

Adam et Ève,
ou Ramuz et le tragique de la vie

Très tôt après sa mort survenue en 1947, C. F. Ramuz a été institué comme l'auteur romand par excellence – celui qui, mieux que quiconque, aurait célébré la beauté des vignobles vaudois, et fait ressentir le tragique dont les paysages alpins sont le réceptacle. Cette étiquette lui a été collée, jusqu'à devenir difficile à détacher, de diverses manières. En associant des œuvres à des lieux, par exemple, sur le mode de la valorisation : il en va ainsi de Derborence, que tout le monde connaît surtout à cause du roman homonyme paru en 1934, ou de Lavaux, chanté en 1923 dans *Passage du poète*. Mais l'institutionnalisation de Ramuz comme « écrivain national » a aussi pris d'autres chemins, qui relèvent plus directement de la politique culturelle, voire de la politique tout court. Ainsi, à partir des années 1950, on ne compte plus les citations de Ramuz introduites dans les discours de cantine, où ses textes sont utilisés comme l'expression même de « l'âme d'un pays ». Pour ne pas parler, dans le canton de Vaud, des dégâts collatéraux occasionnés par la trop célèbre contribution de Ramuz, en 1942, au très officiel *Livret de famille*. Ce résultat d'une commande sera volontiers tourné en ridicule par la suite, comme c'est le cas en 1997 dans un recueil de caricatures d'Henry Meyer, mais il demeure cependant assez inscrit dans l'inconscient collectif pour être le seul texte de l'écrivain cité, en 2000 encore, dans l'édition du *Guide du Routard* consacré à la Suisse (p. 59). Depuis, le canton de Vaud a adopté une nouvelle version de livret de famille, mais l'officialité de Ramuz a été efficacement relayée pendant quelques décennies par sa présence sur les billets de banque de 200 francs, billets qui montraient en les réunissant, et cela n'étonnera personne, le vignoble et la montagne suisses comme étant les deux supports de son inspiration.

Ces rappels, qui n'ont rien d'exhaustif, viennent souligner pourquoi Ramuz est un écrivain souvent assimilé à l'officialité, et par là volontiers soupçonné d'être

l'auteur une œuvre somme toute consensuelle, voire convenue, enracinée dans les images et les valeurs helvétiques, et qui ne dérangerait ni les élites ni les bourgeois. De ce fait, une œuvre taxée d'inactuelle, peu à même de parler au lecteur du XXI^e siècle. Au sein du champ littéraire lui-même, après avoir été, pour au moins deux générations d'écrivains, un modèle et un exemple, Ramuz a vu son prestige s'éroder : aux yeux de beaucoup d'auteurs romands contemporains, il apparaît comme un personnage peu aimable, à la stature intimidante, écrasant ou dérangeant, à l'origine d'une production qui peine à susciter l'adhésion. En témoignaient encore, il y a quelques années, des contributions que de jeunes auteurs lui consacraient dans la revue littéraire romande *La Cinquième Saison*, contributions dont les titres étaient éloquents, qu'il s'agisse de « Trop d'ail » ou de « La grande gêne dans la montagne ». Il en va ainsi de Ramuz, en Suisse romande, comme de Hugo en France au début du XX^e siècle. On sait que, à la question « Quel est le plus grand poète français ? », André Gide avait répondu « Victor Hugo, hélas ! », tant la fécondité et l'éloquence du romancier des *Misérables* avaient quelque chose d'accablant pour la postérité. Plus d'un auteur, en Suisse, dirait probablement que le plus grand écrivain romand est « Ramuz, hélas » – pour les raisons que nous avons passées en revue.

La vision orientée et partielle que l'on a eue de l'œuvre de Ramuz a eu un fort impact sur l'interprétation globale qu'on en a donnée. Une grande partie de sa production a été lue comme un chant lyrique, comme une manière de dire l'adhésion au monde, dans un rapport presque consubstantiel de l'homme à la terre, et de celle-ci à l'écrit qui en émane, et qui en serait la manifestation. On a ainsi répété *ad nauseam* les dernières phrases de l'essai programmatique *Raison d'être*, que Ramuz a publié à son retour définitif en Suisse, en 1914. Les voici :

Mais qu'il existe, un jour, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits que chez nous, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau

rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorin, – que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous. (*Raison d'être*, 1914)

Cette communion avec la terre, fondée sur la croyance en une ressemblance profonde entre l'homme et le milieu d'où il est issu, inspire à Ramuz des textes de célébration, poétiques davantage que narratifs, qui expriment, sur le mode de la salutation à la nature et à ses éléments, le sentiment de saisissement et de gratitude devant la beauté de l'univers. C'est le cas de *Passage du poète*, que j'ai déjà cité, mais aussi de *Chant de notre Rhône*, en 1920, ou des morceaux de *Salutation paysanne*, en 1921. Cet échange harmonieux avec le monde se prolonge, sur un autre plan, dans la relation, elle aussi de partage, que le poète tisse avec la communauté à laquelle il appartient. Dans des textes aux titres aussi explicites que « Vigneron, moi aussi », en 1918, Ramuz dessine le rapport d'osmose qui le lie aux villageois qui l'entourent. Villageois dont son écriture, relevant d'une même impulsion, du fait de leur enracinement commun, refléterait les faits et gestes :

Dans l'heure que ça va, on est le monde et le monde en moi se refait, on retentit de tout, on est tout ce qui est. Ils vont sur les chemins, les vigneron, moi je suis au milieu du cercle et je suis au milieu du rond comme au milieu du pays la maison. Dans la chambre d'en haut de la maison, moi qui suis assis, mais suis pressureur moi aussi. Eux sur le mont maintenant qui travaillent, mais moi dans la chambre d'en haut, sur cet autre mont, qui travaille à ma façon. Eux sur le mont, moi dans la chambre d'en haut et il y a accord universellement comme quand on met le sol au-dessus du do. (« Vigneron, moi aussi »)

Non seulement Ramuz rejette ici l'accusation souvent adressée au poète d'être enfermé dans sa tour d'ivoire, mais il la retourne, dans une affirmation de proximité avec autrui, avec les vigneron ses voisins. Cette déclaration manifeste son désir

fantasmé d'être intégré à la communauté, d'être reconnu comme la voix de ce corps social agissant. En se donnant cette mission, l'écrivain assigne à la littérature, et plus largement à l'art, un rôle à la fois salvateur et transcendant, analogue à celui tenu par la religion dans la vision chrétienne traditionnelle. Dans le sillage des auteurs du XIX^e siècle – Baudelaire ou Flaubert –, et à la manière d'un Proust, Ramuz, qui confesse dès son jeune âge avoir perdu la foi, confie à l'art le rôle de dépasser la contingence, d'ouvrir des perspectives qui possèdent une dimension spirituelle et métaphysique. Un art qui, dès lors, serait une garantie de lien – avec la réalité du monde, avec les habitants de celui-ci, et même avec ce qui est au-delà d'eux.

