



**Fabula / Les Colloques**

**Charles Ferdinand Ramuz, silence(s), bruit(s),  
musique(s)**

---

# « [É]coute bien comment la chanson va » : fonctions des chansons et étude de cas (*Les Circonstances de la vie*)

**Océane Guillemin**

---



## **Pour citer cet article**

Océane Guillemin, « « [É]coute bien comment la chanson va » :  
fonctions des chansons et étude de cas (*Les Circonstances de la  
vie*) », *Fabula / Les colloques*, « Charles Ferdinand Ramuz,  
silence(s), bruit(s), musique(s) », URL : [https://www.fabula.org/  
colloques/document5906.php](https://www.fabula.org/colloques/document5906.php), article mis en ligne le 28 Janvier  
2019, consulté le 25 Avril 2024

---

## « [É]coute bien comment la chanson va » : fonctions des chansons et étude de cas (*Les Circonstances de la vie*)

**Océane Guillemin**

---

« Comment est-ce qu'elle va déjà la chanson ? »<sup>1</sup> « [É]coute bien comment la chanson va »<sup>2</sup>... « Tu écoutes, ou quoi »<sup>3</sup> ? Les phrases de ce type, qui parsèment l'œuvre romanesque de C. F. Ramuz, attirent autant l'attention des personnages auxquels elles sont adressées que la nôtre, lectrices et lecteurs, qui sommes invité·e·s à prendre en considération les chansons intégrées aux récits.

Par « chanson », j'entendrai ici une « forme hybride travaillée par trois éléments de nature fort différente [...] : un texte, c'est-à-dire des "mots" [...] ; de la musique, soit des "sons organisés" [...] ; et une ou des voix [...]. »<sup>4</sup> La musique et la voix sont difficiles à évoquer lorsque l'on s'interroge sur une chanson insérée dans une production textuelle ; je me concentrerai donc en priorité sur les paroles, d'autant plus que nombre de chansons ont été rédigées par Ramuz lui-même.

La chanson est en effet, comme le souligne Doris Jakubec, une « forme ramuzienne de prédilection »<sup>5</sup>. L'écrivain y consacra le recueil *Chansons* (1914), huitième *Cahier vaudois*, qui représente « l'aboutissement, sous une forme concentrée et dense, de tout un immense corpus de "chansons", inscrites tout au long des années et des manuscrits »<sup>6</sup>. S'enthousiasmant pour les chansons « savoureuse[s] et comme spontanée[s] »<sup>7</sup> qui naissent sous la plume de Ramuz, le musicologue Ernest Ansermet s'attachera d'ailleurs, dès 1906, à mettre en musique quantité de ses textes<sup>8</sup>. Toutefois, si l'œuvre ramuzienne fourmille de scènes de chant, les paroles

---

<sup>1</sup> C. F. Ramuz, *Le Garçon savoyard*, dans *Œuvres complètes XXVII (Romans, t. 9)*, Genève, Slatkine, 2013, p. 482.

<sup>2</sup> C. F. Ramuz, « Vie dans le ciel », dans *Œuvres complètes XXIV (Romans, t. 6)*, Genève, Slatkine, 2012, p. 109.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>4</sup> Fr. Sylvanise, « À la recherche d'une poétique ou comment lire une chanson populaire américaine », *Itinéraires* [en ligne], 2015. L'auteur cite ici J.-J. Nattiez, *La musique, les images et les mots : du bon et du moins bon usage de la métaphore dans les esthétiques comparées*, Montréal, Fides, 2010, p. 9-10.

<sup>5</sup> D. Jakubec, « Les débuts poétiques de Ramuz », dans R. Francillon et D. Maggetti (dir.), *Œuvres complètes IV (Premiers écrits, t. 1)*, Genève, Slatkine, 2006, p. 23.

<sup>6</sup> D. Jakubec, « Introduction », dans R. Francillon et D. Maggetti (dir.), *Œuvres Complètes X (Poésie et théâtre)*, Genève, Slatkine, 2008, p. 14.

<sup>7</sup> Lettre d'Ansermet à Ramuz, avril 1906, dans G. Guisan (éd.), *C. F. Ramuz, ses amis et son temps II*, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967, p. 191.

<sup>8</sup> Sur la collaboration Ramuz-Ansermet, voir notamment R. Francillon et D. Maggetti (dir.), *Œuvres Complètes X (Poésie et théâtre)*, op. cit., p. 302-303 et p. 327-345.

ne sont qu'occasionnellement citées – d'où l'importance accrue de « bien [les] écouter » lorsqu'elles sont mobilisées.

Je commencerai par répertorier les diverses chansons que Ramuz incorpore dans sa production romanesque, avant d'effectuer un rapide survol des fonctions qu'elles peuvent revêtir dans l'économie narrative. Puis je procéderai à une étude de cas sur la base des *Circonstances de la vie* (1906), où je montrerai que l'inclusion d'un *lied* de Heinrich Heine invite à une lecture mythocritique du roman, lecture qui jette un éclairage inédit sur le personnage féminin central en le nimbant d'une aura mythique fortement idéologisée.

## « On chante une chanson, puis on en chante une autre »<sup>9</sup> : relevé des chansons

Au moment de lister les chansons – identifiées ici par leur titre ou par leur premier vers – que renferment les romans, nouvelles, et « morceaux », deux cas de figure se présentent : d'une part, les chansons qui préexistent à l'univers romanesque ramuzien ; d'autre part, celles qui ont été inventées par Ramuz lui-même (signalées par un [R] dans le relevé ci-dessous).

