

Du côté de chez Ramuz

Autor(en): **Godel, Vahé**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **8 (1975)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870997>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DU CÔTÉ DE CHEZ RAMUZ

« La poésie est ce qu'il y a de plus réel... »

Baudelaire

« Chaque fois qu'une écriture nouvelle se propose, il faut apprendre, ou réapprendre, à lire... »

Gustave Roud

I

... le roman doit être un poème...
(Sur la poétique de Ramuz)

En juin 1905, peu après la parution d'*Aline*, Ramuz, de Paris, adresse au critique genevois Gaspard Vallette une lettre dans laquelle, parlant de cette œuvre, il écrit notamment: « Je pense que le roman doit être un poème. »¹ Cette petite phrase résume exactement ce qui, sur le plan de l'écriture, fut le souci fondamental de Ramuz, et son ambition suprême. De 1905 (et dès avant) à 1947, en effet, l'auteur d'*Aline* ne cessa pas de s'interroger sur ce que Butor appelle « *la poésie romanesque* ou si l'on préfère *le roman comme poésie* »².

* * *

« La forme versifiée me paralyse », lit-on dans le *Journal*, à la date du 10 janvier 1903. C'est le temps du *Petit Village*, composé de vers libres — rimés ou non. Toujours à propos de cette première œuvre, l'auteur ajoute: « Il faut que le rythme porte, qu'il soit intérieur; sitôt qu'on doit briser sa phrase pour la faire entrer dans un

¹ Lettre publiée par Alfred Berchtold in *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Payot, Lausanne, 1963, Appendice A, p. 913.

² « Le roman et la poésie » in *Essais sur le roman*, Idées/Gallimard, 1969, p. 46.

moule qu'on a devant soi tout préparé, elle perd en franchise. Je surcharge d'ornements inutiles de la prose qui, par un artifice typographique, a l'apparence du vers. »³

Tout commence donc par le rejet de « la forme versifiée », par le refus du « moule ». Tout gravite d'emblée autour de la notion de « rythme », de « rythme intérieur », de ce que Ramuz, quarante ans plus tard, préférera nommer « mesure ». De ces lignes (essentielles), il convient en effet de rapprocher celles-ci (puissamment éclairantes), qui datent du 4 mai 1944 :

Il y a un secret contre lequel je me débats moi-même, qui est cette construction par phrases et fragments de phrases pairs, qui n'est pas un rythme, hélas ? mais une mesure, qui n'est pas une forme, mais un calibrage, et qui s'impose à moi, et dont je ne puis me passer. Souvent, je suis mécontent d'une phrase qui me semble bien faite, mais c'est qu'elle est 9 et qu'elle n'est pas 8. Je sacrifie le sens au nombre des syllabes. Esclavage.⁴

Au terme de son itinéraire, Ramuz parvint à saisir avec une remarquable lucidité ce que, dès ses débuts, il avait pressenti, à savoir les traits fondamentaux de ce qu'un poéticien contemporain a nommé « la démarche poétique ».

A preuve, aussi, cet autre refus, cette autre condamnation — non moins déterminante : celle de l'anecdote, de l'étude de mœurs — à quoi Ramuz sacrifie temporairement, il est vrai, sous l'influence de Flaubert... ; mais comme Flaubert, Ramuz porte son regard au-delà de l'intrigue, au-delà du transitoire, rêvant lui aussi (à sa manière !) « d'un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne du style... »

« Les « péripéties » ne m'intéressent pas, proclame-t-il le 23 octobre 1905. L'invention ne doit pas être dans le sujet ; elle doit être dans la manière de le rendre. Elle est dans le *ton*, dans le *choix* : elle est dans l'image ; elle est dans le mouvement de la phrase ; elle n'est pas ailleurs. »⁵ Après ces concessions à l'analyse psychologique que sont *Les Circonstances de la Vie* et *Jean-Luc persécuté*, le 11 mai 1911 (l'année où paraît *Aimé Pache*), il note : « Me dépêtrer définitivement du roman explicatif. »⁶ Et quelques mois avant sa mort, le

³ O. C., éd. Rencontre, Lausanne, 1968, t. XX, p. 81.

⁴ O. C., t. XX, p. 441.

⁵ O. C., t. XX, p. 133.

⁶ O. C., t. XX, p. 175.

voici livré à une singulière « méditation sur ce que pourrait être la nouvelle. Il ne s'y passerait rien, l'intrigue (s'il y avait encore une intrigue) en serait sans cesse déviée. Tout serait de contact, avec les êtres, avec l'objet. Et l'accent serait mis sur les choses tenues par moi pour sacrées »⁷.

Le rêve de Ramuz, on le voit, n'a pas le sens (l'orientation) de celui de Flaubert — et donc rien de mallarméen... Mais ce ne fut pas qu'un rêve, si l'on en croit Ramuz lui-même, qui, le 12 décembre 1945, dans une lettre adressée à Maurice Zermatten, révèle que, « depuis près de deux ans » déjà, il s'« acharne à écrire des « nouvelles » où il ne se passe rien »..., mais (s'empresse-t-il d'ajouter), « sans tomber pour cela dans le « poème en prose »... »⁸

* * *

On se trouve dès à présent devant une série de questions essentielles auxquelles les poéticiens d'aujourd'hui s'efforcent de répondre, qui se réfèrent aux travaux des formalistes russes et, par-delà ces derniers, aux observations d'auteurs tels que Poe (*Philosophie de la composition*), Baudelaire, Mallarmé, Valéry... :

En quoi consiste la poéticité d'un texte — qu'il soit en vers ou en prose ? Ou (selon les termes de Jakobson) : « Comment la poéticité se manifeste-t-elle ? »⁹

Qu'est-ce qui apparente, ou au contraire différencie, un poème en vers et un poème en prose ?

Qu'est-ce qu'un « poème en prose » ?

Dans quelle mesure le récit, en poésie, est-il rédhibitoire ? Ou : quelles sont (pour reprendre un sous-titre de Genette), « les frontières du récit » ?

Qu'est-ce qui distingue un « poème en prose » d'un « récit-poème » (nouvelle ou roman) ?

* * *

Pour Jakobson, « la poéticité » réside « en ceci que le mot est resenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices

⁷ O. C., t. XX, p. 462.

⁸ *Lettres, 1919-1947*, éd. Les Chantres, Etoy (Vaud), 1959, p. 365.

⁹ « Qu'est-ce que la poésie ? » in *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 124.

indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. »¹⁰ Dans un ouvrage antérieur, Jakobson définit la marque poétique comme « la mise en relief du message par lui-même. [...] La fonction poétique met en évidence le côté palpable des signes. »¹¹

On retrouve la même idée chez Roland Barthes et Gérard Genette, le premier concevant « la fonction poétique » comme « une conscience cratyléenne des signes »¹², le second comme une « rémunération » de l'arbitraire du signe, comme une *motivation du langage*¹³.

* * *

Cette motivation du langage peut s'opérer, assurément, par la prose non moins que par les vers. Jean Cohen lui-même, bien qu'ayant « tendance (comme le remarque Tzvetan Todorov) à prendre la poésie pour ce qui en elle diffère de la prose et non pour un phénomène intégral »¹⁴, ne nie pas qu'il y ait quelque parenté entre poème en prose et poème en vers : « Dans le poème en prose se retrouvent généralement les mêmes types de caractères sémantiques que ceux qu'utilise le poème en vers. »¹⁵

Au cours des quinze dernières années, le poème en prose a été l'objet de plusieurs études importantes. Parmi les premières en date, il convient de mentionner l'ouvrage de Suzanne Bernard : *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours* (Nizet, 1959) et celui de Monique Parent : *Saint-John Perse et quelques devanciers*, études sur le poème en prose (Klincksieck, 1960), dont un chapitre essentiel est consacré au « créateur » du poème en prose, Aloysius Bertrand.

Bertrand ne s'exprime guère au sujet de la structure des textes qui composent *Gaspard de la Nuit*, se bornant à noter que « là sont consignés divers procédés nouveaux peut-être d'*harmonie* et de *couleur* »¹⁶.

Mais dans sa préface du *Spleen de Paris*, Baudelaire (qui se présente, en l'occurrence, comme l'héritier de Bertrand), révèle explicitement ses principales intentions, mettant l'accent d'une part sur l'*auto-*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963, p. 30 et 218.

