

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (2003)
Heft:	1-2
Artikel:	Artisan novateur, tâcheron laborieux ... ou peut-être écrivain? : La réception critique des romans de C.F. Ramuz
Autor:	Verselle, Vincent
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870176

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

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

**ARTISAN NOVATEUR, TÂCHERON LABORIEUX...
OU PEUT-ÊTRE ÉCRIVAIN ?**
**LA RÉCEPTION CRITIQUE DES ROMANS
DE C. F. RAMUZ**

L'élaboration de l'appareil critique destiné à la Bibliothèque de la Pléiade demande non seulement d'étudier les manuscrits d'un auteur, mais également de se pencher sur la réception de ses œuvres. Dans le cas des romans de Ramuz, le corpus d'articles (parus entre 1905 et 1946) se monte à plus de deux mille unités ; cette étude en propose la synthèse, afin de livrer les grands axes d'une réception critique souvent partagée entre l'enthousiasme et l'agacement.

Lorsqu'on décide de prendre la mesure de la réception critique des œuvres d'un écrivain, deux éléments facilitent, dans un premier temps, la tâche du chercheur. Le premier est une institution, l'Argus de la presse, chargée — moyennant finance — de repérer dans les journaux des articles concernant l'artiste, de les découper (parfois un peu à tort et à travers) et de les envoyer à la personne intéressée ; C. F. Ramuz fut un temps abonné à ce service. Sa sœur cadette, Berthe Buchet-Ramuz, prit le relais et conserva le tout, avant de le remettre au CRLR.

Le second élément est que l'écrivain en question ait la manie de tout conserver ; C. F. Ramuz correspond parfaitement à ce profil. Lui gardait les articles transmis par l'Argus dans des enveloppes jaunes ou brunes, format A4 ; ils se trouvent maintenant rassemblés dans une soixantaine de classeurs fédéraux d'un gris sobre. Une première estimation a été faite, et elle laisse songeur : nous avons à disposition plus de 6000 articles... Précisons toutefois que ce terme regroupe des réalités fort diverses : l'Argus de

la presse a en effet repéré et envoyé à l'écrivain tout texte où son nom apparaissait, de l'entrefilet anecdotique à l'étude de revue s'étendant sur plusieurs pages.

Plus du tiers de ces articles sont consacrés aux romans de Ramuz uniquement. Nous les avons lus, classés, fichés. Comme ce travail se déroulait dans le cadre de l'élaboration de l'appareil critique destiné à la publication des romans de Ramuz dans la Bibliothèque de la Pléiade, il s'est agi ensuite d'en synthétiser les résultats, sous une forme telle que les différents collaborateurs du projet puissent utiliser ces informations pour nourrir leurs commentaires.

Ce processus, stabilisant le caractère propre à la réception de chaque roman, a inévitablement un effet pervers, celui de refléter une image « trop » nette de ce qui, à la lecture des articles, apparaît au contraire comme brouillé. On a en effet dit tout et son contraire sur les œuvres de Ramuz, ce qui n'est pas étonnant : un critique, quoi qu'il prétende, n'a aucune objectivité ; le milieu auquel il appartient, sa formation culturelle, ses convictions personnelles ou encore les tendances politiques du journal dans lequel il écrit guident sa lecture et le conduisent à interpréter un phénomène (comme le style, par exemple) d'une manière ou d'une autre.

Le présent article est lui-même une réduction de cette première synthèse ; il souffre donc d'autant plus des effets de la simplification et ne pourra présenter que les axes dominants de la réception critique des romans de Ramuz. Nous nous proposons tout d'abord d'aborder deux questions sur lesquelles les critiques reviennent inlassablement, en se servant de notions invariantes, quel que soit le texte critiqué. Il s'agit d'une part de la question du style et de la langue, et d'autre part de celle de la catégorisation générique. Puis nous progresserons chronologiquement, roman par roman, en abordant des points plus spécifiques à chaque texte. En ce qui concerne les romans édités avant le milieu des années 20, nous avons maintenu, quand nous l'avons jugé nécessaire, une distinction entre la réception liée à l'édition originale et celle concernant la ou les rééditions du roman. En effet, pour ces romans, une certaine distance (temporelle et surtout esthétique) sépare l'édition originale des rééditions, ce qui, on le comprendra, affecte également la réception de chacune des versions du texte. À partir de 1925 en revanche, éditions originales et rééditions sont si proches que nous avons opté pour un traitement global de la réception (à une exception près).

Ajoutons encore que, pour chacune de ces sections, nous indiquons également le nombre d'articles répertoriés, ainsi que la répartition proportionnelle entre les articles dans lesquels un roman est reçu plutôt positivement, ceux dont la tonalité est neutre, et enfin ceux où l'avis exprimé est négatif.

Enfin, on trouvera en annexe une série d'extraits d'articles parmi les plus représentatifs, qui apporteront un peu de substance aux divers points synthétisés dans notre présentation.

Le style et la langue : reconstruction des grilles de lecture

Parmi les caractéristiques supposées essentielles de la langue française, la clarté est peut-être celle qui tient le premier rang¹. On ne sera ainsi pas étonné de la voir employée comme critère d'évaluation du style ramuzien. Or cette clarté se manifeste notamment à travers l'ordre des mots dans la phrase, ou bien la concordance des temps, qui sont des composantes grammaticales mises à rude épreuve par l'écrivain romand. Si certains ne régleront pas leur jugement sur ce plan-là, d'autres, beaucoup plus nombreux, se trouveront arrêtés par «l'hermétisme» de cette langue, voire se fâcheront tout rouge contre ce «galimatias», ce «charabia» ou ce «petit nègre».

Selon le schéma dominant à l'époque, la clarté est l'affaire de la composante logique, rationnelle de la langue, qui est le vecteur d'une pensée. C'est elle que la correction grammaticale garantit, de façon universelle. Mais on distingue habituellement une deuxième composante de la langue, qui a trait à l'expression, et qui, elle, est soumise à l'emploi singulier de chaque locuteur; des traits affectifs peuvent alors venir chahuter la structure ordonnée de la langue. Dans le discours critique, clarté et expressivité sont souvent mises en opposition; et si le style ramuzien peut sembler manquer de la première qualité, on lui reconnaît en revanche quasi unanimement la seconde, ainsi que les effets qui lui sont associés, c'est-à-dire la puissance d'évocation et la capacité à transmettre une émotion. On attribuera alors à la langue de Ramuz des facultés qui sont plus du côté d'un faire-voir ou d'un faire-sentir que d'un faire-comprendre. C'est en cela que l'on

¹ Sur ce point, on se souviendra de la phrase de Rivarol, tirée de son discours *De l'universalité de la langue française* (1783), et référence indiscutable pour tout défenseur de la pureté de cette langue: «Ce qui n'est pas clair n'est pas français [...].»

peut également saisir pourquoi la critique manie rapidement un lexique pictural (puis cinématographique) pour décrire l'écriture ramuzienne, puisque celle-là n'est pas censée viser la transmission d'une « information » mais le surgissement d'images fortes.

Nous l'avons dit, l'expression est liée à l'appropriation de la langue par un individu : il s'agit donc également d'*expression de soi*. Derrière cette notion, on retrouve à peine voilée une conception du style comme marque caractéristique d'un individu (« Le style, c'est l'homme », *dixit Bossuet*). À partir des années 30, ce ne sont plus tellement les « *incorections* » que l'on remarquera ; le style particulier de Ramuz sera moins évalué à l'aune d'une norme grammaticale, mais plus perçu comme l'affirmation de la personnalité de l'écrivain. (Notons que l'on peut aussi penser que la critique s'est finalement habituée à ce style, qui ne la choque plus.)

La question de l'*expression de soi* permet également d'articuler l'opposition clarté/*expression* et celle de naturel/*artifice*, par le biais de la notion d'*authenticité*. Dépourvue des attraits formels du français académique, la langue ramuzienne apparaît dans un caractère de simplicité. Or un des grands débats consiste à déterminer si cette simplicité est sincère, naturelle, ou si au contraire elle n'est qu'affectée, issue d'un maniérisme détestable. Ce ne sont pas les paroles des personnages qui sont en cause ; qu'ils parlent de façon simplette et incorrecte, c'est un facteur admis de réalisme. En revanche, que cette simplicité s'étende à la langue de « l'auteur » (du narrateur, dirions-nous), dont on devine pourtant l'instruction et la maîtrise, cela fait naître le soupçon. Les tenants d'une conception classique de la langue française sont avant tout rebutés par la systématisation de certains « procédés » : on comprend donc que c'est leur visibilité qui constitue le véritable problème. Derrière l'opposition entre naturel et artifice se cache ainsi une conception « *bourgeoise* » de l'art, selon laquelle l'effort dont l'œuvre est le résultat ne doit pas être perçu, sinon, l'œuvre n'est pas « vraie », elle est factice. Comment croire en effet à la vérité d'une œuvre, si on en voit toutes les ficelles ? Or, qui plus est, le domaine de la langue est dominé par des vérités intangibles, qui sont les lois grammaticales ; en multipliant les opérations d'*écriture* allant à l'encontre de tels principes, l'artiste multiplie les démarcations et souligne ainsi son « *art* », son travail, qui est alors trop visible et sombre dans la « *fausseté* » de l'*artifice*... À l'opposé, les défenseurs de l'art ramuzien insistent donc sur le caractère naturel de cette langue simple : « L'*instinct* d'un artiste littéraire le porte à puiser, non à la citerne de la grammaire, mais

à la source vive de la langue parlée².» Et Ramuz lui-même — lorsqu'il se sentira obligé de justifier son « mal-écrire » — en revendiquera l'authenticité.