*Aline* (1905) : Dodo, l'enfant do (« Dodo »)<sup>10</sup>

*Les Circonstances de la vie* (1906) : « Amélie de Paris »<sup>11</sup>, allusion à « Roulez tambours », « Salut glaciers sublimes » et « Les bords de la libre Sarine »<sup>12</sup>, *Ich weiß nicht was soll es bedeuten* (« *Die Lore-Ley* »)<sup>13</sup>, allusion à la « marche hongroise » de *La Damnation de Faust*, de Berlioz<sup>14</sup>, « J'ai du bon tabac »<sup>15</sup>

*Le Village dans la montagne* (1907) : Dans un bouton de rose<sup>16</sup>, Le sam'di soir après l'turbin (« Viens Poupoule »)<sup>17</sup>

---

<sup>9</sup> C. F. Ramuz, *La Beauté sur la terre, dans Œuvres complètes XXIX (Romans, t. 8)*, Genève, Slatkine, 2013, p. 346.

<sup>10</sup> C. F. Ramuz, *Aline*, dans *Œuvres complètes XIX (Romans, t. 1)*, Genève, Slatkine, 2011, p. 99. Il existe de nombreuses versions de cette berceuse populaire (voir notamment *infra*, note 34).

<sup>11</sup> C. F. Ramuz, *Les Circonstances de la vie*, dans *Œuvres complètes XIX (Romans, t. 1)*, *op. cit.*, p. 163-164. Cette comptine d'un auteur anonyme est connue sous différents titres, parmi lesquels « Marguerite de Paris », « Petite fille de Paris », « Petite dame de Paris » ou encore « Climuchette de Paris ».

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 222. Il s'agit de chants patriotiques suisses. « Roulez tambours » est un « hymne belliqueux » (Édouard Rod, *Là-haut*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, p. 202) écrit et composé par H. F. Amiel au moment de la mobilisation des troupes suisses pour défendre Neuchâtel contre la Prusse ; « Salut, glaciers sublimes » est un poème d'E. Rambert mis en musique par J. G. Leib, devenu un classique du folklore suisse ; « Les bords de la libre Sarine » (1843), enfin, est un hymne fribourgeois composé par J. Vogt sur un texte de J.-F.-M. Bussard.

<sup>13</sup> C. F. Ramuz, *Les Circonstances de la vie*, *op. cit.*, p. 299. Ramuz y cite le premier couplet de « *Die Lore-Ley* » (1823), un poème de H. Heine mis en musique par F. Silcher en 1837. Ce *lied* servira de base à l'étude de cas approfondie proposée *infra*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 361. Cette chanson populaire, constituée à l'origine d'un seul couplet, remonte au xviii<sup>e</sup> siècle ; elle a été étoffée, non sans mordant, par l'abbé de Lattaissant aux alentours de 1760, sur un air de M. Corrette (« La Servante au bon tabac », 1733).

« [É]coute bien comment la chanson va » : fonctions des chansons et étude de cas (Les Circonstances de la vie)

*Jean-Luc persécuté* (1908) : Tu as ta blonde, j'ai ma brune<sup>18</sup> [R]

*Madeleine* (abandonné en 1911) : Allusion à *Orphée et Eurydice*, de Gluck<sup>19</sup>, Dodo, l'enfant do (« Dodo »)<sup>20</sup>, Un poète m'a dit qu'il était une étoile (« L'étoile d'amour »)<sup>21</sup>

*Le Feu à Cheyseron* (1911) : Quand les vaches remonteront<sup>22</sup> [R], J'ai arrosé mon géranium<sup>23</sup> [R], Il faut aller dans la vie en chantant<sup>24</sup> [R], « Désordre dans le cœur » (1913), Dans un bouton de rose<sup>25</sup>

*Vie de Samuel Belet* (1913) : Allusion à « La Belle Eugénie »<sup>26</sup>

*Construction de la maison* (abandonné en 1914) : Il fait bon être sous un arbre<sup>27</sup> [R]

*La Guerre dans le Haut-Pays* (1915) : Dans un bouton de rose<sup>28</sup>, À l'amour rendez les armes (*Hippolyte et Aricie*, de Rameau et Pellegrin)<sup>29</sup>, Qu'ils viennent seulement, ceux d'en bas (« Chanson de guerre »)<sup>30</sup> [R]

*La Guérison des maladies* (1917) : On invitera cent personnes<sup>31</sup> [R], Pernelle vole, Pernelle vole<sup>32</sup>

« Pêcheurs » (1919) : Poisson, fais pas le finaud<sup>33</sup> [R], « Vie dans le ciel », Aujourd'hui, / le chat a mis / son bel habit gris (« Dodo »)<sup>34</sup>

*Terre du ciel* (1921) : Allusion à « Cœur consolé »<sup>35</sup>

---

<sup>16</sup> C. F. Ramuz, *Le Village dans la montagne*, dans *Œuvres complètes V (Nouvelles et morceaux, t. 1)*, Genève, Slatkine, 2006, p. 428. Voir *infra*, « Fonctions des chansons ».

<sup>17</sup> *Idem.* « Viens Poupoule » (1902) est une adaptation en français de « *Komm, Karlneken, komm* », que l'on doit à l'auteur-compositeur A. Spahn, par H. Christiné et A. Trébitsch.

<sup>18</sup> C. F. Ramuz, *Jean-Luc persécuté*, dans *Œuvres complètes XIX (Romans, t. 1)*, *op. cit.*, p. 442.