Il ne s'agit pas de nier que cette dimension optimiste et positive existe dans l'œuvre de Ramuz ; mais je voudrais nuancer sa portée et son importance effectives. Loin d'être le message primordial de l'œuvre de l'écrivain, l'aspiration au lien, à l'union harmonieuse du sujet avec le monde et avec les autres, se trouve le plus souvent en tension avec une pulsion négative et un constat opposé. Un constat qui insiste sur la coupure, la séparation, la solitude. Ces deux pôles sont, chez Ramuz, constamment en combat l'un avec l'autre. L'un exprime un vœu, un espoir, celui de rejoindre et de comprendre le monde et les choses ; l'autre relaie un bilan d'isolement et d'éclatement sans remède. D'un côté, l'échange, de l'autre, l'incommunicabilité, qui aboutit à un sentiment de pessimisme radical, voire même de nihilisme. Cet aspect est apparu de manière beaucoup plus nette qu'auparavant au cours des recherches qui ont conduit, entre 2005 et 2013, à la réalisation de la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Ramuz, en vingt-neuf volumes, aux Éditions Slatkine. Ce vaste chantier, qui a pris en compte la totalité des archives de l'écrivain, a révélé l'existence de nombreux textes inédits, dont une dizaine de romans marqués pour la plupart au sceau du pessimisme dont je viens de parler. Mais cette face obscure se laissait déjà deviner dans le journal de Ramuz, et dans les deux romans les plus significatifs de la maturité de l'auteur, *La Beauté sur la terre*, en 1927, et *Adam et Ève*, en 1932. Il vaut la peine à ce propos de citer une des voix qui a le mieux saisi,

selon moi, le sens de l'entreprise créatrice de Ramuz. Il s'agit du célèbre critique Albert Béguin, grand spécialiste du romantisme, qui a consacré à notre écrivain un essai aussi concis que lumineux, *Patience de Ramuz*, publié en 1950. Voici comment il y commente les deux romans que je viens d'évoquer :

[...] *La Beauté sur la terre* [est un] roman tragique dont certaines pages atteignent à un lyrisme de grand style, qui contraste singulièrement avec l'austère désolation d'*Adam et Ève*. Ces deux livres sont aussi les plus confidentiels que Ramuz ait écrits dans la maturité de l'âge, et ce sont des livres d'une tristesse sans remède. [...]

Plus désespéré encore [que *La Beauté sur la terre*], le roman d'*Adam et Ève* révèle brusquement, chez Ramuz, un pessimisme âpre, une déception fondamentale et incurable, qui est tout autre chose que le tragique de ses premières œuvres. [...]

Certes, cette page qui ne pardonne pas ne saurait passer pour le dernier mot de Ramuz. Il me semble pourtant qu'on ne peut en exagérer l'importance, et qu'elle éclaire d'un jour assez révélateur la tristesse générale de l'œuvre entière et surtout des derniers livres. L'aspiration ancienne à la communion s'y montre impitoyablement déçue, et ce sont tous les espoirs premiers de Ramuz qui y reçoivent le démenti de ce manque de plénitude tragiquement inhérent à la vie terrestre. (Albert Béguin, *Patience de Ramuz*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, pp. 88-92)

Il est intéressant de rappeler que les deux textes sur lesquels Béguin met l'accent voient le jour dans la proximité chronologique avec des romans d'une tout autre tonalité, comme *La Grande Peur dans la montagne*, en 1926, ou *Derborence*, en 1934. Romans que, disons-le d'emblée, Ramuz a écrits beaucoup plus rapidement et beaucoup plus facilement, et dont la réception a été nettement plus enthousiaste que

celle de *La Beauté sur la terre* ou d'*Adam et Ève*. Tout se passe donc comme s'il y avait, dans la production ramuzienne de la maturité, deux veines distinctes.

La première de ces veines, axée sur la mise en scène d'éléments puisés essentiellement au légendaire alpin, aboutit à la rédaction de romans aux intrigues plutôt riches, qui poursuivent l'illustration du tragique tel que Ramuz l'a développé dans des œuvres antérieures, comme *La Guerre dans le Haut-Pays* ou *La Séparation des races*. Du fait de leur contenu narratif, mais aussi à cause de leur cadre très typé, ces récits obtiennent un large succès de public – ce qui vaut aussi à Ramuz de bonnes retombées financières, élément loin d'être secondaire pour quelqu'un qui doit vivre de sa plume. De telles œuvres confortent l'image de l'écrivain « peintre de la montagne », surtout en France, où son statut d'auteur attaché à des réalités régionales typiques et pittoresques se trouve ainsi renforcé.

Mais on peut avancer l'hypothèse que cette production-là, dont Ramuz fait facilement façon et qui lui apporte des gains symboliques et matériels immédiats, n'est pas celle qui lui tient le plus à cœur. Ce qui le préoccupe et le taraude, c'est plutôt la volonté de parvenir à donner forme, par ses textes, à sa vision pessimiste de la condition humaine, et de réussir à transmettre à ses lecteurs un message à valeur générale, une vérité dont la portée est universelle. Ce projet, teinté d'une ambition philosophique et dont la visée est le positionnement d'un moraliste pessimiste, semble obséder Ramuz à partir de la fin des années 1910 déjà. En témoigne l'ensemble d'ébauches et de tentatives de composition de romans qui, à partir de 1919, peuvent être rassemblées sous le titre programmatique de « Posés les uns à côté des autres ». Énoncé transparent, dont le premier projet, en 1919, dessine les contours :

Je mettrai les hommes les uns à côté des autres et les mondes qu'ils portent chacun en eux sont les uns à côté des autres.