Dernière grille que nous aimerais aborder, celle qui se manifeste à travers les notions de régionalisme et de terroir. Plus aisée à appréhender, elle recouvre une opposition d'ordre géographique, entre le centre francophone parisien et sa périphérie aux parlers dialectaux multiples. On peut penser que c'est une grille d'analyse simplificatrice, assez commode, parce qu'elle permet de ranger sous une seule catégorie tout phénomène d'écriture échappant à la norme du centre, et cela sans remettre en question cette même norme. La notion de terroir est parfois abordée d'un peu plus haut, et traduite en termes d'implications esthétiques ; c'est le critère d'unité de l'œuvre qui conduit Ramuz à employer une langue caractéristique : situant ses histoires dans des cadres paysans, mettant en scène des personnages au caractère souvent fruste, il se doit d'adopter un ton et un style qui soient en adéquation, pour éviter toute discordance qui nuirait à l'équilibre du texte.

Enfin, si l'on s'éloigne du domaine des configurations mentales de la critique pour approcher celui des comparaisons stylistiques, une étape importante consiste en un rapprochement opéré entre l'écriture de Ramuz et le style biblique, et surtout avec celui des bibles d'Ostervald et de Martin (P. Seippel est le premier à faire ce constat³, confirmé par d'autres ensuite). Sur un plan plus strictement littéraire, d'autres influences sont soulignées, notamment celle de Charles-Louis Philippe, de Charles Péguy ou de Francis Jammes.

Le problème de la catégorisation générique

Un des lieux communs de la réception critique est de dénier aux romans de Ramuz l'appartenance au genre romanesque. Concédons que l'écrivain lui-même ne désigne pas toujours ces textes-là comme tels : à côté de la désignation « roman », on trouve (si l'on s'en tient aux éditions originales) des « histoires » (*Aline, Jean-Luc persécuté, Le Règne de l'esprit malin*), un

² Paul SEIPPEL, *Journal de Genève*, 19 décembre 1921 (à propos de *Terre du ciel*).

³ Paul SEIPPEL, *Journal de Genève*, 21 mai 1911 (à propos d'*Aimé Pache, peintre vaudois*).

« tableau » (*Les Signes parmi nous*) et un « récit » (*Derborence*), alors que sept textes ne sont pas catégorisés (*L'Amour du monde*, *La Grande Peur dans la montagne*, *Farinet ou la fausse monnaie*, *Adam et Ève*, *Le Garçon savoyard*, *Si le soleil ne revenait pas*, *La Guerre aux papiers*).

Mais il faut dire que les romans ramuziens échappent à bien des égards à la définition du genre romanesque de l'époque, du moins celle qui se manifeste à travers les attentes (déçues) des critiques. Pour résumer, le roman est censé s'articuler autour de quelques figures centrales, dont on suit le parcours, et notamment leur évolution psychologique ; l'intrigue doit être unifiée ; la matière traitée est supposée avoir une certaine densité, pour donner lieu à des développements importants. Or ces « règles » sont quasi systématiquement bafouées par le roman ramuzien.

Ainsi de l'importance de la matière traitée ; elle sera perçue souvent comme très mince, correspondant à celle d'une nouvelle peut-être, mais certainement pas à l'ambition du genre romanesque. Beaucoup verront dans le manque de matière une trace des intentions esthétiques de l'auteur, pour qui toute intrigue est un prétexte, dont il se désintéresse vite : Ramuz chercherait avant tout à peindre, à *décrire* des milieux et des gens, et non à raconter des histoires au contenu ample et complexe.

Le sort du personnage est encore plus déterminant : si l'on peut encore mettre la main sur des personnages centraux dans les premiers romans de Ramuz, cela n'est plus le cas au sein de sa production des années 1915-1930, où la multiplication des personnages au sein d'un même récit va de pair avec une déhiérarchisation : il n'y a plus vraiment de personnages principaux ou secondaires, tous occupent le même plan. Les « héros » agissant comme une force centripète — ils sont le noyau et le ciment de toute intrigue romanesque —, leur effacement a alors des effets majeurs sur l'édifice romanesque, car la multiplication de personnages *de même plan* conduit à une explosion de l'intrigue : on ne suit plus une seule histoire mais plusieurs. En outre, ces histoires sont reliées vaille que vaille entre elles, et le texte se trouve alors déstabilisé dans sa macrostructure, parce que chaque chapitre semble gagner en autonomie et se raccorder périlleusement aux autres. Pour cette raison, on représentera volontiers les romans de Ramuz comme des « suites de tableaux » et non comme des romans. (Notons au passage que le terme « tableau » nous renvoie à nouveau au descriptif plutôt qu'au narratif.)

La multiplication des personnages — au sein d'une matière réduite et non d'une fresque, rappelons-le — a pour autre corollaire un appauvrissement de leur densité, notamment psychologique. Les personnages ramuziens seront souvent perçus comme juste esquissés par leur créateur ; en parallèle, c'est leur milieu, et en particulier la nature environnante, qui semblera gagner en présence. Les personnages étant généralement associés aux actions et la nature plutôt au « décor », il nous est difficile de ne pas trouver là encore — dans le renversement des rapports qu'ils entretiennent conventionnellement dans le roman — une trace de la prédisposition pour la description attribuée à Ramuz.

Enfin, dans la première moitié du XX^e siècle, le genre romanesque se confond avec le réalisme, conçu comme une relation minutieuse et, surtout, vraisemblable d'événements, de comportements, de milieux sociaux, etc. Or, dès *Jean-Luc persécuté*, et surtout dès le milieu des années 10, Ramuz introduit des éléments surnaturels dans ses romans, choisit des sujets que l'on voit comme empreints de « symbolisme mystique », laisse une grande part d'ombre sur les suites d'événements qui constituent ses récits, tout en conservant néanmoins son souci du détail, son exactitude dans la description. D'abord désarçonnée, la critique trouvera ensuite un nom pour ce mélange — « réalisme mystique » ou « réalisme fantastique » — et finira par y voir la marque de fabrique de l'écrivain, à tel point que dans les années 30, alors que Ramuz produit des textes dont le surnaturel est absent, on persistera à y trouver le même mélange.

Tous ces éléments font que la critique rechigne à intégrer les romans de Ramuz au genre romanesque. Ce sera alors à la poésie en prose que ces textes seront de préférence rattachés, en raison de leur caractère mystérieux et symbolique, de la faiblesse de leur intrigue et de leurs personnages, et de leur ampleur descriptive⁴. D'autres catégories seront plus rarement convoquées, comme l'épopée, la tragédie antique ou la chanson de geste.

⁴ À propos des liens qui, dans la tradition de la critique littéraire, unissent la description et la poésie, on lira avec intérêt l'anthologie que Philippe HAMON consacre à la description (*La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1991).

Aline (1905)

Nombre de documents : 131. Proportion : 89% / 9% / 2%

Traitant d'un premier roman, la critique (romande) se doit de faire le point sur l'état de la littérature romande et de situer l'œuvre dans la production contemporaine. Dans ce cadre, le pessimisme d'*Aline* est salué comme un effort louable de rompre avec l'optimisme conventionnel propre à la littérature romande, de même qu'on se réjouit de l'absence de ton didactique et moralisateur. Mais la réception de l'œuvre romanesque de Ramuz est d'emblée contradictoire, que cela soit par rapport au style ou, surtout, par rapport à la vision du monde proposée. Ainsi du pessimisme du roman, qui est également perçu par certains comme signe d'une vision partielle et partielle de la réalité.