¹² *Proust et les noms*, in *To honor Roman Jakobson*, Mouton, La Haye, 1967.

¹³ *Langage poétique, poétique du langage*, in *Figures II*, Seuil, 1969, p. 145.

¹⁴ *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 48.

¹⁵ *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 11.

¹⁶ Préf. cit. par Fernand Rude, in *Aloysius Bertrand*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », N° 198, 1971, p. 73.

nomie, sur l'*unité* de chacun de ces textes, et d'autre part sur la *musicalité*, la *souplesse*, la malléabilité de la « prose poétique » — autrement dit de la substance du poème en prose: « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme [= sans mètre...] et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux modulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »¹⁷

« Harmonie », « couleur », musicalité, souplesse (le « ton », la « mesure », comme dit Ramuz)...: autant de traits propres non point au seul poème en prose, mais à toute prose poétique. Deux autres particularités essentielles distinguent le poème en prose — que ne mentionnent ni Baudelaire ni Bertrand, parce qu'ils les jugent sans doute trop évidentes :

1) *La brièveté du texte* : la plupart des poèmes de *Gaspard de la Nuit* n'occupent qu'une seule page ; ceux du *Spleen de Paris* dépassent rarement trois pages.

2) *L'absence du récit*, ou plus exactement son élagage, son dépouillement, sa transformation soit en tableautin (chez Bertrand, par exemple, *Le Marchand de tulipes*), soit (comme bon nombre des textes de Baudelaire) en fable, en parabole, c'est-à-dire en une forme spécifiquement poétique.

En excluant toute péripétie, en fixant l'anecdote — l'éphémère (l'éphéméride...) — dans le cadre d'un tableau, en écrouant le récit au sein d'une figure close, le poète se substitue au narrateur : il « immobilise l'espace : il tâche de le guérir de sa maladie qui est le temps »¹⁸. Quant à la parabole, elle est, sur le plan narratif, ce qu'est l'image sur le plan verbal : un voile déployé sur la nudité du sens, une ombre qui révèle autant qu'elle dissimule — « le texte a besoin de son ombre »¹⁹ — un facteur d'ambiguïté — et donc de poéticité.

Qu'il soit fable, tableau, louange ou élégie, le poème en prose semble être, par définition, un texte bref, compact. En quoi il s'apparente aux formes les mieux closes — les plus poétiques... — du poème en vers. La concision — la clôture — du poème met en relief connota-

¹⁷ *Œuvres complètes*, Pléiade, 1961, p. 229.

¹⁸ Ramuz, *Remarques*, O. C., t. XVIII, p. 241. Notation remarquable, à quoi fait écho cette phrase de Jakobson : « Cette conversion du message en une chose qui dure [...] représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie » (*Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 239).

¹⁹ Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 53.

tions et correspondances, privilégie les récurrences, corrobore l'impression d'unité.

Dans sa *Philosophie de la composition*, Edgar Poe (que cite Jakobson) remarque que les « pièces brèves nous permettent de garder à la fin d'une poésie la vive impression de son début et par conséquent nous rendent particulièrement sensibles au tout du poème et à la totalité de son effet »²⁰. Par sa texture, par son unité spatiale, le poème court suscite une double lecture, simultanément prospective et rétrospective — ce que Jakobson appelle « le parallélisme à distance »²¹.

Si « le vers... de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire... », on pourrait dire, parodiant Mallarmé, que le *poème en prose...* de plusieurs *périodes*, refait une *phrase totale*, neuve, etc...

* * *

Mais l'auteur d'*Aline*, on l'a vu, ne fonde sa recherche poétique ni sur le poème en vers ni sur le poème en prose : « Je pense que le roman doit être un poème. » Déclaration paisible, entière — que, soixante ans plus tard, Butor paraphrase, dirait-on, dans ces lignes : « Ce n'est pas seulement par passages que le roman peut et doit être poétique, c'est dans sa totalité. »²²

Butor, d'ailleurs, rejoint aussi Ramuz quand il parle du *style* : « Le style, ce n'est pas seulement la façon dont les mots sont choisis à l'intérieur de la phrase, mais celle qu'ont les phrases de se suivre les unes les autres, et les paragraphes, et les épisodes... A tous les niveaux de cette énorme structure qu'est un roman, il peut y avoir style, c'est-à-dire forme, réflexion sur la forme, et par conséquent prosodie. »²³

Pour Butor, comme déjà pour Ramuz (comme pour Flaubert...), style = poésie, poésie = style : « Je ne suis plus, en art, sensible qu'à une chose : au style », note Ramuz en 1907²⁴. Et un an plus tard : « Ma préoccupation du moment : les plans dans le style : donc la conjonction : là est la grande difficulté. »²⁵ Tout est dans « la façon qu'ont les phrases de se suivre les unes les autres ». Les phrases. Les

²⁰ *Questions de poétique*, op. cit., p. 489.

²¹ *Questions de poétique*, op. cit., p. 495.

²² « Le roman et la poésie » in *Essais sur le roman*, op. cit., p. 42.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ *Journal*, O. C., t. XX, p. 143.

²⁵ *Ibid.*, p. 156.

« plans ». Tout est dans la *conjonction* : « Tout est dans l'enchaînement intérieur... »²⁶ — ce qui n'est pas sans rappeler le mot de Flaubert : « Le style, c'est la continuité. »

Quelques années avant sa mort, Céline, répondant à Madeleine Chapsal qui lui demande quels sont, à ses yeux, les écrivains contemporains ayant — comme il dit — « une petite musique » bien à eux, mentionne le nom de Ramuz, avec ceux de Paul Morand — « dans ses débuts » — et de Barbusse — « dans *Le Feu* » —²⁷ : les trois seuls prosateurs (outre lui-même) en qui il reconnaît de véritables « hommes à style » — des poètes : réellement singuliers ; authentiquement solitaires ; *styli(s)tes*...

* * *

« ... je m'acharne depuis près de deux ans, à écrire des « nouvelles » où il ne se passe rien... » Des *nouvelles*, et non pas un roman. (Et c'est évidemment parce qu'il s'agit de « nouvelles » que Ramuz croit bon de préciser : « ... sans tomber pour cela dans le « poème en prose »... ») Quelques mois avant sa mort, on l'a vu, c'est encore sur la *nouvelle* que porte sa réflexion : « ... sur ce que pourrait être la nouvelle. Il ne s'y passerait rien, l'intrigue (s'il y avait encore une intrigue) en serait sans cesse déviée... »

Ainsi donc, Ramuz est revenu finalement au genre qui l'avait le plus attiré à ses débuts... : ses premières nouvelles — que précédèrent les vers libres du *Petit Village* et les *Petits poèmes en prose* — datent des années 1905-1910 ; les dernières ont paru dans les années 40. *Trois Vallées*, qui termine *Les Servantes et autres Nouvelles* (publié en 1946), tient essentiellement du « poème en prose ». Cependant que dans l'intervalle, alternent avec les romans « proprement dits » un certain nombre de textes difficiles à cataloguer, dont les uns participent tout ensemble de la nouvelle et du poème en prose, et dont les autres sont, en dépit de leurs proportions, d'authentiques poèmes en prose (tableaux, louanges ou paraboles...) — je songe, bien sûr, au *Chant de notre Rhône*, à *Salutation paysanne*, *Adieu à beaucoup de personnages*...

Le formaliste russe B. Eikhenbaum relève que, pour Edgar Poe, dans le domaine de la prose, c'est la *nouvelle* qui « se rapproche le

²⁶ *Ibid.*, p. 186.

²⁷ *Les écrivains en personne*, coll. 10/18, N° 809, 1973, p. 103.

plus du type idéal qu'est le poème ; elle joue le même rôle que le poème mais dans son propre domaine, celui de la prose »²⁸.

Mais jusqu'où s'étend le territoire de la *nouvelle* ? où commence celui du *roman* ? Faut-il voir dans la première grande prose de Ramuz (*Aline* ne comprend guère plus d'une centaine de pages), une longue nouvelle ou un très court roman ?

Questions oiseuses, en vérité : la longueur du récit ne saurait être, ici, un critère suffisant...

