Fabula / Les Colloques
Charles Ferdinand Ramuz, silence(s), bruit(s), musique(s)

« C'est la musique qui l'a fait se lever ». Ramuz musicien de la langue

Sylviane Dupuis

Pour citer cet article

Sylviane Dupuis, « « C'est la musique qui l'a fait se lever ». Ramuz musicien de la langue », *Fabula / Les colloques*, « Charles Ferdinand Ramuz, silence(s), bruit(s), musique(s) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document5896.php, article mis en ligne le 28 Janvier 2019, consulté le 09 Mai 2025

« C’est la musique qui l’a fait se lever ». Ramuz musicien de la langue

Sylviane Dupuis

Voir ou entendre

Henri Meschonnic,dans son essai *Célébration de la poésie*, qui se referme sur un « Manifeste pour un parti du rythme », observait avec la radicalité et le goût de contrer les idées reçues qui le caractérisent que, du point de vue du rythme, ou de celui de l’art de « suggérer » préconisé par Mallarmé, « c’est l’écoute, et l’oralité […] qui font le poème. Pas la vision. Pas le visible. » ; pour lui, les métaphores spatiales et visuelles sont inefficaces pour penser la poésie : « Non au voir pris pour entendre[1] » !

On peut légitimement estimer que ces deux dimensions du *voir* et de l’*entendre* ne sont pas incompatibles, et peuvent très bien coexister dans ce que convoque le poème… Mais l’opposition que pointe ici Meschonnic de façon polémique, pour revaloriser le rythme, ou la *musique* de la langue, en poésie (on se souvient de Nietzsche opposant déjà auteurs « picturaux » et auteurs « musicaux »), pourrait tout aussi bien nous ramener à Ramuz, et à sa réception réductrice comme « peintre » (dont lui-même est en partie responsable), alors qu’il est tout autant – et peut-être même d’abord – un musicien.

En témoigne très tôt son *Journal*. En novembre 1901 (il a vingt-trois ans), Ramuz, qui déjà se sait et se veut écrivain[2], mais qui doute, comme ce sera si souvent le cas, de ses forces créatrices, écrit : « Je voudrais être musicien, improviser mon âme sur un piano. Il me semble que là seulement je trouverais à m’exprimer. L’impression vive, l’émotion ne peuvent se traduire chez moi en paroles[3] » ; et déplore : « nul ne devine ce que je porte en moi ; nul n’entend mes musiques[4] ». Un an plus tôt, il notait : « La musique supprime momentanément en moi certaines facultés pour en

1 H. Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, p. 67 et 253.

2 « Je vois chaque jour plus distinctement quelle serait ma “ vocation ” […]. Je *dois* devenir écrivain. » (C. F. Ramuz, *Journal*, tome 1, *Œuvres Complètes*,vol. I, Genève, Slatkine, 2005, p. 60 – 7 avril 1897)

3 *Idem*, p. 226 – 8 novembre 1901.

4 *Idem*, p. 229 – 17 novembre 1901.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

augmenter d'autres. Le raisonnement s'annule[,] la mémoire aussi ; mais l'imagination, la puissance d'évocation, la sensibilité s'accroissent d'autant. C'est pourquoi elle me fait souffrir cruellement en me procurant des jouissances indicibles.[5] ». Au point qu'à l'opéra, il peut *soit regarder* (décor et personnages « qui peuplent la scène »), *soit entendre*, mais jamais faire les deux à la fois : car « si j'écoute la musique, si je m'y fonds je ne vois plus rien et je ne comprends plus le sens des phrases. La fatigue est insoutenable. […] Ainsi je préfère à l'opéra la symphonie qui a son sens en elle-même.[6] ». Mais pourquoi « cette scission de mon être[7] » ? s'interroge-t-il ; pour conclure que la cause en est, « peut-être, la violence des sensations purement physiques (par opposition aux raisonnements de l'esprit) » que lui procure la musique, cet art qui est, de tous, celui qu'il « goûte le plus ».

Dans son *Journal* du 23 novembre 1903, il observe aussi qu'allant constamment « de l'un à l'autre » (entre vers et prose), « j'ai à peine commencé que ma pensée change de rythme, car c'est aux cadences qu'elle est sensible, et à sa forme musicale[8] ». Allant plus tard jusqu'à affirmer, dans ses *Souvenirs sur Igor Strawinsky* : « Tout ce qui est rythme ou volume de son, ou encore ce qui est timbre, m'appartient de droit, parce que le rythme, le son, le timbre, ne sont pas seulement de la musique, mais ils sont au commencement de tous les arts[9] ».

On sait par ailleurs que Charles Péguy est l'un de ses contemporains ayant exercé poétiquement la plus forte influence sur Ramuz. Qui signe, en 1940, une préface[10] à un choix de textes de Péguy aussi révélatrice de sa connaissance du poète que de son propre rapport à l'art[11]. Or, écrit-il, chez ce dernier, le « procédé de composition [poétique] est éminemment musical » :

> l'auteur tour à tour introduit un motif nouveau ou se débarrasse de celui qu'il vient de traiter, quitte à le reprendre plus loin, l'ensemble s'écoulant d'un seul mouvement et d'une seule masse, comme dans une symphonie.
> À l'ordre logique, Péguy substitue constamment un ordre qu'il faut bien nommer, faute d'un autre mot, « poétique », ou encore intuitif […] ».

---

5 *Idem*, p. 149 – 19 novembre 1900.

6 *Idem*, p. 150.

7 *Ibidem*. Elle me paraît profondément constitutive de Ramuz, tant sur le plan de l'expérience que sur le plan de l'œuvre : voir aussi note 19.

8 C. F. Ramuz, *Journal*, t. 1, *Œuvres Complètes*,vol. I, Genève, Slatkine, 2005, p. 435-436.

9 C. F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky* [1928], *Œuvres complètes*,vol. XVIII, Genève, Slatkine, 2011, p. 132.