L'œuvre est décrite comme nouvelle et originale, tant par les mots employés que par les images ou le style. La notion de simplicité (qualifiant l'écriture), voire de simplification (en ce qui concerne la psychologie des personnages), est maniée incontinent par la critique, soit en lui attachant une valeur positive (sobriété, retenue, concision), soit, parfois, en la taxant d'artificialité (c'est souvent le cas pour la simplification psychologique). Mais la simplicité n'exclut pas l'exactitude : d'emblée, les éloges principaux de la critique vont vers la capacité d'observation de Ramuz et la vérité de ce qu'il montre. Deux notions incontournables font elles aussi leur apparition immédiatement : la puissance d'évocation et le concept de l'expression personnelle.

La seconde phase de la réception autour de la réédition du roman (par Grasset en 1927) se distingue peu de la première. Ainsi, la grille d'analyse stylistique n'a pas bougé : la simplicité ramuzienne tend soit vers la pureté, soit vers le simplet. De même, on remarque que la morale du récit sort des faits racontés et non pas d'un commentaire didactique du narrateur. Si la question de la langue est plus débattue, cela ne dépasse toutefois pas le stade du couple expressivité vs clarté ou celui de l'adéquation de la forme à son contenu.

En fait, c'est au sujet de la composition de l'œuvre que la critique des années 20 s'illustre un peu plus, vraisemblablement influencée dans sa lecture par les quatre romans « précédents » qui l'ont marquée⁵. On se plaint de l'absence de hiérarchie, de mise en

⁵ *La Guérison des maladies* (paru en 1917 et premier roman (ré)édité par

scène, d'une « accumulation désordonnée de tableaux et de faits⁶», même si, on le concède, ce roman n'atteint pourtant pas « le simultanéisme qui dénerve le récit dans les livres ultérieurs de l'écrivain⁷ ». On peut relier ces observations à la question du genre romanesque et de ses « règles », de l'équilibre entre narration et description (pour laquelle Ramuz a du talent), et du rattachement, par la critique, des romans de Ramuz plutôt à la poésie en prose.

Les Circonstances de la vie (1907)

Nombre de documents : 26. Proportion : 88% / 12% / 0%

L'aspect déterminant de la réception des *Circonstances de la vie* est le rapprochement entre ce roman et *Madame Bovary*, de Flaubert ; Ramuz est même décrit comme étant le « Flaubert vaudois⁸ ». Ce rapprochement ne va pas sans d'inévitables références au naturalisme ou, de façon plus générale, au réalisme, et, dans ce registre, la critique est unanime à reconnaître chez Ramuz la minutie de son observation, son attention portée aux détails ; ce constat débouche néanmoins sur deux évaluations contraires, la louange (justesse du trait, détail évocateur) ou le blâme (excès de détails).

L'autre point fort qu'il nous faut souligner est que le vocabulaire de la critique se met en place. Certains termes qui apparaissent alors pour décrire des procédés ramuziens auront beaucoup d'avenir : impressionnisme, pointillisme, touches successives, accumulation ou juxtaposition. De même, on voit poindre la figure d'un Ramuz peintre des mœurs paysannes et/ou vaudoises, et l'on décèle une « fruste poésie » émanant de cette œuvre romanesque, jugements critiques qui seront par la suite très persistants.

Jean-Luc persécuté (1908)

Nombre de documents : 126. Proportion : 83% / 10% / 7%

La question que *Jean-Luc persécuté* pose indéniablement est celle du lyrisme dans l'œuvre romanesque de Ramuz et de ses

Grasset, en 1924), *Joie dans le ciel* (réédition de *Terre du ciel* (1921) par Grasset, en 1925), *L'Amour du monde* (1925) et *La Grande Peur dans la montagne* (1926).

⁶ S. n., *Intermédiaire des éditeurs* (Paris), 1^{er} mai 1927.

⁷ S. n., *Les Potins de Paris*, 12 juin 1927.

⁸ Paul BUDRY, *Gazette de Lausanne*, 13 juin 1907.

rapports avec le réalisme⁹. L'article que Robert de Traz consacre à ce roman est un exemple parfait d'une conception dominante qui oppose lyrisme et réalisme, raison pour laquelle *Jean-Luc persécuté* sort du champ proprement réaliste, ce qui n'est pas toujours perçu de manière favorable. Ainsi, l'analyse psychologique des personnages, censément au centre d'une entreprise romanesque, ne ressort pas indemne de ce traitement, elle semble même singulièrement appauvrie à certains¹⁰. La construction du roman est également un obstacle auquel se heurte la critique : la dynamique de l'intrigue pâtit de la minutie descriptive, du souci du détail et de l'« impressionnisme » de Ramuz.

Si *Jean-Luc persécuté* demeure néanmoins dans le champ du réalisme (et du romanesque), c'est grâce à l'objectivité de l'auteur : l'image d'un Ramuz peintre du quotidien, étudiant les mœurs paysannes avec exactitude, s'affirme comme un des axes forts de la réception de *Jean-Luc persécuté*. Cette image ne va pas sans l'indispensable notion de pittoresque, qui semble être le contrepoids « externe » au manque de description « interne », de type psychologique.

Lors de la réédition du roman par Grasset, en 1930, le débat se situe essentiellement sur le terrain de la langue et du style de Ramuz. De part et d'autre de l'inévitable notion de simplicité, les critiques se scindent en deux groupes, inaltérables : les uns défendent la sobriété, la sincérité de ce style, le naturel et la clarté de cette langue ; les autres dénoncent l'artifice du style, sa pesanteur, ses archaïsmes inutiles et ses incorrections.

Aimé Pache, peintre vaudois (1911)

Nombre de documents : 94. Proportion : 85% / 9% / 6%

D'une manière générale — toutes éditions confondues —, les critiques soulignent deux aspects du roman : son contenu autobiographique (c'est surtout le cas lorsque le roman est réédité par Grasset en 1942), et le motif de l'enracinement. Ce point-là donne parfois lieu à une réflexion sur l'enseignement que semble tirer

⁹ Le lyrisme étant plutôt rattaché à la poésie, on voit également quels problèmes de catégorisation générique sa présence peut poser à la critique.

¹⁰ Il est intrigant de constater que, trente ans plus tard, lorsque le roman est réédité par Grasset, le regard de la critique s'est un peu modifié sur ce point, car on est alors plutôt enclin à reconnaître le talent de Ramuz dans le domaine de l'analyse psychologique.

Ramuz de l'« idée morale [...] de la race¹¹» ou sur la portée métaphysique d'un tel thème. Mais, avant tout, la critique (romande) célèbre l'hymne à la terre natale, la restitution de l'âme vaudoise, voire le patriotisme qui fondent *Aimé Pache, peintre vaudois*. On peut ainsi considérer la réception de ce roman comme une des étapes de la constitution de Ramuz en chantre du Pays de Vaud. À noter en revanche que, dans les années 40, cet aspect thématique n'est pas toujours très apprécié, au vu du contexte historique... Dans une lecture plus positive, c'est bien sûr la notion de régionalisme que la critique française convoque pour saisir *Aimé Pache, peintre vaudois*.

« Supérieur dans la description, il est traînant et embarrassé dans le récit¹². » Ce jugement synthétise les principales remarques de la critique, dans les années 10, concernant la composition du roman. La minutie de Ramuz semble la cause d'un déséquilibre, et l'action est ralentie ou même démembrée, engloutie par une surcharge de détails et de description, caractéristique qui rend également le style de l'auteur lent et lourd. Trente ans après, à l'autre bout du corpus d'articles, c'est plutôt un certain apaisement qui règne au sein de la critique française, à propos de la question du style. Après les chocs de *Joie dans le ciel* ou de *La Grande Peur dans la montagne*, le style et la langue de Ramuz dans ce roman heurtent peu la critique... à tel point qu'on en vient même à percevoir *Aimé Pache, peintre vaudois* comme étant « très dans la note Académie Française¹³ ».

Vie de Samuel Belet (1913)

Nombre de documents : 81. Proportion : 96% / 3% / 1%

Une fois n'est pas coutume, une composante formelle — liée au mode de narration du roman, en « je » — arrête un certain nombre des critiques lecteurs de *Vie de Samuel Belet*: la voix de l'auteur semble en effet apparaître de fois en fois sous celle de son personnage principal, ce qui affecte profondément l'homogénéité du roman. Ce défaut d'unité est avant tout une affaire de style — dont par ailleurs on remarque, avec approbation, qu'il s'est « assoupli » — ou réside dans les rapports entre forme et

¹¹ Georges RIGASSI, *Wissen und Leben* (Zurich), 1^{er} août 1911.

¹² Edouard SIMOND, *Revue de Belles-Lettres* (Lausanne), juin 1911.

