

## La Transposition et La Restitution : L'articulation de l'art poétique de C.F Ramuz.

Dr. Siba Barkataki,  
Chercheuse Post Doctorale,  
Jawaharlal Nehru University,  
New Delhi, Inde  
[sibab2010@gmail.com](mailto:sibab2010@gmail.com)

### Résumé:

Charles Ferdinand Ramuz fait partie de ces rares auteurs dont les œuvres complètes ont été publiées par la prestigieuse collection La Pléiade, édition Gallimard.<sup>1</sup> Né à Lausanne le 24 septembre 1878 et mort à Pully le 23 mai 1947, Ramuz est un écrivain et poète Suisse. L'optique principale de la présente étude est de tracer le processus de création de l'œuvre ramuzienne. Nous aurons affaire au moi-créateur qui fusionne harmonieusement le réel objectif et la dimension invisible (ou l'imagination). Ce processus commence avec la contemplation de la réalité dénotative et termine avec la restitution de l'imaginaire de l'écrivain.

**Mots clés :** réel, imagination, subjectivité, transposition, restitution.

### *Transposition and Restitution: Articulation of C.F Ramuz's poetic art.*

### Abstract:

Charles Ferdinand Ramuz is one of the rare authors whose body of works has been published by the prestigious Pleiade collection, Gallimard. Ramuz (24 september 1878 - 23 May 1947) is a Swiss poet and writer. The main objective of this study is to trace his creative process. We will focus on the artist who creates a harmonious fusion between the objective reality and the invisible dimension (imagination). This process begins with the contemplation of the denotative reality and ends with the rendition of the writer's imagination.

**Key words:** real, imagination, subjectivity, transposition, rendition.

### I. Introduction :

L'œuvre ramuzienne (*il est probablement vrai pour tout écrivain*) commence à se créer bien avant l'acte d'écriture. Toute œuvre d'art est une méditation esthétique qui commence avec la contemplation de la réalité extérieure et termine avec sa création formelle. Ce processus bien qu'indispensable reste toutefois

inarticulé, entourant la création artistique d'un air mystérieux. Dans la présente étude, nous allons suivre la méthode élaborée par Ramuz dans une tentative de cristalliser le processus de la création artistique et d'accorder une matérialité aux contenus imaginaires. Sans nous dresser un rapport objectif de son travail intérieur d'artiste, il nous apporte une bonne contribution dans son *Journal*<sup>2</sup> et d'autres œuvres telles, *Raison d'être*<sup>3</sup> et *Découverte du monde*,<sup>4</sup> où il parle de son esthétique.

Ramuz nous présente deux facettes de la figure d'artiste. C'est un homme d'imagination et un homme d'action dont l'intervention est expressive. Son champ de manœuvre est donc l'œuvre qu'il construit. Or, « *construire un monde imaginaire qui lui soit propre* »<sup>5</sup> n'est nullement possible si l'écrivain ne répond pas, de prime abord, à une question primordiale, notamment « *comment s'exprimer ?* » Dans cette perspective Ramuz s'interroge : « *Le goût du ciel, de l'eau et des rochers, et toute poésie [...] comment les dire ? et soi-même comment s'exprimer ?* »<sup>6</sup> Ce problème d'expression se résout, dans un premier temps, avec la réalisation qu'« *il ne s'agit pas d'écrire n'importe quoi, comme pour satisfaire à une fonction naturelle, mais bien à présent d'exprimer* »<sup>7</sup> et de s'exprimer d'une manière cohérente. De ce fait, il s'agit de ne pas se résigner à la nature incontrôlable de l'imagination. Cette dernière arrive, à partir d'un simple catalyseur venu de l'extérieur, à déclencher un défilé d'image dont le déroulement échappe à toute progression logique. Ramuz se méfie de cette faculté de l'imagination : « *C'est un des grands dangers de l'imagination que d'être ainsi continuellement tentée de se suffire à elle-même, se nourrissant de sa propre substance. Le plaisir qu'on trouve à ce défilé d'images vous en fait oublier bien vite l'inanité.* »<sup>8</sup>

Ramuz nous présente-t-il l'un des plus grands paradoxes de la création artistique : l'imagination, une grande alliée de la création, peut, elle, devenir son plus grand empêchement. D'après Ramuz, ce déroulement d'images « *ayant un mécanisme autonome* »<sup>9</sup> et suivant une logique secrète trompe l'artiste car il introduit « *une réconciliation trompeuse entre le monde et l'artiste.* »<sup>10</sup> Si l'écrivain

s'abandonne complètement à la force envahissante de l'imagination, il risque de ne plus participer à la réalité. Il se résigne à la douceur de la paresse et à la rêverie. Pour l'homme d'imagination, un contemplatif, dont « *le monde extérieur et le monde intérieur se confondent* »<sup>11</sup> il est facile de s'abandonner à cette tromperie de l'imagination, ce qui va à l'encontre de l'idée d'un artiste, d'un « *homme d'action* »<sup>12</sup>