<sup>19</sup> C. F. Ramuz, *Madeleine*, dans *Œuvres complètes XX (Romans, t. 2)*, Genève, Slatkine, 2011, p. 370. Il existe plusieurs variantes de l'opéra de Chr. W. Gluck, dont principalement : la version originale viennoise sur un livret italien de R. Calzabigi (1762) ; la version française sur un livret traduit et augmenté par P.-L. Moline (1774) ; la version française remaniée par H. Berlioz (1859).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 493. « L'étoile d'amour » (1899) a été composée par P. Delmet sur un texte de Ch. Fallot.

<sup>22</sup> C. F. Ramuz, *Le Feu à Cheyseron*, dans *Œuvres complètes XXI (Romans, t. 3)*, Genève, Slatkine, 2011, p. 72. Voir *infra*, « Fonctions des chansons ».

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 139. Voir *infra*, « Fonctions des chansons ».

<sup>25</sup> C. F. Ramuz, « Désordre dans le cœur », dans *Œuvres complètes VII (Nouvelles et morceaux, t. 3)*, Genève, Slatkine, 2007, p. 282.

<sup>26</sup> C. F. Ramuz, *Vie de Samuel Belet*, dans *Œuvres complètes XXI (Romans, t. 3)*, *op. cit.*, p. 285. Variante de la chanson de marins intitulée « Belle Virginie », « Belle Eugénie » (1861) – allusion à l'impératrice, épouse de Napoléon III – évoque l'intervention française au Mexique entre 1861 et 1867.

<sup>27</sup> C. F. Ramuz, *Construction de la maison*, dans *Œuvres complètes XXII (Romans, t. 4)*, Genève, Slatkine, 2012, p. 225-226.

<sup>28</sup> C. F. Ramuz, *La Guerre dans le Haut-Pays*, dans *Œuvres complètes XXII (Romans, t. 4)*, *op. cit.*, p. 369. Voir *infra*, « Fonctions des chansons ».

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 437. Il s'agit d'un extrait d'*Hippolyte et Aricie* (1733), opéra composé par J.-Ph. Rameau sur un livret de l'abbé S.-J. Pellegrin. Voir *infra*, « Fonctions des chansons ».

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 461. Voir *infra*, « Fonctions des chansons », note 46.

<sup>31</sup> C. F. Ramuz, *La Guérison des maladies*, dans *Œuvres complètes XXIII (Romans, t. 5)*, Genève, Slatkine, 2012, p. 236 et p. 276.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>33</sup> C. F. Ramuz, « Pêcheurs », dans *Œuvres complètes VIII (Nouvelles et morceaux, t. 4)*, Genève, Slatkine, 2007, p. 290.

<sup>34</sup> C. F. Ramuz, « Vie dans le ciel », *op. cit.*, p. 109-110. On trouve cette version dans *Noces et autres histoires d'après le texte russe d'Igor Stravinsky* (« Berceuses du chat »), dans *Œuvres Complètes X (Poésie et théâtre)*, *op. cit.*, p. 608.

« [É]coute bien comment la chanson va » : fonctions des chansons et étude de cas (Les Circonstances de la vie)

*Présence de la mort* (1922) : Allusion à « Rondin picotin »<sup>36</sup>

*La Séparation des races* (1922) : « La chanson des trois bons amis »<sup>37</sup> [R]

*Adam et Ève* (1932) : Allusion à la valse de *Faust*, de Gounod<sup>38</sup>

*Le Garçon savoyard* (1936) : J'irai suivant sa trace<sup>39</sup> [R], allusion à « Santa Lucia »<sup>40</sup>

*Si le soleil ne revenait pas* (1937) : Toi, tu t'la mettras sur la tête<sup>41</sup>

## « Moi, je chante parce que c'est beau »<sup>42</sup> : fonctions des chansons

Ces chansons remplissent différentes fonctions au sein des œuvres. J'en retiendrai quatre : esthétique, référentielle, descriptive et structurelle. Si chaque fonction peut être considérée dans son individualité, elles gagnent toutefois – comme nous le verrons dans l'étude de cas – à être combinées si l'on veut rendre compte de l'utilisation complexe qu'en fait Ramuz.

La fonction esthétique vise à créer au sein d'un texte des effets rythmico-sonores propres à vivifier la langue ; partant, toute insertion de chanson répond, partiellement du moins, à une logique esthétique.

La fonction référentielle contribue à enraciner le récit dans une époque et dans un contexte culturel particulier. Les trois chansons contenues dans *La Guerre dans le Haut-Pays* (1915) dessinent par exemple de manière implicite, mais précise l'ancrage de ce récit historique. La première marque la situation temporelle de l'intrigue, qui se déroule à la fin des années 1700, lors de la Révolution vaudoise :

---

<sup>35</sup> C. F. Ramuz, *Terre du ciel*, dans *Œuvres complètes XXIV (Romans, t. 6)*, op. cit., p. 144. La scène de chant du « Cœur consolé » apparaît dans un fragment de « La Résurrection des corps », paru dans *Schweizerland* en 1919. Ramuz incorporera ce fragment dans *Terre du ciel*, mais il supprimera les paroles, alors incluses : « Cher petit ami de mon cœur, / pourquoi me faire cette douleur ? / Petit ami que j'ai perdu, / tu ne m'as pas été rendu. / Mais j'ai pris mon cœur contre moi, / je lui ai dit : "Console-toi." / Je l'ai tenu, je l'ai bercé, / alors mon cœur s'est consolé » (« "La Résurrection des corps". Fragment », *Schweizerland*, année 5, n° 12, septembre 1919, p. 592).

