions. Durant toute sa carrière, il bénéficie de façon régulière de soutiens publics ou privés, reçoit des bourses et des dons. À maintes reprises, ses écrits se voient couronnés par des prix qui en distinguent l'excellence et lui confèrent une légitimité indiscutée.

Les succès engrangés à Paris confèrent à Ramuz un surcroît de pouvoir symbolique à Lausanne. L'entreprise des *Cahiers vaudois* manifeste la reconnaissance collective qui institue Ramuz comme *primus inter pares*: «Oui, l'œuvre de M. Ramuz est une œuvre "première". On pourra dire: la littérature romande, ou, si vous voulez, la littérature vaudoise d'avant M. Ramuz, et la littérature vaudoise d'après M. Ramuz», écrit Edmond Gilliard dans la *Bibliothèque universelle* en juillet 1913. La collaboration avec Stravinsky pour *Histoire du soldat*, en 1918, achève d'imposer Ramuz comme l'écrivain le plus

marquant de sa génération, à l'avant-garde de celle-ci. En France, Ramuz avait déjà avant la guerre des admirateurs inconditionnels, mais il était plus souvent considéré comme un romancier périphérique que l'on cantonnait dans le registre régionaliste (gage de succès, mais peu légitime). Dans les années 1920, l'institution littéraire française commence à porter un autre regard sur Ramuz, dont la visibilité s'est accrue, et dont les efforts de distinction paient. L'écrivain devient un auteur qu'on se dispute, comme le montrent son entrée aux Éditions Grasset, en 1924, et les tentatives de Gaston Gallimard et de Jean Paulhan pour lui faire rejoindre *La NRF* et ses éditions. Ramuz peut difficilement rêver plus grande reconnaissance : « Le succès immédiat, notait-il dans son *Journal* le 1^{er} mai 1912, c'est de la sociabilité. On va aux hommes, ils vous accueillent. Le vrai succès, c'est quand les hommes viennent à vous » (II, 223). Ramuz sort de la confidentialité et touche un lectorat plus vaste – non sans polémiques, mais avec des retombées considérables. En témoigne, dès 1926, le recueil de textes intitulé *Pour ou contre C. F. Ramuz*, orchestré par Henry Poulaille, dans lequel l'écrivain est encensé par Paul Claudel : « J'ai été un des premiers, je crois, à rendre justice à Ramuz et à saluer en lui un des meilleurs ouvriers de notre langue, où il a apporté tant de nouveauté, vocabulaire, syntaxe, tant d'invention dans les tours, les dessins, et l'emploi de tous les temps au lieu de l'éternel imparfait. Il aurait été plus facile d'aligner l'une après l'autre des propositions principales. »

POUR OU CONTRE C. F. RAMUZ

C'est à l'initiative d'Henry Poulaille que les *Cahiers de la Quinzaine* (1^{er} cahier de la 17^e série) publient en 1926 un « cahier de témoignages » intitulé *Pour ou contre C. F. Ramuz*, avec des contributions de Charles-Albert Cingria, Henry Poulaille, Fernand Chavannes, Henri Pourrat, Jacques Maritain, et une série de témoignages, dont ceux d'Henri Barbusse, Paul Claudel, Jean Cocteau et Romain Rolland. Ramuz n'y prend aucune part : « Une collaboration serait une approbation : je n'ai pas à approuver, j'ignore », écrit-il à Poulaille le 24 janvier 1926. Ce dernier y présente l'écrivain et rappelle les propos de Claudel à Frédéric Lefèvre, en 1925 : « On rira bien d'apprendre, dans quelque cinquante ans, en feuilletant les gazettes, à combien de médiocres on fit des célébrités dans les années mêmes où Ramuz publiait pour la joie d'un tout petit nombre *Joie dans le ciel* ou *La Guérison des maladies*. » Pour faire mieux connaître et apprécier Ramuz, Poulaille a sollicité les soutiens les plus légitimes possible, et les oppose aux attaques des Paul Souday, André Billy, Auguste Bailly et Charles Hagel. Pour discréditer ces critiques, la livraison propose un florilège des attaques les plus virulentes, ainsi celle d'Auguste Bailly : « Que M. Ramuz soit le plus noble des idéalistes, j'y souscris. Qu'il soit sincère, qu'il n'ait pas dessein de nous mystifier et ne se fasse pas une originalité de ses ridicules soigneusement élaborés, j'y peux consentir encore. Mais qu'il soit un écrivain français, non, jamais je ne me résignerai à une hypothèse aussi dénuée de vraisemblance ! ... Écrivain français ! ... S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! ... Et s'il ne veut pas l'apprendre, qu'il en emploie une autre ! »

En Suisse, l'institution littéraire doit beaucoup à des initiatives individuelles et à des réseaux personnels. Auréolé de la gloire accumulée, Ramuz y bénéficie du mécénat de son éditeur Mermod, et de cercles d'amis qui lui remettent le prix Romand en 1930, et publient en son honneur un *Hommage à C. F. Ramuz*, en 1938, à l'occasion de son soixantième anniversaire. Dans les années 1930, la reconnaissance s'accroît. Ramuz est le lauréat du Grand Prix de la Fondation Schiller suisse, la plus haute distinction littéraire nationale, dotée de 5000 francs. La Fondation Schiller suisse fait don à l'État de Vaud du manuscrit d'*Aimé Pache, peintre vaudois*, qu'elle avait acquis en 1920 ; elle souhaite ainsi voir se constituer un « dépôt Ramuz » en Pays de Vaud. Le manuscrit est remis à la Bibliothèque cantonale, à Lausanne. C'est le début de la constitution du fonds Ramuz conservé dans cette institution.

LE PRIX ROMAND ET L'ACHAT DE LA MUETTE

En mai 1930, Ramuz emménage à La Muette, une maison de Pully qu'il a achetée en février, grâce au prix Romand, doté officiellement de 80 000 francs suisses, qui lui est décerné quelques jours après son installation. Grasset annonce que Ramuz est le lauréat du « plus grand prix littéraire après le prix Nobel » et que la somme est le résultat d'une « souscription internationale ». Dans les faits, ce prix est dû à la générosité de quelques mécènes et amis de Ramuz. Depuis 1927, des personnalités cherchent à aider financièrement Ramuz, qui est par ailleurs en quête d'un domicile propice à son travail. En 1929, le banquier Marc Chavannes et Élie

Gagnebin, rejoints par Mermod et Werner Reinhart, forment une association qui se place sous le patronage de Giuseppe Motta, de Marcel Pilet-Golaz et du Conseil d'État vaudois, et obtient le soutien du monde culturel romand. Officiellement, son but est d'encourager la vie culturelle romande en commençant par son représentant le plus illustre : Ramuz. De fait, il ne s'agit que d'aider Ramuz. La souscription est lancée, et l'accueil est positif, jusqu'à un article de Léon Savary dans le *Journal suisse de Paris* (7 février 1930) qui dénonce frontalement une supercherie : « On ne fonde pas un prix pour telle ou telle personne. On le fonde pour récompenser telle sorte de mérites ou d'actions, et au fur et à mesure qu'il se trouve des candidats dignes de le recevoir, on le leur attribue. [...] [I]l n'y a pas de "Prix romand" ; il y a une quête romande, au profit de M. C. F. Ramuz, et de lui seul. » La polémique prend une ampleur considérable. Quand le prix est attribué, la presse suisse se tait. La souscription a réuni environ 83 000 francs, les donateurs étant la plupart des membres de la bonne société libérale. Sur cette somme, Chavannes a souscrit 50 000, Mermod 15 000 et Reinhart 10 000, la centaine de donateurs restants se partageant 8 000 francs. Une souscription qui n'a rien de populaire et qui doit son succès à deux hommes. Car Chavannes ne sera jamais en mesure de tenir sa promesse. De sorte que Ramuz, comptant sur l'attribution de ce prix, a acquis une maison qui lui a coûté entre 50 000 et 60 000 francs et n'a reçu que 30 000 francs. « Le commencement de toutes les difficultés a été ces 50 000 frs qui m'avaient été promis. Si je n'avais pas cru pouvoir compter sur eux, jamais je n'aurais acheté la maison », note-t-il dans son *Journal* en 1933 (III, 273).

Éditeurs et institutions s'arrachent la collaboration de Ramuz, qui devient l'auteur fétiche de la Guilde du livre, à partir de 1936. L'écrivain autorise des adaptations cinématographiques de ses ouvrages, signe de nombreuses préfaces, constitue une anthologie de la poésie avec Alice Rivaz, et contribue à des ouvrages de commandes illustrés : *La Suisse romande* (1936), *L'Année vigneronne* (1940, film et livre), *Pays de Vaud* et *Vues sur le Valais* (1943). En 1940-1941, l'édition de ses *Œuvres complètes* chez Mermoud, revues et corrigées entièrement par l'auteur, parachève la production d'une vie ; la fin de plusieurs volumes est constituée de *Fragments de Journal*, à l'image des *Œuvres complètes* de Gide avec qui Ramuz apparaît désormais sur un pied d'égalité. Volumes de *Morceaux choisis* (par Maurice Zermatten) et *Bibliographie* (établie par le bibliophile Théophile Bringolf) complètent le monument Ramuz. En 1943 et 1944, sa candidature au prix Nobel est présentée par la Société des Écrivains suisses ; l'échec provoque une courte polémique relayée jusque dans la presse à grand tirage. En 1945, après deux tentatives malheureuses, c'est l'écrivain lui-même qui entame des démarches en vue de l'obtention du prix, mobilisant pour le coup René Auberjonois et Paul Budry, alors président de la section vaudoise de la Société des Écrivains suisses. Ramuz ne sera pas nobélisé.

La consécration

La reconnaissance de Ramuz est maximale sur le plan artistique en Suisse, et déborde l'espace littéraire de

langue française, s'accompagnant, au niveau vaudois et suisse, d'un gain d'autorité dans l'espace social, où l'écrivain occupe bientôt une place de premier plan. Sa carrière y décrit une courbe s'infléchissant toujours plus vers l'institutionnalisation, puis l'officialisation : à la veille de sa mort, la consécration a atteint les sphères de l'officialité politique. C'est le « moment Ramuz », qui voit l'écrivain monopoliser la reconnaissance de ses pairs, des critiques, des universitaires et du public, en particulier celle des partisans de la spécificité culturelle romande, qui voient en lui le couronnement de leur lutte et font de lui leur porte-drapeau, « notre Ramuz ».

Docteur *honoris causa* de l'université de Berne en 1919, grâce à l'appui de Gonzague de Reynold qui y enseigne, Ramuz participe à des manifestations officielles dès 1923, prononçant un discours lors de la commémoration du bicentenaire de la mort du major Davel, à Cully : l'« Hommage au Major ». En 1927-1928, sous l'impulsion de personnalités proches de l'écrivain, son canton d'origine envisage de s'attacher ses services en lui proposant une fonction dans l'enseignement académique, pour répondre à ses inquiétudes pour l'avenir de sa famille et à son souci de stabilité financière. L'arrangement échoue, en grande partie du fait des exigences immodérées de Ramuz, mais l'État de Vaud ne lui en tient pas rigueur, puisqu'il est fait docteur *honoris causa* de l'université de Lausanne en 1937, et qu'en 1941, le Conseil d'État lui commande un texte pour le Livret de famille cantonal : Ramuz devient ainsi, pendant plus d'un demi-siècle, un

élément appartenant à la mémoire collective de ses concitoyens. Enfin, en 1945, le Conseil communal de Lausanne, sur proposition de la Municipalité, accorde la bourgeoisie d'honneur à Ramuz, en même temps qu'au général Guisan ; à cette occasion, 10 000 francs lui sont discrètement versés, l'exécutif lausannois estimant « regrettable qu'un homme qui a fait ce que M. Ramuz a fait pour le renom de notre pays, finisse ses jours dans une situation extrêmement embarrassée » (Archives de la Ville de Lausanne).