* * *

De *La Nouvelle Héloïse* à *La Modification*, en passant par l'expérience d'un Nerval, d'un Flaubert, d'un Proust, d'un Ramuz, d'un Céline, d'une Catherine Colomb..., s'échafaude l'un des chapitres essentiels (mais aussi l'un des plus secrets) de la littérature française : le développement du récit poétique, l'histoire (la préhistoire ?) du « roman comme poésie », du roman-poème — « en haine du roman », comme dit Marthe Robert à propos de l'auteur de *La Tentation de Saint Antoine*²⁹. (Mais inversement, l'on pourrait dire, bien sûr, qu'en se trahissant, qu'en se niant de la sorte, le roman, par des cheminements singuliers et multiples, ne fait que rejoindre son origine épico-lyrique...)

« Comment faire un roman avec deux villes ? » Cette question que Michel Butor se posait alors qu'il écrivait *L'Emploi du Temps*, et dont la réponse devait être *La Modification*³⁰, ne dirait-on pas qu'elle fait écho à la petite phrase que se répétait Rousseau rêvant (à) *La Nouvelle Héloïse* : « Il me faut un lac... »³¹ ?

« Le génie du lieu » hante le roman poétique. Le *lieu*, c'est le noyau, le foyer, le centre. C'est le *lac*, c'est *Combray*, c'est *Bleston* ; c'est le lieu de « l'extase matérielle », le microcosme clandestin d'Anne Desbaresdes... Mais c'est aussi (non moins) une « harmonie », une « couleur », une « petite musique », une « petite phrase », une « image », un « rythme », une « mesure », un « ton »... C'est un *espace* à la fois originel et actuel, un *milieu* immémorial et mnémotechnique, sensoriel et verbal — « RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU »³²...

²⁸ *Sur la théorie de la prose*, in *Théorie de la littérature*, Seuil, coll. Tel Quel, 1965, p. 206.

²⁹ *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, p. 293 et ss.

³⁰ « Comment travaillent les écrivains », *Le Monde*, 11 juin 1971.

³¹ « Il me fallait cependant un lac... » (*Confessions*, Livre IX).

³² Mallarmé, *Un Coup de Dés...*

On considérera dès lors comme *poème* tout roman, tout récit (et plus généralement toute prose, tout texte...) qui, autour de son centre, simultanément s'enroule et se déroule, s'engendre (se génère) et s'épuise, se condense et se diffuse, qui se récupère dans le temps même où il court à sa perte.

N'est-ce pas ce double mouvement spiral (respiratoire...) du message poétique, qu'exprime, que décrit *textuellement*, de manière syntaxique non moins que sémantique, l'ultime ph(r)ase du célèbre « épisode de la Madeleine » ?...

Et comme ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

Phrase exemplaire, serpentine, spirale (« phrase-nymphéa »...), qui semble résumer le processus entier de cette œuvre dont le sujet n'est autre que sa propre genèse. Période récurrente, enveloppante, sans nulle faille ; ponctuée (balisée) d'une multitude de petits signes — voyelles, diphtongues, allitérations — émanant d'un invisible centre et correspondant à un modèle emblématique (nom, épenthèse, symbole) : le *i* de *l'église*, le *a* de *Swann*, le *on* de *Combray* (du *giron...*), le *o* (*l'eau...*) de *la Vivonne*, le *o* (le *cercle...*) du « bol de porcelaine rempli d'eau »..., le *o* (la *sphère...*) de « tout cela qui prend forme et solidité »... : tout s'y répète, s'y répercute, s'y métamorphose à l'infini ; tout, au fur et à mesure, y est récupéré, exhumé, réuni — la plongée (la nuit) engendre le surgissement (le jour)... ; « fleurs », « maisons », « personnages », « ville et jardins »... tout se meut et en même temps s'immobilise, tout passe, « tout coule »... et pourtant s'éternise (tel est le « mouvement », telle est « l'immobilité de Douve » !) au sein de cette monade, de cet espace clos qu'est le *poème* : espace parfaitement homogène, pacifié, heureux — guéri « de sa maladie qui est le temps ».

Un roman-poème préfigure toujours, tant soit peu, d'une manière ou d'une autre, l'œuvre *totale*, compacte, cristalline, le récit *parfait* où « il ne se passerait rien », le fascinant « livre sur rien... », qui se tiendrait de lui-même, par la force interne du style... » — poème à l'état pur —

« le livre à venir » — à lire « littéralement et dans tous les sens » : dont chaque page, chaque phrase, chaque ligne, jouirait d'une vie autonome, hors contexte, comme les « beaux vers »... De là, sans doute, son caractère nécessairement initiatique, rituel — « la langue » et « l'écriture » y étant « prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire » ; de là, son unité.

Unité qui, chez Ramuz, n'est autre que l'expression antinomique de ce sentiment de la *séparation* — et donc de la Mort — qui hante son œuvre tout entière. « O séparation ! ils sont là, moi je suis ici... » : la voix douloureuse d'Emilie dans *La Beauté sur la Terre*³³ fait écho à celle d'Aline — comme à toutes celles qu'emprunte Ramuz pour tenter d'exorciser le Mal... Seule la Beauté — la Lumière — refoule la Mort, bannit la solitude, recrée la communion ; seule la Poésie engendre l'Unité : « ... avant, il y avait plusieurs choses : là où elle se tient, il n'y en a plus qu'une... » (*Ibid.*, p. 158).

Genette rappelle que « Valéry comparait la transitivité de la prose à celle de la marche et l'intransitivité de la poésie à celle de la danse »³⁴. Le roman-poème (comme toute prose poétique) aspire en quelque sorte à l'*intransitivité*, à la *danse*, cherchant à faire triompher ce que Ramuz lui-même, dans sa *Lettre à Bernard Grasset*, nomme une « langue-suite-de-gestes, où la logique cède le pas au rythme même des images »³⁵.

Or, la danse — le rythme de la danse — implique la *réitération* des gestes, l'exécution d'une *figure*, un itinéraire *récurrent* — arabe³⁶, ronde ou spirale...

Unité (totalité, immobilité, spatialisation) : « Le poète immobilise l'espace ; il tâche de le guérir de sa maladie qui est le temps. » A cette remarque déjà citée, ajoutons celle-ci, qui date de 1907 : « Le besoin d'unité, reflet dans le relatif du besoin d'absolu... »³⁷ Dans le prolongement de quoi s'inscrit cette proposition récemment formulée par Francis Edeline : « Un poème réussi est clos sur son unité. »³⁸

Réurrence (et donc répétitions, « générations », correspondances...) : « La réurrence d'une même « figure grammaticale » est,

³³ O. C., t. XII, p. 145.

³⁴ *Langage poétique, poétique du langage*, op. cit., p. 145.

³⁵ O. C., t. XII, p. 263.

³⁶ « Le dessin arabe est le plus idéal de tous. » *Fusées*, V, op. cit., p. 1250.

³⁷ *Journal*, op. cit., p. 143.

³⁸ « Champ analogique et structure narrative d'un poème français », *Courrier du Centre international d'Etudes poétiques*, Bruxelles, N° 59, 1967, p. 3.

avec le retour d'une même figure phonique, le principe constitutif de l'œuvre poétique »³⁹ : l'énoncé de Jakobson pourrait faire songer à cette observation « pratique » de Ramuz : « Je me répète, je tourne sur moi-même, ivre de ce mouvement circulaire qui ne conduit nulle part. »⁴⁰ Si toutefois l'on admet que, ce disant, Ramuz se réfère à la structure profonde de son œuvre non moins qu'à la situation particulière de son Moi...