¹³ Pierre DES BOIS, *L'Auto* (Paris), 10 janvier 1943.

fond, car l'œuvre, en soi, demeure structurée et une par sa thématique. De même, *Vie de Samuel Belet* ne détonne pas à côté des quatre autres romans de Ramuz ; le principe d'unité s'étend donc sur l'ensemble de la production romanesque, grâce notamment à l'exactitude de Ramuz, à son souci de vérité. Seul l'aspect thématique fait hésiter la critique : est-ce une vision pessimiste ou optimiste ? faut-il y voir l'expression d'un panthéisme ou d'une conception évangélique du monde ?... Le consensus est plus marqué en revanche au sujet de l'«âme vaudoise» que le texte restituerait.

Lorsque le roman est réédité par Gallimard en 1944, le verdict positif posé trente ans plus tôt se trouve confirmé : la simplicité de l'écrivain, ou son ton sobre et soutenu, sa tendance vers la synthèse, toutes choses concourant à une harmonie de l'œuvre, sont très appréciés... peut-être également parce que la critique française découvre le roman après certaines œuvres plus radicales : «Samuel Belet c'est du Ramuz atténué [...]»¹⁴.»

La Guerre dans le Haut-Pays (1915)

Nombre de documents : 24. Proportion : 96% / 4% / 0%

Deux aspects de la réception critique de *La Guerre dans le Haut-Pays* doivent être soulignés. Le premier concerne les remarques à propos du style ramuzien, qui tendent à se concentrer sur son pouvoir d'évocation ; celui-ci réside notamment dans les détails, dans les notations éparses — on reconnaît sans peine les notions de détail évocateur et d'effet de réel telles que pourra les formuler, bien plus tard, Roland Barthes.

Le second aspect tend à montrer «à posteriori» que *La Guerre dans le Haut-Pays* préfigure certains des romans à venir. On consultera avec profit l'article que Robert de Traz consacre à ce roman : «C'est un roman qui se passe à la fin du XVIII^e siècle, et qui raconte comment les populations conservatrices d'en haut se défendent, les armes à la main, contre les idées révolutionnaires qui viennent de la plaine. Mais cela, c'est l'argument, le prétexte. Ce que veut M. Ramuz, c'est décrire un petit groupe humain, qui s'agit entre les quelques maisons de son village, dans un creux de vallée [...]»; «[...] ils [les personnages] sont moins individuels que décoratifs [...]. Et j'ai été frappé de voir combien

¹⁴ Claude BARJAC, *L'Ordre* (Paris), 7 mars 1945.

l'auteur sait grouper ses personnages par masses. Il les fait mouvoir d'une manière scénique¹⁵. » Or ce sont là des caractéristiques qui seront associées de manière récurrente aux romans ultérieurs de Ramuz, du *Règne de l'esprit malin* (1917) à *Si le soleil ne revenait pas* (1937).

Le Règne de l'esprit malin (1917)

Nombre de documents : 52. Proportion : 86% / 4% / 10%

Le choc dont rend compte la critique avant toute chose, c'est le surgissement de l'élément fantastique, de la « fantaisie¹⁶» dans une œuvre qui auparavant était dominée par le réalisme, l'observation. Ramuz distille néanmoins toujours autant de détails réalistes et évocateurs ; un jeu s'opère ainsi entre deux composantes, et le mélange de l'évocation du surnaturel à l'observation du réel forme alors une œuvre mystique, pétrie de symbolisme. Ce qui surprend la critique en 1917 est néanmoins appelé à devenir une norme *pour* cette même corporation... et lorsque, en 1937, alors que le roman est republié dans la revue *Le Chef-d'œuvre*, on se plaît à souligner cette « caractéristique » de l'art romanesque ramuzien, on peut dire que la relever est devenu un poncif du discours critique.

Mentionnons encore que, en 1917, le « mélange » est largement apprécié : certains en reconnaissent l'ampleur, où se respire un grand souffle lyrique ; d'autres butent contre le manque de vraisemblance, d'analyse psychologique ou d'explication de la causalité des faits. Les premières remarques concernant l'hermétisme de l'œuvre de Ramuz font ainsi leur apparition — et, là encore, cet axe de la critique aura un bel avenir !

La Guérison des maladies (1917)

Nombre de documents : 208. Proportion : 81% / 8% / 11%

Édition originale

Une remarque préliminaire s'impose : dans près de la moitié des articles (5 sur 12), ce roman est reçu négativement. La critique (essentiellement romande) est donc très partagée.

La langue est un des points d'achoppement principaux. Du binôme naturel vs artifice, seul le deuxième terme semble cette fois

¹⁵ Robert DE TRAZ, *La Semaine littéraire* (Genève), 18 décembre 1915.

¹⁶ René-Louis PIACHAUD, *Pages d'art* (Genève), mai 1917.

être retenu pour qualifier ce « galimatias », dont l'absence de clarté se fait cruellement sentir. Le tournant « mystique » suivi par Ramuz est à la source d'autres crispations ; le roman est miné par l'invraisemblance — ce qui est antiromanesque, bien entendu — « tantôt grotesque [...] tantôt ravissante¹⁷ ». Si par l'intrusion en force du mysticisme et du surnaturel l'œuvre gagne en lyrisme, elle perd en profondeur morale, en analyse psychologique ; heureusement (et sur ce point presque tous sont d'accord), Ramuz conserve son exactitude, sa sûreté dans la description, sa force dans le « rendu », dans l'évocation et le relief.

Réédition Grasset (1924)

Là encore, un premier constat doit être fait. *La Guérison des maladies* est le premier roman de Ramuz que Grasset (ré)édite ; à ce titre, il sera alors indubitablement un étalon pour la critique. Si l'on cherche à comprendre la réception française des romans de Ramuz, il est ainsi nécessaire de s'arrêter un instant sur celle de ce roman en particulier.

Le discours critique pris dans son ensemble reflète avant tout un embarras face à l'hermétisme de l'œuvre, que beaucoup remarquent et critiquent : assurément, l'absence de clarté tant thématique que stylistique est le nœud du problème.

Le doute subsiste par exemple à propos du contenu de ce roman. Si pour la plupart des critiques la thématique chrétienne (et catholique) ne fait aucun doute, certains, irrités, se sentent incapables de trancher, et d'autres voient dans l'œuvre plutôt une étude d'une hallucination collective, inspirée par Freud et la psychopathologie, étant même parente d'œuvres de Verne ou de Wells... De plus, la psychologie des personnages, perçue comme rudimentaire, simplifiée, ne donne aucun indice qui permettrait d'assurer la compréhension du roman ; d'ailleurs, Ramuz ne semble plus trop s'intéresser aux individus, mais aux foules : le lien thématique avec l'unanimisme « à la Jules Romains » devient alors quasi incontournable.

L'hermétisme est également formel, et affecte surtout la composition phrasique, mais aussi celle de l'œuvre entière. Le style et la syntaxe de Ramuz génèrent toujours le même débat ; passons sur la question de la simplicité, du naturel, de la sincérité, de l'artifice, du charabia, ou encore du terroir et du régionalisme

¹⁷ Alexis FRANÇOIS, *La Semaine littéraire* (Genève), 26 janvier 1918.

(peu évoqués), pour relever d'autres articulations du discours de la critique autour de ce roman : d'un côté un ensemble formé des notions d'expressivité, d'évocation ou d'émotion, de l'autre leurs « contraires », la clarté ou la convention. Ce style fait naître encore une autre difficulté, une autre confusion, lorsqu'il s'agit de distinguer la voix de l'auteur de celles de ses personnages ; on voit en quoi cet aspect est à lier avec le sentiment de flottement interprétatif mentionné plus haut.

Néanmoins, la critique se trouve apaisée par le fait que Ramuz conserve ses qualités, c'est-à-dire la puissance d'évocation et l'exactitude de l'observation. Mélangeant hermétisme et limpidité, son œuvre apparaît alors comme se nourrissant à la fois au réalisme, au lyrisme et au mysticisme.

Les Signes parmi nous (1919)

Nombre de documents : 71. Proportion : 82% / 10% / 8%

Les Signes parmi nous confirme pour la critique que Ramuz est entré dans une nouvelle phase, ouverte par ses deux romans précédents, où le mysticisme et le lyrisme dominent. Le sous-titre du roman — « Tableau » — suscite les commentaires et amène sans doute la critique à multiplier les références à la peinture pour décrire la technique ramuzienne, références générales ou plus précises (cubisme, futurisme, impressionnisme).

La composition de l'œuvre intrigue également, on commence à parler de juxtaposition de scènes ou de fragmentation. Il est à noter que, en 1931 (année de la réédition du texte par Grasset), alors que *Les Signes parmi nous* est cette fois sous-titré « Roman », le prière d'insérer mentionne le sous-titre précédent... mais au pluriel, cela afin de rendre compte de la composition particulière du texte, en le désignant comme une « vaste fresque ».