C'est ce qu'ils sentent et c'est de quoi ils souffrent.

Ces mondes n'entrent pas l'un dans l'autre, ne se complètent pas l'un par l'autre, ils se nient mutuellement.

[...] Autour de chacune des arbres, des toits, des prés, des champs : au-dessus de chacune un ciel et autour de chacune des choses : pas le même ciel, pas les mêmes choses.

Alors c'est comme si deux morceaux de monde ennemis s'avançaient à la rencontre l'un de l'autre pour se combattre. (« Les hommes posés les uns à côté des autres » (1919), *Œuvres complètes*, XXVIII, Genève, Slatkine, 2013, p. 394)

La juxtaposition des êtres et de leurs univers, mutuellement impénétrables, apparaît ici comme une donnée de fait incontestable, à l'origine d'une souffrance existentielle impossible à escamoter. D'où à la fois une absolue solitude pour chaque individu, et un risque constant d'opposition, de désaccord, exprimé dans cet extrait par le réseau sémantique de la guerre (« mondes ennemis », « se combattre »).

Combinée à une absence de perspective transcendante et à l'impossibilité de toute durée, cette solitude constitutive de l'homme débouche sur une relation au monde marquée par l'horizontalité, l'éclatement, le manque de repères stables. Les objets du monde se donnent dans la discontinuité, et leur nature éphémère provoque le désarroi chez les individus, constamment désorientés et en proie au découragement. C'est ce qui transparaît d'un autre roman abandonné, « Travail dans les gravières », en 1921. Le protagoniste, un ouvrier itinérant actif dans diverses gravières, y incarne métaphoriquement et symboliquement la destinée de l'homme sur terre. Acculé à une quête sans résultat et sans fin, il est confronté à l'inanité de ses efforts, de ses aspirations, et même de ses désirs :

Il creusait toujours comme pour trouver un fond à ça et il ne le trouvait pas. Il fit un trou, puis il fut fatigué. [...] Tout, rien. On veut tout ou on ne veut rien. Et on passe de tout à rien : et il n'y a pas de milieu. On erre, on cherche, on va. On

cherche l'ordre. On cherche des explications. On cherche une place où se mettre, on se cherche une mesure. On est ici, puis on est là. Et quand on a quelque chose, c'est comme si on ne l'avait pas. La chose qu'on a est aussitôt tenue pour rien parce qu'on l'a. Ce sont celles qu'on n'a pas qui sont tout, jusqu'au moment où on les a. Et celles qu'on ne pourra jamais avoir, alors ?... (« Travail dans les gravières » (1921), *Œuvres complètes*, XXIII, Genève, Slatkine, 2012, p. 523)

La gravière, où on creuse indéfiniment sans que rien ne change et sans rien trouver, fonctionne comme une métaphore de l'existence. La conscience de la vanité du parcours de l'homme sur terre est renforcée dans le roman par les expériences successives du personnage, que des déceptions à répétition conduiront au suicide :

On a déjà tellement été, tellement cherché ; on a déjà tellement marché. Voir une chose venir, monter et s'en aller. On la prend, on la jette par-dessus son épaule. Il en vient une autre ; on la prend, on la jette par-dessus son épaule. Jusqu'à quand alors, et pourquoi ? Et à quoi ça sert-il, tout ça ? Tant de pays venus et lus sur la grande carte du monde ; rien ne vous en reste. Ils sont oubliés. Qu'est-ce qu'on est ? Où est-ce qu'on va ? [...] Ah ! tellement pesant, parfois, le monde ! On le laisse retomber, tout retombe. [...] Chercher, mais chercher quoi ? On part, on s'élance à quelque chose[,] on est découragé. On s'élance à tout à la fois et à rien ; c'est pour retomber. Ouvre tes mains, les voilà vides. (« Travail dans les gravières », *op. cit.*, pp. 554-555)

Comme ce sera le cas pour la petite Émilie à la fin de *La Beauté sur la terre*, mais avec un accent plus désespéré, l'existence du héros de « Travail dans les gravières » se résume ainsi à un constat d'échec : chaque élan est condamné à s'éteindre sans résultat durable, suivant une répétition aussi martelante qu'insensée.

Vivre, c'est ne rien acquérir, c'est errer sans but, ou, pis encore, être entraîné dans une chute continuelle et sans fruit, dont la dernière étape semble être le retour au néant.

En 1923, cette thématique auréolée de désespoir ontologique refait surface dans un autre roman abandonné par Ramuz, « Recherche de la vérité », dont le protagoniste affronte les mêmes questions qui tourmentaient celui de « Travail dans les gravières » :

Rien ne dure alors, rien n'est vrai[.] [...] Où est le monde véritable [?] [...] Où est la vie ? Il a retrouvé aussi son corps ennemi de lui, plein de fatigue et ses jambes ne voulaient plus lui obéir[.] Et il était là et une chose était là et une autre chose était là et rien ne tenait plus ensemble et les hommes étaient seulement posés pour un temps les uns à côté des autres et les choses étaient posées pour un temps les unes à côté des autres, sans raison, et puis c'est tout.

Et lui posé parmi, sans raison[.] (« Recherche de la vérité » (1923), *Œuvres complètes*, XXV, Genève, Slatkine, 2013, pp. 104-105)

La conscience de l'absurdité de la vie est exprimée cette fois de manière plus explicite encore. Le texte relève une présence à la fois aléatoire et aliénée de l'homme sur terre, dans une dispersion non constructive, et surtout – c'est répété – *sans raison*. Ni les choses, ni l'existence n'ont de sens : et leur absurdité est révélée par un signe qui ne trompe pas, à savoir le fait qu'elles ne durent pas. On pourrait déplacer la virgule, dans la première phrase de l'extrait, pour obtenir une équivalence qui reflète l'intime conviction de Ramuz : comme rien ne dure sur terre, rien n'est vrai dans l'absolu. Le pire ennemi de l'homme, pour lui, c'est le temps qui passe, qui emporte, qui écrase.