Circularité (sphéricité...) : « La poétique serait plutôt mise en cercle », suggère Michel Deguy, dans l'un de ses derniers ouvrages⁴¹. Or, dès avant 1930, Ramuz n'hésitait pas à affirmer : « Tout mouvement est circulaire... Toute vraie composition est concentrique... »⁴²

Spirale : Evoquant, il y a quelques années, « le mouvement circulaire de l'inspiration et de la pensée poétiques », Jacques Sojcher préférait « la figure de la spirale » à « l'image du cercle » : « L'inspiration est une spirale ouverte sur l'être... Cette dialectique de départ et de retour, d'altérité et d'identité, est la loi même de l'inspiration par laquelle se trouve emporté l'homme qui consent à se perdre, c'est-à-dire à agrandir son espace, à vivre plus amplement... Etre inspiré, c'est accepter le « gain d'espace », c'est se donner au souffle qui nous gonfle et qui nous accroît, c'est souscrire à l'échange entre le dehors et le dedans, pour qu'il n'y ait plus que le lieu magique du poème, la spirale tournoyante... »⁴³

Ramuz ne disait pas autre chose, en 1924, dans cette formule lapidaire : « Exprimer, c'est agrandir. Mon vrai besoin, c'est d'agrandir. »⁴⁴ Et dans ces lignes, écrites un an auparavant : « ... J'aimerais toujours écrire le même livre et reprendre le même thème... Comme ce n'est pas possible, à cause des circonstances, j'essaie d'aller « en spirale », repassant par intervalle au-dessus du point précédemment atteint... »⁴⁵ Tel un *rapace* dont la proie se trouverait dans le *ciel* (« ici-haut »), qui n'est autre qu'un vaste *lac* renversé... Ramuz « à l'œil d'épervier » (comme disait Jean Paulhan) : regard circulaire,

³⁹ « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie » in *Questions de poétique*, op. cit., p. 222.

⁴⁰ *Journal*, op. cit., p. 97.

⁴¹ *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 147.

⁴² *Remarques*, O. C., t. XVIII, p. 249-250.

⁴³ *La Démarche poétique*, Rencontre, coll. « Solstices », 1969, pp. 147-148. (*La Spirale* : c'est aussi le titre d'un roman que Flaubert ébaucha en 1852-1853...)

⁴⁴ « Lettre à Henry Poulaille » (29 mai 1924), in *Lettres, 1919-1947*, op. cit.

⁴⁵ « Lettre à Alexis François » (3 avril 1923), *ibidem*.

feu central, œil vorace, foudroyant ; *soleil* (seul œil...) souverain, dont dépend le sort de la sphère qu'il éclaire, l'équilibre du système qu'il anime et gouverne...

Comment ne pas songer, en l'occurrence, à ces deux récits antinomiques que sont *Présence de la Mort* et *Si le Soleil ne revenait pas* ?⁴⁶ Que par un « accident de gravitation », la terre se rapproche du soleil, ou que ce dernier, au contraire, s'éloigne et s'abolisse à tout jamais, toute vie est condamnée — toute l'œuvre, tout le poème s'anéantit... Tel est (peut-être) le sens fondamental de ce qu'on pourrait appeler *l'obsession solaire* de Ramuz, sa hantise cosmique, sa solitude astrale : comme « la psychologie dans l'espace » de Proust, c'est dans le ciel des constellations que son regard, sa vision — tout ensemble mythique et mystique — trouve son modèle. Ce qu'atteste, d'ailleurs, de manière étonnante, cet extrait de *Remarques* (dont deux courtes phrases ont déjà été citées) :

Il n'y a point de ligne droite. Toute droite est un segment de cercle. Il n'y a point de mouvement linéaire ; tout mouvement est circulaire. [...] Toute vraie composition est concentrique ; elle a besoin d'un centre, et puis c'est tout. Toute composition véritable est un système de gravitation. Toutes les choses vivantes tournent autour d'un centre, qui lui-même tourne autour d'un centre, à l'infini. Notre modèle est dans le ciel ; le bon exemple nous est donné par la circulation des astres. Nous imiterons dans nos ouvrages la disposition des étoiles ; leurs parties tomberont sans cesse et sans cesse, par leur mouvement, seront empêchées de tomber.⁴⁷

* * *

On ne saurait, au vrai, mettre assez l'accent sur la modernité de *la poétique ramuzienne* — telle qu'elle se dégage notamment de la *Correspondance*, du *Journal* et de *Remarques*. Ce n'est pas trop dire qu'elle annonce et préfigure — avec quelle force, quelle rigueur — les aspects fondamentaux de la réflexion poétique contemporaine.

⁴⁶ *Présence de la Mort* et *Si le Soleil ne revenait pas* datent respectivement de 1922 et de 1937. Rappelons que ces mêmes titres désignent les deux textes qui terminent — mais dans l'ordre inverse — *Adieu à beaucoup de personnages* (publié en 1914), et qui tiennent bien moins de la nouvelle que du poème en prose.

⁴⁷ Op. cit., pp. 249-250.

II

... voir la réponse que fera le texte lui-même...
(A propos de « La Beauté sur la Terre »)

La renommée d'une œuvre peut lui être préjudiciable, dans la mesure où elle finit par en voiler les contours, le relief — par en occulter la vraie nature (la vraie *figure*) : à force d'être célébrée, récupérée, domestiquée, l'œuvre, dirait-on, se met en boule, rentre dans sa coquille (comme pour se venger...), déroband son secret au regard de ceux même qui l'invoquent, la vénèrent avec le plus de zèle et s'en prétendent les plus sûrs garants.

Ne serait-ce pas un peu le cas de l'œuvre de Ramuz ?...

Peut-être en a-t-on tellement sondé l'esprit (« l'âme » du texte, l'idée...) qu'on en a perdu de vue la matière (le *corps* du texte, le tissu, la *chair* du Verbe...).

Or, rien de plus total, rien de plus homogène, rien de plus *physique* que le poème ramuzien.

Et d'ailleurs, n'est-ce pas à travers la matière (« l'élémentaire »), que Ramuz lui-même nous invite à rechercher l'esprit ?... « Ce n'est pas en fuyant la matière, écrit-il dans *Remarques*, c'est en s'enfonçant dans ses profondeurs qu'on distingue enfin les approches de la spiritualité. »¹ Et dans le *Journal* : « Mes idées me viennent des choses. [...] ... je n'ai de goût que pour la matière. »² Ou encore : « Il faut être matérialiste puis devenir spiritualiste, si on veut ou si on peut, mais n'être idéaliste en aucune façon et à aucun prix. » Et, plus brutalement (dans une lettre à Henry Poulaille, datant du 9 juin 1924) : « Métaphysiquement, je m'en fous ; physiquement, pas du tout... »³

Et cette notation (datant du début de 1942), qui, peut-être mieux que toute autre, permet de mesurer le caractère extrêmement concret

¹ Op. cit., p. 277.

² Op. cit., pp. 353-354.

³ *Lettres, 1919-1947*, éd. Les Chantres, Etoy (Vaud), 1959, p. 128.

— et parfois prémonitoire — de la pensée poétique de Ramuz : « Faire des essais sur le texte même et voir la réponse que fera le texte lui-même, non pas soi. »⁴

On va donc essayer, dans cette seconde partie, de procéder à ce que Jean-Pierre Richard appelle judicieusement un « relevé de terrain », à la lumière des observations que fait Ramuz sur « la poésie romanesque », sur les signes particuliers de l'écriture poétique; d'*interroger* « le texte même » et de « voir la réponse » qu'il « fera ».

Le « terrain » choisi : *La Beauté sur la Terre* (qui parut chez Mermod en 1927) — plus particulièrement, certaines pages de ce texte.

* * *

Dans *La Beauté sur la Terre*, comme dans tout récit ramuzien, les données diégétiques se révèlent rudimentaires, peu nombreuses, et les symboles aisément déchiffrables.

Cette œuvre peut faire songer à *Passage du Poète*, en ce sens qu'il s'agit également d'une épopée lyrique ayant l'Art pour « héros », d'un poème ayant pour sujet — pour objet — la Poésie: au vannier Besson correspondent, ici, Juliette — la Beauté — et son indispensable complément, Urbain, le petit ouvrier italien, l'accordéoniste bossu — la Musique — ; tous deux étrangers, en exil, tous deux (comme Besson), *de passage*.

Cependant, au terme de son séjour, le vannier, s'enfonçant dans la nuit, avance dans « rien du tout, afin que quelque chose soit » — le poète disparu, demeure le poème : semence lumineuse au sein de la communauté des hommes, signe de fraternité... Telle est la vision sociale — heureuse — de la poésie, que propose *Passage du Poète*.