Au chapitre du style, les références à la Bible sont de mise, tant en 1919 qu'en 1931, et l'on se plaît à indiquer que, cette fois, le style et le sujet sont en adéquation. Soulignons néanmoins une nuance en 1931: ce n'est pas tant le style qui est approprié au sujet traité, mais l'inverse. Ce point de vue est intéressant : la critique conçoit le style de Ramuz comme profondément ancré en lui, comme une émanation personnelle, et il ne s'agit plus tant de réclamer qu'il écrive mieux que d'attendre qu'il se choisisse des sujets adéquats (c'est-à-dire remplis de mystère). Ainsi, nous pouvons avancer l'idée que la critique de la langue et du style de Ramuz s'est déplacée sur le terrain de l'expressivité, qui paraît ne pouvoir surgir qu'au détriment de la correction et du bien dire.

Terre du ciel (1921)

Nombre de documents : 132. Proportion : 83% / 5% / 12%

Édition originale

La parution de *Terre du ciel* pâtit vraisemblablement du fait qu'aucun livre n'a été envoyé en service de presse : elle n'a généré que 7 articles entre décembre 1921 et février 1923 (si l'on s'en tient aux documents à notre disposition). Le discours critique s'attarde avant tout sur la composition du roman, qui, précisément, n'en est pas un, parce qu'il n'en a « ni la structure, ni le ton, ni la perspective, ni le contenu psychologique¹⁸ »; ainsi, les personnages ne sont que des esquisses et n'importent qu'en tant que groupe. On est également sensible à l'alliage entre sens du fantastique et sens du réel, le second venant soutenir le premier.

Réédition Grasset : Joie dans le ciel (1925)

Les éditions Grasset fournissent aux critiques, afin qu'ils puissent saisir l'œuvre entière de Ramuz, un classement bibliographique qu'il est intéressant de signaler :

1. Romans de début où, dans la formule traditionnelle d'une histoire racontée, s'affirme déjà son originale maîtrise : *Circonstances de la vie; Aline; Aimé Pache; Samuel Belet; Jean-Luc persécuté*.
2. Confessions lyriques et poèmes en prose : *Raison d'être; Adieu à beaucoup de personnages; Le Grand Printemps; Chant de notre Rhône; Salutation paysanne*.
3. Romans épiques et mystiques : *Guerre dans le Haut-Pays; Règne de l'esprit malin; La Guérison des maladies; La Séparation des races*.
4. Romans à thèmes où le véritable personnage est tout un groupe : un pays bouleversé ; un pays dans la joie ; un village dans le ciel, etc. *Signes parmi nous; Passage du poète; Présence de la mort; Joie dans le ciel*.

L'appartenance de *Joie dans le ciel* au quatrième groupe est confirmée par endroits, notamment à travers des liens tissés avec l'unanimisme de Jules Romains. Ce classement met également au jour des motifs récurrents ; peu de critiques les soulignent encore

¹⁸ Frédéric-Philippe AMIGUET, *La Tribune* (Lausanne), 19 décembre 1921.

— *Joie dans le ciel* est quasi le deuxième roman de Ramuz pour une grande partie d'entre eux —, mais (pour les romans ultérieurs) cela deviendra presque un passage obligé que de le constater.

Si une grande majorité des critiques accueillent ce roman de manière favorable, la réception n'en demeure pas moins très contrastée. La question du style et de la langue de Ramuz divise toujours autant la corporation, aux prises avec les notions de naturel et d'artifice, de clarté et d'expression, à moins qu'on ne choisisse de ranger le tout sous l'étiquette du terroir, du régionalisme ou du pittoresque.

Presque tout le monde s'accorde en revanche à reconnaître la puissance d'évocation de l'écrivain, son humanité, la qualité et la nouveauté de ses images, sa poésie, sa fraîcheur, son lyrisme... Tous prennent note également du contenu fortement mystique de l'œuvre, de sa relative portée philosophique ; mais quant à déterminer son sens exact, là, à nouveau, les avis divergent. Une question très angoissante, notamment, agite la critique : ce roman est-il « chrétien » ou non ? L'éventail des réponses épouse tous les possibles, entre l'absence d'intention théologique et l'extrême imprégnation chrétienne. D'autres, un peu irrités, préfèrent parler de « vaseline évangélique¹⁹ », les moins scandalisés se contentant de déplorer l'hermétisme du roman, son absence de clarté, due entre autres, selon Paul Souday, aux procédés stylistiques de son auteur²⁰. Comme on le constate encore, certains ne sont pas sensibles aux thèmes développés par *Joie dans le ciel*, où ils ne voient que conte bleu, « conte de bonne femme » obscurantiste²¹, exploitation du merveilleux populaire, attendrissement « bêtête » ou quiétude bêtifiante.

Enfin, deux concepts ressortent encore du discours critique. Le premier est promis à un certain succès : il s'agit de l'aspect primitif de l'art de Ramuz. Ce concept, lié à ceux de simplicité et de nouveauté, ne concerne que l'aspect formel de l'œuvre ramuzienne, il touche à une « façon adamique de voir le moindre objet²² ». Au contraire, le deuxième concept se développe sur plusieurs niveaux : il s'agit du « médiévalisme » de Ramuz. Celui-ci est associé à une tournure d'esprit (avec une idée négative de

¹⁹ Charles HAGEL, *Algérie* (Alger), 24 septembre 1925.

²⁰ Paul SOUDAY, *Le Temps* (Paris), 3 septembre 1925.

²¹ P. Souday, *ibid.*

²² J.-J. POPINOT, *Journal de l'Ouest* (Poitiers), 28 septembre 1925.

décadence, d'obscurantisme), mais il concerne également des aspects formels de l'œuvre ramuzienne — à travers des comparaisons avec la peinture, les vitraux ou les mystères du Moyen Âge — de même que thématiques : Ramuz aurait ainsi une conception médiévale du paradis.

Présence de la mort (1922)

Nombre de documents : 18. Proportion : 61% / 17% / 22%

Tout comme *Terre du ciel*, aucun service de presse n'a été vraisemblablement organisé pour la parution de *Présence de la mort*, ce qui expliquerait la rareté des articles en rendant compte. La réception critique demeure, elle, dans une ligne bien connue. La saisie du style ramuzien s'opère selon un axe qui sépare un art vrai d'un art faux, la langue de Ramuz étant alors soit d'un côté, soit de l'autre. Si ce ne sont pas la vérité ou l'artifice qui sont convoqués, la réflexion critique s'oriente alors selon une opposition entre expression et clarté, la première étant, chez Ramuz, réalisée parfois au détriment de la seconde. Sur ce point, on pourrait même reformuler l'opposition expression *vs* clarté en une opposition matière *vs* forme, qui se déploie à travers le concept de plasticité de la langue : « Matière admirable, une fois vraiment admis qu'elle sert non plus uniquement à parler, mais à peindre ; que les mots n'en sont plus des "parties du discours", mais des boulettes de pâte qui s'ajoutent, se juxtaposent sous le pouce du sculpteur²³. » L'idée est surprenante ; toujours est-il qu'elle sera reprise en plus d'une occasion.

Sur un autre plan, la critique est frappée par l'absence de thèse dans ce roman ; un commentaire instructif à ce sujet²⁴ établit un lien entre la composition de l'œuvre — absence de logique, succession d'images et de tableaux — et l'absence de thèse : nous sommes dans un art de l'effet, « purement cinéétique », sacrifiant toute idéologie.

D'ailleurs, est-ce vraiment un roman que l'on a entre les mains ? Aucun protagoniste ne se détache sur le fond de ce drame cosmique, et cela pose problème ; nous savons en effet que s'il n'y a pas de héros, il n'y a pas de roman²⁵. Ainsi, l'art de Ramuz

²³ Maurice PORTA, *Feuille d'avis de Lausanne*, 8 février 1923.

²⁴ D. B., *Suisse libérale* (Neuchâtel), 2 avril 1923.

²⁵ Voir Johannes WIDMER, *Der Bund* (Berne), 29 décembre 1922 (édition du matin).

semble pouvoir être appréhendé plus aisément au moyen de catégories non pas littéraires mais cinématographiques. Les liens avec le 7^e art sont abondants, que ce soit en passant ou en faisant des rapprochements avec certains aspects techniques : juxtaposition, syncopes, décomposition du mouvement, art du montage.

La Séparation des races (1922)

Nombre de documents : 120. Proportion : 92% / 1% / 7%

Si l'on considère le nombre d'articles que la parution du roman a générés, il annonce incontestablement le raz de marée consécutif à la réédition, deux ans plus tard, de *La Guérison des maladies*. Et l'on ne peut que constater que les grilles d'analyse de la critique sont, plus que jamais, fermement établies en ce qui concerne Ramuz.