Le sentiment de l'imperfection et de l'inachèvement de la vie humaine, minée par la conscience du provisoire qui entache toutes ses manifestations, continue de

hanter l'écrivain, aussi bien dans sa production narrative que dans ses écrits autobiographiques. On le retrouve en particulier dans une des reprises de son sujet de prédilection, la séparation, qui date de 1943 et s'intitule, encore, « Posés les uns à côté des autres ». Il s'agit d'un récit dont la forme épouse en quelque sorte la thématique annoncée par le titre. Le roman se compose en effet de chapitres juxtaposés et sans lien au niveau de l'intrigue ; chaque chapitre est consacré aux vicissitudes d'un personnage qui vit dans le même contexte que les autres personnages évoqués, mais tout le monde se côtoie sans qu'il y ait de réelle interaction entre eux. « Posés les uns à côté des autres », donc, au propre et au figuré. L'autonomie des épisodes est du reste telle que Ramuz, qui renonce au dernier moment à publier le roman en entier, va en revanche intégrer des chapitres entiers aux recueils de nouvelles qu'il fait paraître peu avant sa mort. Les questionnements intimes des personnages de « Posés » révèlent leur insatisfaction et leur angoisse, quelle que soit leur situation matérielle. Ainsi, un homme qui se considère chanceux, parce que tout lui sourit dans la vie, n'en ressent pas moins un manque fondamental :

Pourquoi est-ce que les choses sont ainsi posées autour de nous ? je les aime, mais, elles, est-ce qu'elles m'aiment ? je les vois, est-ce qu'elles me voient, je leur parle, est-ce qu'elles m'entendent ? la communication ne se fait que dans un sens.

Alors à quoi se confier, à qui se dire ? Et, elle, elle m'aime et je l'aime, mais qu'est-ce qu'il y a entre nous qu'on peut bien par moment se rencontrer, mais qu'ensuite quelque chose nous sépare ; qu'on coïncide pour un instant, mais pour se fuir ensuite malgré soi, unis, puis désunis ; réunis à nouveau, mais non réunis à toujours dans une seule même durée.

[...] C'est justement quand on croit tout avoir qu'on s'aperçoit que quelque chose manque et qu'est-ce que c'est, cette chose qui manque ? (« Posés les uns à

côté des autres » (1943), *Œuvres complètes*, XXV, Genève, Slatkine, 2013, p. 179)

Le sentiment de coupure, d'isolement, d'exil sur terre est exacerbé par le malheur amoureux. La jeune Adrienne Parisod, que son père sépare d'un bel employé des télégraphes, et qui finira par se suicider en se noyant comme le protagoniste de « Travail dans les gravières », ressemble elle aussi comme une sœur à la petite Émilie délaissée par Maurice :

Qu'est-ce qu'il se passe ?

C'est comme s'il y avait deux mondes, un monde où on serait seule, et un autre monde, séparé de vous, où seraient les hommes et les choses.

On est exilée du monde. Qu'est-ce qu'il y a ? Est-ce ça ? Mais alors pourquoi on est exilée du monde ? (« Posés les uns à côté des autres », *op. cit.*, p. 255)

Les questions sans réponse de ces personnages, ce sont les mêmes que Ramuz se pose inlassablement. En témoignent les dernières pages de son *Journal*, à partir de 1943, dont je pourrais citer de larges extraits, tous aussi sombres. Plutôt que de vous infliger cette triste litanie, voici le commentaire qu'en donne, à la lecture, l'écrivain Paul Claudel, dans une note de son propre journal, le 8 juin 1949 :

Lu les dernières pages du *Journal* de Ramuz, 1942-1947 (il est mort le 23 mai 47). C'est sinistre. Face à face pendant cinq ans avec la mort et ne se faisant aucune illusion, cet homme ne paraît même pas effleuré par l'idée d'un recours à Dieu, d'ouvrir l'Évangile. Il reste là les 2 mains sur ses genoux dans son fauteuil, hagard, désespéré, abruti. L'ignorance invincible ?

La réaction de Claudel, comme celle d'Albert Béguin peu de temps après, est celle d'un chrétien croyant, que la prostration de Ramuz sidère parce qu'elle leur paraît le signe d'un aveuglement, ou d'un entêtement, dans le refus du salut qui serait offert par la foi. Mais les propos du *Journal* de Ramuz, et plus globalement sa vision de la condition humaine, découlent d'un constat qu'on pourrait assimiler à celui qu'Albert Camus synthétise en 1942 dans un célèbre passage de son essai *Le Mythe de Sisyphe* :

Le monde est peuplé de ces irrationnels. À lui seul dont je ne comprends pas la signification unique, il n'est qu'un immense irrationnel. Pouvoir dire une seule fois : « cela est clair » et tout serait sauvé. Mais ces hommes à l'envi proclament que rien n'est clair, tout est chaos, que l'homme garde seulement sa clairvoyance et la connaissance précise des murs qui l'entourent.

[...] l'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1948, p. 45)