Dans la Suisse des années 1930-1940, repliée sur elle-même, sur la défensive militairement et culturellement, l'œuvre de Ramuz est instrumentalisée. Ramuz fait alors partie de cette « [...] galerie de portraits des grands Vaudois, imposante quoique incomplète, allant du major Davel et du médecin Tissot au général Guisan et à MM. Pilet-Golaz et C. F. Ramuz » (« La Semaine vaudoise à Zurich », *Journal de Genève*, 13 mai 1942). Le poids qu'on accorde à sa parole est tel que ses propos mettant en doute l'existence culturelle de la Suisse, publiés dans la revue *Esprit* en octobre 1937, provoquent un raz-de-marée qui l'oblige à se justifier publiquement. Il faut dire que cette « Lettre » paraît peu de temps après la remise du Grand Prix de la Fondation Schiller suisse, et qu'elle sonne donc, outre-Sarine, comme une trahison au sein des instances littéraires et dans les cercles cultivés. Ramuz n'a jamais conçu l'identité autrement que comme une notion culturelle, et l'avait affirmé auparavant. Mais en 1937, son statut ne lui permet plus de telles libertés.

De manière plus générale, la présence de Ramuz dans l'espace social est immense à la fin de sa vie. Son œuvre est évoquée dans les écoles, et la grande presse se fait le relais de la consécration littéraire. Les événements significatifs de sa biographie, comme ses anniversaires importants, sa fracture de l'humérus ou d'autres problèmes de santé, y sont signalés. Sa personne, et surtout son visage, dont les traits caractéristiques sont aisés à capter, font l'objet de représentations en nombre par des peintres, des sculpteurs, des photographes, des caricaturistes.

De quelques malentendus et des moyens d'en tirer parti

« Le grand malheur, pour un auteur, est qu'il soit un homme public ; qu'il le devienne nécessairement, dès qu'il se mêle de publier », remarque Ramuz dans la « Seconde lettre » (1929, XVI, 180). Son œuvre est un objet de débat ou un lieu de réappropriation, ses prises de parole suscitent la controverse ou l'incompréhension.

La question du style est bien connue. Au tournant des années 1920, Ramuz radicalise une écriture déjà très caractérisée par la rupture syntaxique, la répétition, l'anaphore, et opte pour la dénarrativisation du récit qui devient « tableau » ou « morceau », variant les temps verbaux comme la focalisation. Les lecteurs de la *Gazette de Lausanne* sont déroutés et s'en plaignent à la rédaction ; Ramuz cesse d'y contribuer, et ne renouera avec ce titre qu'en 1936. En France, la publication de *La Guérison des*

maladies (1924), de *Joie dans le ciel* (1925) et de *L'Amour du monde* (1925) précipitent une partie de la critique dans des abîmes de perplexité, quand elle n'est pas outrée. Certes, concède-t-elle, ces romans sont lyriques, expressifs, mystiques, poétiques, pleins d'images évocatrices, mais l'écriture en serait par trop incorrecte et la construction bancale. En réponse à ce concert d'invectives, Ramuz publie en 1926 *La Grande Peur dans la montagne*, conçu pour calmer la tempête, et publie des essais (« Lettre à un éditeur », 1928, réécrite sous le titre « Lettre à Bernard Grasset », 1929 et « Seconde lettre », 1929) où il précise sa théorie du style oralisé, sa conception de la « langue-geste » opposée à la « langue-signe », ou du « français de plein air » contre le « français de conserve », qui revient à opposer *expression* et *explication* : « J'ai écrit (j'ai essayé d'écrire) une langue parlée : la langue parlée par ceux dont je suis né. J'ai essayé de me servir d'une langue-geste qui continuât d'être celle dont on se servait autour de moi, non de la langue-signe qui était dans les livres » (« Lettre à Bernard Grasset », XVI, 140). Ramuz apparaît dès lors comme un théoricien du langage, et comme un précurseur de la « francophonie ».

Le choix d'un sujet quasi unique, le paysan et son environnement immédiat, a été également l'occasion de nombreuses discussions du vivant de Ramuz, et entretient l'image d'un auteur régionaliste. Si l'option esthétique que représente l'ancrage géographique, sur laquelle Ramuz s'est largement expliqué, a pu paraître suspecte aux yeux de la critique parisienne, elle a aussi contribué à alimenter la

curiosité de celle-ci, tout en flattant les sentiments patriotiques de la Suisse romande. Sur le plan politique également cette question a été souvent discutée, hommes et partis de droite comme de gauche se réclamant de la vision qu'offraient les essais de Ramuz et qu'illustraient, croyait-on, ses romans. C'est que Ramuz, on le sait, a suscité l'intérêt de tendances idéologiques opposées, ennemies même, dans un contexte, celui des années 1930, où la polarisation de la vie politique s'accroît toujours plus. Albert Béguin, Paul Claudel, Henri Pourrat, Emmanuel Mounier, Henry Poulaille, ont vu dans l'œuvre du romancier et essayiste des inclinations au mysticisme, au catholicisme, au régionalisme, au personnalisme, à l'anarchisme. Il se peut que toute œuvre d'écrivain se prête à des lectures subjectives et orientées, mais n'est-ce pas le cas de celle de Ramuz plus particulièrement ? Peut-être du fait de son attitude interrogative, non affirmative, dans l'œuvre, qui laisse la porte ouverte aux interprétations les plus variées. Peut-être aussi du fait de son refus de l'engagement, de l'embrigadement en tant qu'homme et en tant que citoyen.

Ramuz avait le souci de ne pas se laisser instrumentaliser sur la question de l'appartenance politique ou idéologique. Paradoxalement, ce choix a conduit à des malentendus que l'écrivain entendait lever par son attitude même. Et au contraire de la question esthétique, il n'a jamais souhaité clarifier son positionnement idéologique, entretenant la difficulté à trancher, sans doute aussi dans le but de ne s'aliéner aucun des soutiens dont il pouvait

bénéficiaire, qu'ils soient financiers ou symboliques. Ainsi, aussi bien le camp bourgeois que le camp prolétarien pouvait se reconnaître dans son œuvre, et pouvait se convaincre qu'en cherchant à dépasser les oppositions idéologiques ou sociologiques, Ramuz rejoignait et exprimait dans ses ouvrages, sans le savoir, l'idéal chrétien, libéral, bourgeois ou communiste. Dans *Taille de l'homme*, Ramuz se dit, comme pour se défaire de ces appellations : « Ni libéral, ni radical, ni bourgeois, ni capitaliste. » Et il ajoute : « Dans mon coin, avec tout ce que la situation comporte de difficultés, mais aussi avec ses avantages » (XVI, 258). Par ce constat, l'écrivain prétend se situer en dehors de toute politique, c'est-à-dire sur le plan de l'expression exclusivement.

Cependant, Ramuz n'est pas parvenu à éviter l'écueil de l'« écrivain national », qui offrait certes bien des avantages. Les usages auxquels il s'est prêté à partir des années 1930, bien souvent dictés par les nécessités financières, ont pu donner l'impression que l'écrivain se montrait complaisant envers le discours d'affirmation identitaire ou patriotique. Après sa mort, c'est cette lecture qui va s'imposer, l'auteur ne pouvant plus s'en défendre comme il l'avait fait maintes fois de son vivant.

Un éternel insatisfait

« J'ai mis tout l'enjeu de ma vie sur une seule carte qui n'a pas chance de sortir. Mais si elle sort, ce sera beau », note Ramuz dans son *Journal* le 1^{er} novembre 1916 (II, 312). L'écrivain n'a-t-il pas gagné à ce jeu, et de quelle manière ! Hélas, le succès critique, la reconnaissance des pairs, la consécration institutionnelle ne sont pas pour rassurer l'homme angoissé qu'est Ramuz. Si l'écrivain a noirci tant de feuillets, publié une œuvre aussi considérable, c'est par métier, pour gagner sa vie, mais c'est surtout parce qu'il n'est jamais satisfait de rien, comme il s'en explique dans *Une main* : « Aller, retour. Oh ! mécontent, et depuis toujours. Il faut bien voir comment nous sommes. Rien jamais ne m'a contenté de ce que j'ai fait, ni de ce que j'ai eu ; car ou bien j'aurais pu faire ou avoir davantage, ou bien ce qu'on obtient est tout gâté d'avance par les conditions mêmes où on l'obtient. Rien n'est pur, rien n'est assez pur. Aucune joie dans le "progrès" ; aucune joie dans la propriété, aucune joie dans la possession. Il n'y a point de fin à ce progrès : il ne peut y en avoir aucune ; or seule la fin pourrait nous satisfaire et le sommet définitif (s'il

y avait à rien un sommet). Aucune satisfaction dans le travail, ni dans ce que le travail apporte, ni aucune de ses sanctions intérieures ou extérieures, jamais et encore jamais. Toute sa vie, on va, on fait ; et c'est toujours comme si on n'avait pas avancé, comme si on n'avait rien fait. Je pense à toutes les fausses consolations qui mises ensemble font la "morale" : économiser, faire sa tâche de chaque jour, y persévérer, avoir des enfants, leur laisser une fortune ou un nom : qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce que ça veut dire ? Jamais rien de ce que j'ai eu n'a compté. Toutes mes joies ont été dans le rapport de moi qui suis, non à ce que j'ai eu, mais à ce qui est. L'homme est né pour la contemplation. Tous mes bonheurs me sont venus de là, c'est-à-dire que nos bonheurs ne peuvent être que désintéressés. Avoir et être. Avoir n'est rien, être est tout. Être parmi tout ce qui est » (XVIII, 295).

Qui est-il, Ramuz, tandis qu'il écrit ces lignes, en 1931 ? Un écrivain qui a enfin accédé à la sécurité matérielle, qui vit à La Muette depuis un an, et dont l'œuvre est en passe de s'institutionnaliser. Un homme qui s'est identifié à celle-ci en s'assignant la tâche de bâtir un édifice de mots, qui n'est plus qu'écrivain, c'est-à-dire un homme du faire, de la production. Tout le contraire de quelqu'un qui souhaiterait « être parmi tout ce qui est ».

Un travailleur solitaire

Les lecteurs de Ramuz ont été frappés de constater que l'écrivain travaillait dans une pièce aux fenêtres munies de barreaux, à L'Acacia déjà, et ensuite à

La Muette. Rien de plus commun qu'un tel dispositif dans le cas de L'Acacia, puisque son bureau se trouve alors au rez-de-chaussée. À La Muette, le cabinet de travail de Ramuz se situe à l'entresol, dans une pièce qui avait été celle du régisseur, au temps où la maison abritait un domaine viticole : les barreaux servaient à protéger l'argent qui y était conservé. Les fenêtres grillagées de La Muette, que Ramuz se plaît à signaler dans plusieurs textes, deviennent le symbole de l'enfermement de l'écrivain. Véritable bourreau de travail, Ramuz fait preuve d'une grande discipline dans l'écriture, jusqu'à n'exercer plus aucune activité autre que celle-ci. Avec le temps, à la faveur de l'identification qu'il opère avec son œuvre, Ramuz se mue en travailleur solitaire, jusqu'à l'obsession, comme il l'avoue lui-même dans son *Journal*, le 11 octobre 1941 : « À mesure que j'avancerais dans la vie, je vois qu'instinctivement et sans m'en rendre compte, j'ai laissé tomber peu à peu tout ce qui n'était pas ma préoccupation essentielle [...]. Plus de vacances, d'aucune espèce. Suppression des concerts, par exemple, des visites, des dîners, de toute espèce de vie mondaine, bien entendu. J'avais des amis et j'ai encore des amis, mais je ne vais plus les voir, ce qui fait qu'ils ne viennent plus me voir ou rarement ; j'aimais à marcher : je ne marche plus que difficilement (ma jambe) – plus de sorties : ce qui fait que de plus en plus je suis enfermé, même matériellement, chez moi – et replié de plus en plus sur moi-même : – ce que j'ai instinctivement cherché, en vue d'une concentration plus grande ; mais il faut voir qu'une telle concentration n'est supportable que

quand elle s'opère au bénéfice d'une chose qu'on juge assez importante pour y sacrifier tout le reste : et si la chose n'existe pas, si elle a cessé d'exister ? La chose a existé encore au cours de ces deux dernières années [...] ; elle va s'en aller, elle s'en va : par quoi sera-t-elle remplacée ? Elle n'est encore remplacée par rien : il n'y a plus, pour le moment, j'y reviens, que le vide devant moi » (III, 386).