A quoi fait pendant l'image énigmatique, mystérieuse, qu'en développe *La Beauté sur la Terre* : Ordre inopinément introduit dans le désordre, désordre semé au sein de l'Ordre, la poésie finit toujours par regagner le large, emportant son secret, abandonnant — fuyant — un monde où elle ne peut trouver durablement refuge, et qui est le monde, en définitive, aussi bien de « ceux de l'eau » (Rouge, Décosterd...), que de « ceux de la terre » (Milliquet, le Juge, Ravinet...).

Passage du Poète et *La Beauté sur la Terre* sont des œuvres corrélatives et donc complémentaires — comme le sont *Présence de la Mort* et *Si le Soleil ne revenait pas*.

⁴ *Journal*, op. cit. (1^{er} janvier 1942), p. 398.

Au contraire de *Passage du Poète*, *La Beauté sur la Terre* — passage de la Beauté... — débouche sur une sorte d'angoisse fondamentale qui n'est pas sans rappeler celle qui imprègne les deux « récits solaires » : *Présence* — triomphe absolu — *de la Mort*, oui, *Si le Soleil* — si la Beauté (la Poésie) — *ne revenait pas...*

* * *

Ce qui frappe en revanche, ici (plus peut-être que dans nul autre « roman » de Ramuz), c'est la particulière complexité de la structure, les circonvolutions de la parole, la multitude des « accidents de terrain », toutes les *épreuves* (au sens initiatique du mot) que l'écriture fait subir à la narration. Au surplus, il semble que tels de ces phénomènes ne soient observables que dans *La Beauté sur la Terre*.

L'auteur recourt à des moyens qui tous, d'une manière ou d'une autre, contribuent au ralentissement de l'action, à la dispersion, à la déviation du discours narratif, à l'estompage des « péripéties », au *brouillage du récit*. En d'autres termes, tout vise à réduire la part de la *dénotation*, au profit de celle de la *connotation* : à homogénéiser la texture, à immobiliser l'espace, à « le guérir de sa maladie qui est le temps » ; tout oriente le récit vers le *chant*.

Si (comme l'affirme Jean Cohen) « le vers est cyclique » et la prose « linéaire », si « par opposition à la prose (*prorsus*) qui avance linéairement, le vers (*versus*) revient toujours sur lui-même »⁵, on peut dire que Ramuz, à force de ruptures, de reprises, de « déviations », parvient à « courber » sa prose, à faire en sorte que son récit progresse « *en spirale*, repassant par intervalle au-dessus du point précédemment atteint », et que, se lovant, demeurant enclos dans sa propre figure, centré sur sa seule origine, le texte conserve intactes toutes ses énergies, ne cesse d'être, de bout en bout, fidèle — semblable — à lui-même.

* * *

Noms et pronoms

La configuration onomastique du récit correspond fidèlement à ce qui en constitue le fondement symbolique : d'une part, Milliquet, Rouge, Décosterd, Bolomey, etc. — « ceux de la terre » et « ceux de

⁵ Op. cit., p. 55 et p. 100.

l'eau »; d'autre part, Juliette et Urbain — la Beauté, la Musique — également étrangers, faits l'un pour l'autre: « La musique et elle, ça va tellement bien ensemble. »⁶

Les premiers sont nommés sans détours, d'emblée, d'entrée de jeu. Juliette et Urbain, au contraire, purs symboles, ne révèlent leur identité que tardivement, peu à peu, et toujours de manière oblique, indirecte, clandestine.

« Et c'est alors, disait Rouge, que l'ouvrier de Rossi s'est mis à jouer... »⁷ : telle est la première allusion à Urbain. Dans la suite, « l'ouvrier de Rossi » est nommé tour à tour : « le petit ouvrier italien », « Monsieur Urbain »... ; ou, par métonymie : « le bossu », « l'accordéon » ; ou encore, allégoriquement : « la Musique ».

Tu ne prendras point le nom de la Beauté en vain... : Juliette, dont il est question dès le début du texte, n'est nommée pour la première fois que trente pages plus loin, lorsque Milliquet, que sa femme vient de provoquer publiquement, monte chercher la jeune fille et l'appelle, devant la porte fermée à clé :

— Juliette !

Elle reconnaît le nom que son père lui donnait ; puis on a essayé d'ouvrir la porte, mais la porte est fermée à clé.

— Juliette, vas-tu répondre ?

On recommence :

— Tu t'enfermes à présent. Qu'est-ce que c'est que ces manières ?...⁸

Il s'agit d'un cri, d'un appel, proféré par une bouche soudain devenue anonyme, indéterminée : « on a essayé », « on recommence ». *Il* se change en *on*, comme il arrive, ailleurs, que *il(s)* devienne *nous*, que *je* se substitue à *il*...⁹ : Autant d'exemples de « déviations » — au niveau des pronoms.

⁶ Op. cit., p. 163.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ Voir, p. 121 : « Elle continuait à avoir sa place parmi *nous*. [...] il n'y avait qu'elle et *nous*... » ; p. 221 : « ... et toute une rangée de buissons venait encore *nous* masquer. [...] *Ils* se sont tenus là, les trois. *On* faisait face au chemin qui venait à vous en ligne droite... » ; p. 77 : « ... *il* (Ravinet) descendait donc la Bourdonnette, où *il* voit sous les vernes Bolomey, le pêcheur de truites... [...] — mais, *moi*, *je* me fous de la pêche ; ils m'embêtent, ces pêcheurs... » (On pourrait multiplier les exemples.)

Il n'existe plus soudain que Juliette — la Beauté, la Lumière, l'Insaisissable. Il n'y a plus qu'*elle* — neuf fois sur dix, en l'occurrence, le prénom fait place au pronom ¹⁰. Hormis Urbain, quiconque la nomme perd son identité — s'anéantit...

Et dans le dernier chapitre, de manière curieusement symétrique ¹¹, Juliette cesse d'être nommée bien avant qu'elle-même ne disparaisse, en compagnie d'Urbain, son seul complice: à l'appel initial de Milliquet (le terrestre), fait pendant celui que Rouge (le lacustre) lui adresse avant d'aller, en compagnie de Décosterd, chercher la barque — la *Juliette* ! — qui, sous l'effet des flots agités, s'est détachée du rivage :

— Juliette ! C'est entendu. Tu fermes la porte à clé. ¹²

Telle est l'ultime mention du nom de la Beauté: priée — sommée — de faire cela même qu'« on » avait commencé par lui reprocher d'avoir fait; elle qui d'abord s'était recluse pour échapper à l'emprise du Monde (de la *Terre*), reçoit l'ordre, à présent, de s'enfermer à *clé*... — alors même que secrètement elle se prépare à fuir. Et le moment où Rouge ramène la *Juliette* au rivage coïncide avec celui où Juliette, s'évadant, disparaît dans la nuit...

Juliette est bien, textuellement, le nom de passe, la *figure-(à)-clé* du récit : la Beauté — la Poésie — traversant le Monde, emporte avec elle son secret — ne livre jamais sa *clé*.

Quant à la barque qui a rompu ses amarres, on se souvient qu'au-paravant elle a changé de nom: *Coquette* est devenue *Juliette*. Substitution qui traduit une métamorphose... : le sens (le signe) érotique que le pêcheur — *Rouge* ! — a pu percevoir dans la Beauté ¹³, s'épure, se sublime à la lumière de Juliette, à travers ce prénom mythique, qui évoque non seulement l'amante de Roméo, mais aussi la Julie de Saint-Preux — « la souveraine des cœurs ».

* * *

¹⁰ A noter aussi l'usage de l'*italique* : « Allez me *la* chercher... » (p. 70). Mais celui qui parle, ici, n'est autre que Ravinet, « le Savoyard », celui qui est venu de la rive opposée... — autrement dit, le Mal, la Hideur, l'Obscurité... Désignation exceptionnelle, donc, dans la mesure où il s'agit d'une parole luciférienne — sacrée, en quelque sorte, à force d'être sacrilège...

¹¹ Mais au vrai, la poésie romanesque de Ramuz — comme toute poésie — n'est-elle pas entièrement fondée sur la dialectique des contraires ?...

¹² Op. cit., p. 220.

¹³ *Coq, coque, coquille, Coquette*...