10 *Trois Fragments. Notre jeunesse, Victor-Marie comte Hugo, le Mystère des Saints innocents* de Charles Péguy est paru aux éditions de La Guilde du Livre, à Lausanne, précédé d'une préface de Ramuz qui sera reprise (p. 403-405) dans le recueil de ses *Critiques littéraires*, édité et annoté par Jérôme Meizoz, Genève, Slatkine, 1997.

11 De Péguy, à ses yeux aussi exemplaire et « pur, c'est-à-dire sans mélange » que Cézanne en peinture, Ramuz (qui multiplie les allusions à son propre « besoin d'absolu » : voir *Journal*, t. 2, dans *Œuvres Complètes*, vol. II, Genève, Slatkine, 2005, p. 93) écrit – éloge suprême : « Il est resté lui-même et seulement lui-même, et tout entier lui-même, jusqu'au terme de sa vie, à cause d'une fidélité totale […] à une conception du monde qui a été pour lui une manière d'absolu. ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Et pourtant, de ce Ramuz musicien de la langue, on n'a cessé de répéter qu'il était avant tout un « visuel ». Michel Dentan parle à son sujet de « parti pris pictural[12] » – et l'on cite à l'envi la célèbre phrase du *Journal* du 3 avril 1908 : « Mes idées me viennent de mes yeux, – si j'ai des maîtres, c'est chez les peintres.[13] ». Jean Paulhan parlera après sa mort de « Ramuz à l'œil d'épervier[14] ». Et Dentan va même jusqu'à diagnostiquer chez l'écrivain une « hypertrophie de la vision[15] ». Mais il est aussi le premier à ne pas se contenter d'une telle affirmation, observant parallèlement que « Personne ne s'est avisé de soumettre l'œuvre de Ramuz à ces enquêtes statistiques, comme on l'a fait pour Racine ou d'autres grands écrivains, et qui permettent d'établir la fréquence du vocabulaire. Mais on peut supposer que s'y trouveraient en très bon rang le verbe " voir ", *puis le verbe " entendre "*.[16] ».

À l'« exaspération de l'acuité visuelle[17] » pointée chez le romancier par Michel Dentan répondent à l'évidence une exaspération de l'acuité auditive et une passion pour la musique dont témoignent bien sûr sa collaboration avec Stravinsky et leur création commune de l'*Histoire du Soldat*,mais aussi l'œuvre romanesque dans son ensemble. Il faudrait se demander en quoi rythmes, bruits, sons, musiques et silences y font système (poétiquement, thématiquement…) ; quels sont les effets de cette « esthétique musicale » sur la prose du romancier ; et ce qu'elle nous révèle sur sa conception de l'art.

Ramuz-peintre *versus* Ramuz-musicien

Car il y a deux Ramuz, non seulement à l'origine de l'œuvre, mais aussi, d'un bout à l'autre, consubstantiels à l'écriture ; et l'un ne va pas sans l'autre. Leur alternance forme un couple diastole-systole qui donne sa pulsion rythmique à l'écriture et sa profondeur à l'œuvre romanesque. Il y a le peintre, et le musicien. Il y a celui qui aspire à « agir sur le monde[18] » – et le rêveur[19]. Celui, épris de maîtrise et de totalité, qui veut *posséder par la vue* ; et celui, intuitif et introverti, que dominent une sensibilité et une imagination hypertrophiées, qui est *à l'écoute* de ce qui tremble,

12 M. Dentan, *C. F. Ramuz*. *L'espace de la création*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974, p. 19.

13 C. F. Ramuz, *Journal*, t. 2, p. 91.

14 J. Paulhan, « Ramuz à l'œil d'épervier », dans C. F. Ramuz, *Fin de vie*, Lausanne, La Guilde du livre, 1949.

15 M. Dentan, *op. cit*., p. 53.

16 *Idem*, p. 38 (je souligne).

17 *Idem*, p. 54.

18 D. Jakubec, Introduction à C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 1 (D. Jakubec, éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. X.

19 « Je me sens fait pour le rêve, mais l'action m'appelle. Et de la contradiction flagrante de mon désir et de la réalité naîtra une existence de malheur. »(*Journal*, t. 1, p. 66 – 26 juin 1897).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

du moindre signe, de la plus imperceptible sensation (le « petit bruit de craquement » des fourmis, dans *Samuel Belet*, ou celui des sauterelles, dans *Jean-Luc persécuté*), et qu'obsède l'énorme non-dit des relations humaines. « Je sens deux hommes en moi » note significativement Ramuz, à vingt-deux ans, dans son *Journal*[20].

Si l'œuvre est grande, c'est sans doute qu'elle emprunte, sans jamais les réduire à l'unité – alors qu'elle ne cesse d'y aspirer –, à ces deux Ramuz à la fois. L'écriture, mais aussi la puissance imaginative, par personnages et par fictions interposés, s'y travaillent progressivement vers la clarté à partir d'un violent refoulé (aussi puissamment sexuel qu'émotionnel), comme à partir de l'ignorance de soi[21] et de la formidable ambivalence qui les sous-tendent. Foucault dirait sans doute que l'œuvre de Ramuz figure, à sa manière, une *herméneutique du sujet*. Qui s'élabore par le truchement, à la fois, d'Aimé Pache, artiste *peintre*, du Bolomey d'*Adam et Ève* – qui incarne, quoique de manière quasi parodique, une figure du créateur – ou d'Urbain, le *musicien* (dans *La Beauté sur la terre*) ; de Jean-Luc persécuté et du Ravinet vengeur de *La Beauté* (tous deux incendiaires) ; mais aussi d'Aline et du Garçon savoyard, les suicidés (aux deux extrémités de l'œuvre), et des deux héroïnes salvatrices – parce qu'elles incarnent l'amour de la vie opposé à la destruction et à la mort – de *Derborence* et de *Si le Soleil ne revenait pas*...

