

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 52 (2006)

Artikel: L'esthétique ramuzienne : anatomie d'un projet de réformes et d'une révolution littéraire
Autor: Biron Cohen, Cynthia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270176>

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: 12.01.2026

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

L'ESTHÉTIQUE RAMUZIENNE : ANATOMIE D'UN PROJET DE RÉFORMES ET D'UNE RÉVOLUTION LITTÉRAIRE

Créer un « art en face de celui de Paris, un art de race et de milieu, en même temps qu'universel »¹, tel est le projet que Ramuz se propose de réaliser dans *L'Exemple de Cézanne* (1914). Lançant un défi aux instances de consécration françaises, l'écrivain vaudois projette d'élaborer un espace discursif qui met en cause la validité de Paris en tant que pôle de référence. Prenant parti pour une esthétique éthique qui n'est pas sans rapport avec une logique d'identification généalogique et géographique, il revendique une écriture qui se veut autonome par la construction d'une unité d'un monde verbal qui serait lié à un *ethos*, à une manière d'être et au caractère d'une communauté. Sous-tendue par une attitude interrogative qui catalyse la réflexion sur les rapports de l'homme avec son milieu, la langue écrite que Ramuz envisage, comporte en plus une signification aussi bien culturelle que sociale, en dénotant une aptitude à proposer un modèle d'identification, une régénération identitaire sans verser pour autant dans le séparatisme.

L'entreprise, c'est le moins que l'on puisse dire, tient de la gageure. Elle présente en effet à la fois les traits d'un plan de réformes et d'une révolution. Réforme, tout d'abord, en tant que tentative de rectification de l'état de choses existant sur le plan littéraire. Entre le conservatisme défendant les valeurs traditionnelles et la révolution prônant un ordre nouveau, la réalisation des réformes suppose un plan avec des idées et des moyens et ambitionne de régénérer une situation donnée. On s'interrogera donc en un premier

¹ Charles Ferdinand Ramuz, *L'Exemple de Cézanne*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1986, t. XI, p. 306.

temps sur les stratégies de contestation et d'affirmation que Ramuz se propose d'appliquer, pour contourner les structures littéraires admises et pour aboutir à ce qu'on pourrait appeler une « délivrance esthétique »².

Révolution, ensuite, en ce sens qu'il s'agit pour Ramuz de la création d'un ordre nouveau en matière poétique et éthique. La revendication d'une autonomie telle qu'il l'envisage implique en effet une prise de conscience socioculturelle, ainsi qu'une aspiration à un autre ordre esthétique d'où rayonnent des valeurs nouvelles. Il s'agira donc en un deuxième temps de voir si la préoccupation ramuzienne s'est véritablement concrétisée dans un mouvement de protestation collective, si son individualisme esthétique s'est transformé en action dotée d'une vertu créatrice pour se réaliser sur le plan régional.

Essentiellement critique, le projet esthétique ramuzien se présente comme une remise en question de la codification de l'écriture classique qui se caractérise par un conservatisme intégral. « Que m'importe l'aisance, note-t-il dans *Raison d'être* (1914), si j'ai à rendre la maladresse, que m'importe un certain ordre, si je veux donner l'impression du désordre, que faire du trop aéré quand je suis en présence du compact et de l'encombré ? »³. Instaurant un lien nécessaire entre la région et la langue⁴, Ramuz, réformateur, entend lutter contre les obstacles qui se dressent devant lui (« l'aisance », « un certain ordre », « du trop aéré ») au nom d'un certain réalisme (« si j'ai à rendre la maladresse », « si je veux donner l'impression

² L'expression est empruntée à Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 35.

³ Charles Ferdinand Ramuz, *Raison d'être* [1914], Lausanne, l'Aire, 1978, p. 48.

⁴ Rappelons que l'équivalence entre langue et nation remonte à Herder. Consulter à ce propos l'ouvrage de Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, et plus particulièrement « La révolution herderienne », pp. 110-118. – Précisons que Ramuz considère sa région, à savoir « Le Pays de Vaud », comme sa petite patrie en vertu d'un projet idéologique et culturel. Il s'en explique longuement dans sa *Lettre à Bernard Grasset* (Charles Ferdinand Ramuz, *Lettre à Bernard Grasset* [1929], in *Œuvres Complètes*, Genève, Slatkine, 1986, t. XI, p. 7).

du désordre », « quand je suis en présence du compact et de l'encombré ») et de valeurs identitaires. Ces deux pôles extrêmes représentent en fait deux attitudes mentales, l'une relevant d'un passé littéraire conformiste dicté par l'emprise culturelle parisienne, l'autre orientée vers la régénération stylistique d'une écriture qui se veut authentique. Témoignant d'une prise de position esthétique autant qu'éthique, Ramuz développe une stratégie de disqualification, concevant ainsi un système poétique contre les systèmes existants, au nom de la différence et du décalage sociopolitiques et géographiques.

Le fait de voir dans l'expression vaudoise une affirmation de l'identité régionale, voire un instrument d'émancipation et de spécificité, n'est pas étranger aux sentiments de rivalité que Ramuz a toujours éprouvés vis-à-vis de la France en matière linguistique. C'est en effet à travers la littérature que celui-ci peut thématiser les clichés tenus pour caractéristiques de l'identité vaudoise. Il s'agit pour lui de rester fidèle aux tournures orales vaudoises et de les investir d'une puissance expressive.

Mais la question littéraire pour Ramuz est-elle réellement liée au nationalisme politique ? Il suffit de considérer ses prises de position à l'égard du régionalisme – qui n'est pas qu'un pur mouvement littéraire puisqu'il est inséparable de la promotion du patrimoine et d'une identité historique guidée par l'idée d'un déterminisme du milieu⁵ – pour se rendre compte qu'il le condamne vivement. Non pas en dénonçant le lien entre son lieu natal et son projet esthétique, puisque somme toute il cherche à « obéir » avec « docilité à la topographie »⁶, à l'« inflexion »⁷ du paysage. Mais c'est davantage en s'inscrivant en faux contre toute manifestation de folklorisme poétique qu'il interprète la problématique de l'identification régionale.

⁵ Guy Rossi-Landi, « La région », in Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, t. 3, 1992, p. 83.