<sup>36</sup> C. F. Ramuz, *Présence de la mort*, dans *Œuvres complètes XXIV (Romans, t. 6)*, op. cit., p. 234. « Rondin picotin » est un jeu pour enfants consistant à faire une ronde en chantant une comptine dont les paroles sont les suivantes : « Rondin picotin / La Marie a fait son pain / Pas plus gros que son levain / Son levain était moisi / Son pain est tout aplati / Tant pis ! ». Les enfants s'accroupissent lorsque « Tant pis ! » retentit.

<sup>37</sup> C. F. Ramuz, *La Séparation des races*, dans *Œuvres complètes XXIV (Romans, t. 6)*, op. cit., p. 432 sq.

<sup>38</sup> C. F. Ramuz, *Adam et Ève*, dans *Œuvres complètes XXVII (Romans, t. 9)*, op. cit., p. 119. Il s'agit de la valse « Ainsi que la brise légère », tirée de l'opéra *Faust* (1859), de Ch. Gounod, sur un livret de J. Barbier et M. Carré (acte II, scène 5).

<sup>39</sup> C. F. Ramuz, *Le Garçon savoyard*, op. cit., p. 384, p. 399, p. 474, p. 482.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 417. « Santa Lucia » est une barcarolle composée par T. Cottrau à la fin des années 1840 sur un texte napolitain qu'E. Cassovitch a traduit en italien. Pour un aperçu des débats autour de l'attribution d'auteur du texte source, voir *ibid.*, note 34, p. 417-418.

<sup>41</sup> C. F. Ramuz, *Si le soleil ne revenait pas*, dans *Œuvres complètes XXVII (Romans, t. 9)*, op. cit., p. 517.

<sup>42</sup> C. F. Ramuz, *La Guérison des maladies*, op. cit., p. 237.

À l'amour rendez les armes  
Prêtez-lui tous vos moments,  
Chérissez jusqu'à ses larmes,  
Les alarmes  
Ont des charmes,  
Tout est doux pour les amants.<sup>43</sup>

Bien que les paroles en elles-mêmes ne transmettent pas d'informations d'ordre temporel, elles correspondent à un extrait du prologue de l'opéra de Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), qui était effectivement populaire au cours du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>.

La seconde chanson manifeste l'ancrage spatial du roman :

Dans un bouton de rose  
Mon cœur est enfermé ;  
Personne n'en a la clef  
Que mon cher et bien-aimé.<sup>45</sup>

Ramuz en prend note dans l'ancienne commune montagnarde de Chandolin, à une période où il prépare *Le Village dans la montagne* (1907). Or, si l'on observe le relevé proposé *supra*, on remarque que « Dans un bouton de rose » apparaît dans trois textes dont la trame se déroule dans des villages isolés de haute montagne ; c'est donc une chanson qui, au sein de l'univers romanesque ramuzien, évoque un cadre spécifiquement alpestre.

La troisième chanson, enfin – que Ramuz a rédigée lui-même et qu'il estime « assez "totale" », comme on le lit dans une lettre datée de mars 1913 adressée à Ernest Ansermet<sup>46</sup> – reprend le contexte global auquel se rapporte le titre du roman : la guerre entre les conservateurs pro-Bernois du pays d'en haut, et les révolutionnaires pro-Français du pays d'en bas.

Qu'ils viennent seulement, ceux d'en bas, on les recevra,  
avec des fusils pas pleins de semence de rave,  
mais une belle balle ronde en plomb dans nos fusils  
et double charge de poudre sèche...<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> C. F. Ramuz, *La Guerre dans le Haut-Pays*, op. cit., p. 437.

<sup>44</sup> Après avoir plus ou moins disparu pendant le xix<sup>e</sup> siècle, les représentations d'*Hippolyte et Aricie* ont repris autour des années 1908 à Paris ; Ramuz en a peut-être eu connaissance à cette époque.

<sup>45</sup> C. F. Ramuz, *La Guerre dans le Haut-Pays*, op. cit., p. 369.

<sup>46</sup> À Ansermet qui, le 26 mai 1913, sollicite des « chants de métiers, ou des chants de saison, ruraux, campagnards, lacustres » (G. Guisan [éd.], C. F. Ramuz, *ses amis et son temps V*, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des Arts, 1969, p. 143), Ramuz transmet cette « Chanson de guerre », qui paraîtra par après dans le recueil *Chansons* : « Je vous envoie tout de suite la chanson ci-jointe, parce qu'elle s'est trouvée prête : elle est tirée d'une chose que je viens de finir. Malheureusement elle n'est pas en vers "réguliers" parce qu'elle est censée traduite du patois. Pourtant peut-être pourrez-vous en faire quelque chose : elle me semble assez "totale" (B. Buchet-Ramuz [éd.], C. F. Ramuz, *Lettres 1900-1918*, Lausanne, Clairefontaine, 1956, p. 297).

Autrement dit, l'arrière-plan référentiel du récit en termes d'époque, de cadre et de contexte historique est indirectement brossé par ces trois chansons, qui inscrivent les événements racontés dans un particulier – mais un particulier que la forme même de la chanson contribue à rendre universel.