Il est temps qu'une lecture critique tout à la fois stylistique, esthétique, philosophique et poétique restitue à la musique, aux sons, aux rythmes et au(x) silence(s) la place essentielle qui est la leur, en marge des images, ou *sous* elles, dans cette œuvre où *voir* et *entendre*, mais aussi toutes les violentes contradictions qui travaillent Ramuz lui-même, collaborent en permanence pour aboutir à la forme. J'en donnerai un seul exemple, emprunté à *La Beauté sur la terre.*

---

20 C. F. Ramuz, *Journal*, t. 1, p. 131 (6-7 avril 1900). On remarquera aussi que très nombreux sont les personnages ramuziens *clivés*, tel Jean-Luc, ou tel cet autre personnage qui, dans *La Guerre dans le Haut-Pays*, avoue : « Je ne sais pas, vois-tu, il me semble que je suis double : il y a comme une moitié de moi qui construit et l'autre moitié qui détruit ». De même encore, le protagoniste d'*Adam et Ève* : « Alors il voit qu'il se remet à avancer comme s'il y avait dans ses jambes une force étrangère à sa volonté » – qui est celle, refoulée, du désir, que combat sa raison. Ou celui du *Garçon savoyard* : « il était quelque part avec son corps, quelque part ailleurs avec son esprit. Départagé. » Etc. (Au sujet de ce « dédoublement permanent », chez Ramuz, entre corps, sexe, imagination, et raison, ou volonté, voir aussi J.-L. Pierre, *Identités de C. F. Ramuz,* Arras, Artois Presses Université,2011, p. 111-117.)

21 « J'ignore moi-même ce que je suis [...]. Je voudrais savoir combien d'êtres humains se connaissent parfaitement. Et pourtant ce n'est que la parfaite connaissance de soi-même qui donne la clef de son existence [...]. Un premier devoir s'impose [...] s'étudier soi-même. » note Ramuz le 2 avril 1897 (*Journal,* t. 1, p. 58-59), en faisant référence au « Connais-toi toi-même » des Grecs.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La Beauté sur la terre ou le corps à corps avec la langue

Ravinet, l'ouvrier violent et possessif qui cherche à étreindre de force Juliette, incarnation romanesque de la Beauté, et tente de la violer, ressemble comme un frère au jeune Ramuz déclarant, dans son *Journal* du 9 décembre 1904, au lendemain de l'achèvement d'*Aline* : « J'étreindrai la langue et, la terrassant, lui ferai rendre gorge et jusqu'à son dernier secret, […] afin qu'elle me découvre son intérieur et qu'elle m'obéisse […], et parce que je l'ai connue et intimement fouillée. [22] ». Il me semble figurer très ironiquement, dans ce roman de la maturité que Ramuz préférait entre tous et qui a clairement valeur pour lui de manifeste esthétique, un double obscur de l'écrivain. Interprétation que semblent encore renforcer l'étude des manuscrits préparatoires[23] et des inédits, et le nom même de *Ra*vinet, que je ne crois pas choisi au hasard. Dans une scène proprement inouïe, aussi bien quant à la musique de la langue, au rythme, au halètement, dans la phrase, des deux corps en lutte, que sur le plan de la focalisation (le point de vue, constamment érotisé, passant alternativement du poursuivant à sa proie), scène qui constitue la narration quasi cinématographique d'une tentative de viol, mais aussi, typographiquement, au cœur du roman, un bloc textuel de quatre pages sans alinéa très proche du poème en prose[24], Ramuz, mêlant en virtuose réalisme *visuel, bruit* de l'eau et des pierres, et travail *musical* de la langue, pourrait bien avoir mis en scène son propre corps à corps avec l'écriture, sa « lutte avec l'Ange » et sa quête acharnée d'une beauté ou d'une perfection[25] qu'à l'origine il ambitionnait orgueilleusement, par le moyen de l'art et de la volonté, de posséder comme une femme, mais qui le nargue et sans cesse lui échappe. Tout comme Juliette échappe

22 C. F Ramuz, *Journal,* t. 2, p. 40.

23 En particulier *Travail dans les gravières*, roman abandonné après son achèvement en mars 1921 et que l'on peut considérer comme le roman « matrice » de *La Beauté sur la terre* ; inédit, il paraît pour la première fois dans : C. F. Ramuz, *Romans*, t. 5, *Œuvres Complètes*,vol. XXIII, Genève, Slatkine, 2012. Maurice Dubouloz, son protagoniste, ouvrier savoyard « solitaire et sans attaches » travaillant à la gravière, est très clairement « le devancier de Ravinet », observe Stéphane Pétermann dans son Introduction (*idem*, p. 517). Or Ramuz lui-même (*Journal*, t. 3, dans *Œuvres Complètes*,vol. III, Genève, Slatkine, 2005, p. 7 – 1er mars 1921), glissant métaphoriquement du travail de son personnage dans les gravières à « ce travail difficile et dur » qui est celui de l'écrivain : « travail aussi dans des gravières d'écritures / dans des éboulements de lignes / […] / morne travail / recherche / trouver le mot », « s'assimile à l'ouvrier de son roman » (S. Pétermann, *idem*, p. 511).

24 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2 (D. Jakubec, éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 623-627 (le passage est traversé d'anaphores, de rythmes binaires ou ternaires : « elle va en avant, elle tombe dans l'eau, elle s'y avance », « tantôt on a le sol, tantôt toute la hauteur de l'air sous les yeux par un renversement du monde », d'allitérations : « Elle grimpait à la terre noire, une terre comme du marc de café dont les grains vous entrent dans la peau. », « elle mordait avec ses doigts comme avec des dents dans cette mousse. », de parallélismes et d'antithèses : « elle est debout et il est debout », « il a couru, elle court devant », etc.). Seule l'exclamation de Juliette : « Ah ! enfin vous voilà ! » (p. 625) coupe le passage en deux séquences : de poursuivie, Juliette se transforme en beauté provocatrice, qui rit et « excite » son poursuivant – lui échappant à la fin.