⁶ Charles Ferdinand Ramuz, *Raison d'être*, op. cit. p. 42.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

Qualifiant l'emploi d'un vocabulaire particulier à une région, de « petitesse[e] [...] sans importance [...] singulièrement suje[t] à suspicion »⁸, Ramuz discrédite les particularités lexicales qui risquent d'entraîner la littérature romande vers la marginalisation. Ce qui contribue à réaliser au mieux l'autonomisation de son esthétique, c'est donc l'exclusion de toute expression régionaliste, ou mots empruntés au dialecte local. Soucieux toutefois d'établir un lien entre la « maladresse, [...] l'impression du désordre, [...] du compact et de l'encombré »⁹ qui caractérisent pour lui son univers romanesque, il recourt à des « termes volontairement imprécis », des « impropriétés », des « approximations »¹⁰ qui lui permettent d'obtenir des « effets mimétiques »¹¹ susceptibles d'être identifiés avec la langue parlée en Suisse romande. Il s'avère cependant que cette ressemblance linguistique est loin d'être évidente, comme l'indiquent parfois certains procédés syntaxiques qui universalisent le tissu événementiel jusqu'à lui conférer un caractère mythique.

À titre exemplaire, on pourrait s'interroger dans *La Grande Peur dans la montagne* (1926) sur la valeur des éléments stylistiques utilisés pour établir un rapport analogique entre l'écriture ramuzienne et la réalité régionale. Le recours à l'anacoluthie dans la description d'un passage étroit en haute montagne dominé par le fracas d'un torrent, n'est à ce propos pas dépourvu d'intérêt. Cette figure de rhétorique brisant le mouvement de la phrase, est-elle bien l'équivalent de la « forme » stylistique « un peu boiteuse » que Ramuz cherchait à atteindre, à l'image de son « pays [...] maladroit [...] et un peu gauche »¹² ? Ce procédé ne reflète-t-il pas davantage une

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ Philippe Carrard, « C. F. Ramuz : conscience régionale et responsabilité des formes », *Stanford French Review*, IV, 1980, p. 374.

¹¹ *Ibid.*, p. 372.

¹² Charles Ferdinand Ramuz, *Découverte du monde* [1939], in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1986, t. XX, p. 160.

esthétique inscrite dans l'universalité d'un langage poétique détaché de tout particularisme ?

C'est qu'on était entré dans la gorge. On aurait eu beau crier à pleins poumons, on n'aurait pas été entendu. On aurait eu beau tirer des coups de fusil : la détonation n'aurait même pas trouvé place dans l'énormité de la rumeur où il leur a semblé flotter comme pris par-dessous les bras et ils se sont même arrêtés un instant. Puis, de nouveau, on a vu la lanterne du Président se soulever, décrivant un demi-cercle, on ne savait trop à quelle hauteur au-dessus du sol, ni comment tenue, ni par qui ; allant donc ainsi comme d'elle-même en l'air par ses deux ou trois voyages en rond [...]¹³

Emouvante dans sa simplicité, la tournure directe de la première phrase isolée, introduite par la lourdeur du présentatif « c'est que », et le pronom neutre « on », produit un « effet d'impersonnabilité »¹⁴. Cette « objectivation stylistique »¹⁵ permet une approche généralisante du lieu et des personnages, si bien que toute caractéristique régionaliste est estompée.

Cependant la neutralité stylistique du discours n'abolit pas pour autant l'expression de la sensation. La syntaxe naïve est relayée par l'inélégance des répétitions (« On aurait eu beau crier », « On aurait eu beau tirer »), qu'on pourrait qualifier de « retouches amplificatrices »¹⁶, tant il est vrai qu'elles traduisent une insistance pour éveiller l'idée de la puissance et du grondement du torrent.

Surgit ensuite une ambiguïté énonciative, déclenchée par l'alternance des formes impersonnelles « on » et « ils », où la perspective

¹³ Charles Ferdinand Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne* [1926], Paris, Bernard Grasset, 1987, p. 14.

¹⁴ Nathalie Sichler-Wolff, « L'objectivation stylistique de Ramuz à travers trois étapes de son art romanesque », *Revue des Lettres Modernes*, 2, 1984, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

narrative se déstructure, conformément à la « réalité psychique »¹⁷ de ces hommes déroutés par le bruit intense et par leur insolite perception spatiale (« la détonation [...] dans l'énormité de la rumeur [...] leur a semblé flotter comme pris par-dessous les bras »).

La complexité de l'expérience subjective des protagonistes se mêle intrinsèquement à la dynamique du texte. Renvoyant à des actions lentes, d'une certaine durée, la lourdeur du mode participial (« décrivant », « allant »), de pair avec la dislocation surnaturelle de l'objet décrit (« on a vu la lanterne du Président décrivant un demi-cercle, on ne savait trop à quelle hauteur au-dessus du sol, ni comment tenue, ni par qui ; allant donc ainsi comme d'elle-même en l'air par ses deux ou trois voyages en rond ») freinent aussi bien le rythme du récit que celui de la lecture.

Cette lenteur est d'autant plus sensible qu'elle est relayée par une comparaison, qui fonctionne comme le développement de leur sensation corporelle, provoquant ainsi une discontinuité dans la narration (« où il leur a semblé flotter comme pris par-dessous les bras »). L'arrêt momentané des protagonistes, introduit par la conjonction « et » (« et ils se sont même arrêtés un instant »), qui a pour effet d'allonger la phrase et de dramatiser la narration, engendre une tension qui plonge le lecteur dans la durée de l'expérience vécue.

Enfin, l'antéposition un peu gauche de l'adverbe (« Puis »), l'utilisation des subordonnées isolées, la juxtaposition des propositions séparées par des virgules ou des points-virgules (« ni comment tenue, ni par qui ; allant donc ainsi comme d'elle-même en l'air par ses deux ou trois voyages en rond »), contribuent à la fois à un déséquilibre visuel et syntaxique. Ce ne sont pas seulement les personnages qui sont désorientés par les curieux phénomènes optiques que crée « la lanterne du Président ». Le lecteur aussi est déstabilisé par la rupture de la syntaxe et le dynamisme de la métamorphose substantielle, issue des contraintes de la visibilité.

¹⁷ Christian Sénéchal, *Les Grands Courants de la littérature française contemporaine*, Paris, E. Malfère, 1934, p. 271.

Ces procédés de description rompant avec l'impératif de linéarité, de lisibilité immédiate et de grammaticalité viennent confirmer que pour un « créateur et [...] ouvrier d'une langue »¹⁸ comme Ramuz, l'écriture est avant tout une parole souveraine.