Le sentiment de l'absurde, comme je viens de le rappeler, et comme Claudel le souligne indirectement, est une dimension que Ramuz vit et expérimente sur un plan existentiel et personnel, surtout pendant les dernières années de son existence. On a vu cependant, à travers plusieurs des citations données précédemment, que ce sentiment surgit chez lui au moins un quart de siècle plus tôt, et qu'il cherche à le cerner et à le dire dès la fin des années 1910. Le problème principal qu'il semble avoir rencontré, c'est celui de trouver une forme adéquate pour faire passer le message qui le préoccupe. Un message qu'il est par ailleurs peu enclin à diffuser largement, pour des raisons qui sont aussi pratiques et commerciales : le désespoir est moins vendeur que la célébration, surtout en Suisse romande.... Mais l'aspect narratif joue aussi un

rôle dans ces difficultés, comme en témoignent les abandons successifs de plusieurs projets romanesques. Ramuz ne parvient pas à mettre sur pied une formule romanesque satisfaisante dans ce registre-là. Deux des tentatives que j'ai citées, « Travail dans les gravières » et « Recherche de la vérité », explorent la voie d'un récit à forte focalisation interne, qui donne accès à l'âme et aux pensées des protagonistes. L'effet produit est celui d'un texte qui tend à devenir trop monocorde, et qui présente un caractère effusif, voire pathétique, que l'écrivain n'apprécie probablement pas, peut-être parce qu'il met trop ouvertement à nu ses convictions intimes. Pour pallier ces défauts, qui vont aussi de pair avec une certaine faiblesse de l'intrigue échafaudée, Ramuz emprunte la voie du mythe. Après avoir expérimenté l'efficacité de la réécriture d'un mythe antique en 1923 dans *La Séparation des races*, qui renvoie assez directement à la narration homérique du rapt d'Hélène et de la guerre de Troie, l'écrivain puise de nouveau aux deux branches constitutives de la tradition culturelle qu'il a reçue en héritage. Dans *La Beauté sur la terre*, il convoque la mythologie antique et les récits rattachés à la figure d'Aphrodite ; dans *Adam et Ève*, la mythologie biblique, en particulier le premier livre de la Genèse. Pour Ramuz, ces récits possèdent une valeur anthropologique et ont une portée herméneutique : ils traduisent quelque chose de constant et d'immuable dans le destin et le fonctionnement de l'homme. Leur réactualisation dans un contexte de proximité (le canton de Vaud des années 1920, cadre des deux romans) rappelle que leur message demeure intrinsèquement valable, et qu'on peut l'appliquer à la condition de l'homme contemporain. Dans cette perspective, *La Beauté sur la terre* et *Adam et Ève* peuvent être lus comme un diptyque. Le premier volet, celui de *La Beauté sur la terre*, donc, illustre l'échec de toute visée transcendante dans l'expérience de la vie sociale et collective. Le refrain lancinant rappelant que « il n'y a pas de place pour la beauté sur la terre » se concentre certes sur une thématique majeure du livre, mais serait tout aussi valable si on remplaçait la beauté par une autre entité idéale. Comme le démontre le dénouement apocalyptique du roman, les valeurs transcendantes,

l'absolu, tout ce qui prétend être durable et non contingent (on n'ose pas dire éternel), tout cela est incompatible avec la condition humaine, qui est traversée de convoitise, d'appétits égoïstes, de calcul et de relativisme. L'instinct de possession, gravé dans tout être humain, est mortifère ; l'aspiration à la contemplation, impraticable. Dépouillée de ses illusions pourtant bien modestes, la petite Émilie n'a pour constat final que celui de sa solitude, dans le bruit des pas de Maurice « qui s'éloignent », « s'éloignent toujours plus... ». C'est cette fatalité de l'existence humaine, la solitude, qu'explore le deuxième volet du diptyque « philosophique » de Ramuz, à savoir *Adam et Ève*. Par un retour sur la Genèse, le roman vient valider la position sans espoir révélée dans *La Beauté sur la terre*. *Adam et Ève* pose ainsi la séparation entre les êtres comme la norme de leur expérience du monde. Cette vérité, que la Bible suggère déjà, est définitivement confirmée par les déconvenues conjugales du protagoniste du roman, Louis Bolomey. Sa prise de conscience se détache sur un fond de grand pessimisme, tiraillé qu'il est entre le désir et la nostalgie du paradis et de l'unité, et leur négation. Sans surprise, c'est sur une image hautement symbolique, celle d'une chute interminable et sans cesse recommencée, que s'achève le récit :

On vient, on est seul, on avance difficilement : c'est un homme.

C'est un homme qui vient ; il vient solitairement. On le voit qui se laisse aller en arrière ; il glisse. [...] L'homme tombe, il se redresse, il tombe à nouveau sur la pente qu'il descend. Notre démarche n'est plus qu'une suite de chutes. (*Adam et Ève* (1932), *Œuvres complètes*, XXVII, Genève, Slatkine, 2013, pp. 152-153)

La vie entendue comme un retombement fatal, conduisant inexorablement vers la mort et le néant : c'est ce tableau d'une noire négativité que Ramuz brosse et ressasse dans les dernières années de sa carrière. En janvier 1943, dans son *Journal*, il explicite encore sa position, proche désormais d'une forme de désespoir ontologique :

Parfait nihilisme. On ne croit à rien, on ne tient à rien, on n'aime rien. Et si, par hasard, on aime du moins quelqu'un, cet amour n'est que dérision, parce qu'on voit qu'il n'est fondé sur rien, il faut entendre rien de durable. Alors tout devient négligeable et tout devient indifférent : [...] les contraires se valent. Puisque tout doit finir, qu'importe ? (*Journal*, 3, *Œuvres complètes*, III, Genève, Slatkine, 2005, pp. 479-480)

On ne peut s'empêcher, arrivé à ce point, d'oser un rapprochement qui pousse bien plus loin que celui avec la vision de l'absurde camusienne évoquée il y a un instant. Je songe à un rapprochement avec un auteur qui, à première vue, ne semble pas avoir de parenté esthétique avec Ramuz et son univers, à savoir le maître du théâtre de l'absurde, Samuel Beckett. Si Ramuz n'a vraisemblablement pas eu connaissance de quoi que ce soit concernant l'écrivain d'origine irlandaise, pour d'évidentes raisons chronologiques, on dispose en revanche d'un commentaire non indifférent de Beckett au sujet de la production ramuzienne. Le voici :

J'ai envoyé à Frank [son frère] *La Beauté sur la terre* de Ramuz [...]. C'est le meilleur roman que j'aie lu chez les modernes après le triangle des commotionnés des tranchées [*romans de Duhamel, Dorgelès et Barbusse sur la guerre 14-18*]. (Beckett à Thomas Mc Greevy, 18-25 juillet 1930, *Lettres I*, Paris, Gallimard, 2014, p. 124)