Le corps de Juliette

Une personne sans pieds, ni bras, tout emmitouflée qu'elle était dans un manteau de pluie à capuchon, et Milliquet n'a même pas vu sa figure. ¹⁴

Telle est Juliette, venue de Cuba, lorsqu'elle débarque sur le quai de la petite gare vaudoise, où l'attend son oncle Milliquet. Telle est, dans le texte, la première apparition de celle que les indigènes — « ceux de la terre » — n'oseront bientôt plus « regarder de face, parce qu'alors il semble qu'il vous entre une longue épingle à tricoter dans le cœur » ¹⁵.

Chaque fois qu'elle est aux prises avec la Société, la nièce de Milliquet demeure une présence masquée, quasi muette, quasi incorporelle — une « figure absente ». Cesse-t-il d'être invisible, son visage conserve tout son mystère, échappe à toute description, à toute prise :

Elle baissait la tête sous son mouchoir de dentelle. Il fallait se pencher sur la table pour voir son visage ; on cherchait à le voir d'en dessous en avançant le cou, ce qui faisait rire... [...] On riait. Tout à coup on ne riait plus. On devenait timide. C'est quand elle levait la tête. On avait commencé à dire quelque chose, on se taisait. ¹⁶

Mais dès qu'elle entre en contact avec les éléments — avec l'élémentaire —, l'Etrangère s'incarne, se dévoile; délivrée — tel un message... ; elle fait corps avec la Nature. Comme *le lac* — ciel renversé — et *la montagne* ¹⁷, elle s'embrase au soleil ; fécondée par le Feu, engendrée par la Lumière : « Elle est éclairée et elle éclaire » ¹⁸. Rouge « la regarde, c'est tout ce qu'on peut faire » ¹⁹. Stupide, *sidéré* (littéralement parlant) par cette *figure solaire* — par cette *Beauté en armes* :

Il regardait les cheveux; elle avait comme des lames de poignard dans les cheveux, tellement ils étaient brillants. ²⁰

¹⁴ Op. cit., p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ « Le lac et la montagne m'obsèdent... » (*Journal*, 20 mars 1903, op. cit., p. 86).

¹⁸ *La Beauté sur la Terre*, op. cit., p. 222.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ Image qu'on retrouve un peu plus loin : « ... des mèches plates qui brillent comme des lames d'acier » (p. 123).

Il regardait son cou, ses yeux, ses joues ; ça n'en finissait pas, parce qu'il y avait encore la bouche, le front.. ²¹

S'effaçant derrière la fascination de Rouge, c'est aux puissances cosmiques que Ramuz — dont on connaît la pudeur — confie le soin de blasonner le corps flamboyant de Juliette, de dire les armes les plus secrètes de la Beauté :

Elle se tenait tournée vers le levant, là où sont les grandes montagnes ; il y avait, entre deux pointes, une échancrure qui faisait comme un nid ; c'est là que le soleil venait de se montrer. On aurait dit qu'il battait des ailes. Une espèce de duvet rose, beaucoup de tout petits nuages roses se sont mis à monter dans les airs au-dessus de lui. Comme quand le coq se dresse sur ses ergots, ouvrant ses ailes qu'il fait briller, puis il les ramène à soi, alors toute sorte de petites plumes s'envolent, — qui étaient roses et en grand nombre, glissant mollement dans le ciel, pendant que sur les derniers champs de neige la lumière s'est allumée comme sur ces feuilles de papier d'étain que les enfants lissent du doigt. ²²

Remarquable transfert, subtile « déviation »... : Le paysage *prend corps* à proprement parler. Sous les regards conjugués du Soleil et de Rouge (l'œil céleste et l'œil lacustre...), le corps de Juliette, déployé entre l'eau et le ciel, arbore fugitivement les stigmates d'Eros (« ... entre deux pointes, une échancrure qui faisait comme un nid... », le soleil-coq...) — avant de recouvrer sa transparence originelle. Le temps d'une aube, l'espace d'un paragraphe, s'entrouvre l'Innocence, laissant apparaître la brûlure du Désir. Le Sexe rougeoie sous la robe du Symbole. Rougeolement fugace, qui aussitôt se mue en une fragile apothéose de « petites plumes roses » et de lumière neigeuse : l'érotisme de la figure se dissout en un vol virginal, en une vapeur candide — ce, d'ailleurs, à quoi contribuent la syntaxe et la ponctuation de la longue période qui termine ce tableautin (anacoluthie, usage puis suppression de la virgule, tiret...). A noter cependant combien cette vision épiphanique demeure concrète, matérielle, jusqu'au terme de son développement : jusqu'à « ces feuilles de papier d'étain que les enfants lissent du doigt » — et dont l'éclat métallique semble être un reflet des « lames de poignard » brillant « dans les cheveux »... Ici, comme ailleurs, « c'est en s'enfonçant dans la matière » que Ramuz atteint à la spiritualité.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² *Ibid.*, pp. 89-90.

La Beauté brûle. La Beauté rougeoie — érotisant (empourprant) tout ce qu'elle fait, tout ce qu'elle découvre :

Elle regardait par-dessus le bord du bateau dans la profondeur. Là, des poissons longs comme le bras étaient posés dans l'immobilité de l'eau; on les voyait ouvrir la bouche. Par moment, ils bougeaient un peu, ils tournaient un peu, comme sur un axe; on les voyait ensuite ouvrir la bouche et une belle grappe de bulles d'air comme gommées montait à travers l'épaisseur, d'étage en étage, vers vous. Comme si un marchand lâchait ses ballons, seulement ils n'étaient pas rouges, — comme elle se disait ; puis se penche davantage encore... ²³

... elle, elle avait levé les bras à ses cheveux et il y avait à ses bras comme une mousse de soleil sur leur contour et à son cou ; son corsage trop étroit avait fait sauter ses agrafes... ²⁴

La diphtongue *ou*, prédominante, accuse l'érotisme que recèlent les « poissons longs comme le bras », la « belle grappe de bulles », les « ballons » lâchés — sans compter le « corsage trop étroit » et les « agrafes » sautées... : tout, ici, s'(entr)ouvre, tout est *bouche(s)*, tout incline vers le *rouge*.

« Fille du Feu », amante du Soleil, Juliette s'allume et brille au gré de tout ce qui répercute et ressuscite son corps glorieux, sa figure cosmique :

Elle est reparue, elle s'élève peu à peu, elle naissait à nouveau devant nous. Lentement, encore une fois, elle a élevé son corps, elle l'a développé dans l'espace : c'était comme s'il donnait un sens à tout. ²⁵

Pour saluer sa renaissance, le soleil bat des ailes, « l'eau autour d'elle se casse en morceaux »...

Il semble que les choses aient eu tout à coup leur couronnement, par quoi elles se sont expliquées et tout à coup elles s'expriment ; puis, s'étant exprimées, elles vont se taire de nouveau; elles vont se taire, hélas ! pour toujours. Elle, elle a ri encore vers nous, — puis, en effet, parce que rien ne dure sur la terre, que nulle part la beauté n'y a sa place bien longtemps... ²⁶

²³ *Ibid.*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, p. 97.

²⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁶ *Ibid.*

La Beauté va d'un crépuscule à l'autre : la protégée de *Rouge*, celle dont les plus précieuses parures ont les couleurs du *feu* (boucles d'oreilles de *corail* — « petites boules *rouges* »²⁷, « châle *jaune* », « châle *rouge* », « peigne de *cuivre doré* »), achève son aventure terrestre — sa trajectoire, sa parabole... — dans un *rougeoiement* crépusculaire :

Elle était *rouge* devant la nuit.²⁸

Nuit dans laquelle elle va prendre la fuite (faire la belle !) avec « l'ouvrier de *Rossi* »... — cependant que le bal commence, que déjà gronde l'orage, que deux mortiers sont sur le point de *faire feu*, et que Ravinet (l'homme cravaté et ceinturé de *pourpre* !) s'apprête à *incendier* la maison du pêcheur :

Elle brille encore avec son châle rouge, elle brille avec ses bras nus, elle a brillé avec ses dents...²⁹

De même que le soleil disparaît à l'horizon, inexorablement, la Beauté abandonne la Terre, s'enfuit, entraînée par la Musique.

L'Etrangère bannie — la Poésie chassée —, partout règne à nouveau *la séparation* — les ténèbres, la Mort. Tout rentre dans l'ordre — dans le désordre de l'ordre...