Mue par un mouvement de contestation et un caractère de nécessité, la poétique de Ramuz traduit la volonté de tirer parti de la spécificité de son expression au nom d'une nostalgie des origines. Mais c'est moins dans le choix des termes locaux, que dans la création d'une certaine tonalité rendue par des locutions et des tournures de phrase qui accordent à son écriture le rythme d'une langue parlée, que se réalise la représentation littéraire de sa « matière vaudoise »¹⁹. Ces « aspects *expressifs* de la langue »²⁰, pour reprendre les termes de D. R. Haggis, on les retrouve avant tout dans les multiples répétitions qui donnent l'impression d'une pensée avançant lentement. Le caractère elliptique de certaines phrases s'associe, quant à lui, à une certaine gaucherie de l'expression des Vaudois que Ramuz cherche à transposer dans son écriture. Il n'est pas jusqu'à l'inflexion de la syntaxe qui n'est censée rendre compte de « la pesante langue du pays, aux phrases qu'on ne finit pas, [...] avec les syllabes qui traînent [...] »²¹. Faisant l'objet d'une justification d'ordre éthique, l'expression régionale est ainsi reconvertie en éléments stylistiques. Une telle orientation ne signifie pas seulement un changement de modalités d'expression, mais aussi un changement de critères d'évaluation, qui se charge d'une critique implicite à l'égard de la langue académique et du contrôle pointilleux des élites du monde parisien.

¹⁸ Paul Claudel, *Du côté de chez Ramuz*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 582.

¹⁹ Donald R. Haggis, *C. F. Ramuz, ouvrier du langage*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1968, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 36. C'est Haggis qui souligne.

²¹ Charles Ferdinand Ramuz, *Aimé Pache, peintre vaudois* [1911], in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1986, t. V, pp. 303-304.

Aspirant à un langage immédiat, aussi dénué des artifices de la langue écrite que proche de la langue orale Ramuz ne fait pas que remettre en question les stratégies des discours constitués. Pour lui, il est plus important que son langage se confonde avec une sensation esthétique qui ne soit pas étrangère à la « vérité vivante du sentiment »²², une émotion intensivement vécue où la perception et la pensée se trouvent enfin réconciliées. Sous un extérieur spontané, cette écriture se présente comme une œuvre qui synthétise la forme narrative et la substance du fond. L'écrivain vaudois cherche à créer un art où la langue est solidaire de la matière, en sorte que dans une involution des causes, l'objet et le sujet reflètent l'un sur l'autre et s'expriment l'un grâce à l'autre dans un enrichissement mutuel.

Loin d'exhiber des différences anecdotiques, Ramuz applique la transposition écrite du « langage parlé »²³ en se « dépouill[ant] [...] de tout ce qui est acquis ou de convention »²⁴. La revendication d'un langage discursif totalement inédit, la justification d'une « langue primitive »²⁵ est une manière subtile de restituer l'ennoblissement d'un *autre* langage, simple et élémentaire, authentique, donc plus naturel. Telle une difficile opération alchimique, il s'agit pour Ramuz de transmuier une pratique linguistique étrangère jusque-là à toute évaluation littéraire, en or poétique, c'est-à-dire en valeur littéraire reconnue. Mais il s'agit surtout d'une affirmation du *credo* littéraire qui alimente toute sa recherche poétique. Développant une esthétique indépendante dont les forces directrices sont le refus et l'affirmation, Ramuz, fidèle aux tournures orales des Vaudois qu'il investit d'une puissance expressive, redéfinit le concept de la

²² L'expression est de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 416.

²³ Charles Ferdinand Ramuz, *Lettre à Bernard Grasset* [1929], *op. cit.*, p. 26.

²⁴ Charles Ferdinand Ramuz, « Le droit à la destruction » [22 novembre 1914], in *A propos de tout*, Genève, Slatkine, 1986, p. 101.

²⁵ Toujours selon Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, *op. cit.*, p. 178.

créativité non pas à partir de la nouveauté absolue, mais à partir d'une aspiration à la différence.

On ne pourrait cependant comprendre l'ensemble des choix décisifs que Ramuz accomplit dans le processus de ses recherches esthétiques si l'on ne tient pas compte de son espace littéraire originel. Malgré l'affirmation d'une esthétique propre, Ramuz appartient bien à l'univers littéraire romand tant il est vrai que sa problématique poétique est étroitement liée à des réflexions d'ordre idéologique.

Rappelons à ce propos son adhésion à l'optique des nationalistes vaudois concernant la souveraineté et l'indépendance de ce qu'il nomme le « Pays de Vaud »²⁶, une conception archaïque de l'idée de patrie qui se rattache au mouvement « Ordre et Tradition » dirigé par Marcel Regamey²⁷. Considérant le canton de Vaud comme une « Confédération rénovée en miniature »²⁸ sur des bases socioculturelles et historiques repensées, la Ligue remet en cause le centralisme fédéral. D'après celle-ci, la topographie particulière d'un pays cloisonné aurait créé un fractionnement politique et un civisme naturel propice au développement de connivences internes²⁹.

C'est par contre dans l'optique d'une manifestation littéraire que Ramuz interprète la problématique de l'identification régionale, comme le montre Jérôme Meizoz³⁰. Recherchant une spécificité vaudoise, l'écrivain tente de concrétiser l'essence locale en exprimant l'âme du pays par un style et une langue qui feraient coïncider le « perçu topographique », c'est-à-dire la « *forme* de son pays ('morphè' géographique) » avec un « artefact artistique », une « transposition dans une *forme* ('forma', artistique) »³¹. L'élaboration d'un

²⁶ Charles Ferdinand Ramuz, *Lettre à Bernard Grasset*, op. cit., p. 17.

²⁷ Sur ce point consulter l'ouvrage de Roland Butikofer, *Le Refus de la modernité*, Lausanne, Payot, 1996, pp. 102-112.

²⁸ C'est le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Roland Butikofer, *ibid.*, p. 62.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ Voir notamment le troisième chapitre, « Les espaces d'identification », in Jérôme Meizoz, *Ramuz, un passager clandestin des lettres françaises*, Genève, Zoé, 1997, pp. 48-73.