Ainsi, il apparaît que Ramuz n'écrit pas, mais il peint ou il sculpte. Et c'est parce que ces romans échappent au domaine de l'écriture que les lecteurs (et donc les critiques) se retrouvent en position difficile : « Car enfin, la littérature a ses lois qui ne sont pas celles de la peinture²⁶. » Par exemple, le genre romanesque demande de respecter une « durée psychologique », sinon il risque de « manquer de vraie vie²⁷ ». Or, précisément, les personnages de Ramuz sont quasi unanimement perçus comme manquant d'épaisseur psychologique ; ils ne sont qu'abstraits, simplifiés ou esquisrés. Pis encore (pour une conception traditionnelle du narratif romanesque), l'humain cède le pas à la nature, au décor, qui devient le personnage central de l'œuvre.

Ramuz ne chercherait donc pas à suivre le développement d'une « durée psychologique »; au contraire, il la brise en morceaux. Sa technique est celle de la fragmentation, et ses procédés se rapprochent alors de ceux du cinéma ou de la peinture : on parle volontiers d'impressionnisme, de pointillisme, de cubisme, et on multiplie les comparaisons avec certains peintres, notamment avec Hodler et Cézanne. La quasi-nécessité pour la critique d'employer un lexique pictural pour décrire l'œuvre de Ramuz se comprend aisément dès lors que l'on active une autre opposition, qui met face à face esprit et sensation, et qui permet de saisir la « configuration mentale » qui délimite le point de vue de la

²⁶ E. Cr., *La Revue* (Lausanne), 13 mai 1924.

²⁷ Ibid.

critique. Nous l'avons dit, un réseau plus ou moins implicite est tissé entre pensée, langue et littérature (la littérature est une mise en œuvre de la langue, et celle-là est l'expression de la pensée). Or il semble certain que l'art de Ramuz — et à ce sujet la critique s'appuie sur les dires mêmes de l'auteur²⁸ — ne s'adresse pas à l'esprit mais aux sens ; ce point suffit à rendre compte alors des particularités de l'écriture ramuzienne : « [Ramuz] décompose la vision, il décompose la phrase [...]»²⁹.

Passage du poète (1923)

Nombre de documents : 123. Proportion : 94% / 2% / 4%

Les documents disponibles se partagent de façon égale entre les trois éditions importantes du livre, à savoir une quarantaine d'articles pour l'édition originale, de même pour l'édition *Fête des vigneron*s, et de même pour la traduction allemande (les deux éditions confondues, celle de 1926 et la réédition de 1934). Ce fait est à retenir notamment pour la réception de Ramuz outre-Sarine : *Passage du poète* y réalise un des « scores » les plus importants en nombre d'articles.

Ce roman marque peut-être un tournant dans la perception de la figure de Ramuz, du moins en terre romande. Si l'image du chantre de l'âme vaudoise (ou romande) est déjà constituée (depuis *Aimé Pache, peintre vaudois* en tout cas), il semble que l'on atteint un degré supérieur dans la détermination de cette image. Quelques comparaisons avec les *Géorgiques* sont significatives : le travail que Ramuz opère avec *Passage du poète* est équivalent à celui de Virgile, naguère — il s'agit de glorifier la terre, le travail de la terre, la patrie. Ce roman est incontestablement une étape dans le développement du « mythe Ramuz ».

Les requalifications du roman en épopée ou en chanson de geste trouvent alors, cette fois-ci, une justification autre que l'impossibilité pour la critique d'accepter ce roman comme roman — cela parce qu'il ne rentre pas dans ses critères de classement générique. *Passage du poète*, par sa thématique, par son but supposé, est véritablement l'hymne à la geste paysanne et vigneronne. Il reste que la forme de l'œuvre pose tout de même

²⁸ Voir René-Louis PIACHAUD, *Le Monde nouveau* (Paris), 1^{er} décembre 1922.

²⁹ Gustave RUDLER, *La Chronique de Londres*, 14 avril 1923.

(comme toujours) quelques problèmes à la critique : l'absence d'intrigue, d'intérêt psychologique ou romanesque et une construction fragmentée font de ce texte plutôt un poème en prose ou une série de tableaux-descriptions, l'ensemble étant soutenu par un mélange d'exactitude réaliste et de lyrisme.

La réception, alémanique essentiellement, des traductions allemandes répercute l'idée d'une œuvre qui serait un hymne à la terre, à la patrie. Il en va de même de la réédition du texte aux Horizons de France (1929), sous le titre *Fête des vignerons*. L'en-cart annonçant, dans la *Bibliographie de la France*, la parution du roman donne le ton : « Les hommes et la terre, mêlés dans la peine et dans la joie³⁰. » En sus, le péritexte que constitue la collection Champs, dirigée par Henri Pourrat, dans laquelle paraît *Fête des vignerons*, ne peut que donner une forte orientation à la réception de l'œuvre. Ainsi, pour sa grande part, la thématique du roman est là encore perçue comme étant la poésie de la terre et du travail de même que l'expression des vieilles traditions vigneronnes et paysannes, à travers une peinture de la vie quotidienne.

L'Amour du monde (1925)

Nombre de documents : 92. Proportion : 84% / 7% / 9%

Voici la présentation du roman qui est faite dans le prière d'insérer (repris abondamment) : « Plutôt que de s'attacher à une description réaliste de ce drame, C. F. Ramuz, avec toute l'âpreté de son talent, l'évoque par un mélange heurté du rêve et de la réalité. » On perçoit l'influence qu'ont eue les rééditions chez Grasset de *La Guérison des maladies* et de *Terre du ciel*: chaque roman de Ramuz ne peut être décrit que comme un mélange de réalisme et de mysticisme. Cette fois-ci cependant, le mélange est « heurté », ce qui fait référence aux techniques de composition du roman. La comparaison avec le cinéma, bien sûr, se justifie complètement, et la structure de l'œuvre, tout en successions brusques sans transitions, est diversement appréciée : on balance entre absence de composition — phénomène dévalorisé (incohérence, ébauche, hermétisme) ou non (contrastes) — et complexité structurale (unité malgré les ruptures, notes enchevêtrées comme la vie, impressionnisme, simultanéisme).

³⁰ *Bibliographie de la France*, 22 novembre 1929.

Sur un plan plus thématique, la présence de ce roman dans la collection du Roseau d'or (Plon), de tendance néothomiste, catholique, a peut-être influencé la réception critique. Toujours est-il que *L'Amour du monde* semble contenir une morale digne d'un conte philosophique. Parmi les interprétations diverses de ce contenu moral, certaines ressortent plus que d'autres : la réalité quotidienne mise en péril par l'imagination, le retour de l'ordre ou encore des préoccupations spirituelles face au monde moderne. Plus généralement, les tentatives de dégager des constantes thématiques chez Ramuz sont relativement plus nombreuses que dans le cas des romans précédents. Ainsi, *L'Amour du monde* est un nouveau poème de la vie simple, une « nouvelle réplique d'une préoccupation constante » inspirée « de cette étrange puissance d'évasion romande toujours en éveil³¹ », ou alors le roman illustre ce thème ramuzien récurrent de la lutte entre l'idéal et les forces matérielles, à moins que ce ne soit l'immutabilité des choses. Certains en revanche, à la limite de la lassitude, estiment que Ramuz applique toujours la même formule, consistant à agiter la vie d'un village avec un peu de surnaturel.

La Grande Peur dans la montagne (1926)

Nombre de documents : 188. Proportion : 92% / 4% / 4%

Henry Poulaille l'annonce dans le prière d'insérer qu'il a rédigé³², *La Grande Peur dans la montagne* est un sommet dans l'œuvre de Ramuz. Au vu du nombre d'articles générés, ce roman a une importance déterminante dans le cadre de la réception, sa parution est une étape clé, au même titre que celle de *La Guérison des maladies*. Ainsi, la critique, à la suite de H. Poulaille, perçoit ce nouveau roman comme le résultat excellent du mélange entre réalisme strict et sens du mystère ou du fantastique qui apparaît comme étant la marque de fabrique de l'écrivain. On sort parfois des considérations esthétiques pour assigner une valeur métaphysique au mélange entre réalisme et fantastique, qui devient le signe d'une opposition entre idéalisme ou spiritualisme et matérialisme ou déterminisme.

La Grande Peur dans la montagne oscille donc entre l'étude — de l'âme paysanne, de mœurs, du cœur humain — plus ou moins

³¹ Maurice PORTA, *Feuille d'avis de Lausanne*, 18 septembre 1925.