J'en viens maintenant à la fonction descriptive, qui permet à l'auteur d'encoder, au sein d'une chanson, diverses informations qui ne sont pas systématiquement explicitées dans le corps du texte et qui touchent notamment à la caractérisation des personnages ; car, comme le disait Meusnier de Querlon dans *Mémoire historique sur la chanson en general et en particulier la chanson française* (1765) :

[C]ombien de faits singuliers, combien d'Anecdotes, &, osons le dire, de vérités utiles & quelquefois importantes, les Chansons nous ont conservés [...] ! Que de personnages démasqués, ou mieux caractérisés, mieux peints, représentés plus naïvement dans un seul Couplet qu'ils ne peuvent l'être dans l'Histoire !<sup>48</sup>

Je reviendrai plus en détail sur cette fonction descriptive dans l'analyse spécifique des *Circonstances de la vie* ; pour l'instant, je me contenterai de baliser le terrain avec un exemple qui n'exige pas de démonstration particulière, tiré du *Garçon savoyard* (1936) :

... blanche comme la lune  
au-dessus des rochers,  
si j'avais la fortune  
de pouvoir l'approcher...<sup>49</sup>  
J'irai suivant sa trace,  
tandis qu'elle me fuit,  
jusqu'au bout de l'espace,  
jusqu'au bout de la nuit...  
À l'autre bout du monde,  
s'il faut, vivant ou mort ;  
et si la terre est ronde,  
on sortira dehors.<sup>50</sup>

Cette chanson résume le credo philosophique du protagoniste, dont la soif inextinguible d'absolu et la vaine recherche de perfection entraîneront finalement le suicide (« sortir dehors de la terre »). Elle condense ainsi l'essence même du personnage et de sa quête, au point que Ramuz envisage d'intituler son récit *Le Chant savoyard*<sup>51</sup>... Citée à quatre reprises, « J'irai suivant sa trace » s'apparente de

---

<sup>47</sup> C. F. Ramuz, *La Guerre dans le Haut-Pays*, op. cit., p. 461.

<sup>48</sup> A.-G. Meusnier de Querlon, *Mémoire historique sur la chanson en general et en particulier la chanson française*, dans J. Monnet (éd.), *Anthologie française, ou chansons choisies, depuis le XIIIe siècle jusqu'à présent*, 1765, p. 44-45.

<sup>49</sup> C. F. Ramuz, *Le Garçon savoyard*, op. cit., p. 384.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 399, p. 373-374 et p. 482.

plus à un leitmotiv entêtant et joue simultanément un rôle structurel du fait de sa mobilisation à des moments charnières du récit, dont elle marque les étapes.

Cette fonction structurelle se perçoit aisément dans *Le Feu à Cheyseron* (1911), dont le dénouement s'articule autour d'une chanson créée « sur mesure » par Ramuz. Le personnage de Liseli – séduisante Suisse allemande enlevée par un Romand portant le nom de Firmin – traduit ainsi le chant qu'elle adresse, en allemand, à son ravisseur :

Quand les vaches remonteront, il y aura fête au village  
Quand les vaches remonteront...  
Quand les vaches remonteront, on allumera le grand feu de joie,  
Quand les vaches remonteront.  
Quand les vaches remonteront, il y aura un cri de tout le monde  
À cause du feu allumé,  
Quand les vaches remonteront.  
Et une course de tout le monde, et ils courront tous vers en bas,  
Et les sonnailles sonneront  
Quand les vaches remonteront.  
[Firmin] écoutait et il n'avait pas besoin de savoir ce que signifiaient les paroles  
tellement il prenait de plaisir à la musique, et tellement de plaisir à sa voix.<sup>52</sup>

Cette négligence des paroles, parmi les trois constituants d'une chanson que nous avons relevés précédemment, lui sera fatale, puisque ce chant préfigure le dénouement du récit, structuré à l'identique : le jour de la transhumance aura lieu une fête, puis, le village s'embrasant sur instigation de Liseli, les habitants redescendront de l'alpage à grands cris. Aussi l'entier du texte se développe-t-il autour du plan machiavélique et vengeur que la jeune femme met ici en chanson, plan qui exige – comme elle l'indique dans un autre chant dévoilant son état émotionnel et s'inscrivant donc dans une veine descriptive – qu'elle endorme les soupçons des villageois « en chantant / Quand même [elle] n'aurait pas envie de chanter, / [...] en dansant / Quand même [elle] n'aurait pas envie de danser. »<sup>53</sup>

Ces généralités posées, entrons maintenant dans le vif du sujet en suivant ce « fil tremblant et sonore »<sup>54</sup> (A. Daudet) qu'est la chanson à travers les méandres des *Circonstances de la vie*.

<sup>51</sup> Voir V. Verselle, « Un difficile partage des eaux : genèse d'un "roman du Lac" », dans R. Francillon et D. Maggetti (dir.), *Œuvres complètes XXVII (Romans, t. 9), op. cit.*, p. 333 sq.

<sup>52</sup> C. F. Ramuz, *Le Feu à Cheyseron, op. cit.*, p. 72. Ramuz avait d'ailleurs envisagé d'intituler son roman *Quand les vaches remonteront*.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>54</sup> A. Daudet, *Jack I*, Paris, Dentu, 1876, p. 203, cité par S. Wallon, « Les chansons du Grand Meaulnes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 28, 1976, p. 221.