³¹ *Ibid.*, p. 59. C'est Meizoz qui souligne.

style en harmonie avec son sujet implique pour l'auteur de *Raison d'être*, de se soumettre à un déterminisme géographique³². Si pour les extrémistes vaudois l'argumentation « régionalisme-décentralisation » est devenue une arme politique tendant à un certain isolationnisme, chez Ramuz elle se traduit au contraire par une perspective militante au niveau littéraire.

Confondant l'histoire avec la tradition, « Ordre et Tradition » envisage sa vision de la permanence d'une identité au-delà des manifestations contingentes du peuple. Suivant le principe que « les moyens qui ont permis d'édifier la Patrie peuvent servir encore pour la maintenir et la restaurer »³³, il s'agit pour le mouvement vaudois d'exister dans la continuation de ce qui fut. Découlant de la pérennité des vérités éternelles, l'histoire pour les nationalistes vaudois, explique R. Butikofer, serait « faite d'éternels retours, d'allers et retours autour d'un point fixe »³⁴ et non d'une progression. Ainsi leur espace se transforme en une immutabilité proche de l'éternité. Dans *Découverte du monde* (1939), Ramuz fait écho à cette conception cyclique de l'histoire et affirme, lui aussi, le poids du passé en invoquant l'idée de la répétition et de la conservation, sans pour autant renoncer à l'affirmation d'une liberté esthétique :

Tout change et, en même temps, rien ne se change : c'est ce dont on ne nous a pas assez prévenus. Tout change, c'est-à-dire que les combinaisons varient à l'infini ; et en même temps rien ne change, parce que les éléments dont elles se composent restent les mêmes³⁵.

Loin de présenter l'idée d'un déterminisme mécanique qui exclut la création, cette relation du passé au présent, manifeste une autonomie littéraire qui cherche à combiner des arguments anciens sous une

³² Voir plus haut.

³³ Marc Chapuis, cité par Roland Butikofer, *Le Refus de la modernité*, op. cit., p. 107.

³⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁵ Charles Ferdinand Ramuz, *Découverte du monde*, op. cit., p. 69.

forme nouvelle. Ce sont les besoins de sa civilisation que l'écrivain exprime ici par le recours au pouvoir organisateur de l'imagination. Sa parfaite connaissance des problèmes spécifiques liée au monde culturel et politique romand, donne la mesure de son appartenance, même ambivalente. Les préoccupations qui sensibilisent la pensée des nationalistes vaudois sont d'autant plus significatives, que leurs arguments servent à la fois de base et de repoussoir à la perception que Ramuz a de sa région et de sa production littéraire.

Parmi les prises de position de Ramuz contre les valeurs-types de l'idéologie de la droite en matière artistique qui associe l'art à la conservation des valeurs morales, culturelles et patriotiques³⁶, l'une des plus remarquables est sans doute sa réaction contre le didactisme régnant. « Il semble, écrit-il dans un article en 1904, que presque personne ne soit encore arrivé chez nous à séparer l'idée d'art de celle de la morale. L'art n'est pour nous, que de la morale appliquée ; l'art doit être une excitation au bien ». Or, poursuit-il, une « œuvre d'art a pour fonction d'être belle ; et rien de plus »³⁷. Affirmant son refus de suivre la voie de ses précurseurs, il s'engage à contre-courant de la production littéraire dominante. Obéissant à une « dialectique de la distinction »³⁸, son projet esthétique consiste à exprimer sa subjectivité par le développement d'un style individuel qui « bannit volontiers le pittoresque et l'accidentel »³⁹. Eloignée de valeurs civiques ou morales, son activité littéraire dont l'essentiel se résume

³⁶ Antoine Baudin, « Désarrois et certitudes de la jeune peinture romande », *La Suisse romande entre les deux guerres*, Collectif de recherches de l'université et musées lausannois, Lausanne, Payot, 1986, pp. 16-22 ; Hans Ulrich Jost, « La nation, la politique et les arts », *Revue Suisse d'histoire*, 39, 1989, pp. 293-303.

³⁷ Charles Ferdinand Ramuz, cité par Gérald Froidevaux, *L'Art et la vie. L'esthétique de C. F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 35.

³⁸ Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot, 1995, p. 482.

³⁹ Charles Ferdinand Ramuz, cité par Gérald Froidevaux, *L'Art et la vie, op. cit.*, p. 28.

à « inventer et découvrir »⁴⁰, est avant tout dictée par des impératifs personnels. Visant à l'expression générale libérée de toute mission utilitaire, il condamne l'interférence de la société dans les questions artistiques pour prôner ce que D. Maggetti nomme l'« autoréférentialité du champ de production esthétique »⁴¹.

Une telle attitude qui ne porte pas à se soumettre aux conventions du discours reçu, fait état d'une singulière audace. Elle implique que l'écriture n'est au service d'aucune cause et qu'elle est dépourvue de valeurs établies telles que l'ordre, l'utilité ou la finalité, ce qui revient à s'affranchir des normes fixées par la tradition. Mais il ne suffit pas de vouloir échapper à l'esprit de dogmatisme pour faire preuve d'indépendance. Encore faut-il découvrir de nouveaux modes d'expression qui s'éloignent de la systématisation et de la schématisation de la pensée.

Au cours de ses recherches de solutions conceptuelles et esthétiques, Ramuz s'attaque à la montagne, espace géographique et symbolique qui constitue un des facteurs déterminants du processus d'identification de la patrie avec le paysage suisse depuis le XVIII^e siècle⁴². Faisant l'objet d'un dépassement de l'opposition du bien et du mal, la montagne avec ses valeurs mythiques traditionnelles sont « transpos[ées] »⁴³ en éléments esthétiques afin d'ébranler les anciennes structures de pensée.

S'appuyant sur des images conventionnelles, comme une matière devenue inerte qui serait à régénérer, Ramuz utilise dans *Derborence* (1934) des modèles banals du glacier comme repoussoir, pour

⁴⁰ Charles Ferdinand Ramuz cité par Gérald Froidevaux, « Signe diabolique et diabolie du signe : une lecture du *Règne De l'Esprit Malin* », *Revue des lettres modernes*, Paris, Minard, 1984, p. 74.

⁴¹ Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande*, op. cit., p. 489.

⁴² François Walter, « La montagne des Suisses. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e-XX^e siècle) », *Etudes Rurales*, 121-124, janvier-décembre 1991, pp. 91-107.