L'artiste, un homme d'imagination doit établir une communication affective entre sa réalité dénotative et sa subjectivité. Le monde externe offre une multitude d'information à l'écrivain. Ce bagage cognitif constitué d'une série d'informations saisies de sa réalité dénotative se prête à l'expression, grâce aux remaniements effectués par l'imagination. Cette dernière rapproche les choses et « *travaille avec toute espèce de matériaux qu'elle va chercher dans la mémoire, qu'elle rassemble, qu'elle combine de manière à les faire cadrer avec le cas particulier.* »<sup>13</sup> Il est nécessaire d'établir « *une connaissance exacte des choses, et un sens précis d'elles dans leur intimité.* »<sup>14</sup> Pour rendre intelligible ce travail d'imagination l'écrivain évoque une belle image métaphorique, celle d'un bon menuisier : « *Je suis comme le bon menuisier qui assemble ses planches au moyen des mortaises, me constituant un objet total. Puis, cet objet, je l'interroge et, ramenant mon regard où il faut, je le reconcentre sur l'immédiat, je m'y absorbe ; car c'est de lui qu'il convient que tout sorte et de lui que sorte enfin une forme, dont l'apparemment à la réalité finira bien par se voir une fois.* »<sup>15</sup>

Le but de sa création artistique est la communication de l'émotion. Pour atteindre ce but, l'écrivain aborde un processus éthique et esthétique bien méticuleux. Il divise le processus de la création artistique en deux procédés principaux : la transposition et la restitution.

La première partie de cette étude intitulée « ***La transposition ou la contemplation esthétique*** », se focalisera sur la conscience créatrice de l'écrivain. Nous nous efforcerons de déchiffrer les différentes étapes du mécanisme de l'imagination de Ramuz. Dans la deuxième partie : ***La restitution ou la matérialisation de***

*l'imagination* nous allons étudier la matérialisation organisée et contrôlée de l'imagination de Ramuz.

## II. La transposition ou la contemplation esthétique

« *Il n'y a pas d'art sans la transposition* » écrit Ramuz dans *Raison d'être*. La transposition est donc le point de départ de toute création artistique de Ramuz. Elle fait référence à la période de gestation de l'œuvre à partir du moment de son existence dans la sphère réelle jusqu'à sa représentation dans l'imagination de l'écrivain. Comme Ramuz n'est point dans une attitude mimétique du monde, la méthode de prendre tels quels les objets de sa réalité ne constitue que le point de départ de son entreprise poétique. Puisque la simple contemplation de l'objet exclut l'écrivain et celui-ci reste à l'extérieur du monde qu'il observe, Ramuz cherche à supprimer la distance qui le sépare des objets de sa contemplation : « *Moi-même participant à eux, eux confondus à moi, moi confondu à eux ; moi rentré dans cette Personne, d'où je suis, malgré tout, sorti.* »<sup>16</sup>

La transposition est donc une transformation dialectique. Un processus qui voit la convergence de la matière, de la perception de l'auteur ainsi que l'effet de la matérialité de l'objet sur l'imagination de l'auteur. Cette transformation commence tout d'abord avec le saisi d'un objet de la réalité dénotative, suivi de son assimilation dans l'espace imaginaire de l'écrivain. Cette assimilation implique l'incorporation de la subjectivité de l'auteur à l'objectivité première de l'image. L'objet assimilé à l'intérieur de l'artiste est ensuite accordé une continuation imaginaire, c'est-à-dire, l'objet réel se transforme en objet fictif.

La logique d'un thème simple et des personnages « *emprunté à l'immédiat* »<sup>17</sup> devient la base indispensable pour toute œuvre de Ramuz. Or, pour pouvoir effectuer cet emprunt l'écrivain doit d'abord savoir regarder et choisir l'objet. Le processus d'élection de l'objet est un élément important dans l'esthétique ramuzienne car seul l'objet, bien choisi, détient le pouvoir d'émouvoir et d'agir sur les sensibilités. L'écrivain appelle ce processus : *la loi de la convenance*.<sup>18</sup> Il la décrit succinctement dans *Raison*

*d'être : « Savoir ce qui convient et voir ce qui convient, l'objet étant donné, l'objet n'étant donc qu'un prétexte : savoir choisir, tout est dans le choix. »<sup>19</sup>*

Ramuz entreprend un apprentissage méticuleux du regard. Il observe les éléments de son « *voisinage immédiat* »<sup>20</sup> jusqu'au tout petit détail, insistant surtout sur les gestes des paysans au travail : « *L'homme debout sur ses deux jambes et balançant la faux, le corps à demi ployé ; l'homme avec un sac et qui, le maintenant devant lui d'une main, de l'autre, par petits gestes en demi-cercles, sec et précis, qu'il réglait sur son pas, jetait la graine [...]* »<sup>21</sup>.