Nous ne disposons pas d'éléments qui nous permettraient de mieux cerner les raisons de l'appréciation élogieuse de Beckett. Mais on peut émettre l'hypothèse qu'il n'est pas été insensible à la progression de l'intrigue de *La Beauté sur la terre* vers un chaos généralisé, et au climat de désolation résignée sur lequel se clôt le roman. Peut-être même que Beckett a perçu dans le récit de Ramuz les indices d'une vision du monde voisine de la sienne... Car, après le parcours en citations ramuziennes que

nous venons de faire, on ne peut qu'être frappé de l'air de famille qu'il présente avec par exemple certaines répliques de *Fin de partie* (1957) de Beckett, telles celles-ci, dites par le personnage de Hamm :

Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! [...] La fin est dans le commencement et cependant on continue. (Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 91)

Ce constat de proximité entre les deux auteurs nous encourage à affirmer qu'il existe peut-être bel et bien une dimension d'absurde beckettien chez Ramuz. Au moment de conclure, allons-nous nous contenter de cela ? Il vaut peut-être la peine de voir si, en poussant plus loin l'analogie relevée entre les deux œuvres, on peut mieux comprendre pourquoi, en dépit de l'absence totale d'espoir qu'ils éprouvent, Ramuz, comme Beckett après lui, continue cependant de vivre – et d'écrire. Dans *Fin de partie*, que nous venons d'évoquer, une autre réplique de Hamm nous indique peut-être une piste à suivre :

Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit. (*Fin de partie*, Paris, Minuit, pp. 92-93)

L'image de l'enfant se parlant seul dans la nuit pour être moins isolé, pour avoir le sentiment, en s'exprimant, de rejoindre les autres pourtant absents, cette image peut sans peine être vue comme une allégorie de l'écriture. Dire *quand même*, en dépit de la conviction que cela ne sert en fin de compte à rien ; continuer à formuler, dans sa solitude, une vérité certes peu amène, mais qui a peut-être le mérite de dessiller les yeux de ceux qui la reçoivent. Cette soif d'expression semble animer aussi bien Beckett que Ramuz – à la manière d'une sorte d'instinct vital, de réaction pour oublier le pire et l'inéluctable *en faisant*. Façon de s'étourdir, peut-être, mais en

s'inscrivant au moins dans une dynamique qui permet de sortir de soi, et, pendant ce temps, de *s'oublier*. C'est ce que Ramuz suggère dans une note de son journal, quelques mois avant sa mort :

8 janvier 1947

Je n'écris pas la moindre phrase sans me dire : « Ça ne vaut rien. » Tout est raté, raté d'avance. Et c'est cette force négative que je voudrais pouvoir retourner, car c'est une force quand même. Que l'impulsion qui est vive pût agir en sens contraire, qu'elle fit au lieu de défaire. (*Journal, op. cit.*, p. 545)

La conscience de l'échec est ainsi mise à distance, dans une tentative de maîtrise qui fait sens en elle-même, parce qu'elle peut aboutir à un résultat extérieur à soi. Le « retournement » de cette « force négative », préconisé par le diariste, revient à dire que l'on peut contrer le goût de l'autodestruction, en renversant la logique qui – par le constat de l'absurde – pousserait l'individu à choisir de cesser de vivre. Sans même gratter beaucoup, relevons-le en passant, on retrouve là-dessous tout le débat de Camus autour du suicide, central dans *Le Mythe de Sisyphe*. Ramuz semble nous dire par là que le choix d'écrire – obéissant à un mouvement inverse à celui de l'anéantissement de soi – serait peut-être une manière de s'engager *quand même* vis-à-vis de ses semblables, d'esquisser un pas en direction d'une forme de partage, de riposter au destin en lui adressant un modeste pied-de-nez, par le simple fait d'agir et de ne pas subir passivement. Peu importe que la parole – et l'écriture, par extension – soit de peu de poids, que le message qu'elle véhicule soit éphémère, qu'elle n'ait pas de valeur dans l'absolu : elle demeure le dernier signe qui soit le propre de l'homme, et qui puisse signifier sa misère. L'absurde est là, indéniable, mais on ne poursuit pas moins sa route en le cernant par les mots. Même lorsqu'il pose au créateur de mythes, comme Ramuz a pu le faire sur son parcours, l'écrivain est bien conscient qu'il n'est démiurge que provisoirement, que les retombées de ses productions sont limitées et

passagères, que lui-même est programmé pour disparaître. Son obstination à dire lucidement la condition humaine, et à l'écrire, ne demeure pas moins un acte engagé de partage de la détresse de ses semblables. Consolation illusoire ? Peut-être – mais c'est l'unique viatique sur lequel il nous soit donné de miser, sous un ciel muet et sur une terre inhospitalière. Et pour terminer – enfin – sur une note qui n'a rien de consolateur, j'emprunterai à Beckett le mot de la fin, qui fait ouvertement écho au sens de l'exercice que je viens d'effectuer :

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (*Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, pp. 15-16, réplique de Clov)

Daniel Maggetti

Ramuz : citations tirées des chapitres I & II de *Besoin de grandeur* (1936)

L'élémentaire rapproche, les traditions opposent.

Je suis peut-être patriote, je ne suis pas nationaliste (...) Patriote est même trop fort : il faudrait pouvoir dire paysan, car il y a pays dans paysan ; paysan n'engage que la terre et il y a « père dans patrie, il y a histoire dans patrie, il y a passé dans patrie : pays n'engage que le présent.

Ce que notre petit pays à nous a pourtant d'assez exceptionnel, c'est la réputation qu'il doit à la beauté de ces paysages

Il y a peut-être dans cette admiration générale qu'on porte à une certaine nature, un pont secrètement jeté entre le monde des hommes et le monde des poètes, si entièrement hostiles d'ordinaire, ou en tout cas étrangers l'un à l'autre. Car le poète méprise volontiers le monde utilitaire où il est mis et le monde utilitaire méprise volontiers le poète à cause de son inutilité.