⁴³ Charles Ferdinand Ramuz, cité par Gérald Froidevaux, *L'Art et la vie*, op. cit., p. 26.

renverser à la fois tout ordre et toute logique. A la Derborence d'« autrefois »⁴⁴ qui était « belle, plaisante et accueillante »⁴⁵ avec l'« extraordinaire éclat », l'« extraordinaire pureté », l'« extraordinaire couleur » de « toute espèce de petites fleurs de la montagne », « plus blanches que la neige, plus bleues que le ciel, ou orange vif, ou violettes »⁴⁶, le spectacle que la montagne offre « à présent [qu'elle] vient de tomber »⁴⁷ est déroutant :

Derborence, c'est là tout près. On n'a plus qu'à aller droit devant soi. Et, tout à coup, le sol vous manque sous les pieds.
[...] Et on voit qu'on est arrivé parce qu'un immense trou s'ouvre brusquement devant vous [...].
Derborence, c'est d'abord un peu d'hiver qui vous vient contre en plein été, parce que l'ombre y habite presque toute la journée, y faisant son séjour même quand le soleil est à son plus haut point dans le ciel. Et on voit qu'il n'y a plus là que des pierres, et des pierres, et encore des pierres. [...]. C'est partout de la roche, rien que la roche, partout sa même désolation⁴⁸.

Dans l'espace abyssal des hauteurs (« tout à coup, le sol vous manque sous les pieds », « un immense trou s'ouvre brusquement devant vous »), l'alliance des saisons (« un peu d'hiver qui vous vient contre en plein été ») et des contrastes lumineux (« l'ombre y habite presque toute la journée, y faisant son séjour même quand le soleil est à son plus haut point dans le ciel »), introduisent une discontinuité qui va jusqu'à effacer les limites de ce lieu familier que constituait le paysage d'antan.

Le sol subitement y fait défaut, emportant dans son glissement vertigineux les caractéristiques fragiles qui en garantissaient le fonctionnement paisible et raisonnable. Dans cet univers illimité, où

⁴⁴ Charles Ferdinand Ramuz, *Derborence*, Paris, Grasset, 1988, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29-31.

les repères habituels, les partages du haut et du bas, de la vie et de la mort, perdent toute pertinence (« Et on voit qu'il n'y a plus là que des pierres, et des pierres, et encore des pierres. [...] C'est partout de la roche, rien que la roche, partout sa même désolation »), ne demeurent que l'informe, le confus qui échappent au dicible et à l'articulable. La reprise obstinée des termes « pierre » et « roche », telle une « résistance du mot contre l'objet et de l'objet contre le mot »⁴⁹ pour reprendre la formule de Jean Starobinski, accentue le caractère intransmissible de ce non-lieu où tout n'est que « désolation », où les valeurs d'identité et de finalité se désintègrent sous nos yeux.

Symbole de la nature chaotique qui échappe à l'entendement humain, le milieu montagnard dans *La Grande Peur dans la Montagne*, quant à lui, fait figure d'un vaste univers menaçant. Désignée comme un « mauvais pays » qui est « vilain à voir et qui fait peur à voir »⁵⁰, la montagne endosse d'emblée une caractéristique diabolique. Située « au bout du monde et de la vie »⁵¹ où « tout [est] vide, tout [est] désert, en même temps qu'il [fait] froid et il [fait] un grand silence »⁵², c'est un lieu où la « fausse nuit [vient] avant la vraie »⁵³. Connotant l'isolement et représentée par la rhétorique de l'incomparable et de la négation, la montagne symbolise un « anti-monde »⁵⁴ qui dément toutes les valeurs et toutes les normes. Transformée en un espace chaotique, soustraite à son rôle symbolique de paysage harmonieux, pittoresque et protecteur, la montagne chez Ramuz s'impose comme une remise en question de tout un courant artistique et littéraire qui cultivent les poncifs associés aux valeurs historiques et esthétiques helvétiques. Ces conceptions

⁴⁹ Jean Starobinski, « Le Contre », Lettre n° 6, Genève, Pierre Caille, 1947, p. 97.

⁵⁰ Charles Ferdinand Ramuz, *La Grande Peur dans la Montagne*, op. cit., p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁴ L'expression est de Catherine Verdonnet, « Pour une lecture de la *Séparation des Races* de C. F. Ramuz », *Studi Francesi* XXIX, 1985, p. 92.

bouleversent les présupposées littéraires et métaphysiques les plus traditionnels de la montagne dont les fonctions curatives, moralistes, et esthétiques diffusées par les milieux religieux, scientifiques et artistiques ont marqué durablement – et cela jusqu'à nos jours – l'imaginaire collectif⁵⁵.

Paradoxalement, dans l'optique d'une vision inspirée de Nietzsche dont Ramuz est fervent lecteur et grand admirateur⁵⁶, la montagne hostile se présente aussi comme un élément édifiant sur le plan artistique. Ce petit mot de Ramuz à son ami Gustave Roud qui prétend ne pas aimer les montagnes, achève de confirmer l'idée nietzschéenne d'une « justification esthétique du monde par l'art »⁵⁷ -

:

[...] Même quand on se fait [...] une idée tout « négative » de la montagne, elle peut servir encore, je veux dire qu'elle vous sert. Elle est venue vous provoquer, c'est-à-dire vous « inspirer »⁵⁸.

L'heureuse conciliation entre la « montagne » et l'interprétation créatrice octroie à la régénération culturelle une dimension complexe. La nature, en raison de sa négativité, qui est comme une condition irrémédiable de son aliénation, échappe à toute emprise, à toute contrainte, ainsi qu'à toute responsabilité. Et c'est en tant que telle,

⁵⁵ Jean-Paul Bozonnet, *Des Monts et des mythes. L'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992 ; François Walter, *Les Suisses et l'environnement*, Genève, Zoé, 1990.

⁵⁶ Gérald Froidevaux, « Ramuz et Nietzsche », *art. cit.*, pp. 23-37 ; C. F. Ramuz, « La maison de Nietzsche », *La Semaine littéraire*, 9 juillet 1904, reproduit in Jérôme Meizoz, *Critiques littéraires de Ramuz*, Genève, Slatkine, 1997, pp. 23-30.

⁵⁷ Nietzsche cité par P. A. Bloch, « La littérature en Suisse romande. Esquisse d'une présentation », *La Licorne*, Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'université de Poitiers, 16, 1989, p. 14.