25 *L'Image de la perfection* était le premier titre prévu pour *Le Garçon savoyard*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

en riant à son poursuivant qu'elle va jusqu'à provoquer depuis « en haut » : « Elle se penche sur le Savoyard. " Oh ! le lâche ! le lâche ! il n'ose pas ! "[26] ».

Ravinet – à l'instar de tant d'autres incendiaires, chez Ramuz qui les collectionne[27] – finira par bouter le feu à la maison où s'était réfugiée la jeune femme, faute de pouvoir s'emparer d'elle, après avoir détruit « le grand miroir qui l'a eue souvent » comme s'il voulait *tuer l'image* de la beauté qui lui échappe, et s'anéantir avec elle (« – mais qu'une étoile se fasse seulement dans le verre et la vue qu'il avait de nous n'existe plus.[28] »), tandis qu'elle prend la fuite avec le seul qui la comprenne sans chercher à abuser d'elle ni même la posséder : Urbain, *le musicien*.

Jaloux de la séduction que l'accordéoniste (pourtant difforme) exerce sur Juliette, Ravinet, au début du roman, avait rageusement lacéré son instrument au moyen d'un couteau – usant d'emblée d'un geste à l'évidente connotation sexuelle. Or il se pourrait que dans le combat entre ce personnage violent, sensuel, destructeur, et celui qui s'occupe de son instrument, dit le texte, avec l'amour d'une mère pour son enfant, se jouent aussi, fantasmatiquement, le duel d'un Ramuz contre l'autre, et le sens même de l'œuvre ramuzienne, qui du début à la fin vise désespérément l'unité (l'Un) et l'harmonie, tout en ne cessant de faire alterner et se combattre création et destruction, unité et séparation, tendresse et violence, ou désir et folie… « Ah ! comment est-ce qu'on est fait et qu'est-ce qu'on cherche ? […] Ce continuel construire et détruire. » lit-on dans *Travail dans les gravières*[29] – un roman inédit « recyclé » par Ramuz dans *La Beauté sur la terre*… qu'il manquera à son tour d'abandonner juste avant sa publication, au profit d'un nouveau projet de roman intitulé « Néant ».

Du vannier de *Passage du poète* à l'accordéoniste de *La Beauté sur la terre*

« C'est la musique qui l'a fait se lever, la musique qui l'a fait venir.[30] » : Urbain, l'accordéoniste, est le seul qui, au début de *La Beauté sur la terre*, parvient à arracher

26 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 625.

27 Voir *L'Incendiaire*, nouvelle de 1900 ; *La Punition par le feu*, nouvelle de 1910 ; *Le Feu à Cheyseron*, en 1912 ; *La Séparation des races*, en 1923 ; *La Beauté sur la terre*, en 1927 ; *Jean-Luc persécuté*, en 1930 ; *Le Village brûlé*, nouvelle de 1946 parue (posthume) en 1951 ; *La Guerre aux papiers*, en 1945 – qui portait jusqu'aux ultimes épreuves le titre « Les Brûle-Papiers » : tous contiennent de violentes scènes d'incendie. Et le 2 octobre 1904, peu après avoir achevé la première version d'*Aline* (qui se refermait sur un incendie vengeur), Ramuz écrit : « Je voudrais avoir des passions vives, le feu qui consume, le mouvement qui emporte » (*Journal*, t. 2, p. 37). Voir à ce sujet : S. Dupuis, « Ramuz et le " principe d'insurrection " ou la création comme mise à feu », dans *Éthique et politique dans l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2017, p. 149-175.

28 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 695.

29 Voir *supra*, note 23.

30 C. F. Ramuz, *La Beauté sur la terre*, dans *Romans*, vol. 2, p. 554.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Juliette à sa prostration au moment de son arrivée dans ce village vaudois (jamais nommé) de la côte lémanique où, orpheline, elle débarque un jour telle une Vénus[31] sauvée des eaux. « Une fille comme elle et la musique, ça va ensemble.[32] » Rendue à la vie parce qu'*à la musique* (c'est la première occurrence du mot dans le roman), littéralement « ressuscitée[33] » par la danse, Juliette, figure passante de la Beauté, fait pendant au Besson[34] de *Passage du poète* (de 1923), cet autre roman ramuzien qui a valeur de manifeste, et dont on a pu dire qu'il est un art poétique *en acte*[35].

À l'opposé de Ravinet, qui tente de « tuer » la musique qu'il jalouse, mais à l'instar de Besson, Urbain incarne une figure du poète. Le narrateur observe d'ailleurs qu'il « parlait une drôle de langue. On aurait dit qu'il ne pouvait parler qu'à la condition de faire marcher d'abord son accordéon et il le faisait marcher.[36] » : voilà qui rapproche clairement l'accordéoniste-cordonnier de l'écrivain et de la « langue-geste[37] » qu'il revendique. Et c'est seulement quand Urbain joue de son instrument, ou que Juliette danse au son de la musique, qu'un très bref instant « Il y a accord avec tout.[38] » ; « et, avant, il y avait plusieurs choses : là où elle se tient, il n'y en a plus qu'une.[39] ». Dans *La Beauté sur la terre*, ce qu'ouvre aux hommes la musique confine à l'absolu.