Accidents, pannes

Volontariste dans l'effort, Ramuz le mélancolique connaît des moments de déprime et des accidents dans un parcours qui est loin d'être lisse, et qui se termine dans le doute le plus irrémédiable. Au quotidien, il alterne les périodes de grande productivité et les moments de sécheresse créatrice : « [I]l m'arrive de venir à bout en quelques heures de dix pages serrées, et sans une rature ; ensuite, me voilà, pendant deux ou trois jours, dans l'impossibilité d'écrire une seule ligne », remarque-t-il dans *Découverte du monde* (XVIII, 538-539). Mais des crises prolongées, parce que plus profondes, surviennent aussi. Entre 1910 et 1912, après la mort de son père, l'écrivain est en panne, et ne parvient plus à trouver une formule romanesque convenable. Il abandonne un roman intitulé « Madeleine » qui l'occupe pendant de nombreux mois, et ne reprend pied qu'en rédigeant *Vie de Samuel Belet*. En janvier 1931, une chute sur le verglas provoque une fracture au bras gauche. Ramuz, qui est aux commandes d'*Aujourd'hui*, est brisé dans son élan, et il se confronte pour la première fois à un

sentiment d'impuissance qui le submergera à la fin de sa vie. En 1932-1933, il se brouille avec son nouveau voisin, qui n'est autre que son vieil ami René Auberjonois, pour une question anodine de séparation entre leurs parcelles. À son éditeur Mermod, il confie, le 31 décembre 1932 : « La vérité, c'est que je suis très *mal en point* depuis quelque temps. Je suis bien forcé de vous avouer (à vous) qu'il est quelquefois extrêmement *dur* de continuer à aller et venir, à parler, à voir du monde dans un certain état mal définissable et que je ne cherche pas à définir. » Cet « état mal définissable » ressemble fort à un état dépressif. Dans les années 1940, la santé de l'écrivain se dégrade. Une perforation de l'estomac en 1940, une hémorragie cérébrale en 1943, plusieurs opérations de la prostate entre 1945 et 1947 vont jeter Ramuz dans les affres du vieillissement et de la souffrance. Lui qui a toujours eu une attitude altière, orgueilleuse, se retrouve démuné face aux contingences corporelles qu'il a voulu ignorer et transcender (lui ayant rendu visite, Paulhan écrit à Monique Saint-Héliar, le 8 juillet 1945 : « s'il meurt, ce sera de pudeur »). D'une certaine façon, Ramuz a vécu de l'illusion que son pouvoir de création lui permettrait d'échapper aux réalités matérielles, et celles-ci le rattrapent désormais, dans toute leur cruauté.

L'heure des bilans

La soixantaine passée, quand sonne l'heure des bilans, Ramuz est seul face à lui-même, prisonnier d'une solitude voulue dont les fruits ne sont plus qu'amertume

et sentiment d'échec. La situation du monde qui l'entoure est cataclysmique. Ramuz ne trouve aucun secours du côté de la religion, n'étant pas croyant, et ne peut plus compter sur ses amis, dont il s'est isolé. Dans son *Journal*, en novembre 1945 puis en août 1946, il mentionne la mort d'Alexandre Cingria et de Benjamin Grivel, ses grands amis des débuts : dans les deux cas, il ne peut pas se rendre à leurs obsèques. Son état de santé ne lui permet pas non plus d'honorer les multiples sollicitations qu'il reçoit du fait de sa renommée. Sa correspondance avec Henry-Louis Mermod, qui fourmille de projets pour cet écrivain qu'il admire tant, n'est plus que fin de non-recevoir. Ainsi lui écrit-il, le 28 juin 1945 : « Vous préjugez trop de mes forces. Je suis encore tout branlant et incapable de tout travail soutenu. Ça doit se voir à mon écriture. Et surtout d'une telle défiance envers moi-même que tout ce que j'entreprends me paraît d'avance condamné. Ça doit être ce qu'on appelle de la "dépression nerveuse". Quand en sortirai-je et comment ? Excusez-moi et plaignez-moi. »

Ce n'est pas seulement que ses moyens créateurs l'abandonnent, comme l'atteste ce roman raté qu'est *La Guerre aux papiers* (1942). En 1940-1941, Ramuz travaille à ses *Œuvres complètes*, voulues par Mermod. Il récrit ses textes une fois encore, sélectionne, réarrange son œuvre, donne pour la première fois des extraits de son *Journal*, à la manière de Gide. Cette vaste entreprise, sorte de consécration par soi-même, marque pour lui le début d'une manière de déclin. Après ses *Œuvres complètes*, que faire, si ce n'est mourir, disparaître ? Dans son *Journal*, il note

le 3 novembre 1941: «Je suis sans projets pour la première fois de ma vie. Pendant deux ans j'ai écarté tous ceux qui venaient me tenter, parce que j'avais autre chose à faire. Et, à présent que je n'ai plus cet autre chose à faire, eux, ils renoncent à venir. Je les ai chassés de mon jardin autour duquel j'étais occupé à dresser une barrière et à présent c'est moi qui suis prisonnier de cette barrière; je n'arrive plus à m'évader de ce coin de terrain à moi qui n'est plus cependant que la figure de mon passé – nullement mon présent, encore moins mon avenir. Je me suis supprimé moi-même en consentant à me définir. "Œuvres complètes" = œuvres posthumes. Il faudrait se remettre à retourner la terre: la saison n'en est point passée; et recommencer un second jardin, à côté du premier, faisant suite au premier, quitte à le laisser sans clôture, mais du moins l'ébaucher: impossibilité totale, pour le moment, du moins de me mettre à la besogne; d'ailleurs, on ne s'y met pas, on y est mis; on ne s'y force pas, on y est forcé» (III, 395).

L'édition des *Œuvres complètes* a des effets dévastateurs: elle anéantit le peu de force qui restait à l'écrivain, et lui fait constater que sa vie tout entière consacrée à la création ne lui a apporté ni salut, ni rédemption. Ce d'autant plus qu'il remet en question de façon radicale l'ensemble de son projet esthétique, dénigrant rituellement ses réalisations auprès de ses interlocuteurs, ainsi à Charly Guyot, le 18 mars 1947: «En jetant un regard derrière moi, je m'aperçois que je n'ai rien fait et que toutes mes entreprises ont été des faillites (ce ne sont pas des mots, je vous assure). Tout ce passé m'apparaît comme un énorme

casier judiciaire où s'accumulent les condamnations.» S'est-il trompé? Dans ces années de doute terrible, l'écrivain incarne la condition humaine tragique. Ayant tout donné à son œuvre, il finit par ressembler à ses personnages, seuls et démunis au sein de leurs « toutes petites vies », incapable comme eux de s'accomplir. De fait, l'écrivain n'ira jamais au bout d'aucun de ses projets intitulés « Posés les uns à côté des autres ». En mars 1947, il travaille encore à une des déclinaisons de cette vaste entreprise, sous le titre de « Fin de vie ». Pire encore, il remet alors en cause la seule chose peut-être indiscutable de son parcours, sa capacité à vivre de l'écriture : « Je n'aurai gagné ma vie que tout à la fin de ma vie. Est-ce encore "gagner sa vie" ? N'est-ce pas plutôt gagner sa mort ? » (*Journal*, 12 avril – 1^{er} mai 1944, III, 512).

Journal d'un pessimiste

Les dernières années du *Journal* baignent dans un pessimisme que rien ne semble pouvoir guérir, pas même la présence lumineuse de Monsieur Paul, le petit-fils adoré, qui met au contraire en évidence, par contraste, le mal qui ronge le grand-père. Le 31 décembre 1944, Ramuz note par exemple : « Sinistre. Une mauvaise année derrière moi. Et une plus mauvaise encore, sans doute, devant moi » (III, 521). Lisant ces pages en catholique fervent, Claudel est frappé de leur noirceur, et note dans son propre *Journal*, le 8 juin 1949, paraphrasant Ramuz : « C'est sinistre. Face à face pendant cinq ans avec la mort et ne se faisant aucune illusion, cet homme ne paraît

même pas effleuré par l'idée d'un recours à Dieu, d'ouvrir l'évangile. Il reste là les deux mains sur les genoux dans son fauteuil, hagard, désespéré, abruti. L'ignorance invincible ? C'est bientôt dit, même son amour pour son petit-fils, M. Paul, a le caractère d'une monomanie. Je me reproche de ne pas être allé le voir. *In carcere eram et non venistis ad me.* » Dans sa dernière phrase, mettant au négatif une parole de l'évangile de Matthieu, Claudel bat sa coulpe : « J'étais en prison et vous n'êtes pas venus à moi. »

MONSIEUR PAUL

Guido Olivieri (1940-2011) est l'unique petit-fils de Ramuz. Sa naissance en pleine guerre, alors que l'écrivain est confronté à la maladie et au doute, suscite chez lui un attachement déraisonnable, mais apaise les angoisses d'un homme en perdition. Le petit Guido devient « Monsieur Paul » (par allusion à une voisine appelant ainsi son mari), tandis que Ramuz signe ses lettres Papapa (il est pour cet enfant choyé deux fois père). « Chant de Pâques » (1944) s'adresse à Monsieur Paul, que le texte guide à travers le jardin renaissant au printemps. Dans son *Journal* (13 mars 1946, III, 536-537), Ramuz relate les derniers moments passés avec cet enfant devenu pour lui indispensable. « M. Paul part pour Rome. Je n'ai pas entendu partir l'auto ; l'arrachement s'est fait peu à peu. Il me semblait qu'on tirait sur mes entrailles. Un mot qu'il disait, un regard, une façon de tenir sa tête, et moi : "Il va s'en aller." J'imaginai le jardin désert, le corridor silencieux, l'escalier vide des

exclamations qu'il poussait en partant pour la promenade ; et c'était chaque fois comme une violente rage de dents. Vont-elles s'espacer ? Pour le moment, je suis dans le train avec lui ; je me dis : "Il est à Vevey, à Montreux, à Saint-Maurice" ; je le suivrai ainsi aussi longtemps qu'il traversera des pays que je connais ; ensuite je serai livré à mon imagination. Comment tuer l'imagination ? Elle me tourmente ; elle me persécute, elle me détruit peu à peu ; je sais pourtant bien ce qu'elle est, ses mensonges, ses chimères ; elle n'en est pas moins[,] pour moi, épouvantable, plus réelle que la réalité. » Puis, dans les jours qui suivent : « Les jambes fauchées. Je lui disais : "Pourquoi pars-tu ?" Il me disait : "Il faut." »

Longtemps, l'œuvre de Ramuz a été pour lui un exutoire : en imaginant le destin malheureux de ses personnages, en détaillant les affres qui les tourmentent, il pouvait tenir à distance ses propres démons. Dès lors qu'il est lui-même aux prises avec la maladie, la solitude, la peur et l'approche de la mort, cette forme de catharsis est remise en question. L'auteur qui se met à nu dans les pages de son *Journal* n'est plus en mesure de déléguer ses angoisses à des êtres de papier, parce que les menaces qui pèsent sur lui sont par trop réelles et parce que, tout simplement, il ne peut plus créer. Le 15 juin 1942, il écrit : « Fin du stylo dont je me servais depuis août [19]14. La <pointe> s'est cassée, hélas ! rien à faire. Depuis longtemps d'ailleurs il ne fonctionnait plus et je le trempais dans l'encrier comme une plume ordinaire ;

mais je m'étais tellement habitué à lui qu'il me semble que je ne vais plus pouvoir écrire. Tristesse. La fin de ce petit outil qui m'était cher me figure la fin de tout» (III, 454). Ayant perdu l'écriture, Ramuz constate qu'il ne lui reste rien d'autre que le néant devant lui, un vide effroyable. Au «petit Vaudois» de *Paris (notes d'un Vaudois)*, au «petit garçon» de *Découverte du monde* succède le «pauvre homme» qu'il est lui aussi, comme ses doubles de fiction.