⁵⁸ Charles Ferdinand Ramuz, *L'attitude interrogative* [1930], n° 43, in Doris Jakubec, « Notices », *La Suisse romande entre les deux guerres*, Collectif de recherches de l'université et musées lausannois, Lausanne, Payot, 1986, p. 188. C'est Ramuz qui souligne.

qu'elle permet à la pensée créatrice de prendre son essor. L'on assiste ici à un déplacement de valeurs, où un espace négatif se transforme en espace de liberté illimitée. La perspective que nous ouvre cette vision de la montagne est tout à fait originale, dans la mesure où elle s'accorde à une renaissance spirituelle et artistique.

La résistance aux forces menaçantes, vécue comme un processus de mort et de régénération, est particulièrement illustrée dans les toutes dernières images de *Derborence* où la présence du néant et du chaos est suivie du triomphe de la vie :

Derborence, le mot chante triste et doux dans la tête pendant qu'on se penche sur le vide, où il n'y a plus rien, et on voit qu'il n'y a plus rien. C'est l'hiver au-dessous de vous, c'est la morte-saison tout le long de l'année. Et si loin que le regard porte, il n'y a plus que des pierres et des pierres et toujours des pierres. [...]

La mousse, d'un pinceau lent et minutieux, a peint en jaune vif, en gris sur gris, en toutes sortes de verts, les plus gros des quartiers de roc ; ils nourrissent dans leur fissures plusieurs espèces de plantes et de buissons, airelle, myrtille, épine-vinette, aux feuilles dures, aux fruits ligneux, qui tintent dans le vent doucement comme des clochettes⁵⁹.

Mettant en évidence la coexistence de la déconstruction (« il n'y a plus que des pierres et des pierres et toujours des pierres ») et de la reconstruction (« La mousse, d'un pinceau lent et minutieux, a peint en jaune vif, en gris sur gris, en toutes sortes de verts, les plus gros des quartiers de roc »), ce passage en retrace l'inévitable succession. La co-présence, la quasi-simultanéité de la décomposition et de la résurrection, indiquent que pour Ramuz, le chaos et le cosmos, loin d'être envisagés comme les termes d'une antithèse, sont finalement deux phases d'un même processus. Où l'un finit, l'autre commence. On voit comment à l'intérieur même de la thématique narrative, se manifestent les lignes de force de la composition. L'intention organisatrice met en évidence le principe holistique d'une

⁵⁹ Charles Ferdinand Ramuz, *Derborence*, *op. cit.*, pp. 230-231.

vue globalisante destinée à surmonter le désordre originel. Le mouvement de dénégation de l'idéalité fait l'objet d'une restructuration. Sous l'effet d'une vision cyclique du temps, Ramuz considère la destruction non seulement comme un phénomène de déclin, mais encore comme une promesse de renouveau. Dans le contexte de ce récit, les formes de l'agressivité se présentent comme un moyen de retrouver le sens de la vie. Leur dynamique relève d'une dualité qui consiste à détruire en construisant, à nier en affirmant.

Parlant de la montagne, Ramuz met le lecteur en présence d'un univers qui va donc bien au-delà de la représentation figurative du paysage. Tout en la considérant comme un « élément intégrateur et identitaire de la Suisse »⁶⁰, Ramuz envisage la montagne sous des critères de définition métaphysique et non pas patriotique. On a littéralement affaire chez Ramuz à une condamnation de la fonction émotionnelle et symbolique du rapport entre pays et paysage dans l'identité nationale.

Exprimant un destin plutôt qu'une cime olympienne, la montagne ramuzienne se trouve privée de sa symbolique réconfortante, et sert de support à la progression d'une écriture qui entend imposer sa propre autonomie. Considérée de ce point de vue, la montagne semble subir une dévalorisation de la part de l'écrivain, puisqu'elle n'apparaît que comme un prétexte pour entrer « en écriture ». C'est en prenant ce rôle polarisant de la subversion pour matière, que Ramuz crée non seulement un paysage, mais qu'il pratique une fois de plus une réflexivité sur sa problématique esthétique.

Parmi les artistes qui ont contribué au développement de la vision critique de Ramuz, rappelons le rôle de Cézanne (1839-1906) qui devient très tôt l'une de ses principales références esthétiques. Le peintre d'Aix-en-Provence lui fournit à la fois un ensemble d'outils techniques et conceptuels, ainsi qu'une justification artistique de sa manière de percevoir le monde, si bien que la lutte ramuzienne avec les conventions conceptuelles et la recherche rigoureuse d'une forme

⁶⁰ Gérald Froidevaux, « La liberté, c'est d'être seul », *La Suisse imaginée*, Zurich, Chronos Verlag, 1992, p. 297.

nouvelle, nous incline parfois à voir dans l'esthétique de l'écrivain des rapprochements étroits entre sa prose et le monde de la peinture. L'enjeu de cette visée picturale de l'écriture, comme l'affirme Donat Rütimann, est l'avènement d'une nouvelle pensée du monde sensible et du déploiement des apparences qui tente de s'éloigner de tout principe d'identification⁶¹.

La description d'un troupeau de moutons errant dans les ravins dans Derborence est à ce propos exemplaire. Réduit à des formes géométriques, celui-ci présente des analogies frappantes avec la pratique picturale de Cézanne :

Du matin au soir, [le troupeau] est en marche. Il est carré, il est pointu, il est en forme de triangle, il est en forme de rectangle, et, tantôt sur les pentes, tantôt dans le fond de la combe, imite l'ombre d'un nuage dont le vent modifierait continuellement la disposition au-dessus de vous. Il avance, il se recourbe en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux. Il devient convexe, il devient concave ; il fait un bruit de pluie avec ses pattes⁶².

Désorientée par la schématisation, cette description dépasse les limites imposée par l'habitude et l'imitation. Adoptant le vocabulaire cubiste (« Il est carré, il est pointu, il est en forme de triangle, il est en forme de rectangle », « Il devient convexe, il devient concave »), la transposition poétique du troupeau par des formes géométriques fait corps avec la nature environnante (« [il] imite l'ombre d'un nuage dont le vent modifierait continuellement la disposition au-dessus de vous. Il avance, il se recourbe en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux »). Loin d'être une réalité étrangère au relief, le troupeau semble prolonger le paysage dans lequel il se meut. Ses formes s'harmonisent à la topographie au point de s'y confondre, voire d'en émaner.