C'est la peinture, d'abord, et la musique, encore, qui viendront chercher Joseph, le protagoniste tragique du *Garçon savoyard* (l'un des tout derniers romans) : aux « grandes toiles peintes » qui ornent l'entrée du *Cirque Continental* (« Où est-ce qu'on est ? on est partout. On a quitté son pays, on est dans tous les pays à la fois.[40] »),

---

31 Un des titres primitivement imaginés par Ramuz pour son roman est « Vénus revenue ». Le choix final de *La Beauté sur la terre* semble faire directement écho à *Passage du poète*. Mais cette fois, la protagoniste est une femme… et au lieu de changer positivement la vie de la communauté où elle ne fait que passer (comme c'est le cas de Besson dans *Passage du poète*), Juliette semble ne laisser après elle que la destruction (« on faisait cercle autour des poutres qui fumaient », dans *Romans*, vol. 2, p. 698). À moins que celle-ci ne figure que le prélude à un recommencement qui supposerait – à partir de l'expérience esthétique ? – une réinvention de la communauté par elle-même : « C'est comme si le monde recommençait à être et il n'est plus le même qu'avant » (p. 700). On notera que ce recommencement, s'il faut l'imaginer, prend origine dans « un étrange silence » qui n'est pas sans évoquer – de nombreuses autres occurrences l'attestent chez Ramuz – le silence de l'Apocalypse. De Rouge, autre victime de la rage jalouse de Ravinet, qui contemple les ruines de sa maison tandis que Juliette, sa protégée, s'enfuit avec le musicien, la voix narratrice constatait d'ailleurs, deux pages plus tôt : « Il semble qu'il ne va plus bouger jamais et qu'il va rester là *jusqu'à la fin du monde*, pendant qu'on se taisait, nous autres » (p. 698 – je souligne).

32 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 554.

33 *Ibidem* : « et elle avait été jusqu'à ce jour-là comme une morte ; mais voilà, c'est des filles qui sont faites ainsi : un petit air de danse les ressusciterait. ».

34 Qui comme elle, surgit au printemps, comme elle, arrive d'ailleurs et repartira ailleurs, et comme elle, modifie profondément par son passage la vie répétitive d'une communauté villageoise qui découvre avec chacun des deux une forme de *dépassement* du quotidien.

35 Voir la lecture qu'en donne Philippe Renaud dans le cadre de ce colloque.

36 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 658.

37 Qu'il revendique dans sa *Lettre à Bernard Grasset* du 15 novembre 1928 (*Romans*, vol. 2, p. 1473) : « J'ai essayé de me servir d'une langue-geste » qui est aussi une « langue orale », « essentiellement " dynamique " » (p. 1474).

38 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 659.

39 *Idem*, p. 644-645.

40 Voir C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 1070-1075.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aux images fascinant le jeune homme en quête de rêve, succèdent les sons de la musique : « Elle, la musique l'a annoncée [...]. Et finalement elle est parue ». Et la musique conduit à la danseuse – qui est ce qui *dépasse* (ou sublime) la nature : « Tout l'effort que les peintres ont porté sur leurs tableaux pour nous délivrer de nos nécessités et pour nous guérir, elle le porte sur elle-même. Ils transfiguraient ; elle se transfigure ». Son corps « monte verticalement.[41] », elle est (comme la Vierge Marie) « femme et plus que femme » ; elle a échappé, illusoirement, à l'imperfection terrestre et, changée en lumière (telle la Béatrice de Dante) : « Elle n'a plus été que musique ». De la vue à l'ouïe, et de l'image au son – mais aussi du terrestre au supra-humain, un mouvement (anagogique) d'idéalisation se déploie – qui conduira Joseph (cet autre Savoyard), progressivement déconnecté du réel, au meurtre et au suicide, mais aussi, *in fine*, à la fusion avec cette image parfaite qu'incarne la danseuse, et qui l'appelle, croit-il, du fond des eaux[42] où il se jette pour la rejoindre.

Nietzsche et le *Carnet* de citations

Outre le *Journal* et l'œuvre romanesque elle-même, il faut mentionner le *Carnet*[43]. Ce « petit livre d'extraits » qui n'a cessé d'accompagner Ramuz, de décembre 1900 jusqu'à sa mort, et dans lequel il notait en vrac des bribes tirées de ses lectures qui lui servaient ensuite de matériau, confirme lui aussi son amour (voire son idéalisation) de la musique. On y lit par exemple cette citation, datant probablement du milieu des années 20, extraite du *Don Quichotte* de Cervantès (cité par Élie Faure) : « Là où il y a la musique, il n'y a pas place pour le mal ».

De nombreuses phrases de Nietzsche – avec qui Ramuz partage la même ambivalence à l'égard de Wagner, ouvrier de l'œuvre totale, mais « malfaiteur » – témoignent par ailleurs, dans le *Carnet*, de la lecture enthousiaste qu'en a faite le jeune écrivain[44]. Or c'est au philosophe que l'on doit la fameuse formule du *Crépuscule des idoles* : « La vie sans musique est tout simplement une erreur », et cette autre, qui s'inspire de Schopenhauer (dans *Le Monde comme volonté et*

41 De même, Juliette, juste avant d'échapper – le jour de l'Assomption ! – aux villageois, à la fin de *La Beauté*, monte sur une table d'où elle s'élève en dansant…

42 Dans *Identités de C. F. Ramuz* (*op. cit*., p. 73), Jean-Louis Pierre suggère, avec Philippe Renaud, que l'eau (celle du lac, en particulier), « au point de départ des émotions » du romancier, semble traduire chez lui, par le biais des images, « une indéfectible nostalgie du bassin utérin. ». Adrien Pasquali, dans son commentaire d'*Adam et Ève*, évoquait lui aussi la composante incestueuse ou pré-oedipienne du « désir de l'Un » que l'on retrouve chez Adam-Bolomey comme chez la plupart des personnages ramuziens (dans C. F. Ramuz – *Adam et Ève*, *Genèse du texte et Édition du texte*, Paris, Minard, 1997, vol. 2, p. 461). Resterait à étudier la relation que ce « désir de l'Un » entretient chez Ramuz avec la musique – relation que suggère explicitement *La Beauté sur la terre* quand Juliette, attirée par la musique de l'accordéon, se met à danser devant Rouge et Décosterd : « et c'est comme si [les choses] étaient *toutes en une*. » (*Romans*, vol. 2, p. 645 – je souligne).

43 C. F. Ramuz, *Carnet*, dans *Œuvres complètes,* vol.XXIX (R. Francillon et D. Maggetti, éd.), Genève, Slatkine, 2013, p. 247. Ramuz et Henri Mermod en prévoyaient l'édition – mais le *Carnet* paraît de manière posthume, fin 1947, peu après la mort de l'écrivain.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

représentation) et que Nietzsche reprend à son compte : « La musique touche immédiatement le cœur, car elle est la véritable langue universelle, partout comprise[45] ». Pour lui comme pour Ramuz, la musique, indissociable de la danse, incarne l'art suprême.