Canonisation de l'interprétation

Ramuz meurt le 23 mai 1947. Sa disparition ouvre une nouvelle phase dans la réception de son œuvre, marquée par le repli sur la Suisse romande et le culte rendu au « grand auteur romand ». Témoin des obsèques de l'écrivain, Edmond Gilliard prend la mesure du processus qui est à l'œuvre : « Lorsque j'ai assisté à l'enterrement de Ramuz, j'ai réalisé à quel point il était impossible (en ce moment du moins) que son "peuple" et le mien fussent les mêmes. La vue de cet empressement officiel et bourgeois autour de son cercueil a libéré mon âme de toute arrière-pensée de compétition. [...] L'église de Pully. Messieurs du gouvernement. Municipaux. Huissiers en robe. Délégations d'étudiants en grand uniforme (de Berne même, je crois) ; et leurs drapeaux encrêpés. Tous les jupons des petits salons lausannois. Petit pasteur au ton d'écolier s'appliquant à vernir de littérature sa leçon. [...] Trahison ! – Trahison ? ... Mais peut-on être trahi sans y avoir, de soi, prêté quelque chose ? ... Je sais bien, toute œuvre est exploitable. Mais il en est qui le sont comme une mine. La menace du grisou subsiste. Comment se fait-il que l'œuvre de Ramuz,

si scandaleuse à son départ, apparaisse aujourd'hui si honnêtement tassée dans la sécurité du patrimoine? La voilà entrée dans le rituel de la vaudoiserie cérémonieuse» (*Journal, Œuvres complètes*, Genève, Trois Collines, 1965, pp. 669-672).

Ces remarques sont pertinentes, et questionnent le parcours d'un écrivain qui a fait partie, à ses débuts, d'une avant-garde en quête de légitimité, et qui a progressivement migré vers une position de consécration institutionnelle. Comme Gilliard le craint, l'œuvre de Ramuz est alors en passe de devenir un monument national, et Ramuz lui-même un écrivain pétrifié. Ses funérailles ont été dignes d'un personnage officiel, et les propos tenus à cette occasion par Henri de Ziegler, le président de la Société des Écrivains suisses, annoncent les enjeux mémoriels à venir: «C'est l'heure de mettre son œuvre hors du temps, comme y est mise maintenant sa personne, et de voir dans sa réalité générale et profonde le trésor qu'il nous remet en nous quittant. Il laisse à ses compatriotes, pour ne parler que d'eux seuls, la possession de leur sol, la connaissance de leur être, et des yeux pour les voir, qu'ils n'avaient pas avant lui. Notre terre du Rhône, notre terre de Suisse romande nous fut par lui donnée une seconde fois, ouverte pour de bon, rendue entièrement sensible. Nous eûmes l'émerveillement et le bonheur de la voir grande en son extrême petitesse, avec d'autres possibilités futures de grandeur, parce que Ramuz l'avait montrée enfin telle qu'elle est. [...] Le pays n'était pas reconnu, n'était pas servi littérairement comme il doit l'être. Le pays était en quelque manière outragé

de n'être pas regardé, corps et âme, en sa vérité, de n'être pas dit. Un homme devait le dire vraiment, le convertir vraiment en poésie, et cet homme fut Ramuz. Il nous avait annoncé dans *Besoin de grandeur* : "Si un poète sortait de vous, peut-être que vous ne mourriez pas." Un poète est sorti de nous, sur cette rive même, et nous ne mourrons pas, si nous entendons son message. Nous, ou plutôt nos fils, notre peuple en sa suite, en sa constance de peuple. Un poète est issu de la substance du pays, et ce pays a plus complètement vécu dès lors, vivra plus complètement. » (« Adieu au poète », À C. F. Ramuz. *Hommage des Zofingiens*, Lausanne, août 1947, pp. 97-98).

Sous la plume de Ziégler, il y a des liens puissants entre l'écrivain et son pays, le premier n'étant qu'une émanation du second, à qui il rend fierté et grandeur par la création littéraire. Tout se joue d'ailleurs comme si la grandeur circulait : la taille et la noblesse de l'œuvre, issue d'une terre, rend l'écrivain digne des plus grands hommages ; cette grandeur, à son tour, fait honneur à la terre originelle qui a donné sa « substance » à l'œuvre. Dans les années 1950, l'histoire littéraire romande va canoniser cette interprétation. Entre 1946 et 1955, on dénombre quinze ouvrages consacrés à Ramuz, sans compter les volumes collectifs. Souvenirs, hommages, études critiques se succèdent en apportant leur contribution au culte qui s'instaure. Le programme annoncé par Henri de Ziégler lors des funérailles se met en place, tendant progressivement à « romandiser » l'œuvre de Ramuz. L'ouvrage emblématique de cette période, signé Lucien Girardet,

est intitulé *Notre Ramuz* (Lausanne, Éditions Vie, 1952); d'entrée de jeu, il signale sa volonté de se réappropriier, de rapatrier une œuvre qui a joui d'un grand prestige en France dans l'entre-deux-guerres. Autre ouvrage caractéristique de cette tendance, celui que Maurice Zermatten publie dans la collection intitulée « Trésors de mon pays » (Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1948). Parmi bien d'autres, ces textes vont fixer l'image d'une œuvre intrinsèquement liée aux paysages romands et à ses particularités supposées, à laquelle son auteur se serait sacrifié au nom d'une fidélité à un peuple et à un lieu. Les qualités de ressemblance, de fidélité et de sacrifice prêtées à la démarche de Ramuz vont encourager la célébration d'un véritable héros littéraire.

La substance du pays

Selon Henri de Ziegler, Ramuz exprimerait dans son œuvre l'essence de la Suisse romande, comme semble le suggérer la vignette des *Cahiers vaudois*, dans laquelle une main presse une grappe de raisin dont le jus s'écoule dans un verre. Dans les milieux conservateurs, nul doute que la matière des ouvrages de Ramuz, de même que l'omniprésence de paysages familiers ont été perçus comme propres à servir la cause d'une certaine vision collective de la Suisse romande. À cet égard, la publication d'ouvrages de commande tels que *La Suisse romande*, *Pays de Vaud* et *Vues sur le Valais*, illustrés de nombreuses photographies, a contribué à valider les lectures identitaires qui s'appuient sur l'ancrage géographique.

Involontairement, celui qui avait voulu rendre obsolète la notion d'écrivain national telle qu'elle pouvait s'exprimer dans la Suisse romande du 19^e siècle, rejetant les modèles identitaires dominants, se retrouve récupéré dans le rôle du poète patriotique. Lucien Girardet écrit ainsi: «Il faut dire enfin qu'après le doyen Bridel et Rambert (qui tendaient à une littérature essentiellement helvétique [...]) Ramuz s'est engagé lui, après Juste Olivier et Rod, mais plus résolument et plus définitivement qu'eux, vers une littérature essentiellement vaudoise» (*Notre Ramuz*, pp. 207-208). Plus récemment, Olivier Delacrétaz déclare dans *La Nation* du 23 mai 1997: «[...] il est non seulement important mais essentiel pour les Vaudois de savoir que Ramuz est vaudois, comme il leur est essentiel de discerner que le Pays de Vaud est, encore aujourd'hui et pour une part importante et profonde, ramuzien.» C'est au nom de cette vision que les *Cahiers de la Renaissance vaudoise* ont réédité, en 1978, les deux volumes de Juste Olivier intitulés *Le Canton de Vaud, sa vie et son histoire*, avec la préface que Ramuz leur avait donnée en 1938.

Afin d'accréditer la thèse d'un Ramuz poète vaudois (ou romand), les années 1950-1960 voient se multiplier les lectures référentialistes qui considèrent son œuvre comme une simple émanation du pays; ainsi dans cet exemple particulièrement éloquent, tiré de la préface à *Notre Ramuz* (p. 12), que signe Georges Rigassi: «Ce qu'il décrit avec application, avec un amour opiniâtre, ce sont les champs, les vignes, le lac, les monts, les villages, et c'est aussi tout un peuple de gens de chez nous,

paysans, vigneron, pêcheurs, montagnards. [...] C'est que, d'autre part, il recherche, dans la réalité, non plus les différences, mais la ressemblance profonde, il en dégage le primitif et le permanent, il remonte aux origines et il retrouve une tradition longtemps cachée. Son œuvre en apparence si hardie est d'une fidélité absolue au génie de la race.» L'insistance sur la ressemblance de l'œuvre avec son cadre de référence, la lecture réaliste qui révèle des éléments propres à un lieu et à ses habitants, vont de pair avec la dépréciation de l'originalité de la langue, qui n'est, écrit le préfacier, qu'apparente. Quand il relève plus loin la profonde nouveauté du style, c'est pour accuser Ramuz d'être d'un abord difficile. D'où les propos qui suivent : « [...] cet écrivain qui a si puissamment contribué à enrichir notre patrimoine spirituel, grâce auquel les Vaudois, les Suisses romands ont acquis des raisons plus valables de communier dans le même attachement à ces réalités simples, grandes et fortes qui constituent la *patrie*, cet écrivain auquel nous devons une si fervente reconnaissance est encore méconnu de toute une partie de notre population » (p. 12). Un ouvrage tel que celui de Girardet s'assigne donc pour fonction de populariser un auteur auprès du public romand, en raison des contenus propres à exalter l'amour du pays. On mesure ici toute l'efficacité d'une lecture référentialiste, qui réduit une œuvre à l'expression d'un supposé sentiment national.

Un héros littéraire

L'auteur d'une œuvre « patriotique » aussi admirable ne peut être qu'héroïque. S'emparant des textes autobiographiques, et d'abord de *Découverte du monde* (1939), ainsi que du *Journal*, les commentateurs y puisent des citations étayant leur argumentation orientée vers la célébration. Or l'image qui se dégage de *Découverte du monde* est celle d'un écrivain qui s'est construit seul, sans modèle littéraire, et contre les conventions de la société qui l'a vu naître, en particulier contre l'école. Quant au *Journal* publié du vivant de Ramuz, il est constitué d'extraits soigneusement sélectionnés en vue de couronner ses *Œuvres complètes*. L'image de l'auteur qui s'en dégage montre un écrivain patient, acharné et solitaire, luttant à la fois contre les difficultés propres à la création, contre l'incompréhension du public et contre les problèmes matériels. En recopiant servilement cet autoportrait idéalisé, la critique présente une vie héroïque, comme le fait Henri Perrochon : « À partir de l'instant où le jeune Ramuz entend l'appel de sa vocation, rien ne compte plus pour lui que l'œuvre dont il se sent responsable. Élu, marqué d'un signe au milieu de la foule, il faut qu'il écoute dans le silence et l'humilité les voix qui ne se tairont plus » (*De Rousseau à Ramuz*, Bienne, Éditions du Panorama, 1966, p. 265). Pour étayer ses affirmations, Perrochon cite exclusivement le *Journal* de Ramuz, où il croit lire des confessions au jour le jour, et presque un récit biographique : « Il n'y a rien de plus haut, avoue-t-il un jour, qu'une vie consacrée tout entière à l'art. »

Aveu, ou plutôt tentative de justifier un choix risqué? De telles assertions sans nuance, on en trouve partout dans les témoignages qui paraissent alors, ouvrages qui célèbrent les qualités du grand homme bien plus qu'ils ne nous renseignent sur la carrière de l'écrivain. Citons *Connaissance de Ramuz*, de Maurice Zermatten (Lausanne, F. Rouge, 1947), *Ramuz, notre parrain*, d'Hélène Cingria (Bienne, P. Boillat, 1956) et *Avec Ramuz*, de Gustave Roud et Daniel Simond (Lausanne, Rencontre, 1967).