Se référant aux livres d'alchimie, l'auteur de *La psychanalyse du feu* fait allusion au « long récit » qu'on y trouve « du *mariage* du Feu et de la Terre »³⁰.

Qu'est-ce que *La Beauté sur la Terre*, sinon l'histoire d'un *mariage avorté*, d'une *impossible union* ?...

Et qu'est-ce, en fin de compte, que *le corps de Juliette*, sinon *le Feu*, la figure d'un feu tout ensemble « *sexualisé* » et « *idéalisé* » ? D'une part, feu (se) consumant, rouge saison, « trait d'union de tous les symboles », unissant « la matière et l'esprit »³¹... ; et d'autre part, flamme éclairante, pur espace, *lumière purifiante*... : selon Novalis (que cite Bachelard), « la lumière est le génie du phénomène igné »³².

²⁷ Le même ornement figure dans *Aline* ! — celui qu'Aline reçoit en cadeau de Julien, et qu'elle n'osera pas porter : « ... deux boucles d'oreilles en argent doré avec une boucle de corail... » (O. C., t. I, p. 93).

²⁸ *La Beauté sur la Terre*, op. cit., p. 222.

²⁹ *Ibid.*, p. 223.

³⁰ Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. « Idées », p. 91.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² *Ibid.*, p. 174.

Corps brûlant ; corps lumineux, soumis aux lois de la seule
Liberté :

Laisse-lui la liberté, disait-on dans la salle à boire. [...] Laisse-lui
la liberté, sans quoi tu risques de l'éteindre... ³³

(Je songe, en l'occurrence, au mot de Reverdy: « La poésie est à
la vie ce qu'est le feu au bois. »)

* * *

La bataille du Bourget

On voyait les hauts poteaux électriques avec leurs anneaux de
peinture rouge et l'inscription : *Danger de mort*, qui vous fait
rire. [...] Puis, tout à coup, c'est là. Tout à coup, ces grands bâti-
ments se sont présentés de travers sous leurs larges toits rapiécés
avec un nom sur le plus important, où on lit, écrit en tuiles
neuves : *La Fleur-de-Lys* ; et, plus bas, il y a une fleur de lys
figurée... ³⁴

Ces deux inscriptions, mentionnées à quelques lignes d'intervalle,
ne désignent-elles pas, ne figurent-elles pas remarquablement les deux
mondes inconciliables qui s'affrontent dans le champ (chant) de ce
livre ? D'une part, le monde *rouge* de l'égoïsme, de la convoitise, de
la violence, de la vengeance ; de l'autre, le monde *immaculé* de la
communion, de la grâce, de la beauté — Poésie et Musique. D'une
part, le Danger, la Mort ; de l'autre, la Fleur de Lys, la Vie à l'état
pur — « la vraie vie »...

En tous ceux que *ravit* Juliette, sommeille un *ravisser*. La guerre
est inévitable — la rupture, le drame (l'incendie de la maison de
Rouge, la fuite de Juliette et d'Urbain, le triomphe de la Solitude, le
règne de la Séparation...).

Ce que le texte invite à reconnaître dans ce récit brûlant et
empourpré, c'est bien, en fin de compte, la genèse d'un conflit, l'his-
toire d'une guerre, longtemps clandestine, contenue, comme diluée
dans un calme apparent, et qui s'exprime d'abord par une multitude
de menues escarmouches, de petits signes épars, dont la prolifération
et l'imperceptible convergence ne manquent pas de faire pressentir
l'imminence et l'ampleur de l'éclatement : d'emblée, dès l'irruption de

³³ *La Beauté sur la Terre*, op. cit., p. 42.

³⁴ *Ibid.*, p. 198.

la *Beauté* sur la *Terre*, la bataille est dans l'air, la guerre couve. Les prodromes les plus évidents en sont, bien sûr, les premières agressions de Ravinet (le coup de couteau déchirant le soufflet de l'accordéon d'Urbain, la poursuite de Juliette, la lutte avec Juliette, sur les pentes du ravin...) et leurs conséquences immédiates (Juliette trouvant refuge auprès de Rouge, Rouge empruntant à Bolomey son fusil de chasse...).

Mais le champ de bataille — le théâtre des opérations — ne se limite pas au territoire de Milliquet, de Ravinet, de Rouge... ; les acteurs ne sont pas seulement « ceux de la terre » et « ceux de l'eau » : les puissances naturelles interviennent dans le conflit, participent à la guerre que se livrent les hommes. L'orage atmosphérique répond à l'orage des cœurs, au tumulte des corps. *L'air, l'eau, la montagne* composent le chœur de la tragédie ramuzienne : il en annonce, ponctue et commente les mouvements. Juliette « voit qu'il y a dans le ciel *une grande bataille* »³⁵ ; et le complot (« l'enlèvement » de Juliette) de « l'avant-dernier dimanche d'août » se trame non seulement dans l'esprit de Maurice Busset et de ses complices, mais aussi « sur l'eau, dans l'air, par tout le ciel, et aussi là-bas, en face de vous, du haut en bas de la montagne »³⁶. De même, plus tard, après que Rouge eut tiré deux coups de feu en l'air pour chasser les convoiteurs, soudain

le vent s'est mis à souffler du sud-ouest. On avait vu *toute la cavalerie des vagues sauter en selle*. On avait vu venir *ces cavaliers qui avaient des panaches blancs*. [...] *... la cavalerie a pris le galop...*³⁷

Fusil, canons, hache d'abordage, mortiers... : les armes se multiplient — « ... c'est partout la guerre »³⁸. Tout se hérissé, tout s'arme, tout se métallise : sous l'éclat du soleil, la chevelure de Juliette — on l'a vu — s'est peuplée d'étincelantes « *lames de poignard* » :

Au sortir de la maison [de Rouge], on recevait la brûlure du soleil comme si on vous approchait de la figure *un fer rouge...* [...] Devant l'eau, Décosterd était tout noir, tandis que l'eau est comme *du fer-blanc fraîchement étamé*.³⁹

³⁵ *Ibid.*, p. 168.

³⁶ *Ibid.*, p. 181.

³⁷ *Ibid.*, p. 205. (Ici comme ailleurs, c'est moi qui souligne.)

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

³⁹ *Ibid.*, p. 215.

Ou encore :

Le lac s'est mis à brasser (c'est le mot dont on se sert), en même temps qu'il a noirci, et *son beau brillant a été comme du métal qui se rouille*. Le lac brassait, c'est-à-dire que partout il était soulevé, mais sans direction dans le mouvement de ses vagues, qui montaient et redescendaient sur place, *comme quand de l'eau est sur le feu*.⁴⁰

Le bruit des armes se mêle à celui des vagues, les rumeurs du bal au grondement de l'orage, les coups de feu au son de « la cloche du feu », l'éclat de la foudre aux lueurs de l'incendie... Le trouble des éléments se confond avec celui des corps et des esprits. Depuis le premier émoi de Rouge jusqu'au geste vengeur de Ravinet, tout *bouge*, tout *bourdonne*, tout tire sur le *rouge*...

Rouge bourdonnement, bourdonnante rougeur..., oui, — qui trouve une expression emblématique dans la constellation, dans la figure allitérative que forment, avec le nom de ROUGE, trois noms de lieux étroitement réunis dans les mailles du drame: BOUGY (où Maurice Busset, l'âme du complot, possède une vieille tante à qui il voudrait confier Juliette), la BOURDONNETTE (la petite rivière qui se jette dans le lac non loin de chez Rouge) et Le BOURGET, « *la bataille du Bourget* » — épisode de la guerre de 1870, que représente la toile cirée dont Rouge recouvre sa table, depuis que Juliette habite auprès de lui.

J'en arrive ainsi aux pages les plus singulières, les plus audacieuses de ce livre — mieux : à ce qui me semble être, dans toute l'œuvre ramuzienne, un phénomène unique, sans pareil :

Les dernières pages du chapitre XII (à l'issue duquel Rouge confie à sa protégée qu'il brûle de l'adopter, de partir avec elle, de l'emmener nuitamment sur l'autre rive...), présentent en effet une *texture* qu'on s'attendrait à trouver plutôt chez un Claude Simon ou un Robbe-Grillet.