⁶¹ Donat Rütimann, « *L'exemple de Cézanne* ou la matière d'art transposée dans l'universel », *Revue des Lettres Modernes*, 1387-1397, 1998, p. 118.

⁶² Charles Ferdinand Ramuz, *Derborence*, *op. cit.*, pp. 112-113.

Cette technique de représentation entraîne des conséquences importantes tant sur le plan de la perception, que sur celui de l'interprétation. Elle commence par mettre en valeur « l'activité imaginale »⁶³ de l'écrivain qui dévoile ouvertement la représentation picturale de l'objet. L'approche immatérielle du troupeau contribue à le faire échapper aux contingences spatio-temporelles, à le figer dans un « domaine statique où le temps ne compte plus »⁶⁴. Présentés comme des dessins tirés de manuels de géométrie qui les libèrent des impératifs de la représentation mimétique, les moutons en arrivent à prendre un caractère mythique en se soustrayant à toute identification logique. En effet, à partir du moment où le troupeau se donne comme une image soumise à la vision déformante de l'écrivain, où sa pseudo-réalité est niée au profit de l'imaginaire, il se transforme en un concept exclusivement littéraire, délivré des liens de la pesanteur et du temps chronologique.

Tout en s'alignant sur une thématique traditionnelle, Ramuz donne au paysage une valeur purement poétique pour, comme dirait Cézanne, « en dégager l'esprit »⁶⁵. Dans ce dessein, l'art ramuzien ne se limite pas à l'interprétation du monde perceptible. Il tente aussi d'accéder à l'intérieur des choses, de percer les apparences, de saisir la profondeur celée au-dessous de la surface observable. Quittant l'ordre naturel pour n'être plus qu'un traitement littéraire, le paysage en arrive à relever plutôt d'une méditation esthétique.

Minéral ou immatériel, l'univers fictionnel ramuzien trahit donc une liberté de traitement, un besoin d'être transposé, stylisé, structuré pour s'arracher à une matérialité historique ou à une finitude du regard ou de l'objet. Soumise entièrement au règne de l'imagination et de la représentation, sa description du monde manifeste une tentative de se soustraire à la réalité présente. Si le Temps n'accorde

⁶³ L'expression est de Philippe Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, l'Aire, 1986, p. 33.

⁶⁴ Mortimer Guiney, *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972, pp. 22-23.

⁶⁵ L'expression est de Cézanne dans une lettre à Emile Bernard de 1905, cité par Denis Coutagne, *Paul Cézanne*, Paris, Critérion, 1990, p. 110.

à celle-ci qu'une existence précaire, la faculté imaginative et esthétique a pour but de l'éterniser dans une durée intemporelle, la gratifiant ainsi d'une stabilité ontologique.

Mêlant étroitement son projet esthétique à un déterminisme social et à une forme d'esprit particulière, créateur d'une position d'autonomie au sein de l'espace littéraire romand et inventeur de nouvelles solutions esthétiques et linguistiques, Ramuz procède à un renversement de valeurs en matière poétique. Produites d'un double refus, refus des normes littéraires françaises, mais aussi rejet des impositions esthétiques de la littérature nationaliste, ses novations esthétiques relèvent assurément d'une révolte littéraire.

Mais le projet ramuzien d'une littérature libérée des impératifs littéraires classiques obéissant au seul principe d'une « rhétorique », d'une « grammaire » et d'une « syntaxe » « faite(s) sur place »⁶⁶, peut-il être considéré comme un phénomène révolutionnaire sur le plan littéraire ? A-t-il véritablement débouché sur une prise de conscience communautaire d'où émergent des valeurs nouvelles en matière poétique ?

Si l'aspiration à une autonomie littéraire se conçoit principalement à partir de Ramuz comme une « logique de la distinction [qui] incite à produire de la singularité » à travers la « recherche formelle »⁶⁷, il ne fait aucun doute que ce mouvement se soit transformé en tendance collective. Il suffit en effet de se référer au deuxième tome de *l'Histoire de la littérature en Suisse romande* de Roger Francillon pour se rendre compte que la révolution culturelle romande du début du vingtième siècle est littéralement placée « sous le signe de Ramuz »⁶⁸, autrement dit sous le signe de la découverte et de l'innovation esthétiques.

On pourrait à ce propos rappeler l'attrait de Paul Budry (1883-1949) pour l'oralité et le mimétisme de la phrase qui concrétisent au

⁶⁶ Charles Ferdinand Ramuz, *Raison d'être*, op. cit., p. 48.

⁶⁷ Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande*, op. cit., p. 503.

⁶⁸ Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande, De Töpffer à Ramuz*, Lausanne, Payot, 1997, t. 2, notamment la troisième partie du tome.

maximum les objets auxquels se mêle un langage très soigné. À la manière de Ramuz, ce romancier, critique d'art et collaborateur aux *Cahiers Vaudois* (dont il fut avec Edmond Gilliard un des fondateurs) n'hésite pas à « renonce[r] aux belles manières de l'art, jusqu'à mettre son instrument au terre-à-terre des choses [...] jusqu'à mettre ses pensées au diapason des objets »⁶⁹.

S'attaquant au domaine de l'anti-poétique, Blaise Cendrars (1887-1961) introduit, quant à lui, la civilisation moderne dans ses ouvrages. Il vénère la voiture, chante la vitesse, compose un poème-affiche sur le train. Mais c'est principalement au niveau de l'écriture qu'apparaît toute l'ampleur de sa nouveauté et de son audace esthétiques qui aboutissent finalement à la création d'un nouveau genre littéraire. Tel ce poème sous forme d'un texte aux dimensions extraordinaires (2 m de haut sur 36 cm de large), intitulé la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1912-1913). Réalisé en collaboration avec le peintre Sonia Delaunay, il se caractérise par une alternance de rythmes différents, de vers irréguliers, de typographies variées, le tout imprimé avec des couleurs vives.

Comme le « Pays » de Ramuz qui, à la charnière de l'imaginaire et de l'esthétique constitue la base de toute sa quête poétique, la route pour Gustave Roud (1897-1976) s'associe elle aussi à un espace de liberté créatrice dans lequel le poète cède à l'appel de son imaginaire. « Repren[ant] la route », « perd[ant] pied, perd[ant] poids », il avanc[e] au cœur du paysage offert vers une région de [lui]-même plus ancienne que le monde »⁷⁰. C'est ainsi que l'auteur de *Campagnes perdues* (1972) transforme le paysage en expérience mystique. Réelle et allégorique, sa région à l'instar de Ramuz, est autant géographique que culturelle et poétique.