Ce qui frappe à la lecture de plus d'un hommage rendu à Ramuz après sa mort, c'est le caractère sacralisant du propos. Bien souvent, la carrière de l'écrivain est assimilée à la vocation d'un saint ou d'un héros. Pour exprimer cette idée, Maurice Zermatten file la métaphore du monument, peut-être inspiré par la collection dans laquelle paraît son ouvrage, « Trésors de mon pays » (p. 4): « Il y a du fanatisme médiéval dans ce don total d'un homme à une cause, dans cette recherche exclusive d'une originalité supérieure. [...] Durant que le poète demeurerait au milieu de nous, peut-être ne prenions-nous pas la mesure exacte de la grandeur de cet effort. Nous assistions à la construction d'une cathédrale, pierre après pierre, et les proportions de l'édifice nous échappaient. [...] Devant ce monument irréprochable, nous prenons conscience du génie de l'ouvrier. »

Dans un autre registre, la figure du héros littéraire est également convoquée par Edmond Gilliard dans son *Journal* (*op. cit.*, p. 672): « Les grands insurgés vaudois: Davel, Vinet... Tout autre est l'insurrection de Ramuz. Pure insurrection d'art. » Ramuz aurait

ainsi joué dans le domaine de l'esthétique un rôle semblable à celui de Davel en politique ou à celui de Vinet dans la sphère spirituelle. Si Gilliard dénie à l'écrivain tout rôle social ou politique, il ajoute que c'est peut-être justement ce qui a rendu possible la récupération de son œuvre, dès lors perçue comme inoffensive. Le rapprochement entre Ramuz et Davel est d'autant plus aisé que la mère de Ramuz était une Davel, et qu'en 1923 l'écrivain avait prononcé un « Hommage au Major » lors de la célébration du deux centième anniversaire de la mort de l'insurgé. Pour Girardet, nul doute que la fidélité de Ramuz à une lignée, revendiquée par l'écrivain, le rattache à son illustre parent : « Chaque pays, chaque contrée délègue auprès des hommes le poète qui doit l'exprimer, l'immortaliser. Il y a là, partout renouvelé, comme un messianisme laïque et local. Ramuz sentit que son pays, son lac, son Lavaux, à travers la race des Davel, l'avaient préparé et l'attendaient » (p. 183).

Retenons l'idée du « messianisme laïque », reprise par maints thuriféraires. L'identification de Ramuz à Davel est poussée plus loin encore dans l'ouvrage de Girardet : « Chaque fois qu'il remontait le long de sa race, il aboutissait toujours à ces vigneron, à ces Davel, à ce Lavaux de sa mère. [...] C'est non seulement l'âme de sa mère, l'âme des vigneron, ses ancêtres, mais l'âme de Davel lui-même qu'il sentait revivre en lui. Il avait de Davel non seulement l'âme paysanne, vigneronne mais mystique aussi, patriote surtout ; la hantise du pays du lac ; et pour ce pays, un besoin de qualité, un besoin de la voir grandir dans toute sa beauté, toute poésie, toute liberté

intérieure. Quand je relis son *Besoin de grandeur*, je ne puis m'empêcher d'entendre Davel, à Vidy, adressant un ultime et pressant appel à son peuple. [...] Davel, Ramuz, une même raison d'être : la grandeur du peuple vaudois » (p. 27).

Voilà donc Ramuz mué en héros vaudois, libérateur de la parole, poète du pays et digne héritier de son « ancêtre » le major Davel. Il n'est pas sûr que cette lecture soit le seul fait de Girardet : en republiant en 1959 *Le Major Davel*, de Juste Olivier, et en lui adjoignant l'« Hommage au Major » de Ramuz, l'éditeur Mermod contribue à associer les noms de Ramuz et de Davel. En 1967, pour le vingtième anniversaire de la mort de l'écrivain, l'Association des Amis de la Cité, à Lausanne, organise une lecture par Gil Pidoux de l'« Hommage au Major » devant le monument de la place du Château.

Mise en place du culte

La prise en charge de la mémoire dans l'espace public s'organise conformément aux lectures patriotiques que nous avons parcourues, prenant un tour très officiel. En 1947 déjà, la Municipalité de Pully débaptise l'avenue du 16-Mai (date d'entrée de la Confédération dans la Société des Nations) pour lui donner le nom de l'écrivain. La Commune de Lausanne envisage en 1954 de nommer une place « C. F. Ramuz », préférant finalement la pose d'une plaque sur la maison natale, à la rue Haldimand. Au fil des années, d'autres plaques commémoratives viennent marquer symboliquement les « lieux de mémoire ramuziens » :

sur La Muette, à Pully, à Lens (où il a séjourné), à Treytorrens (où il a vécu de 1914 à 1916), au Théâtre Municipal de Lausanne (où a été créé *Histoire du soldat*), et une deuxième fois sur la maison natale.

Dans le domaine de l'édition, les années qui suivent immédiatement la mort de Ramuz voient la publication de textes inédits à la Guilde du livre et aux Éditions Mermod: en 1947, *Carnet de C. F. Ramuz*; en 1949, *Fin de vie* (en fac-similé); en 1951, *Chant de Pâques* (également en fac-similé) et *Le Village brûlé*. Le tirage de ces publications oscille entre 3000 et 10000 exemplaires, alors que les *Œuvres complètes* de 1940-1941 avaient atteint 1500 exemplaires. En 1956 et 1959, Berthe Buchet-Ramuz fait paraître une édition en deux volumes de *Lettres* de son frère qu'elle a réunies; le tirage est de plus de 5000 exemplaires. Entre 1951 et 1958, les Éditions Rencontre et Mermod collaborent à la publication de quarante volumes de la «Collection C. F. Ramuz», au format de poche et à un prix modique, sous le patronage de la Fondation C. F. Ramuz et de Pro Helvetia (le tirage varie entre 2450 et 4000 exemplaires). Ces publications, en particulier la dernière, visent à populariser l'œuvre de Ramuz, ce qui sera également le but des Éditions Plaisir de lire lorsque, dès 1952, elles commenceront à publier des œuvres de Ramuz, reprises de titres parus chez Mermod et Rencontre.

Mais l'événement majeur de ces années est la création de la Fondation C. F. Ramuz, le 22 décembre 1950. Née de l'initiative de quelques proches de Ramuz, sous l'impulsion de Daniel Simond, elle réunit autour de son projet les bonnes volontés de la

famille de Ramuz, d'amis proches, des autorités fédérales, des cantons romands, de communes, et d'associations d'écrivains. Tous les membres du Conseil de direction – qui représentent notamment les institutions citées – doivent être Suisses et de langue française, ainsi que les statuts le précisent. Le premier adhérent à vie de la Fondation est le général Guisan.

La Fondation C. F. Ramuz s'assigne deux buts : en premier lieu, maintenir vivante la mémoire de Ramuz et de son œuvre en favorisant la diffusion des textes par des éditions populaires, en aidant la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne à enrichir son fonds Ramuz, en veillant à la sauvegarde de la maison de Ramuz à Pully et en enrichissant les collections du Musée du Vieux Pully concernant Ramuz ; ensuite, encourager la création littéraire romande en décernant un « Grand Prix C. F. Ramuz », en allouant des bourses de travail à des écrivains et en créant un centre de travail pour les écrivains. Ces statuts visent essentiellement la patrimonialisation de l'œuvre ramuzienne par des dépôts dans des lieux de conservation, par la préservation de la maison de l'écrivain et par la diffusion de ses livres, conformément au vœu de rendre populaire une œuvre ayant servi son pays. La Fondation C. F. Ramuz soutient la plupart des initiatives visant à servir la mémoire de l'écrivain : rééditions de ses œuvres, commémorations lors des anniversaires, poses de plaques mémorielles. Mais le travail de la Fondation C. F. Ramuz s'arrête à la frontière suisse, puisque, en instituant son prix, « c'est cette autonomie de notre vie littéraire que le second but de la Fondation Ramuz entend affirmer

et servir» («Allocution du président du comité d'initiative», *Bulletin de la Fondation C. F. Ramuz*, 1951, p. 23). Dans ce même discours, prononcé lors de la séance constitutive de la Fondation, Daniel Simond dévoile les enjeux de cette initiative : « Pour nous, elle [l'œuvre de Ramuz] est un don. Et de ce don nous sommes dépositaires. L'œuvre vit, rayonne d'elle-même, dira-t-on ; elle n'a pas besoin de soutien, elle touchera ceux qu'elle doit atteindre. Nous pensons toutefois que la reconnaissance nous commande, quant à nous, de l'entourer de vénération et de cette vigilance qu'exige toute grande création, tout monument digne d'être préservé par les hommes ; et que c'est la servir que d'en rendre l'approche accessible à tous. Nous pensons aussi qu'un grand poète est la conscience d'un peuple, et qu'il appartient à celui-ci de veiller jalousement sur tous les témoignages de son passage. »

Les fétiches

Le point de vue de Simond tend à sacraliser une œuvre «vénérée», dont le message doit être diffusé aussi largement que possible, et les traces matérielles conservées avec respect. L'assimilation à un «monument» fait de l'œuvre de Ramuz un lieu symbolique à préserver et à proposer à l'admiration. Cette attitude fétichiste s'exprime dans la présentation au public d'objets matériels liés à la vie et à l'activité de l'écrivain, comme autant de reliques ou d'icônes modernes. C'est ainsi que les ouvrages qui paraissent reproduisent nombre de

manuscrits, et que des textes inédits sont publiés en fac-similés. Les portraits photographiques font circuler le visage déjà célèbre de Ramuz, et d'autres images popularisent l'intimité de ses lieux de travail et de vie. *L'Album C. F. Ramuz* (1950), publié aux Éditions Mermod, dévoile des photographies personnelles prises et préfacées par l'éditeur et ami de Ramuz. Édité par la Guilde du livre en 1951, *Présence de Ramuz* fait entrer le lecteur à La Muette grâce aux images de Germaine Martin : la chambre de travail de Ramuz et les objets qu'elle contient y sont mis en scène tels que l'écrivain les aurait laissés à sa mort, avec des légendes évocatrices (« Le canapé de Ramuz », « Le chapeau, la cape et le foulard de Ramuz »). Enfin, le *C. F. Ramuz* de Maurice Zermatten (« Trésors de mon pays ») fait l'inventaire des « lieux ramuziens », qu'il égrène sous la forme de photographies.

Lieu de mémoire, La Muette reste une maison privée qui ne se visite pas, mais le public se familiarise ainsi, par l'image, avec la maison de Ramuz, et en particulier avec son cabinet de travail. Une des missions principales de la Fondation C. F. Ramuz, outre la mise en valeur de l'œuvre, est, nous l'avons dit, la préservation de la maison, lieu privilégié qui a vu l'œuvre se constituer.

Un saint laïque

Ces objets présentent tous une trace visible de l'écrivain disparu, des artéfacts de ce que Simond nomme « les témoignages de son passage ». Un véritable culte s'instaure autour de la mémoire de Ramuz.

L'écrivain, qui avait mis en scène sa conception du rôle de l'artiste dans *Passage du poète*, lui conférant une dimension messianique, se voit célébré comme un saint laïque dont le souvenir est perpétué à travers son *message*, mais aussi à travers l'exemple de sa vie de sacrifice ; les preuves de son « passage » sont exhibées et offertes en adoration.

Signant un « Appel » en faveur de la Fondation C. F. Ramuz publié dans les journaux, Henri de Ziegler est plus transparent encore dans l'affirmation du rôle de saint laïque et patriote joué par Ramuz. Ce texte, qui mériterait d'être reproduit intégralement, résume à lui seul les tendances entraperçues jusqu'ici : « En cessant de paraître, Ramuz n'a point cessé d'être, et nous avons l'obligation de multiplier les preuves de cette présence [...]. Ses livres sont un message, qui ne doit point cesser d'être entendu. Rien ne doit être négligé pour entretenir la mémoire d'un homme dont nul ne contestera qu'il peut répandre dans son peuple son propre besoin de grandeur. [...] Et c'est pourquoi la Fondation C. F. Ramuz se donnera cette première tâche de travailler à répandre les livres toujours davantage et d'entretenir pieusement – mais efficacement – le souvenir de l'écrivain » (*Bulletin de la Fondation C. F. Ramuz*, 1951, p. 3).

Rappelant plus loin la prétendue incompréhension du public romand envers le Ramuz des débuts, décrite comme une faute à expier, Ziegler présente le Grand Prix C. F. Ramuz comme la réparation de celle-ci. À travers le prix qui porte son nom, c'est donc tout autant l'auteur éponyme de la récompense qui doit être célébré que le lauréat lui-même,

le rôle de fétiche lié à son attribution jouant à double emploi. Finalement, Ziégler assène cette injonction : « Aimer Ramuz, c'est aimer notre terre, plus belle à nos yeux depuis que, pour la mieux voir, il nous a donné les siens » (*idem*, p. 4).