Comment se fait-il dès lors qu'en dépit des notations du *Journal*, malgré le véritable « manifeste » ramuzien que constitue *La Beauté sur la terre*, identifiant Beauté, musique et danse, mais aussi musique et « langue-geste » de l'écrivain – et en dépit de la musique même de cette langue, du rythme qui la soulève, du savant *tressage* entre vers et prose (celui du vannier-poète !) qu'elle élabore, dans *Passage du Poète* en particulier, le romancier continue de se voir défini, avant tout, comme un « visuel » ? Faudrait-il parler d'un refoulé de la critique ? Qui aurait longtemps privilégié, faute d'*écoute*, le romancier « réaliste », le peintre de la réalité[46], au détriment de l'autre composante de Ramuz : celle du musicien de la langue ?

Bruits des hommes, des villes et de la nature

Les romans ramuziens (il suffit de les relire avec l'oreille) sont par ailleurs remplis de bruits.

Bruits de la nature, d'abord : ceux de la montagne traversée du « grand hurlement » des orages, du vacarme des avalanches et parfois d'un rire inquiétant, voire diabolique – mais aussi hantée par un silence « tellement trop grand » pour l'homme qu'il est comme la négation de la vie. Bruits de l'eau, ensuite : celle, terrible, des orages, ou celle, pacifiante, des fontaines ; celle des bisses et des rivières, eau courante qui avance – ou celle du lac. Une eau qui se transforme volontiers chez Ramuz en métaphore de l'écriture… ou de la musique. Ainsi, de Juliette, on lit (dans *La Beauté sur la terre*) : « Elle a eu toute la musique pour elle. Il lui a suffi de la remonter, comme elle aurait fait d'un cours d'eau.[47] ». Ou de l'accordéoniste : « Et il va avec sa cadence, ensuite on entend venir une petite vague

44 Le confirment aussi une note du *Journal* du 30 mars 1904 (Ramuz consacre deux jours à la lecture d'une biographie de Nietzsche), un texte publié le 9 juillet 1904 dans *La Semaine littéraire*, « La Maison de Nietzsche », et plusieurs autres passages du *Journal.* Ainsi déjà, le 17 septembre 1901 (*Journal,* t. 1, *Œuvres complètes*, I, Genève, Slatkine, 2005, p. 206) : « Parmi les bon dieux, ceux qui donnent sans compter, Dostoïevski et Nietzsche que je lis et relis ces jours. ». Ou le 4 décembre 1903 – Ramuz vient d'assister aux *Noces de Figaro*, qu'il découvre : « La musique de Mozart aide à vivre. […] Nietzsche avait raison : la psychologie est pour beaucoup dans la jouissance musicale. […] Wagner est le type du malfaiteur. Mozart est le médecin ; il mérite la première place. » (*idem*, p. 438).

45 Fr. Nietzsche, « Le drame musical grec », *Écrits posthumes*, 1870-1873, trad. J.-L. Backès, Paris, Gallimard, 1975. (Nietzsche cite Schopenhauer, sans guillemets, et en le reformulant.)

46 En outre trop longtemps, et contre lui-même qui n'a cessé de s'en défendre, assimilé à un auteur « régionaliste ».

47 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 562.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

comme quand on bat des mains.[48] » Ou encore, de Miss Arabella, la danseuse de corde (dans *Le Garçon savoyard*) :

> on voyait [là-haut] sa chair par place se soulever, puis s'abaisser, se renfler à nouveau, décroître comme sur le lac les petites vagues un jour de beau temps.
> Elle n'a plus été que musique, avancements et puis retours [...][49]

Bruits de la ville, aussi. Et sons de la campagne : ainsi de l'heureuse et « grande belle chanson des cloches[50] » du troupeau qui monte à l'alpage, ou des trois coups de la cloche de village annonçant la résurrection du monde à la fin de *Présence de la mort*.

Crépitements du feu : que d'incendies, chez Ramuz[51] ! Eux aussi, à l'instar de l'eau, dont le feu est l'élément complémentaire[52], renvoient à l'écriture ; et on les retrouve affectés, tout au long de l'œuvre, de la même ambivalence : éléments omniprésents chez Ramuz, eau et feu s'y révèlent *à la fois* éléments de vie, de création, et de destruction.

Et partout : bruissement des voix humaines, cris des enfants... Mais encore – ce qui est plus surprenant : sons de la guerre.

Bruits de guerre et apocalypse

Ces sons qu'on n'entend plus en Suisse depuis si longtemps se révèlent d'autant plus obsédants, pour le jeune Ramuz, qu'ils sont un produit de l'imagination[53]. Et ils le poursuivent jusque dans les rues de Lausanne, comme le mentionne le *Journal* du 8 août 1914 :

---

48 *Idem*, p. 659.

49 *Idem*, p. 1075.

50 C. F. Ramuz, *La Séparation des races*, dans *Romans*, vol. 2, p. 221.

51 Dans « Ramuz et le " principe d'insurrection " ou la création comme mise à feu », art. cit. (voir *supra*, note 27), je suggère que la fascination pour le feu (et sa double capacité de création-destruction) comme pour « l'insurrection » anarchique, omniprésente chez Ramuz (mais aussi sans cesse confrontée à une puissante censure intérieure), constitue le « noyau » fantasmatique de l'œuvre.

52 Dans *La Beauté sur la terre*, tout particulièrement, « l'élément opposé à l'eau est le feu. ». Le dénouement alliera incendie apocalyptique et eau du ciel torrentielle déversée sur les villageois : « le feu qui ravage la maison de Rouge mêle ses flammes et ses fumées à son élément contraire, l'eau du lac. ». Et dès lors : « Tout est perverti. » commentent Philippe Renaud et Vincent Verselle (*Romans*, vol. 2, p. 1610). – À moins que ce grand chaos, comme dans la Genèse, et cette *fusion* des éléments, ne disent la possibilité d'une *nouvelle naissance* ou, comme dans l'Apocalypse (qui vient du grec ἀποκαλυπτειν: « lever le voile »), d'un *dévoilement* nécessaire ? (voir déjà *supra*, note 31).