³² Voir par exemple Henry POULAILLE, « Un grand romancier.

C. F. Ramuz », *L'Éclaireur du Soir* (Nice), 30 avril 1926.

vraisemblable et le lyrisme poétique, qui éloigne l'œuvre du romanesque pur ; on avance les termes de lyrisme unificateur, de poésie planétaire, de poésie sauvage et même de « poème de la fièvre aphteuse³³ »...

De même, on reconnaît de façon quasi unanime la puissance descriptive de Ramuz, ses dons d'évocation, qui se réalisent peut-être à travers une « nouveauté » de l'expression ou l'emploi du détail. Cela est moins remarquable que cet autre constat, là aussi partagé par la majorité de la critique, relatif à la « science de la mise en place³⁴ », au sens dramatique de l'écrivain. Si la dramatisation peut concerner la construction et l'intrigue, pour la plupart des critiques elle tient plutôt dans des procédés qui installent une certaine atmosphère — alors que l'action, précisément, importe peu ; il reste que *La Grande Peur dans la montagne* apparaît comme un des romans de Ramuz les mieux construits.

Enfin, ce roman, comme *La Séparation des races*, est rattaché au genre épique ou à la tragédie antique. Le statut des personnages l'explique peut-être : les hommes semblent être en effet relégués au second plan, laissant leur place à la montagne, véritable personnage principal du récit et incarnation de la fatalité.

La Beauté sur la terre (1927)

Nombre de documents : 144. Proportion : 85% / 8% / 7%

Une publicité Grasset, lorsque ces éditions rééditent le roman en 1928, le vend ainsi : « De tous les livres du célèbre écrivain, voici celui où l'intrigue romanesque est le plus poussée. » Pourtant, plus que l'intrigue, c'est la façon dont le récit est conduit qui intéresse plusieurs critiques. Il s'agit pour Ramuz de restituer, avant toutes choses, les sensations et le mouvement. De son côté, André Thérive décrit ainsi « la manière propre à M. Ramuz. Elle consiste à rapprocher le récit — soit de ce qu'il serait dans la bouche d'un témoin naturel des événements — soit de ce qui se déroule dans la conscience même des personnages³⁵. » En d'autres termes, on cherche à résoudre la question du statut du narrateur (on dit encore l'auteur à l'époque). Et lorsqu'on tombe sur des comparaisons avec Proust ou Joyce, on

³³ Jean NICOLIER, *Gazette de Lausanne*, 10 mai 1926.

³⁴ H. Poulaille, « Un grand romancier. C. F. Ramuz ».

³⁵ André THÉRIVE, *L'Opinion* (Paris), 18 août 1928.

mesure alors le chemin que la critique semble avoir parcouru dans sa compréhension de la technique ramuzienne du récit.

Pour le reste, et d'une façon générale, *La Beauté sur la terre* se situe, comme tous les romans ramuziens, à la croisée du réalisme — qui se traduit par une attention au détail, par une puissance d'évocation indéniable — et du lyrisme — que l'on sent notamment dans les descriptions de la nature, de la terre, éléments très présents dans ce roman. L'ensemble est traversé par l'universel et le mystère, qui transforment le roman en allégorie — dont le symbolisme, d'ailleurs, ne convainc pas toujours. L'œuvre s'éloigne alors du genre romanesque, pour se rapprocher du poème en prose.

Mentionnons enfin qu'un nombre assez important d'articles (27) relatifs à la traduction anglaise de 1929 sont disponibles. L'originalité de la réception de cette édition tient avant tout au fait que l'on situe Ramuz plutôt du côté de la modernité et de l'avant-garde que de celui de la peinture de mœurs réaliste ou naturaliste.

Farinet ou la fausse monnaie (1932)

Nombre de documents : 131. Proportion : 86% / 8% / 6%

Pour la grande majorité de la critique, *Farinet ou la fausse monnaie* est un double tournant dans l'œuvre romanesque de Ramuz.

Le changement concerne ainsi la conception de l'intrigue, avec un resserrement sur un personnage, érigé en véritable héros romanesque. De plus, contrairement à son habitude, Ramuz dote le personnage de Farinet d'une psychologie plus claire, bien caractérisée. Cette clarté est également une propriété de l'intrigue même, simplifiée, débarrassée des enchevêtements ou de la brume de mystère qui caractérisaient la prose ramuzienne auparavant.

Mais c'est surtout le style qui est le lieu de changements très remarqués par une majorité de la critique. Indéniablement, Ramuz l'a renouvelé, « allégé » et surtout rendu moins schématique ou artificiel. Une remarque de René de Weck à propos de ce roman est fort éclairante sur la question du style : « Le dialogue y abonde, le monologue intérieur y foisonne. Ce qui fait que le style ramuzien s'y montre moins artificiel que dans beaucoup d'autres ouvrages de l'auteur³⁶. » Comme nous l'avons dit au début de cet article, le

³⁶ René DE WECK, *Mercure de France* (Paris), 1^{er} juillet 1934.

style parlé ne déroute personne lorsqu'il se retrouve dans la bouche des personnages ; ce qui est inqualifiable, c'est que « l'auteur » soit lui-même contaminé, ce qui ne semble pas être le cas dans *Farinet ou la fausse monnaie*.

Adam et Ève (1932)

Nombre de documents : 142. Proportion : 70% / 16% / 14%

Avec un titre pareil, on imagine sans peine que ce roman a été discuté par la critique avant tout sous un angle thématique. La réception du contenu métaphysique est contrastée ; on reproche par exemple la vision partielle du message biblique dont Ramuz fait preuve : en négligeant la rédemption promise dans le Nouveau Testament, l'écrivain réduit le christianisme à une forme de stoïcisme. D'autres en revanche préfèrent parler de pessimisme ou de théorie du renoncement, et certains — notamment au sein de la critique française — associent une telle vision du monde au protestantisme.

Cependant, malgré tous ses efforts, la critique demeure désemparée lorsqu'il s'agit de déterminer le sens d'*Adam et Ève*. La faute en incombe peut-être au dénouement du roman, qui, semble-t-il, ne résout rien, mais surtout à la position en retrait de l'auteur, qui décrit les êtres sans chercher à les expliquer ; à ce propos, il est intéressant de constater que cet avis est formulé par le prière d'insérer lui-même. À travers ce qui est perçu comme un effacement de la psychologie des personnages, on retombe alors sur un lieu imposé depuis la parution de *La Grande Peur dans la montagne* : c'est la nature qui apparaît comme le personnage dominant du roman, à cause de la place que le lyrisme ramuzien lui accorde.

Derborence (1934)

Nombre de documents : 258. Proportion : 91% / 6% / 3%

Édition originale

Voilà donc le roman qui, en termes d'occupation du terrain de la critique, semble assurer à Ramuz le statut d'écrivain reconnu. C'est bien évidemment la republication chez Grasset qui construit ce succès ; mais il ne faut pas oublier la traduction allemande de 1935, et surtout sa réédition en 1936 par une maison d'édition allemande, qui amène la presse germanique à parler de l'œuvre.

La réception (romande dans sa très grande majorité) de l'édition originale confirme dans son ensemble l'évolution stylistique

constatée depuis la parution de *La Beauté sur la terre* et, surtout, de *Farinet ou la fausse monnaie*: Ramuz tend à plus de souplesse, de clarté, de naturel, de simplicité sincère, obtenue sans effort.

Derborence apparaît également, à l'aune de la critique, comme un récit bien construit, mieux que certains romans précédents. Ainsi, on apprécie le sens du drame de Ramuz ou la bonne conduite du récit. Malgré cela, ce roman n'en est pas tout à fait un; d'ailleurs, Ramuz lui-même semble en être conscient, puisqu'il désigne *Derborence* comme étant un récit. L'action y est trop discontinue, les ruptures y sont trop nombreuses pour un roman. De même, aucun personnage n'est réellement suivi, tous apparaissent comme secondaires, la nature seule émergeant comme personnage principal. Or le « véritable objet de la littérature », c'est l'homme³⁷; on comprend alors en quoi l'œuvre de Ramuz échappe à une certaine conception du genre romanesque.

L'importance de la nature et la petitesse des hommes forment le corps de la thématique de *Derborence*: Ramuz y développe sa vision de l'antagonisme entre l'homme et la nature. Mais, sur ce point, il semblerait que tous les critiques n'aient pas lu le même roman: soit ce sont les hommes et la vie (par l'intermédiaire de Thérèse) qui ont la victoire, soit ce sont la nature toute-puissante et la mort qui triomphent. Apparemment, *Derborence* dispose de signaux narratifs indiquant une issue déceptive, qui ont conduit certains critiques — et cela est valable pour toutes les éditions de l'œuvre — à se dispenser de la lecture des dernières pages du livre... à moins que ce ne soit la « double » fin de l'œuvre qui ait provoqué quelques confusions de lecture³⁸.