## « Ce qu'on chantait, c'était le chant de la Lorelei »: étude de cas des *Circonstances de la vie*

Pour rappel, *Les Circonstances de la vie*<sup>55</sup> raconte les déboires d'un terne notaire vaudois, Émile Magnenat, qui, à la mort de sa femme, épouse en secondes noces la volontaire suisse alémanique qui vivait sous leur toit. Cette dernière, prénommée ironiquement Frieda (*celle qui apporte la paix*), bouleverse l'existence tranquille d'Émile et le mène à sa ruine avant de l'abandonner, lui et leur enfant commun, pour partir avec un autre homme.

Il est significatif que ce roman contienne l'unique extrait de chanson consigné en langue étrangère :

*Ich weiß nicht was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin ;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*<sup>56</sup>

Il s'agit en réalité du célèbre poème de Heinrich Heine, « *Die Lore-Ley* » (1823), mis en musique par Friedrich Silcher en 1837. Or, si c'est à l'écrivain romantique allemand Clemens Brentano que l'on doit, à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, la création de la figure de la Lorelei, c'est réellement le texte de Heine qui, vingt-six ans plus tard, fait de la Lorelei un mythe, et ce bien au-delà des frontières allemandes. En France, la Lorelei apparaît, en 1841 déjà, dans *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, de Xavier Marmier ; on la retrouve chez Dumas dans *Excursions sur les bords du Rhin* (en 1841), ainsi que chez Nerval, qui intitule ses *Souvenirs d'Allemagne* « *Lorely* » en 1852. Si Nerval a choisi ce titre, c'est bien que le personnage est déjà perçu, des deux côtés du Rhin, comme une véritable incarnation de l'Allemagne, symbole de sa singularité et de sa puissance.

Voici, dans son intégralité, le *lied* qui a cristallisé la Lorelei dans l'imaginaire populaire :

« *Die Lore-Ley* »  
*Ich weiß nicht was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin ;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,*

<sup>55</sup> Le contenu de cette étude se base sur O. Guillemin, *D'Hélène à Lilith. Figures de femmes étrangères en Suisse romande (1890-1914)*, Lausanne, Archipel Essais, 2017, p. 73-99.

<sup>56</sup> C. F. Ramuz, *Les Circonstances de la vie*, op. cit., p. 299.

« [É]coute bien comment la chanson va » : fonctions des chansons et étude de cas (Les Circonstances de la vie)

*Das kommt mir nicht aus dem Sinn.  
Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
Und ruhig fließt der Rhein ;  
Der Gipfel des Berges funkelt  
Im Abendsonnenschein.  
Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar ;  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet  
Sie kämmt ihr goldnes Haar.  
Sie kämmt es mit goldnem Kamme  
Und singt ein Lied dabei ;  
Das hat eine wundersame,  
Gewaltige Melodei.  
Den Schiffer im kleinen Schiffe  
Ergreift es mit wildem Weh ;  
Er schaut nicht die Felsenriffe  
Er schaut nur hinauf in die Höh.  
Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn ;  
Und das hat mit ihrem Singen  
die Lorelei getan.*

Traduction :

« La Lorelei »  
Je ne sais pas ce que cela veut dire  
Que je sois aussi triste ;  
Un conte des temps anciens  
Ne quitte pas mes pensées.  
L'air est frais et il commence à faire nuit,  
Et le Rhin coule calmement ;  
Le sommet de la montagne scintille  
Dans la lumière du soleil couchant.  
La plus belle des jeunes filles [vierges] est assise  
Là-haut, merveilleuse ;  
Ses bijoux d'or brillent,  
Elle peigne ses cheveux dorés.  
Elle les peigne avec un peigne d'or  
Et chante une chanson en le faisant ;  
La mélodie est étrange  
et puissante.  
Le batelier dans le petit bateau  
Est saisi par ce chant avec une douleur sauvage ;  
Il ne regarde pas les récifs  
Il regarde seulement vers les hauteurs.  
Je crois que les vagues engloutissent  
À la fin, et le marin et la barque ;

Et c'est ce qu'avec son chant  
La Lorelei a fait.<sup>57</sup>

Les représentations picturales de la Lorelei qui sont parvenues jusqu'à nous mettent en exergue les composantes les plus marquantes du mythe : la jeune femme, systématiquement pourvue d'une luxuriante chevelure blonde tirant parfois sur le roux, apparaît tantôt avec un peigne et/ou un miroir d'or en main, tantôt avec un instrument de musique censé accompagner son chant mortifère ; hommes et bateaux en détresse s'agitent fréquemment à l'arrière-plan.

S'ils peuvent passer inaperçus à la lecture du roman, les premiers vers du texte de Heine fonctionnent pourtant comme une véritable clé de lecture des *Circonstances de la vie*, notamment car ils embrassent les différentes fonctions évoquées *supra*. De fait, le chant de la Lorelei revêt tout d'abord une fonction référentielle en ce qu'il est le témoin d'une époque marquée par le germanisme triomphant, qui fait suite à la victoire de la Prusse sur la France en 1870. Or, le jeune Ramuz est rebuté par cet imaginaire, auquel il a été confronté durant ses séjours en Allemagne. Convaincu que « parler une langue, c'est "penser" une langue »<sup>58</sup>, il s'oppose d'ailleurs aux postulats des helvétistes<sup>59</sup>, qui défendent l'existence d'un « esprit suisse » unificateur et indépendant des frontières linguistiques. L'insertion de cette chanson en version originale participe donc de l'ancrage de la protagoniste, Frieda, pourtant de nationalité suisse, dans un Ailleurs culturel porté par des références présentées comme irréconciliables, et, partant, intraduisibles.