53 Citée par Georges Duplain dans sa biographie de Ramuz de 1991 (*C. F. Ramuz – Une biographie*, Lausanne, Éd. 24 Heures, 1991, p. 274), Anne-Marie Monnet, une amie du couple Ramuz, raconte que l'écrivain souffrait d'« un excès de puissance imaginative » qui faisait de lui un grand inquiet soumis à toutes sortes d'« épouvantements ». Si l'on possède de nombreux autres témoignages de cette angoisse souterraine d'un homme qui se définissait lui-même comme un imaginatif et un « saturnien » – voir C. F. Ramuz, *Découverte du monde*, dans *Œuvres complètes* (R. Francillon et D. Maggetti, éd.), vol.XX, Genève, Slatkine, p. 94 –, son œuvre elle-même, hantée par la mort, la destruction, et le silence du néant – dont elle figure aussi la permanente tentative de conjuration – en témoigne bien mieux encore.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Immense étonnement devant le manque d'imagination d'autrui. La foule dans les rues qui se promène, et moi je suis dans la tranchée, je vois tomber d'affreux obus dans une ville qu'on assiège, j'entends continuellement des cris de femmes et d'enfants… […] Sensation terrible d'isolement.[54]

On retrouvera d'un bout à l'autre de l'œuvre, et souvent sur le mode de la comparaison ou de la métaphore, ces bruits de destruction, ces crépitements de brasier, d'orage, ou d'artillerie : ainsi dans *Présence de la mort*, où l'Apocalypse, annoncée d'abord par « un bruit de grêle » naturel, se change en un bruit comparable à « une troupe est en marche[55] », faisant surgir les armes puis poussant les hommes au viol, selon une entropie guerrière et sexuelle que l'œuvre à la fois met en scène et dénonce de manière récurrente.

En outre – on ne peut plus l'ignorer aujourd'hui –, le premier grand bruit qui retentit, au seuil de l'œuvre de Ramuz, est un bruit d'apocalypse ; mais c'est un bruit occulté – une apocalypse *censurée*. Révélée par l'étude des inédits, la première version du dénouement d'*Aline*[56], qui s'achevait sur l'incendie vengeur, par Henriette, la vieille paysanne, de la maison des parents de Julien, le jeune bourgeois qui avait séduit et engrossé sa fille, a disparu de l'édition originale. Édouard Rod, tout comme Perrin, l'éditeur parisien d'*Aline*, ayant émis des réserves sur cette fin jugée trop violente (ou trop… politique ? n'oublions pas l'intérêt que Ramuz manifestera, au début, pour la Révolution russe de 1917[57] !), le romancier débutant se résoudra sur leur conseil à la supprimer, réécrivant tout le roman.

Or ce dénouement ressurgira vingt-deux ans plus tard… dans *La Beauté sur la terre,* où Ramuz démarque la fin refusée d'*Aline* pour la réutiliser en conclusion du roman de 1927 – et pour attribuer la mise à feu vengeresse à son « double » noir : Ravinet ! Mais cette fois, la révolte sociale contre l'injustice a fait place, pour Ramuz, à la question de l'Art et de la place de la beauté parmi les hommes.

L'écriture comme musique

« Il faut toujours penser l'écriture en termes de musique. » observait Roland Barthes dans *La Préparation du roman.* Ce principe, Ramuz, qui affirmait dans son *Journal* du 14 janvier 1904 : « Quand j'ai trouvé le *ton*, je tiens l'œuvre. […] Le *ton* est l'unité même ; il est l'idée profonde et musicale[58] », ou encore, en 1912 : « c'est dans le ton

54 C. F. Ramuz, *Journal*, t. 2, p. 270.

55 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, p. 26.

56 C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 1, p. 1377-1387.

57 Voir C. F. Ramuz, *Le Grand Printemps* (1917), dans *Essais*, t. 1, *Œuvres complètes*,XV, Genève, Slatkine, 2009, p. 204 : « Je salue ici la tempête ; j'applaudis au phénomène, sans prétendre le juger. Ce que je vois seulement, c'est que l'enfant [le peuple russe] veut devenir homme […], et que l'enfant devient homme ou bien meurt. ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

que réside toute l'œuvre d'art[59] », l'a clairement appliqué – au double niveau de la structure formelle de ses romans, et de la langue. Ainsi, dans *Le Garçon savoyard*, c'est une petite chanson populaire qui fournira le leitmotiv musical sur lequel reposent tant la structure que le sens du roman.

Ce Ramuz poète et musicien, on observera sans s'en étonner que Maurice Blanchot est le seul à avoir observé, dans l'article qu'il lui consacre en 1937[60], que son travail poétique sur la langue, et son esthétique, font songer « à ce que pourrait être dans le roman le travail de quelque nouveau Mallarmé ».