Rééditions Grasset et La Guilde du livre (1936)

« À qui aime la montagne, l'air pur, et les fleurs, je conseille un tel maître-livre³⁹. » La déclaration paraît réductrice, elle n'en est pas moins révélatrice. Si *Derborence* est un tel succès (critique du moins), c'est vraisemblablement parce que, ici plus qu'ailleurs,

³⁷ S. n., *Tribune de Genève*, 12 décembre 1934.

³⁸ L'avis de Pierre LOEWEL (*L'Ordre* (Paris), 15 juin 1936) conduit à une hypothèse mixte, à savoir que les critiques auraient peut-être été obnubilés par leur propre désir d'une fin déceptive, pour des raisons d'intensité dramatique: « Épilogue heureux mais auquel on ne saurait empêcher la pensée de substituer l'image plus vaste, plus dramatique, plus mystérieuse du couple qui se serait au contraire perdu dans sa poursuite insensée. »

³⁹ S. n., *Antoine Document* (Paris), 1936.

«C. F. Ramuz est le romancier de la nature⁴⁰». Le livre déborde de poésie, de pureté, de fraîcheur et d'émotion dues à l'exaltation de la terre, de la montagne, de la nature. Dans *Derborence*, c'est l'essence ramuzienne qui éclate, si l'on peut dire.

Se pose alors la question du genre dans lequel classer une telle œuvre. Par son ton et son lyrisme, elle s'apparente plus à la légende ou au poème qu'au roman ; elle atteint également la grandeur de l'épopée, de la chanson de geste, et même, par son pathétique intense, elle se rapproche des tragédies antiques, de la Bible, ou des sagas.

L'exaltation des éléments naturels (nous l'avons déjà constaté) pose un autre problème par rapport au romanesque, celui de la place accordée aux personnages humains. Or il est indubitable que la montagne leur dispute la première place ; cependant cette situation se trouve justifiée par le fait qu'elle est la manifestation de la thématique développée par l'œuvre, les accords et désaccords entre la nature et l'homme. Travaillant une telle matière, Ramuz atteint un sens cosmique, et assurément son texte est traversé de préoccupations métaphysiques dont la portée est universelle. Comme le note Edmond Jaloux, cela est également une composante éminemment ramuzienne : l'écrivain s'efforce de débarrasser les faits divers qu'il narre de leur caractère accidentel, pour en faire des événements intemporels⁴¹.

Si le fond de l'œuvre ramuzienne semble donc structuré selon des dominantes stables, le style en revanche a suivi une évolution remarquable et remarquée, que, selon un certain point de vue, on peut exprimer ainsi : « M. Ramuz est en progrès. Il se sert toujours de son style pseudo-pastoral. Mais il conjugue un peu moins mal ses verbes. Il ne bégaye plus autant qu'autrefois. Vous verrez qu'il finira par s'exprimer à peu près en français⁴². » Pour d'autres, cette épure n'est pas qu'une simple amélioration, c'est une réussite. Fait important, le questionnement relatif à la clarté de cette langue est quasi inexistant. Parallèlement, on insiste beaucoup sur l'unité entre la forme et le fond obtenue par le biais de ce travail stylistique. Les autres critiques, dans leur grande majorité, constatent la simplicité de la langue de Ramuz, entre artifice maniériste et naturel sincère ou authenticité de terroir.

⁴⁰ S. n., *Les Potins de Paris*, 17 mai 1936.

⁴¹ Edmond JALOUX, *Les Nouvelles littéraires* (Paris), 18 avril 1936.

⁴² S. n., *Les Marges* (Paris), avril 1936.

Lorsqu'il faut décrire le roman dans son ensemble, la critique en reste aux critères définis à la parution de *La Guérison des maladies*, c'est-à-dire le mélange entre réel et rêve, entre observation réaliste et fantastique mystique. La narration et l'action paraissent toujours en retrait, laissant leur place aux tableaux, aux descriptions.

Le Garçon savoyard (1936)

Nombre de documents : 98. Proportion : 78% / 7% / 15%

À la lecture de plusieurs articles, on a le sentiment que ce roman ne convainc pas vraiment la critique ; du moins la parution du *Garçon savoyard* déchaîne moins d'enthousiasme que celle de *Derborence* par exemple. La trame est soit trop ténue, soit embrouillée, la construction est creuse et artificielle, et on hésite beaucoup quant au sens à tirer du roman. Heureusement, la description (de la nature notamment) demeure le point fort de l'écrivain romand.

Nous aimerais nous arrêter sur un petit débat qui a animé la critique française lors de la réédition du roman chez Grasset (1937), autour de la présence ou non de symboles à la base de l'œuvre de Ramuz. Ce débat est vraisemblablement initié par l'auteur lui-même, qui a rédigé le prière d'insérer :

L'auteur, en effet, ne procède pas d'une idée, mais d'êtres et d'objets qu'il voit peu à peu se dégager en lui du brouillard où ils sont enveloppés, comme s'ils venaient à sa rencontre.

C'est seulement quand ces êtres et ces objets ont suffisamment pris corps et que les rapports qu'ils ont entre eux se sont peu à peu établis, que l'auteur se préoccupe de les éléver à une signification plus générale [...].

Je ne sais pas si mes personnages sont vivants ou s'ils ne sont que « symboliques ». Je dois dire ici que je me suis assez peu soucié de leur sens figuratif.

Le cœur du débat concerne donc les étapes de construction d'une œuvre, et surtout la question de savoir quel est l'équilibre entre l'idée et la représentation du réel. L'intervention de Ramuz à ce propos est peut-être une tentative de mise au point par rapport à une critique qui, on l'a vu, a sans cesse perçu ses romans comme un mélange plus ou moins réussi entre réalisme et mysticisme, entre quotidien et symbole, entre exactitude et poésie. Difficile d'estimer à quel point l'opération a réussi ou non.

Certains critiques emboîtent le pas à Ramuz ; pour d'autres, la vraisemblance psychologique cède face à la composante symbolique du roman, certains étant très catégoriques sur ce point : « On peut toujours réduire un roman de Ramuz à une idée [...]»⁴³. Assurément, l'œuvre ramuzienne demeure ce mélange particulier, un « réalisme fantastique»⁴⁴, défini une fois pour toutes comme étant le sceau de l'écrivain.

Si le soleil ne revenait pas (1937)

Nombre de documents : 126. Proportion : 89% / 5% / 6%

D'une manière générale, *Si le soleil ne revenait pas* apparaît comme une œuvre maîtrisée, tant dans sa construction que dans son style. L'écrivain y déploie une de ces terreurs mystiques dont il a le secret, en peint les effets avec une précision réaliste, et en dégage des résonances universelles. Beaucoup de critiques voient ainsi l'œuvre de Ramuz atteindre par ce biais un sublime tout à fait épique.

Plus spécifiquement, la critique française (lors de la réédition du roman chez Grasset en 1939) prend note d'une forme de « retour en arrière » quant à la composition du roman. Alors que Ramuz semblait s'être rapproché du genre romanesque avec ses derniers textes en prose, il donne à nouveau dans la suite de tableaux, sans nouer de véritable intrigue, et les qualités de *Si le soleil ne revenait pas* tiendraient donc avant tout au pittoresque. Néanmoins, certains critiques perçoivent dans le roman une construction très aboutie, dont la progression est finement réglée et dynamique.

La Guerre aux papiers (1942)

Nombre de documents : 30. Proportion : 77% / 20% / 3%

La Guerre aux papiers surprend quelque peu la critique, qui ne comprend pas exactement ce que Ramuz a voulu faire avec un roman historique qui de toute évidence n'en est pas un. De plus, il semble y avoir un consensus sur le fait que l'écrivain a, cette fois-ci, négligé son intrigue. De manière peut-être encore plus

⁴³ Jean-Germain TRICOT, *La Flèche* (Paris), 3 juillet 1937.

⁴⁴ Gustave RUDLER, *Écho de Londres* (Paris), 29 août 1937.

évidente que dans ses autres romans, c'est la vérité d'un pays, de ses habitants et de leurs mœurs que l'écrivain a cherché avant tout à restituer⁴⁵; cependant, il le fait, une fois n'est pas coutume, sur un mode héroï-comique, diversement apprécié par les critiques littéraires.

Vincent VERSELLE

⁴⁵ Pour les critiques français, qui pour la plupart ne traitent de ce roman qu'au moment de sa reprise chez Grasset en 1945, on peut penser que la réédition récente de *Vie de Samuel Belet* par Gallimard (1944) ne fait que conforter ce point de vue.