Le poème germanique recouvre en outre une fonction descriptive, car il sous-tend la caractérisation, tant physique que morale, de l'héroïne ramuzienne. Alors que Lorelei est décrite comme « la plus belle des jeunes filles » [« *die schönste Jungfrau* »], le préfet qualifie Frieda de « la plus jolie de toutes »<sup>60</sup> ; autant Lorelei arbore une abondante chevelure dorée, autant Frieda possède des « masses de cheveux »<sup>61</sup> qui, détachés, lui tombent « plus bas que sa ceinture »<sup>62</sup> et qui sont « blonds et roux aussi, ou plutôt blonds avec des reflets roux »<sup>63</sup>. Si l'on tient compte du fait que les deux seules autres occurrences de la couleur rousse dans *Les Circonstances* se

---

<sup>57</sup> Traduction littérale de l'auteur.

<sup>58</sup> C. F. Ramuz, « Les Grands Moments de l'Art français au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Œuvres complètes XV (Essais, t. 1)*, Genève, Slatkine, 2009, p. 344.

<sup>59</sup> Sur l'helvétisme, voir notamment A. Clavien, *Les Helvétistes : intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Lausanne, Société d'histoire de la Suisse romande/Éditions d'en bas, 1993, et H. U. Jost, *Les Avant-Gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse, 1890-1914*, Lausanne, Éditions d'en bas, 1992.

<sup>60</sup> C. F. Ramuz, *Les Circonstances de la vie*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 200.

rattachent à la chaleur et au feu<sup>64</sup>, on peut supposer que Ramuz joue de manière consciente sur son symbolisme :

[Le roux] rappelle le feu, la flamme [...]. Mais au lieu de représenter le feu limpide de l'amour céleste [...], il caractérise le feu impur, qui brûle sous la terre, le feu de l'Enfer [...]. En somme, le roux évoque le feu infernal dévorant, les délires de la luxure, la passion du désir, la chaleur *d'en bas*, qui consomment l'être physique et spirituel.<sup>65</sup>

Danger pour le corps comme pour l'esprit, ces piquantes blondes à tendance vénitienne incarnent une féminité avide et empreinte d'une sensualité brûlante, mais travaillée. En campant son enchanteresse en train de peigner longuement ses cheveux à l'aide d'accessoires coulés d'or, Heine suggère son attrait pour les matériaux précieux tout en soulignant la conscience qu'elle a de ses charmes. La Frieda de Ramuz s'inscrit à son tour dans de telles dynamiques : elle « aim[e] de nature ce qui est cher et voyant »<sup>66</sup> et, à peine entrée dans la chambre qu'on lui a préparée à Arsens, commence par vérifier son reflet dans le miroir avant de défaire sa longue chevelure ondulée pour « se peigner »<sup>67</sup> – un geste lorléen répété à plusieurs reprises au fil du roman.

Au-delà de ces indices ouvrant de nouvelles perspectives sur le personnage de Frieda, « *Die Lore-Ley* » semble avoir inspiré la structure des *Circonstances de la vie*, qui reposent sur le même schéma narratif global. Le roman s'ouvre en effet sur un espace-temps monotone, mais fluide, où les journées de Magnenat coulent lentement et régulièrement, comme le Rhin de Heine. Dans les deux textes, cette quiétude est troublée par l'arrivée d'une jeune femme aussi attirante que retorse. Ainsi, alors qu'Émile, encore marié à Hélène, discute avec son frère Ulysse, l'Alémanique fait subitement irruption dans leur champ de vision :

Elle avait avec elle un livre que madame Buttet lui avait prêté [...] ; elle s'était mise un peu à l'écart ; pourtant, elle ne lisait guère, elle ne tournait pas les pages ; elle pensait à autre chose, levant à tout moment les yeux. On la voyait là sur son banc. [...] Juste à la place où bat le cœur, elle avait piqué une rose et cette rose remuait avec un mouvement très lent ; c'était le mouvement de la vie. Et comme Frieda était tête nue, ses cheveux, autour de son front, étaient tout remplis de soleil. Les deux hommes ne disaient plus rien.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Le narrateur mentionne « la *flamme rousse* » (*ibid.*, p. 167) qui colore les feuilles d'automne et affirme que le bruit de la forge « est un son qui fait penser aux abeilles, à des pierres *chaudes*, à une couleur rousse » (*ibid.*, p. 164).

<sup>65</sup> « Roux », dans J. Chevalier et A. Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 661.

<sup>66</sup> C. F. Ramuz, *Les Circonstances de la vie*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

Aguicheuse sur son banc à l'instar de Lorelei sur son rocher, la chevelure nappée d'or à l'image de l'enchanteresse, Frieda, dont la rose stratégiquement piquée au corsage exacerbe la sensualité, étouffe ici la discussion comme Lorelei paralyse les manœuvres des bateliers.

Ramuz accentue le parallélisme entre ces deux figures en octroyant à son héroïne la capacité d'aliéner les hommes par son chant :

Le notaire demanda deux jours pour réfléchir [au déménagement onéreux que souhaite sa femme]. Et il était bien résolu à ne pas céder cette fois ; il céda pourtant. Comment cela se fit-il ? On était venu au soir, ils étaient de nouveau chez eux, Frieda dans la pièce à côté *chantait*, endormant le petit [...]. Elle *chantait* en le berçant. Elle *chantait* une chanson allemande, un peu triste, avec des notes soutenues qui vont en diminuant à la fin des strophes, et la voix se tait, puis elle repart. Cela montait et descendait [...] ; et Émile écoutait.