Les hommes sont posés à côté des uns à côté des autres : la poète voudrait faire que les hommes ne soient plus posés les uns à côté des autres et pour cela il sculpte, il peint, ou il écrit ; Il écrit (des vers, de la prose ou de la musique), espérant que de ses vers, de sa prose, ou de sa musique, sortira quelque jour peut-être une communion des hommes, car le poète est par là communiste ; mais pour le moment il est seul à croire à sa tâche et à sa mission, il doit tout tirer de lui-même, y compris l'espérance et une certaine confiance en soi ; il doit sans cesse s'imaginer non tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être ; il doit sans cesse s'efforcer vers quelque chose de meilleur et de plus grand, d'où une continuelle tension. Et quelquefois elle cesse d'opérer ; alors le poète retombe à lui-même, c'est-à-dire qu'il n'est plus poète.

Il se remet alors à regarder la vie « telle qu'elle est », du moins c'est ainsi que le monde s'exprime, c'est-à-dire la vie de séparation que le monde se donne l'air de croire la seule véritable. Il voit de nouveau les montagnes, ces eaux, ce ciel, devant lesquels les hommes sont mis, devant lesquels lui-même est mis ; et il voit que les hommes s'arrêtent (...) Peut-être est-ce qu'il y a vraiment une passerelle jetée vers la beauté et la grandeur, où ils pourront communément passer, eux et lui, malgré l'école. Alors je regarde mieux pour ma part ceux qui sont assis maintenant sur ce mur, et, par exemple, au flanc des côteaues de Lavaux : et qui est-ce ? c'est tout le monde et ce n'est personne. C'est un dimanche après-midi. C'est n'importe qui.

Ceux qui vivent dans la nature, et qui se sentent ainsi à chaque instant « dépassés » et dépassés par elle en tout sens, dans ses dimensions, dans son mystère, dans sa toute puissance, mais par là augmentés et anoblis.

Est-ce qu'il n'y a pas en lui, peut-être, une grandeur cachée dont nous, qui le considérons, pourrions tirer profit si seulement nous savions qu'en faire et comment l'utiliser ?

l'autre, momentanément du moins ne^a font qu'un par don [mutuel]^b, car, comme saint Bernard l'a dit: «[Anima]^c magis est ubi amat quam ubi animat.»⁶⁵

Si^d le monde n'est qu'énergie, et conséquemment esprit, comme^e on nous l'assure; si c'est l'énergie qui fait la masse, et conséquemment la matière, le monde n'est que mouvement, mais l'amour est un mode particulier du mouvement. Il est la qualité dans le mouvement. Il est la qualité créatrice dans le mouvement.

Voyez comment le savant, qui descend de l'astre à l'atome, retrouve dans l'atome l'astre et, plein d'étonnement, est obligé de constater que ce qui est extrêmement contraire par les dimensions est en même temps extrêmement semblable par sa constitution même.

Il découvre que ce qui est très petit ressemble constitutivement à ce qui est très grand. Il passe du ciel étoilé aux états les plus intérieurs et les plus cachés de la matière, à travers l'éther qui est autour d'elle, car il faut bien qu'il y ait quelque chose autour d'elle, car rien n'est pas; et cheminant^f ainsi à travers le connu et le pas connu, il atteint la terre où nous sommes, un petit monde rond et insignifiant par rapport aux espaces que l'esprit vient de parcourir, monstrueux, par^g rapport aux êtres qu'il supporte, comme le moustique, la puce, le microbe. Mais le savant ne s'arrête pas là. Il continue à s'avancer dans^h le monde des dimensions où il descend toujours plus bas, car son œil voit encore le moustique ou le ciron, mais, le microbe, son œil ne le voit pas; et il faut que, par toute espèce d'inventions de son esprit, il arrive peu à peu à augmenter la puissance et la portée de sa vue, qu'il découvre le verre grossissant, qu'il perfectionne le verre grossissant, quiⁱ divise, qui subdivise, qui d'un premier grain de poussière fait une infinité de grains de poussière et une nouvelle infinité de chacun de^j ces grains. Et il y a un point au-delà duquel l'œil, même aidé du verre, ne va pas; mais, si l'œil s'y heurte désespérément, l'esprit de l'homme, lui, passe outre, car en^k même temps que l'œil progressait, l'esprit aussi a progressé. A chaque progrès de l'œil, l'esprit s'est emparé des conquêtes de celui-ci, les projetant sur son plan propre, de sorte qu'au moment où l'œil se trouve désarmé, lui ne l'est pas ou ne l'est plus. L'esprit continue à aller là où l'œil ne peut plus aller. L'œil a distingué encore la cellule et au-delà^l de la

⁶⁵ Voir «[Citations]», p. 231, note 13.

cellule, la molécule ; l'esprit, lui, découvre l'atome, et poursuivant^a sa route au-dedans de l'atome, il découvre le miracle même, car il tenait d'abord l'atome pour insécable et il voit qu'on peut le fractionner. Le point devient un univers, les fragments du point ont dans le point autant de place pour se mouvoir que les planètes dans leur système. L'atome est mobile, l'atome est complexe, l'atome vit ; l'atome est habité par l'amour.

L'amour est partout ou bien il n'est pas. Il est dans la matière, il est dans le cœur, il est dans l'esprit ; et il y a d'abord un sexe dans la matière. La matière est un assemblage de granules faits eux-mêmes de grains, qui ont un mouvement circulaire autour d'un centre qui leur est commun. Ils ont un mouvement circulaire qui est fermé sur lui-même et si rapide qu'il constitue^b à l'atome, c'est-à-dire à la famille, un mur d'une telle épaisseur qu'il semble bien qu'il ne puisse être ni pénétré du dehors, ni rompu de dedans. Et pourtant voilà que l'enfant parvient quand même à s'échapper. Un des grains de l'atome, un des membres de la famille. Un autre amour parle, qui vient du dehors. Tout à coup un des grains d'électricité rompt le mur, attiré par un autre amour (comme il arrive dans nos familles), brise le cercle (ne dit-on pas justement le « cercle de la famille » ?) et, au nom de la force qui l'entraîne, échappe à une parenté, mais pour s'en constituer une autre, commettant ainsi une faute, mais c'est une faute éclatante, car c'est par elle que le monde est éclairé.