Conclusion. *Des Souvenirs sur Igor Strawinsky* à *Passage du poète*

Mais le lien le plus directement évident de Ramuz avec la musique est bien sûr sa collaboration avec Stravinsky, décisive à tous égards. Car elle ne se limite pas à l'*Histoire du soldat* ou à leur travail commun, mais eut aussi des répercussions décisives sur l'image du créateur que se faisait Ramuz – isolé, à son retour de Paris en 1914, incompris de la plupart, doutant régulièrement de ses forces et victime, dit-il, d'un tempérament « saturnien » –, qui trouve dans le grand compositeur russe, rencontré en 1915 grâce à Ernest Ansermet, un modèle, un appui, et un encouragement libérateur à s'assumer lui-même comme artiste : « Je devenais musicien à mon tour, je me rassurais devant moi-même[61] » écrit-il dans ses *Souvenirs sur Igor Strawinsky.* Il y rend à l'ami perdu un hommage admiratif mais aussi, en filigrane, nostalgique et secrètement blessé (« Et maintenant, Strawinsky, où êtes-vous ? Vous êtes bien loin de moi…[62] »). Et y réinvente, en romancier, cette première rencontre avec le compositeur qui fut pour lui illuminante et salvatrice, en le faisant très symboliquement venir à lui « du levant » : « il est venu d'où le soleil se lève[63] »… Avant d'imaginer une véritable fiction, *Passage du poète*, qui met en scène la fonction transformatrice du poète ou de l'artiste et son action sur les hommes – et qui adopte précisément comme cadre référentiel les lieux mêmes de la première rencontre entre Ramuz, l'écrivain, et Stravinsky, le musicien !

58 C. F. Ramuz, *Journal,* t. 2, p. 4.

59 C. F. Ramuz, « Le Ton », *Journal de Genève*, 9 mai 1912, dans : *Romans*, vol. I, *op. cit*., p. 1494.

60 Dans *L'Insurgé*, éphémère « hebdomadaire politique et social ». Article cité par Christian Morzewski dans C. F. Ramuz, *Romans*, vol. 2, Notice du *Garçon savoyard*, *op. cit*., p. 1696.

61 C. F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, *op. cit*., p. 124. (Stravinsky est arrivé en 1911 en Suisse avec sa famille. Il ne cesse de voyager, durant ces années, entre Saint-Pétersbourg et l'Europe, en particulier Paris et la Suisse romande.)

62 *Idem*, p. 135.

63 *Idem*, p. 120.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

En Besson, un vanneur qui devient une figure du Poète, on a souvent vu une allégorie de son auteur, ou du moins de la fonction que Ramuz attribuait au romancier-poète qu'il était lui-même : « besson », en patois vaudois, ne signifie-t-il pas « jumeau » ? Mais si Besson est un double fictif (et peut-être à certains égards, trop volontaire) de Ramuz, ne serait-il pas aussi celui du musicien dont le court « passage » dans la vie de Ramuz a été si déterminant pour son art, et lui a donné l'audace qui lui manquait encore pour s'inventer ? Car à cette époque, et dans le contexte qui est le sien : celui de la Suisse romande de la Première Guerre, celui d'un canton de Vaud moraliste et conservateur, resté en outre beaucoup plus paysan que citadin, « la main à plume » ne saurait valoir, pour l'opinion générale, « la main à charrue[64] » – ni l'intellectuel, le créateur par l'imagination, ou l'artiste, valoir un vigneron ou un bon artisan…

Je conclurai sur une page emblématique de ces *Souvenirs sur Igor Strawinsky* où l'on retrouve, entrelacées dans la métaphore, les deux composantes indissociables de Ramuz : le peintre et le musicien, avec quoi j'ai commencé. Du pays de Lavaux, de ce décor de vignes étagées au-dessus du lac où lui est apparu pour la première fois Stravinsky et qui est, dit-il, « la négation de la nature » « parce qu'il est entièrement bâti de main d'homme », Ramuz, glissant du travail de la vigne à celui de l'artiste, faisant traverser au visiteur « plusieurs toiles de Cézanne[65] » successives, et entrelaçant nature et art, rythme et vision, musique et peinture, pour métamorphoser le paysage en poème, écrit : « Ce qu'il [le Lavaux] a de plus beau, c'est le *rythme* de ses mouvements intérieurs, de ses mouvements de dessous, que son relief ne fait que traduire au dehors[66] »…

De la relation de Ramuz à la musique, on pourrait dire encore bien d'autres choses, et par exemple en interroger la composante psychanalytique[67]. Ou étudier sa relation au son, et à la voix, ou à la lecture orale, en s'intéressant à l'usage – très moderne – qu'il fit de la radio pour donner voix à ses propres textes, pour les faire entendre et les rendre par là intelligibles au plus grand nombre.

Quant à l'étude des bruits dans l'œuvre ramuzienne, omniprésents, et qui n'avait encore fait l'objet jusqu'ici que de rares analyses[68], il conviendrait de la systématiser,

---

64 « La main à plume vaut la main à charrue » (Rimbaud, « Mauvais Sang », *Une Saison en enfer*).

65 Qui incarne pour Ramuz une figure d'artiste exemplaire (comme Delacroix, pour Baudelaire), et de « précurseur » : voir *L'Exemple de Cézanne*, paru pour la première fois en 1914 (dans les *Cahiers vaudois*).

66 *Idem*, p. 122 (je souligne).

67 Voir *supra*, note 42.

68 Voir N. Sichler, « Mythologie du son dans *Derborence* », dans *C. F. Ramuz 5, Mythologies ramuziennes* (Jean-Louis Pierre, dir.), Paris, Minard, 1986 ; N. Wolff, « Musicalité textuelle chez Ramuz », dans *C. F. Ramuz 4,* Actes du Colloque de Tours 1987 (Jean-Louis Pierre, éd.), Paris, Minard, 1990 ; S. Dupuis : « Bruits et silences chez C. F. Ramuz : éléments pour une poétique », dans Chr. Lucken et J. Rigoli (éd.), *Du bruit à l'oeuvre*, Genève, MetisPresses, « Voltiges », 2013.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et de l’approfondir, comme s’y emploient nombre de contributions du présent colloque.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Voir ou entendre
- Ramuz-peintre versus Ramuz-musicien
- La Beauté sur la terre ou le corps à corps avec la langue
- Du vannier de Passage du poète à l’accordéoniste de La Beauté sur la terre
- Nietzsche et le Carnet de citations
- Bruits des hommes, des villes et de la nature
- Bruits de guerre et apocalypse
- L’écriture comme musique
- Conclusion. Des Souvenirs sur Igor Strawinsky à Passage du poète

AUTEUR

Sylviane Dupuis
Voir ses autres contributions
Université de Genève

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.