Je songe ici, particulièrement, à *Dans le labyrinthe* : le « héros » — un soldat — s'incorpore peu à peu au motif de l'estampe suspendue à l'un des murs de la chambre où il est entré (sans y être entré...); et, réciproquement, « la scène de cabaret » que représente « le tableau, dans son cadre de bois verni »⁴¹, finit par absorber le lieu, l'espace environnant. Confusion d'autant plus insensible et troublante que, parmi la foule des consommateurs, figurent « trois soldats »...

⁴⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁴¹ A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, coll. 10/18, Nos 171-172, p. 25.

Or, tout comme « La défaite de Reichenfels » (c'est le sous-titre de l'estampe), « La prise du Bourget » ornant la toile cirée de Rouge, s'inscrit, s'insinue subtilement dans le *corps* du texte: le dehors et le dedans, de même, se compénètrent, s'enchevêtrent. Les frontières sont gommées. « Tout est dans l'enchaînement intérieur », oui : tout est enchaînement — tout est *conjonction*...

Le fusil avait été rependu par lui [Rouge] à un clou dans sa chambre ; il va le prendre, l'empoigne par les deux canons, et vient avec son fusil qu'il pose devant lui sous la lampe. *La bataille du Bourget*, bataille partout. Avec le petit pot de graisse, la baguette, des chiffons pour mettre autour de la baguette, et c'est vrai, ça ! est-ce qu'on n'a pas fait pour elle tout ce qu'on a pu ? *Les Bavarois avaient des casques à chenilles, les fusiliers marins des bérets à pompons. On voyait que c'étaient les fusiliers marins qui attaquaient, étant commandés par un officier en uniforme d'amiral, avec des favoris.* Rouge a empoigné de nouveau son fusil, l'a mis en travers de ses genoux; la crosse en montant laisse voir que *l'officier lève son sabre, pendant que les Bavarois sortent par la poterne, sur laquelle se trouvaient les chiens, car ce fusil était un vieux fusil à chiens. Plus haut, dans le glacié, l'éclatement d'un obus faisait un rond blanc qui était entouré d'une couronne de fumée.* Lui, venait de mettre l'arme en travers de ses genoux, et c'est pourtant vrai, parce qu'elle a tout ou elle pourrait tout avoir ; l'arme en travers de ses genoux sur le drap de son pantalon... ⁴²

Et plus loin :

Pendant qu'ils [Rouge, Décosterd et Urbain] prennent place tous les trois, encore une fois autour de *la prise du Bourget*, dans la cuisine; et on entend le bal, *pendant que le fusilier marin lève sa hache d'abordage.* On entend le bal, *un obus éclate, faisant un rond blanc cerclé de noir* dans un endroit où la toile cirée laisse voir sa trame. Le fond du lac se bouchait toujours plus. ⁴³

(Cet obus surgissant de l'image, et qui semble avoir réellement troué — noirci — la toile cirée..., ne dirait-on pas qu'il éclate là-haut, sur la falaise, où sont déjà postés Alexis, Bolomey et Maurice — précédant, annonçant les coups de mortiers que les trois jeunes gens s'apprêtent à tirer ?)

⁴² *La Beauté sur la Terre*, op. cit., p. 189.

⁴³ *Ibid.*, p. 216.

La description de l'image assume une fonction *diégétique*, dans la mesure où elle fait corps, où elle se confond avec le récit qui l'englobe : « La bataille du Bourget » et l'histoire — le drame — de Rouge ne font plus qu'un. Inversement, l'action romanesque, au contact de l'image, paraît soustraite au joug de la durée : la narration se mue en image. On peut dire que le vertige de Rouge, qui parvient ici au paroxysme de sa passion, de son impatience (crise sexuelle, sans doute, bien plus qu'impulsion paternelle...) apparaît dans ces pages comme un « *vertige fixé* » — pour reprendre le titre de l'étude que Genette a consacrée à Robbe-Grillet ⁴⁴.

Il y avait longtemps qu'on ne se servait plus de cette toile cirée que Décosterd avait trouvée pliée en quatre dans le fond de l'armoire, et il avait dit : « Elle est encore bonne... », ce qui avait fait que *l'officier de nouveau avait levé son sabre et le casque à chenille du Bavaois qui recevait un coup de baïonnette dans le ventre avait recommencé à tomber. Il ne cessait plus de tomber depuis ce temps-là, c'est-à-dire depuis la guerre de Septante, cette guerre d'avant la toute grande, mais juste au-dessous du casque, il y avait un trou... Quand tout s'arrangeait si bien... ⁴⁵*

(Ce trou, « juste au-dessous du casque » du Bavaois, ce trou dans la nappe, n'est-ce pas aussi bien le trou — la faille, le manque — que Rouge sent croître, se creuser dans ses entrailles ?)

Elle n'aurait eu pourtant qu'à vouloir... [...] Il avait introduit la baguette dans le canon, ayant mis l'arme debout entre ses genoux, avait enroulé autour de la baguette les chiffons, les avait enduits de graisse. [...] *Cette prise du Bourget* l'impatientait. *Le casque du Bavaois* ne voulait pas finir de tomber. Il faisait aller de haut en bas la baguette, assis à califourchon sur le banc ; dans un canon, puis dans l'autre ⁴⁶, puis il dit : « On a pourtant soixante-deux ans », faisant ainsi une sorte de résumé. « On pourrait être son grand-père. Et pourtant, ici, c'est la liberté. Et elle aurait

⁴⁴ *Figures*, coll. Tel Quel, Seuil, 1966, pp. 69-90.

⁴⁵ *La Beauté sur la Terre*, op. cit., p. 190.

¹ Cette manipulation peut faire songer à ce que Bachelard, dans *La psychanalyse du feu*, dit de « l'eurythmie d'un frottement actif » : « à condition que ce dernier soit suffisamment doux et prolongé », écrit-il, l'eurythmie « détermine une euphorie. [...] Ainsi s'explique la joie de frotter, de fourbir, de polir, d'astiquer, qui ne trouverait pas son explication suffisante dans le soin méticuleux de certaines ménagères. [...] Psychanalytiquement, la propreté est une malpropreté. » Op. cit., pp. 55-56.

pourtant été faite pour cette vie, vu qu'elle sait déjà le métier ou presque... Ah ! si elle voulait seulement... » Il écoute, tourné de côté, et de toute la force de son oreille vers cette porte qui ne s'est toujours pas ouverte, qui ne s'est même pas entr'ouverte, derrière laquelle il ne se passe toujours rien; alors la colère lui est descendue de la tête dans l'épaule, lui allant tout le long des bras qu'il fait monter et descendre parce qu'après tout ce n'est pas sa faute; et le *Bourget* n'est pas pris encore, mais c'est la faute de... ⁴⁷

Subtil *contrepoint*. Et en même temps, *mise en abîme* : la guerre est dans la guerre ; « la bataille du Bourget » prolonge, répercute la secrète bataille qui fait rage au plus profond de Rouge, non moins que celle qu'il livre ouvertement à ceux qui rêvent de le déposséder.

« La bataille du Bourget, bataille partout. » Oui, *partout* — et notamment dans le texte : *La Beauté sur la Terre*, c'est aussi, d'une certaine manière, *la bataille du texte* ⁴⁸. Laquelle s'achève par la destruction de « la bataille » elle-même : avant que Ravinet n'ait eu le temps de bouter le feu à la demeure de Rouge, la bourrasque, s'y engouffrant, arrache la toile cirée... : comme Juliette avec sa beauté, comme Urbain avec sa musique, la nappe disparaît — s'abolit — avec son image, la toile cirée avec son usure, son trou, « la bataille du Bourget » avec son éternité...

La fin de la bataille, c'est la fin du texte, la perte du poème — « *pure perte* » ⁴⁹... Mais la fin, en l'occurrence, se confond avec l'origine. Pour renaître de ses cendres, il faut d'abord s'être consumé : Juliette enfuie, la Beauté disparue, *le cercle se referme*.

Septembre 1974.

Vahé GODEL.

⁴⁷ *La Beauté sur la Terre*, op. cit., pp. 190-191.

⁴⁸ Et contrairement à Rouge, *on se laisse faire* — non sans délices...

⁴⁹ C'est le titre d'un recueil de Pericle Patocchi.