Le rôle de la Fondation C. F. Ramuz est dès lors assimilé à celui d'une œuvre de piété collective : comme le Christ, comme Davel, comme Vinet, Ramuz aurait été incompris, mais il aurait finalement triomphé à travers le message qu'il a laissé à son peuple ; il s'agit de relayer cette révélation tout en réparant une injustice. Le cas de Ramuz n'a rien d'isolé dans le domaine de l'art, et les phénomènes décrits ici sont liés au statut des « grands singuliers » (Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, 1991). Mais il est révélateur d'une certaine attitude de la Suisse romande envers sa propre identité, puisque l'élection de Ramuz se fait au nom d'une région.

Ruptures et filiations

Don, message, exemple, trésor, monument, patrimoine ; tous ces termes ont été convoqués pour qualifier l'œuvre laissée par Ramuz. Quant à son parcours d'écrivain, il a été décrit comme une mission relevant d'une vocation.

Mais la célébration du grand auteur ne va évidemment pas de soi, et de vives réactions se font jour, notamment dans les milieux de la gauche suisse romande : Freddy Buache, Gaston Cherpillod et Edmond Gilliard s'insurgent chacun contre l'utilisation (abusives ou non) de la mémoire de Ramuz,

relevant en particulier le changement d'attitude du camp bourgeois envers l'écrivain, censément rejeté à ses débuts et adulé après sa mort. Rendant compte de *Notre Ramuz* de Girardet pour la revue *Carreau*, en 1953 (« Un monument public », n° 30, p. 5), Buache blâme l'écrivain lui-même : « Ramuz seul est responsable de ces centaines de Girardet qui le prônent aujourd'hui dans nos écoles primaires, secondaires, universitaires, et qui parlent dans les banquets ou du haut des chaires en se servant de sa parole. Il s'est voulu tel qu'il apparaît maintenant au centre de notre société : un monument public décoré de drapeaux devant lequel chantent les chœurs d'hommes. Un fleuron de ce régime qui l'étouffait. Mort dans la mort : Notre Ramuz ! » Aux lectures patriotiques, Gaston Cherpillod tente d'opposer sa vision de l'œuvre, fondée sur le matérialisme dialectique : « [...] l'écrivain est entré dans la légende. Nul n'ose lui disputer son auréole. Au personnage décrié d'il y a trois décennies a succédé le Maître. Pétrifié dans l'admiration, C. F. est aujourd'hui, avant tout, sa statue. Qui prétendrait la déboulonner serait taxé de sacrilège » (*Ramuz ou l'alchimiste*, Yverdon, Henri Cornaz, 1958, p. 7). Georges Haldas et le groupe de la revue *Rencontre* reprochent à Ramuz d'avoir ignoré les réalités sociales et le problème de la lutte des classes (Georges Haldas, « Préface » à Jacques Guhl, *Un autre monde*, Lausanne, Rencontre, 1952). Ils sont les seuls à aborder les aspects idéologiques de l'œuvre.

Du côté des admirateurs de Ramuz, les polémiques n'ont pas manqué d'éclater, avec pour enjeux la préservation de la mémoire et le statut de la littérature

romande. Il s'en trouve même pour constater que la politique mémorielle n'a que trop bien fonctionné. Ainsi Gérard Buchet qui, dans la première biographie consacrée à l'écrivain en 1969, écrit, désabusé : « Il m'est arrivé de me révolter de l'usage qu'on en peut faire [de l'œuvre de Ramuz] d'une tribune de cantine, ou même d'une chaire de 1^{er} août. J'y consens aujourd'hui volontiers – pauvres hommes que nous sommes, à tel point privés de pouvoir poétique ou simplement de langage » (*C. F. Ramuz, 1878-1947*, Lausanne, Marguerat, 1969, p. 140).

Dans les années 1960-1970, les tentatives de définition d'une « nouvelle littérature romande », promue par Bertil Galland et Jacques Chessex, vont amener des critiques suisses à réactiver des éléments du mythe et à inscrire les nouveaux écrivains dans la filiation du projet ramuzien. Mieux encore, c'est l'appropriation des auteurs à travers l'ancrage local, expérimenté dans le cas de Ramuz, qui est réemployée sur le même mode. Manfred Gsteiger tente de définir cette littérature : « Davantage d'ailleurs que par leur qualité de Confédérés, la plupart de ces écrivains se définissent par leur origine cantonale, leur appartenance locale ; dans ce sens il serait même plus exact de parler d'une littérature vaudoise, genevoise, jurassienne, etc., plutôt que d'une littérature suisse française ou romande » (*La Nouvelle Littérature romande*, Lausanne/Zurich, Exlibris, Vevey, B. Galland, 1978, p. 2).

Conformément à ce postulat, l'ouvrage est organisé en chapitres dévolus aux cantons romands et à leurs écrivains, louant la diversité dans l'unité :

différents du fait de leur inscription dans des paysages variés, les auteurs romands sont unis par cet attachement même : « Le régionalisme, l'appartenance au sol, les liens avec la nature sont, en même temps que le sentiment religieux ou moral, proverbiaux dans la littérature romande » (p. 10).

C'est ainsi que le régionalisme des écrivains romands est réaffirmé, et que Jacques Chessex est présenté comme l'héritier de Ramuz (ce qu'il a lui-même voulu être), à la fois par sa position dominante dans le champ littéraire et sa démarche esthétique : « Chez Chessex le régionalisme va de pair avec une forte exigence littéraire. On peut dire que l'exemple de Ramuz a fait autorité en ce domaine, et pas uniquement pour Chessex » (p. 42). Visiblement mû par la volonté de trouver une nouvelle figure tutélaire à la littérature romande, Gsteiger attribue clairement ce rôle à Chessex, signalant par-là la réussite de la stratégie de conquête du Goncourt 1973 : « Par son importance, par son évolution, par sa trace nette, son œuvre peut être considérée comme l'exemple même de cette "littérature nationale" vaudoise et moderne » (p. 38). Implicitement, le critique attribue à Ramuz le statut d'écrivain national et place Chessex dans son sillage.

Lorsque la question de l'existence de la littérature romande en tant que telle est posée, c'est l'exemple de Ramuz qui est convoqué pour justifier la vision d'une littérature ancrée dans un espace clos. En 1986, Jacques Mercanton affirme dans une interview que « le terme de "littérature romande" [...] n'a aucune signification » (David Bevan, *Écrivains d'aujourd'hui*,

Lausanne, 24 Heures, 1986, p. 133); à la question de savoir quels écrivains romands l'ont marqué, il répond qu'il n'y en a pas. En réplique à ces propos, Bertil Galland publie *La Littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure* (Genève, Zoé, 1986), cherchant à en justifier la spécificité par « [l]a durée, l'intensité, la qualité, l'originalité d'une *relation* entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent sur un territoire donné » (p. 14). C'est bien la description d'une vie littéraire romande que donne ici Galland, rendant compte d'un champ littéraire jouissant d'un certain degré d'autonomie par rapport à la France. Mais plus loin, Galland ouvre sa description des différentes régions romandes en écrivant : « Chez ces enfants de Rousseau, on n'échappe pas aux paysages et aux climats » (p. 22). La suite du texte tend à lier la production littéraire de chaque canton avec des données géographiques, ce qui donne lieu à ce portrait du canton de Vaud : « Vaste et ouvert, celui-ci occupe avec ampleur le centre de l'espace romand. Il est réformé et fut paysan, ou vigneron sur les coteaux qui dominant les lacs. Il ne faut pas croire que le mot paysan soit ici une insulte. Il y a une lenteur, une assise, un goût des nourritures élémentaires, un mépris des derniers bateaux qui ont donné son corps à l'œuvre de Ramuz (1878-1947), faux paysan, puisqu'il était fils de commerçant lausannois » (p. 25). Attribuant les qualités de l'œuvre ramuzienne à l'influence directe d'un certain esprit vaudois, Galland poursuit en rejetant l'idée de régionalisme qui y est attachée, laissant le lecteur sans explication sur ce qui semble être une contradiction.

À partir de l'expérience de Ramuz, Galland reconnaît une filiation – qu'il nomme *lignée* – passant par Roud et Crisinel et aboutissant à Jaccottet.

Le canton de Vaud décrit par Galland est au cœur de la Suisse romande, dont il est la plus grande région, position symbolique autant que géographique, puisque selon lui, c'est là que naît avec Ramuz la littérature qu'il cherche à défendre : « [Ramuz] dit : "Je suis vaudois." Il accomplit le premier pas d'une démarche d'artiste. Il pose son pied, ferme, sur la terre qu'il va décrire. Son audace enfante une vraie littérature, débarrassée des prêches, du didactisme et des soucis de politique prétendument nationale. Ramuz misa sa vie sur son langage ; tel fut l'acte cardinal. Envers et contre la France, envers et contre les Suisses, et carrément contre la bourgeoisie romande qui avait appris à l'école un "bon français" cave et décoloré, Ramuz disait la vigne, le lac, la montagne, mais surtout le tragique et l'imaginaire [...] » (p. 31).

Tout se passe comme si Ramuz avait à lui seul fondé une littérature, certes par une démarche stylistique originale, mais en s'appuyant sur un pays et des paysages. Il est donc l'archétype de l'écrivain romand, un modèle originel pour ses successeurs. On retrouve ici plusieurs éléments du mythe : la relation fusionnelle au pays, la fidélité à un donné, l'héroïsme de l'artiste qui se voue entièrement à son art. Cependant, on constate que la tension observée chez des critiques des années 1950 entre originalité et enracinement s'accroît, ou plutôt que ces deux notions coexistent : Ramuz doit autant à son génie propre qu'à celui du lieu. Avec le temps, c'est l'image

de l'artiste indépendant qui s'impose progressivement, au détriment du lien avec la terre. Ainsi, à partir des années 1970, la critique est progressivement sortie d'une logique de célébration, tablant sur une connaissance toujours plus fine de l'œuvre en tant que telle. L'aboutissement de ce processus, ce sont les volumes des *Œuvres complètes* qui ont redessiné les contours de l'œuvre, lui conférant un nouveau visage. Le *Journal* y est donné intégralement, et non plus, comme jusque-là, dans la version expurgée voulue par l'auteur. La publication de nombreux textes inédits – dont plusieurs romans de premier ordre – permet de reconstituer la carrière de Ramuz dans son ensemble, et non plus de façon fragmentaire. La prise en compte des correspondances de Ramuz, de la réception de ses ouvrages, replace l'écrivain dans des réseaux intellectuels, dans le contexte culturel et social où ses textes ont d'abord circulé.

Une impasse

Toute œuvre littéraire est exploitable, et celle de Ramuz a connu les tentatives de récupération les plus diverses. Mais depuis les années 1930, c'est la droite conservatrice et patriote qui a étendu le plus efficacement son emprise sur l'œuvre. Un examen attentif des conditions de réception de celle-ci révélerait certainement que c'est précisément parce que cette droite détenait les organes de réception et de diffusion des œuvres littéraires que sa vision s'est imposée. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Ramuz prêtait le flanc à une lecture à visée patriotique. Autant les thèmes récurrents que l'ancrage régional ont pu laisser croire que l'on avait affaire à une œuvre qui servait les intérêts du pays. Plus problématique encore est l'image léguée à la postérité par son auteur, propice à l'établissement du culte posthume. Sans doute Ramuz n'a-t-il pas mesuré les effets combinés de son héritage multiple, qui ont conduit à faire de lui une figure d'investissement privilégiée des valeurs « nationales ».

Involontairement donc, Ramuz a préparé, à plusieurs égards, sa propre récupération ; or celle-ci pose

problème dès lors que l'appréhension de l'œuvre en a été profondément modifiée. Sacralisée, elle devenait un monument intouchable et intimidant, ne se laissant pas approcher impunément, en particulier du point de vue critique. Ce qui explique probablement l'absence à ce jour d'une biographie véritablement scientifique et le peu d'études de poids qui ont été consacrées aux textes avant les années 1970 : on pourrait aisément montrer que la plupart des critiques se sont, de fait, conformés à l'image de l'auteur construite immédiatement après sa mort, s'attachant à mettre en valeur la vocation du poète et l'actualisation de celle-ci dans la matière littéraire. Dans *C. F. Ramuz ou le Génie de la patience* (1958), Gilbert Guisan s'attache ainsi à retracer l'accession de Ramuz à la maîtrise stylistique, dans une perspective quasi eschatologique des progrès accomplis lors de chaque campagne d'écriture, et livre après livre. Si le titre – qui renvoie à une entrée du *Journal* de Ramuz du 13 avril 1915 – cherche à souligner la disposition de Ramuz au travail minutieux de la réécriture, il trahit surtout la prégnance du motif de l'écrivain héroïque.