Citons encore en exemple d'autres romanciers dans le sillage de Ramuz, comme Charles Beuchat (1900-1981) qui alla jusqu'à pasticher le style ramuzien, Charles-François Landry (1909-1973) avec le refus de tout intellectualisme et de tout endoctrinement, son

⁶⁹ Paul Budry cité par Sylvie Jeanneret, « Paul Budry », *ibid.*, p. 311.

⁷⁰ Gustave Roud, *Ecrits*, III, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1978, p. 202.

goût de l'élémentaire et son style oralisé, Paul Zumthor (1915-1995) chez qui on retrouve le caractère oral du discours narrateur. Jean-Pierre Monnier (1921-1997) enfin, qui à travers sa « petite patrie »⁷¹ tente d'échapper au local, au typique, au particulier en s'ouvrant sur l'universel, sans pour autant se dissocier de la culture jurassienne.

Il n'est pas jusqu'au côté novateur des écrivaines qui dès 1930 s'aventurent sur les voies d'une expression nouvelle. Modifiant constamment la vision des personnages pour passer de l'un à l'autre, Catherine Colomb (1892-1965) privilégie une temporalité discontinue dictée par la mémoire. Truffé de digressions, de reprises et d'associations d'idées, le récit qui avance à contre-courant est voué aux caprices des souvenirs, des rêveries et des visions fugitives. Monique Saint-Hélier (1895-1955), pour sa part, bouleverse les règles du récit traditionnel, adopte une position éthique et esthétique en mosaïque, brouille les points de vue pour une narration éclatée jusqu'à sacrifier la progression linéaire et régulière de l'intrigue. Chez Alice Rivaz (1901-1998), enfin, c'est le recours au mélange du discours direct, indirect et indirect libre et la reprise d'une scène identique à travers différents points de vue qui accordent aux événements une vision multiple et relative.

Bien que ces auteurs ne relèvent guère d'une homogénéité esthétique, ils partagent un point commun : tous rêvent d'altérité. S'inspirant de la perspective novatrice et fondatrice de Ramuz, ils se caractérisent par une aspiration à innover l'écriture en privilégiant de nouvelles structures syntaxiques, orientant ainsi l'expérience poétique vers d'autres horizons. Cependant sans se lancer encore sur des pistes absolument nouvelles, sans bouleverser totalement les données, ils continuent de se situer par rapport au romancier vaudois, dont le potentiel créateur est reconnu par tous.

Pour terminer ce passage en revue du patrimoine littéraire romand qui, comme on l'a vu, est marqué principalement par des aspirations

⁷¹ Jean-Pierre Monnier cité par Gilles Revaz, in Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, op. cit., p. 391. La « petite patrie », ici, en l'occurrence, c'est le Jura.

nouvelles, citons encore le cas des *Cahiers vaudois* (1914) auxquels Ramuz collabore. Anticonformiste, cette revue qui se veut « contre-universitaire, contre-intellectuel[le] »⁷² réfute toute manifestation de patriotisme helvétique, privilégie l'esthétique à l'éthique et propose de modifier le statut de l'artiste. Caractérisés par un faisceau de tendances artistiques, les *Cahiers* figurent comme l'expression d'une révolution littéraire dans la mesure où leur activité a marqué toute une génération d'écrivains et a contribué à modifier l'attitude de la Suisse romande à l'égard de la production littéraire.

Considéré comme une autorité littéraire qui a osé proposer des solutions aux problèmes que posent les références contraignantes de la tradition romanesque, Ramuz a donc opéré dans la littérature romande une véritable révolution, au sens où comme dirait Péguy, sa poétique est une « opération qui fonde »⁷³.

C'est essentiellement en termes de changement de perspectives que l'on peut parler de révolte et de révolution esthétiques dans l'œuvre de Ramuz. Revendiqué comme une sorte de modèle salvateur par de nombreux écrivains, Ramuz constitue à lui seul un pôle autonome qui non seulement a révolutionné les présupposés esthétiques, mais qui a surtout réussi à bouleverser les termes du débat esthétique romand. Ce geste littéraire inaugural a entraîné un changement de critères d'évaluation, débouchant sur un système de valeurs qui a permis une autonomisation de l'espace littéraire.

L'indépendance de Ramuz par ses lois propres de fonctionnement témoigne d'une prise de position esthétique autant qu'éthique. Refusant les pratiques et les normes esthétiques romandes, au nom de la singularité et de l'originalité, l'écrivain vaudois a non seulement fondé une littérature libérée du fonctionnalisme régional. Il a aussi mis en œuvre un matériel théorique et conceptuel qui a conduit les

⁷² Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle, Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1966, p. 732.

⁷³ Charles Péguy cité par Roger Mucchielli, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 30.

écrivains romands, jusque-là dominés culturellement, à chercher des solutions pour s'affirmer en matière esthétique. La possibilité d'innover et de se détacher des modèles parisiens, malgré les codifications lexicales et grammaticales de la tradition poétique française, a permis de révolutionner l'espace littéraire dont ils sont issus, et a contribué à la création d'une « liberté d'artiste »⁷⁴, à « fabriquer de la différence »⁷⁵ tant au niveau narratif que formel ou poétique. Enonçant leurs propres lois, établissant des critères spécifiques, prononçant des évaluations indépendantes, les écrivains romands ont inventé leurs propres problématiques. Bien que ces innovations esthétiques ne soient pas une copie conforme des principes théoriques et littéraires ramuziens, il s'agit bien d'une libération permise par les prises de position de l'écrivain vaudois qui en fournit le modèle. Ramuz demeure donc central dans la position et les choix esthétiques des écrivains qui viennent après lui. Devenu une sorte d'incarnation de la poésie nationale, Ramuz peut donc être considéré comme le promoteur et le chef de file de la Renaissance littéraire romande. Il est à la fois le créateur de la première position d'autonomie au sein de l'espace littéraire romand et l'inventeur de nouvelles solutions esthétiques et linguistiques.

Cynthia BIRON COHEN
Open University of Israel

⁷⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 67.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 305.