Il écouta encore un peu, elle *chantait* toujours ; alors il se leva, ouvrit la porte, il l'aperçut assise près du berceau ; il dit :

— Si tu veux, je vais louer l'appartement.

On déménagea au printemps.<sup>69</sup>

Le narrateur n'offre pas d'autre réponse à la question « Comment cela se fit-il ? » que cette répétition insistante des termes « elle chantait », comme si, omniprésent et obsédant, ce chant était le coupable, emplissant tout l'espace et brouillant la réflexion. Il s'agit, de plus, d'une chanson allemande, dont la caractérisation fait songer à la mélodie composée par Silcher pour le texte de Heine : un peu triste (le premier vers n'est-il pas « *Ich weiß nicht was soll es bedeuten / Daß ich so traurig bin* » ?), l'arrangement musical du compositeur ménage effectivement des pauses entre les strophes et déploie une mélodie tour à tour aigüe, puis grave. Reste que le chant de Frieda métamorphose Émile, qui, dépossédé de lui-même, se rallie soudainement au désir de son épouse<sup>70</sup>.

Mais si Frieda est une Lorelei moderne, Ramuz ne lui en accorde pas le prestige. Alors qu'elle organise des répétitions pour donner un petit concert du « chant de la Lorelei » avec le concours de ses amies – concert dont elle serait évidemment la soliste –, la jeune femme apparaît sous un jour plus trivial que jamais : « on se trompait, on s'arrêtait »<sup>71</sup> ; « [à] certains passages on allait trop vite, à d'autres trop lentement »<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 312 (je souligne).

<sup>70</sup> Frieda joue, dans cette scène, à la bonne mère. Si l'on ne tient pas compte de la lecture mythique que je propose ici, Émile change d'avis car il est attendri de voir sa femme s'occuper elle-même du bébé, n'envisageant pas qu'il puisse s'agir d'un calcul visant à le manipuler.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 299.

— Elle chante bien, disait la femme de ménage à voix basse.

— J'en ai entendu qui chantaient bien mieux que ça, répondait la bonne.<sup>73</sup>

Loin de la subjectivité envoûtée d'Émile, on trouve ici une appréciation plus objective de la qualité du chant de Frieda, appréciation qui la prive de tout talent au point de lui refuser, purement et simplement, la grandeur de la Lorelei mythique.

Pour autant, la médiocre petite Soleuroise n'en est pas moins redoutable que la Lorelei : après avoir subjugué leur proie tant par leur beauté que par leur chant, toutes deux finissent par anéantir, littéralement ou métaphoriquement, « et le marin et la barque » (v. 22) – et l'homme et ses biens. En digne héritière de la cruauté du modèle légendaire, qui assiste sans broncher aux tragédies qu'elle provoque, Frieda laissera derrière elle un homme « accablé », « triste, fatigué, brisé » et n'ayant « plus rien à espérer nulle part »<sup>74</sup>. Elle épouse dès lors un modèle de féminité vorace, conquérante et délétère, qui tient également – comme je l'ai montré ailleurs<sup>75</sup> – du vampire et de la Valkyrie, et qui est à l'image de l'Allemagne impérialiste de Guillaume II telle qu'elle est envisagée par la conscience collective francophone. Contrairement à Emma Bovary, à qui la critique l'a comparée<sup>76</sup> et qui, un demi-siècle auparavant, meurt faute de pouvoir donner corps à ses aspirations, Frieda s'impose, à une époque où le spectre de l'émancipation des femmes suscite de profondes angoisses, comme une « mâtine [qui] connaît le mot de César »<sup>77</sup> : elle est venue, elle a vu... et elle a vaincu.

L'inclusion du *lied* de Heine confère ainsi aux *Circonstances de la vie*, souvent considéré comme le roman le plus réaliste de Ramuz<sup>78</sup>, une profondeur subtile jouant sur un réseau de résurgences mythiques qui se déploient en filigrane et se chargent d'enjeux tour à tour esthétiques, idéologico-référentiels, descriptifs et structurels.

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>75</sup> Voir O. Guillemin, *op. cit.*, p. 73-99.

<sup>76</sup> Voir M. Nicod, « *Les Circonstances de la vie et Madame Bovary* », dans *Du réalisme à la réalité : évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, Droz, 1966, p. 91-135, et M. Dentan, « *Les Circonstances de la vie et la naïveté ramuzienne* », dans *Le Texte et son lecteur. Études sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle-Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Gracq*, Lausanne, L'Aire, 1983, p. 57 sq.

<sup>77</sup> C. F. Ramuz, *Journal* [entrée du 24 novembre 1896], dans R. Francillon et D. Maggetti (dir.), *Œuvres complètes I*, Genève, Slatkine, 2005, p. 31.

<sup>78</sup> Voir notamment Roger Francillon, « *Les Circonstances de la vie et la tentation du réalisme* », dans R. Francillon et D. Maggetti (dir.), *Œuvres complètes XIX (Romans, t. 1)*, p. 135-155.

## PLAN

---

- « On chante une chanson, puis on en chante une autre »<sup>9</sup> : relevé des chansons
- « Moi, je chante parce que c'est beau »<sup>42</sup> : fonctions des chansons
- « Ce qu'on chantait, c'était le chant de la Lorelei »: étude de cas des Circonstances de la vie

## AUTEUR

---

Océane Guillemin

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lausanne