Le mythe de l'écrivain lié à sa terre a la vie dure. Il n'est que d'observer les réactions négatives à l'œuvre de Ramuz, exprimées précisément au nom du refus d'une certaine littérature romande. Car là est bien un des enjeux de la construction de ce mythe : la définition d'une littérature romande spécifique dont Ramuz serait le sommet. En attribuant la réussite du projet ramuzien à l'expression parfaite du génie du lieu, on reconnaît implicitement la possibilité que

d'autres écrivains lui succèdent avec la même réussite. Admettre la profonde originalité de Ramuz, c'est courir le risque de le considérer comme une comète dans le paysage littéraire romand. Et de reconnaître que l'identité romande – ou que les identités cantonales de la Suisse romande – ne fonde pas à elle seule une littérature qui porterait son nom. En sacralisant l'œuvre de Ramuz, ne cherchait-on pas précisément à légitimer une identité fantasmée, fondatrice d'une littérature romande autonome? La grandeur de Ramuz, construite puis célébrée, servait le projet des Romands qui voulaient voir dans la littérature de leur région une émanation spécifique: si Ramuz exprime la Suisse romande, la Suisse romande est, en retour, *ramuzienne*, c'est-à-dire digne du génie du plus imposant de ses auteurs. En dernière analyse, l'histoire de la construction du mythe Ramuz – prise en charge d'un singulier par une communauté – peut donc se lire comme le mouvement d'une double *reconnaissance*, la gratitude envers l'écrivain procédant de l'identification avec son œuvre.

LA RÉFÉRENCE RAMUZ

La référence à Ramuz est un réflexe qui signale son statut d'auteur consacré. Quand le dessinateur Burki meurt en décembre 2016, son confère Patrick Chapatte lui rend hommage en le qualifiant de « Ramuz de la caricature » (mais aussi de « Jean Villard Gilles du dessin », *24 heures*, 29 décembre 2016). Sous la plume de Gilbert Salem, le canton de

Vaud est le « pays de Ramuz », comme la Provence est celui de Pagnol et de Giono (24 heures, 9 août 2016). Lorsqu'il est question de la place du français à l'école en Thurgovie, c'est la « langue de Ramuz » qui est évoquée (24 heures, 3 mai 2017). Quinze mille scientifiques lancent un cri d'alarme sur le réchauffement climatique? *Le Temps* (24 novembre 2017) s'interroge en convoquant *Si le soleil ne revenait pas* (*Présence de la mort* eût été un meilleur choix). La palme revient aux détournements – volontaires ou inconscients – des titres *La Grande Peur dans la montagne* et *Si le soleil ne revenait pas*, fréquents dans les médias romands : « La Grande peur dans les nuages » (un Tiger a frôlé un Airbus au-dessus de Delémont, *L'Impartial*, 6 mars 1992), « Point de vue: Et si le soleil ne revenait pas? » (au sujet de la croissance économique, *Domaine public*, 18 octobre 2002), « La grande peur dans les biberons » (sur l'usage néfaste du Bisphénol A, émission « À bon entendeur, RTS, 20 janvier 2009), « Forfaits fiscaux: la grande peur dans les montagnes » (Gstaad redoutait la suppression des forfaits fiscaux, *Le Temps*, 31 août 2012), « La grande peur dans les amphis » (sur la mobilité des étudiants à la suite de l'acceptation de l'initiative « Contre l'immigration de masse », *Le Temps*, 14 février 2014), « Si la neige ne revenait pas » (le réchauffement climatique menace le « Cirque blanc », *Le Temps*, 26 novembre 2018). En 2018, Francis Reusser sort un film autobiographique intitulé *La Séparation des traces...*

Renverser la statue

« Une renommée trop haute expose à bien des périls », écrit Eschyle dans *Agamemnon* : la glorification suscite immanquablement la tentation de l'opprobre. Dans *Exit le fantôme* de Philip Roth, Richard Kliman est un jeune écrivain arriviste qui veut écrire une biographie pour révéler les secrets du « grand écrivain » E. I. Lonoff, et notamment sa relation incestueuse avec sa sœur. Roth se moque ainsi de la médiocrité qu'il perçoit dans l'époque autour de lui. Ramuz est régulièrement l'objet d'attaques visant à démontrer son idéologie réactionnaire, sa misogynie, sa xénophobie, son antisémitisme, en dépit et au mépris des textes, et avec la volonté manifeste de déboulonner la statue du Commandeur. Ramuz est un homme de son temps, et reste bien souvent même un homme du 19^e siècle. Réactionnaire ? Si l'on veut, si refuser l'idéologie du progrès est une attitude réactionnaire. Misogyne, l'auteur d'*Aline* ? Il a bien sûr évolué dans un monde où les hommes dominaient, mais il a témoigné sa bienveillance et son respect à Alice Rivaz, à Monique Saint-Héliier. Parce que dans une lettre à Adrien Bovy (9 février 1913), il écrit que la femme qu'il s'apprête à épouser « ne fera plus du tout de peinture » et qu'elle « apprend à tricoter », on en déduit qu'il lui a interdit de peindre désormais. À quarante ans passés, Cécile Cellier n'avait presque jamais exposé ses tableaux : elle n'a pas renoncé à une carrière en épousant Ramuz. Une fois mariée, elle n'a jamais cessé de peindre, mais issue d'un milieu bourgeois comme Ramuz, elle n'envisage son

rôle d'épouse que comme maîtresse de maison. La lettre à Bovy se veut humoristique, comme celle à Élie Gagnebin du 14 mai 1927 où Ramuz (et sa fille) écrit : « Vivent les Soviets ! » et « Vive Mussolini ». À moins que Ramuz ne soit communiste et fasciste à la fois ? Bien entendu, Ramuz serait xénophobe, parce que dans son *Journal* (9 septembre 1895, il a dix-sept ans), il voit d'un mauvais œil les riches étrangers goûter les artifices du tourisme alpin. Dans *Raison d'être*, il emploie le mot *nègres*, comme tout le monde en 1914, et il dénonce le cosmopolitisme, parce qu'il constate la perte d'identité que celui-ci entraîne. Antisémite, enfin, Ramuz l'est par éducation et préjugé, et laisse échapper dans *Taille de l'homme* une remarque sur les communistes, « ces messieurs frisés et barbus, gens à lorgnon et pour la plupart d'origine sémitique » (XVI, 280-281). Mais lorsqu'il écrit dans la « Lettre à Bernard Grasset » : « Quand je vais à Paris, j'ai besoin d'un passeport et souffre d'être juridiquement assimilé dans les bureaux, quand je m'y présente, ce qui m'arrive le moins souvent possible, au plus juif des juifs levantins, au plus asiatique des Asiatiques : c'est pourquoi je ne vais plus à Paris » (XVI, 129), la référence aux juifs levantins ne peut pas être interprétée comme une preuve d'antisémitisme, mais comme le constat lucide d'un traitement dont ils sont l'objet. Dans *Céline, la race, le Juif* (Paris, Fayard, 2017), Annick Duraffour et Pierre-André Taguieff, qui se font involontairement les relais du ressentiment envers Ramuz, vont jusqu'à faire de l'écrivain suisse l'équivalent d'un Céline, lui prêtant un usage anthropologique du mot *race* qu'ils

n'auraient pas repéré sous sa plume s'ils l'avaient lu (p. 103). Pour eux, il ne fait aucun doute que Ramuz est « antisémite », « raciste » et qu'il se disait « ultranationaliste » (expression qu'il emploie dans une lettre à Poulaille, où il réagissait avec colère à un article le taxant d'écrivain « européen » et « international »). « C'est aussi le partage de la haine antisémite, concluent Duraffour et Taguieff, qui rapproche Céline de Morand et de Ramuz [...] » (p. 661). C'est sans doute un mauvais rêve.

L'œuvre d'abord

Si le propre d'un auteur classique, c'est de s'inscrire dans le temps long, de prendre place dans la cohorte des créateurs de partout et de toujours, et de résister à toutes les lectures, Ramuz est bien un classique. Aujourd'hui, son œuvre a acquis un prestige indiscuté auprès des spécialistes. Les passions sont largement éteintes, du moins chez les jeunes lecteurs que le nom de Ramuz n'intimide ni ne rebute plus à priori, et pour qui il n'est plus une référence imposée. Quand bien même il serait abordé en classe, l'auteur d'*Aline* ne constitue plus un écrivain à part, à qui l'on devrait une révérence particulière, un monument national qu'il s'agirait d'honorer rituellement : depuis 2018, il ne figure plus sur le billet de banque de 200 francs. Ramuz n'est désormais qu'un nom parmi d'autres, et cette forme d'indifférence est une chance, sans doute, parce qu'elle est le meilleur gage d'une interprétation dénuée de contrainte. La connaissance que nous avons de ses textes, que

l'édition des *Romans* dans la «Bibliothèque de la Pléiade», puis, surtout, celle des *Œuvres complètes*, ont exploré en profondeur, permet au lecteur d'accéder à l'œuvre de plain-pied, et de la juger sur pièce, telle une huile qu'on aurait débarrassée des vernis successifs répandus au fil du temps, pour la conserver et la mettre en valeur. Approchez-vous et touchez : avec un peu d'attention, vous pourrez, comme le souhaitait Ramuz dans son *Journal* (1^{er} mars 1921, III, 7), «sentir vivre et battre le mot comme l'artère sous le doigt».

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Pour une chronologie exhaustive, voir celle du Journal (Œuvres complètes, 2005) reprise sur le site de la Fondation C. F. Ramuz (www.fondation-ramuz.ch).

- 1878** Le 24 septembre, naissance de *Charles Ferdinand Ramuz*, à Lausanne, fils d'Émile Ramuz (1847-1910), commerçant en denrées coloniales, et de Louise, née Davel (1852-1925).
- 1895** Le 5 septembre, début du *Journal*, que Ramuz tiendra jusqu'en 1947.
- 1897-1900** Études de droit (un semestre) puis de lettres à l'université de Lausanne. Licence ès lettres classiques.
- 1900-1903** Deux premiers séjours à Paris, sous le prétexte d'un projet de thèse vite abandonné.
- 1903** *Le Petit Village*.
- 1903-1904** À Weimar, précepteur des enfants du comte Prozor. Le 5 décembre 1903, début de sa collaboration à la *Gazette de Lausanne*, qui durera jusqu'en 1918.
- 1904-1914** Ramuz vit à Paris, où il entre dans la carrière littéraire.
- 1905** *Aline. La Grande Guerre du Sondrebond*.
- 1907** L'éditeur Perrin présente *Les Circonstances de la vie* au prix Goncourt.
- 1908** *Le Village dans la montagne. Jean-Luc persécuté*.