Il y a des amours contradictoires, c'est-à-dire qu'il y a des centres d'attraction différents qui sont en lutte les uns avec les autres ; il y a de continuelles ruptures qui font que le monde est éclairé. Il y a un monde obscur qui est le monde équilibré et il y a un monde lumineux qui est le monde en déséquilibre. Le monde est mesures, mais aussi passions. La mesure s'occupe du monde équilibré ; la passion a rapport avec le monde en déséquilibre. L'attraction, au sens que le mot prend en physique, n'est-elle pas une forme de la passion ? L'amour « qui meut la lune et les étoiles »⁶⁶ règne aussi au sein de l'atome, y mouvant ses propres planètes, car les planètes ont un sexe et, lui aussi, ou du moins son noyau, en a un. Rien de plus animal ou

⁶⁶ Allusion au dernier vers de *La Divine comédie* de Dante (écrite entre 1307 et 1321) : « [...] l'Amour qui meut le Soleil et les autres étoiles. » (*Le Paradis*, chant XXXIII, cité dans la traduction de Lamennais parue en 1855.)

de plus humain que ces « signes contraires » comme disent les savants, le positif, le négatif, dont ils affectent les parties constituantes du système, étant entendu que les signes ont besoin l'un de l'autre, qu'ils s'attirent, qu'ils fusionnent, mâles et femelles, et que quelque chose naît de leur fusion. Le sexe est au commencement de tout et il est à la fin de tout et ainsi l'amour est au commencement et à la fin de tout; et ainsi il n'y a ni fin, ni commencement à rien, parce qu'après la fin il y aura l'amour, qui est recommencement.

Du moins est-ce le cœur qui parle ainsi, car la raison, elle, on l'a vu, hésite à conclure. La science ne peut pas savoir et elle dit qu'elle ne peut pas savoir. Elle dit qu'elle ne connaît de l'univers que ce que lui en révèle l'expérience; elle dit que, l'expérience n'étant que mesures, elle ne connaît que des mesures dans l'univers. Le savant voit l'amour à l'œuvre, mais ne l'admet dans ses balances qu'une fois dépouillé de tout dessein, on veut dire de toute qualité; c'est le rôle du poète, si seulement il ose, de lui restituer cette qualité. Son rôle est de laisser parler le cœur, même si le poète se trompe.

Car le cœur ne peut pas se taire. La raison se contente de ne pas savoir, le cœur veut savoir. Le cœur dit: « Est-ce qu'il peut y avoir une loi pour l'amour, si l'amour lui-même est la loi? » L'amour aime ce qui est; il aime tellement ce qui est qu'il voudrait que rien ne cessât d'être. Et toute chose sur ce point participe de lui, car il n'y a aucune chose qui consente à finir: elles veulent toutes durer et comme on dit « persévérer dans l'être ».

Elles ne finissent qu'obligées et avec un gémissement, au nom d'une terrible loi (qui n'en est peut-être pas une).

Toute chose proteste. Toute chose voudrait vivre (ou revivre). La souffrance même ne contredit pas la vie, car on peut souffrir avec plénitude. La seule souffrance qui en soit vraiment une est que celui qui souffre ne puisse voir, dans la souffrance, faute d'une foi, qu'un acheminement à la mort.

La vraie souffrance est d'être au bout ou d'être « à bout », comme on dit, c'est-à-dire à bout de soi-même.

Ah! si toute chose savait qu'elle doit revivre [et]^a qu'elle va revivre parce qu'il y a l'amour, mais il faut bien entendre toute chose, et l'homme, mais pas seulement l'homme, comme croient certaines religions, mais le petit oiseau notre compagnon dans la vie, c'est-à-dire tout ce qui est vivant; car tout vit; l'homme et l'animal, mais les fleurs, c'est-à-dire le végétal, car le végétal est vivant; et la fleur et la graine,

mais la graine des graines : c'est-à-dire la motte où elles se nourrissent, car le minéral est vivant.

Toute chose, et il n'y aurait pas seulement Raphaël et Rembrandt qui seraient rendus à la vie, mais la petite souris nue encore, et elles sont dix ou douze à être serrées étroitement dans leur nid au cœur des blés.

Il n'y aurait pas seulement la musique de Beethoven (car elle se taira bien une fois, faute d'instruments et de musiciens, ou faute de support terrestre, la terre étant elle-même toute dissoute dans les airs et toute retombée au soleil lui-même retombé ensuite à quelque autre étoile) qui serait réentendue, mais le chant du merle au bout du cèdre, le sifflement du hérisson sous sa haie, et le cèdre ou la haie reparus, supportant le merle ou abritant le hérisson.

Si les nombres se rejoignent par le bout, pourquoi les vies n'en feraient-elles pas autant ? Si le plus grand nombre coïncide avec le plus petit, les milliards de milliards de siècles doivent coïncider avec l'instantané. Je meurs, je nais : c'est une seule et même chose. Des milliards de milliards de siècles se seront en effet écoulés, mais, étant trop grands, ils seront comme s'ils n'étaient pas : les longueurs du temps humain étant proportionnées à la taille de l'homme, et mourir, c'est sortir de l'homme, mais pour y rentrer.

Rien n'est réversible, en effet, si on entend par là l'interruption de la course par retournement de qui y prend part ; mais tout est réversible par prolongement de la course au contraire et fidélité de la course à une même direction.

Rien n'est réversible, mais tout recommence par consommation du parcours.

Car peut-être bien la ligne droite n'existe-t-elle nulle part dans l'univers. Certains savants nous disent que la lumière elle-même est courbe et tend à revenir à son point de départ⁶⁷. L'espace, lui aussi, serait courbe. Toute ligne droite serait un fragment de cercle.

⁶⁷ Ramuz fait entre autres référence aux travaux de l'astrophysicien Arthur Stanley Eddington, qui vérifia expérimentalement, lors d'une éclipse de soleil en 1919, la courbure des rayons lumineux prévue par la théorie de la relativité. A propos de l'intérêt porté par l'essayiste aux grandes découvertes scientifiques de son temps (concernant la relativité et l'atome notamment), voir *Taille de l'homme*, p. 264, note 4.