- 1910 *Nouvelles et morceaux.*
- 1911 *Aimé Pache, peintre vaudois.*
- 1913 Le 18 février, mariage avec Cécile Cellier (1872-1954). Naissance de leur unique fille, Marianne, le 1^{er} septembre. *Vie de Samuel Belet.*
- 1914 Retour en Suisse, installation à Treytorrens, près de Cully. Parution de *Raison d'être*, première livraison des *Cahiers vaudois*. *Adieu à beaucoup de personnages*. «L'Exemple de Cézanne». *Chansons.*
- 1915 *La Guerre dans le Haut-Pays.*
- 1916 Installation à L'Acacia, maison située à l'avenue de Cour, à Lausanne.
- 1917 *Le Règne de l'esprit malin. Le Grand Printemps. La Guérison des maladies.*
- 1918 Le 28 septembre, création à Lausanne d'*Histoire du soldat*, texte de Ramuz, musique de Stravinsky.
- 1919 *Les Signes parmi nous.*
- 1920 *Chant de notre Rhône.*
- 1921 *Salutation paysanne. Terre du ciel.*
- 1922 *Présence de la mort.*
- 1923 *La Séparation des races. Passage du poète.*
- 1924 Contrat avec Grasset, pour au moins cinq romans inédits. Ramuz songe à se réinstaller à Paris, mais y renonce finalement.
- 1925 Sollicité par Gaston Gallimard pour qu'il lui donne *La Grande Peur dans la montagne*, Ramuz décline l'offre de publication, notamment à cause du contrat passé avec Grasset. *L'Amour du monde.*
- 1926 *La Grande Peur dans la montagne.* Publication de *Pour ou contre C. F. Ramuz* (dans les *Cahiers de la Quinzaine*, à l'initiative d'Henry Poulaille). *Sept morceaux par C. F. Ramuz et Sept dessins par René Auberjonois*, premier ouvrage de l'écrivain édité par Henry-Louis Mermod (1891-1962),

- industriel fortuné qui fera paraître ensuite la plupart des titres de Ramuz en Suisse.
- 1927 *Vendanges. La Beauté sur la terre.*
- 1929 Installation à l'avenue des Jordils 1, près d'Ouchy, à Lausanne. *Souvenirs sur Igor Strawinsky.*
- 1929-1931 Ramuz dirige, avec Gustave Roud comme secrétaire de rédaction, l'hebdomadaire *Aujourd'hui*, fondé et financé par Henry-Louis Mermod.
- 1930 Installation à La Muette, à Pully, grâce à l'argent du prix Romand réuni essentiellement par des amis mécènes (Henry-Louis Mermod et Werner Reinhart).
- 1931 Mi-janvier, Ramuz se casse l'humérus gauche en glissant sur de la glace devant chez lui. Il relate cet événement dans *Une main* (1933).
- 1932 *Farinet ou la Fausse Monnaie.* « Hommage au Major ». *Adam et Ève.*
- 1933 *Une main. Taille de l'homme.*
- 1934 *Derborence.*
- 1935 *Questions.*
- 1936 Fondation à Lausanne de la Guilde du livre, premier club du livre dans l'espace francophone. Ramuz est le « parrain » de cette entreprise dont il dirige le comité de lecture, et à laquelle il donne son premier volume : *Derborence*. Le 18 octobre, il reçoit à Lausanne le Grand Prix Schiller, alors la plus haute distinction littéraire suisse. *La Suisse romande. Le Garçon savoyard.*
- 1937 Doctorat *honoris causa* de l'université de Lausanne. Le 1^{er} octobre, parution d'un numéro spécial de la revue *Esprit* (n° 67) consacré à la Suisse, dans lequel Ramuz publie une « Lettre » adressée à Denis de Rougemont. La remise en question de l'identité culturelle suisse qu'il exprime là suscite de vives réactions,

- particulièrement en Suisse allemande. *Besoin de grandeur. Si le soleil ne revenait pas.*
- 1938** Parution d'*Hommage à C. F. Ramuz*, à l'occasion de son soixantième anniversaire. *Paris (notes d'un Vaudois). Une province qui n'en est pas une.*
- 1939** Signature d'un nouveau contrat avec Grasset, pour la livraison d'un volume par année pendant dix ans. Parution de *Découverte du monde*, son autobiographie.
- 1940** En mars, perforation de l'estomac. Le 28 mai, naissance de son petit-fils Guido Olivieri, qu'il surnomme « Monsieur Paul ».
- 1940-1941** Parution des vingt volumes d'*Œuvres complètes* aux Éditions Mermod. En 1954, trois volumes supplémentaires y seront adjoints à titre posthume.
- 1942** *Fragments de Journal 1895-1920. La Guerre aux papiers*
- 1943** En octobre, hémorragie cérébrale. Deux mois de convalescence après lesquels il recouvre toutes ses facultés. La candidature de Ramuz est proposée au prix Nobel de littérature. *Noces et autres histoires. Pays de Vaud. Vues sur le Valais. René Auberjonois.*
- 1944** Nouvelle candidature au prix Nobel. *Nouvelles.*
- 1945** Au début de l'année, Ramuz est opéré de la prostate. Trois mois en clinique, à Lausanne, puis à Clarens. *Vers.*
- 1946** En juillet-août, quinze jours en clinique. *Les Servants et autres nouvelles. Histoires.*
- 1947** En janvier, deuxième opération de la prostate. Début mai, hospitalisation et nouvelle opération. Le 23 mai, mort de C. F. Ramuz à Lausanne ; il est enterré à Pully le 27 mai.

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites

Archives C. F. Ramuz, Pully

Archives de la Ville de Lausanne :

Dossier C. F. Ramuz

Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne :

Fonds C. F. Ramuz

Fonds de la Guilde du livre

Centre des littératures en Suisse romande, UNIL :

Fonds Élie Gagnebin

Fonds Henry-Louis Mermod

Fonds C. F. Ramuz

Fonds Gustave Roud

Fonds Les Soirées de Lausanne

Œuvre de C. F. Ramuz

C. F. Ramuz, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Roger Francillon et Daniel Maggetti, 29 volumes, Genève, Slatkine, 2005-2013.

C. F. Ramuz, *Romans*, édition publiée sous la direction de Doris Jakubec, 2 volumes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

Correspondances

C. F. Ramuz, *ses amis et son temps*, 6 volumes, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967-1970.

- Correspondance Gustave Roud – C. F. Ramuz (1928-1947)*, Cahiers Gustave Roud 16, Carrouge, Association des Amis de Gustave Roud, 2016.
- Jean Paulhan – C. F. Ramuz – Gustave Roud, *Le Patron, le pauvre homme, le solitaire. Lettres, articles et documents*, Genève, Slatkine, 2007.
- C. F. Ramuz, *Lettres, 1900-1918*, Lausanne, Clairefontaine, 1956.
- C. F. Ramuz, *Lettres, 1919-1947*, Étoy, Les Chantres, 1959.
- C. F. Ramuz – Alexandre Cingria, *Lettres*, 2 volumes, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1978.
- Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet – Ramuz (1906-1941)*, Genève, Georg, 1989.

Études

- Albert Béguin, *Patience de Ramuz*, Paris, Isolato, 2008 (première édition Boudry-Neuchâtel, La Baconnière, 1950).
- Gabriel Boillat, « L'accueil de Ramuz en France (1921-1926) », dans *La Revue des lettres modernes*, C. F. Ramuz 1, textes réunis par Jean-Louis Pierre, Paris, Minard/Lettres modernes, 1983, pp. 45-111.
- Théophile Bringolf et Jacques Verdan, *Bibliographie de l'œuvre de C. F. Ramuz*, Neuchâtel, La Baconnière, 1975 (première édition Lausanne, Mermod, 1942).
- Berthe Buchet-Ramuz, *Bilan d'une vie*, Étoy, Les Chantres, 1977.
- Jacques Chessex, *Écrits sur Ramuz*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue » 66, 2005.
- Michel Dentan, *C. F. Ramuz. L'espace de la création*, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langages », 1974.
- Georges Duplain, *C. F. Ramuz. Une biographie*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1991.
- Études de lettres* (Lausanne), n^{os} 1-2, 2003, « Dans l'atelier de Ramuz ».
- Selina Forster, « "Devenir soi-même" - Paris, catalyseur de l'identité romande. Reconversions d'écrivains transfuges (1880-1900) », mémoire de maîtrise sous la direction du professeur Daniel Maggetti, UNIL, printemps 2017.

- Roger Francillon, « Charles Ferdinand Ramuz », dans *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Carouge-Genève, Zoé, 2015 pp. 680-700 (première édition Lausanne, Payot, 1997).
- Reynald Freudiger, « Ramuz, *La NRF* et l'art de la tergiversation », dans *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*, Paris, Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles » 9, 2010, pp. 19-44.
- Gérald Froidevaux, *L'Art et la Vie. L'esthétique de C. F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Lettera », 1982.
- Gilbert Guisan, *C. F. Ramuz ou le Génie de la patience*, Genève, Librairie E. Droz, 1958.
- Gilbert Guisan, *C. F. Ramuz*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui » 154, 1966.
- Doris Jakubec, « Introduction » à C. F. Ramuz, *Romans*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, pp. IX-LIV.
- Daniel Maggetti, « Ramuz et le régionalisme », dans *La Revue des lettres modernes*, C. F. Ramuz 6, textes réunis par Jean-Louis Pierre, Paris, Minard/Lettres modernes, 1998, pp. 77-92.
- Daniel Maggetti, « Le Ramuz romand », dans *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, pp. 327-338.
- Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, *La Beauté sur la terre de Charles Ferdinand Ramuz*, Gollion, Infolio, « Le Cippe – études littéraires », 2010.
- Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, *Vies de C. F. Ramuz*, Genève, Slatkine, 2013.
- Jérôme Meizoz, *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, Carouge-Genève, Zoé, « Collection Critique », 1997.
- Stéphane Pétermann, « Ramuz paysan, patriote et héros : construction d'un mythe », *A contrario* (Lausanne), volume 4, n° 2, 2006, pp. 36-56.
- Ramuz vu par ses amis*, textes et documents réunis par P. O. Walzer et Gérard Buchet, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Poche Suisse » 70, 1988.
- Philippe Renaud, *Ramuz ou l'Intensité d'en bas*, Lausanne, L'Aire, « L'Aire critique », 1986.

L'AUTEUR

Stéphane Pétermann est responsable de recherche au Centre des littératures en Suisse romande (UNIL), où il contribue en particulier à l'édition de textes littéraires. Ses recherches portent sur l'histoire de la littérature romande, la patrimonialisation, la genèse des textes et l'histoire éditoriale. Spécialiste de C. F. Ramuz, il est l'auteur de nombreuses études, et a édité des correspondances, journaux intimes et romans allant de Jacques Chessex à Guy de Pourtalès, de Nicolas Bouvier à Gustave Roud, de C. F. Ramuz à Monique Saint-Héliér.

Ouvrages

La Beauté sur la terre de Charles Ferdinand Ramuz, Bienne/Gollion, ACEL/Infolio, « Le Cippe », 2010 (avec Daniel Maggetti).

Vies de C. F. Ramuz, Genève, Slatkine, 2013 (avec Daniel Maggetti).

Lausanne. Promenades littéraires, Lausanne, Noir sur Blanc, 2017 (avec Daniel Maggetti).

Édition de textes

Gustave Roud – Georges Nicole, *Correspondance 1920-1959*, Gollion, Infolio, « Littérature », 2009.

Nicolas Bouvier – Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, Carouge-Genève, Zoé, 2010 (avec Daniel Maggetti).

C. F. Ramuz, *Cœuvres complètes*, 29 volumes, Genève, Slatkine, 2005-2013 : *Paris (notes d'un Vaudois)*, *Le Feu à Cheyseron*, *Travail dans les gravières*, *Recherche de la vérité*, *La Beauté sur la terre*, *Si le soleil ne revenait pas*, *Posés les uns à côté des autres*, *Fin de vie*.

Guy de Pourtalès, *Journal de la Guerre 1914-1919*, Carouge-Genève, Zoé, 2014.

Monique Saint-Héliér, *Journal 1940-1948*, 18 volumes, Vevey, L'Aire, 2018 (avec Alexandra Weber Berney).

C. F. Ramuz

Sentir vivre et battre le mot

Stéphane Pétermann

N'a-t-on pas tout dit de C. F. Ramuz (1878-1947), tout publié de cet écrivain par ailleurs monumentalisé et largement instrumentalisé ? L'identification de la littérature romande à son œuvre n'a-t-elle pas desservi l'une comme l'autre ? Désormais entrés dans le domaine public, ses romans sont des classiques, aussi admirés que mal compris. En s'appuyant sur les apports de l'édition des *Œuvres complètes* (Slatkine, 2005-2013), le présent ouvrage fait le pari de réévaluer le parcours d'un homme devenu écrivain jusqu'à faire corps avec sa production. Un créateur mélancolique qui ne vit que d'écriture, et dont la plume sonde avec une élégance altière le tragique humain.

ISBN 978-2-88915-303-9



9 782889 153039 >

Presses polytechniques et universitaires romandes