L'apprentissage du regard ne se limite pas aux seuls éléments de son entourage. L'écrivain tourne son regard même à l'intérieur de lui-même, ce qui d'ailleurs rejoint son idée de départ, celle d'« *emprunter à l'immédiat* »<sup>22</sup>. Il s'agit donc, d'une réflexion profonde à deux niveaux : éthique et esthétique. Il parle de la vue objective qu'il porte sur lui-même dans son *Journal* le 7 mai 1900, ce qui pourrait tenir lieu d'art poétique: « *J'ai résolu de m'observer moi-même avec soin, de ne pas laisser un seul de mes actes sans le commenter et sans en rechercher les causes et les conséquences et, [...] je me suis décidé à mettre par écrit pour moi seul mes observations sur moi-même [...] Ce qu'il me faut, c'est une recherche méthodique : des faits ; les constater d'abord soigneusement, séparer des apparences des réalités, [...] les classer ; une fois classées, les situer dans l'échelle des effets et des causes [...] et ainsi remonter jusqu'aux causes essentielles et inhérentes à ma personnalité lentement développer par les événements et agissant à son tour différemment sur des événements semblables, suivant ce qu'on pourrait appeler son degré de croissance...* »<sup>23</sup>

Cette méthode méticuleuse de s'observer permet à l'écrivain de « *séparer des apparences des réalités* »<sup>24</sup>. Cette découverte de soi, du moi profond, se conjugue avec l'acquisition d'une vue pénétrante, fameusement nommée l'« *œil d'épervier* »<sup>25</sup> par Jean Paulhan.

Dans son œuvre romanesque qui, elle, tient lieu d'un manuel esthétique, nous parvenons à suivre le fonctionnement de l'imagination de Ramuz et l'évolution de l'image depuis son origine comme objet dans le monde réel jusqu'à son assimilation

dans l'inconscient de l'écrivain. Dans un premier temps, il s'agit de la contemplation : « [...] elle fixe et elle retient. Elle se nourrit du spectacle qu'elle s'offre à elle-même [...] ».<sup>26</sup> L'objet est fixé et retenu. L'acte de fixer est un travail de détermination, où l'écrivain s'efforce d'attacher à un objet des qualités qui lui sont inhérentes et permanentes. Pour arriver à cette fin, le mouvement et les caractères réels de l'objet sont d'abord séparés des apparences, ensuite, classés, comme étant intrinsèques à l'objet (démarche que l'écrivain suit également dans son analyse de soi). Le geste de « fixer » assure la sauvegarde de la spécificité particulière à l'objet. Une fois déterminé dans sa vraie nature, il est retenu ou intériorisé par l'écrivain.

Le processus d'intériorisation accorde à l'observation du réel une suite imaginaire. C'est à partir de ce moment que les gens de son voisinage réel deviennent ses personnages. Ce traversé des éléments du monde réel au monde imaginaire de Ramuz est un voyage important dans son art poétique. : « *Je les imaginais rentrés chez eux, ou bien attablés à l'auberge, les suivant en pensée [...] et j'imaginai leurs besoins, leurs désirs, leurs amours [...]* »<sup>27</sup> Dans *Présence de la mort* la figure du narrateur-écrivain dépeint ce glissement d'une situation réelle dans l'univers fictif. Le narrateur annonce subtilement les deux étapes de son art sous forme de consignes à suivre. D'abord « *ne mettre rien que ce qu'on voit* » ensuite « *doucement, laisser les choses se faire* » : « *Ne mettre rien que ce qu'on voit. Doucement, laisser les choses se faire. Chacun allant, devant nous autre, le petit train qui est le sien ; quand les branches montent et descendent, la fleur s'ouvre à chaque seconde un peu plus sans qu'on le sache [...]* Un tramway passe derrière la porte de la cour en bois plein, peinte en gris. Je suis monté dans le tramway. Je me suis mis sur la plate-forme avant, où il y a un écriteau : *Défense de parler au conducteur. Sous l'écriteau, est le conducteur. Tout le monde parle au conducteur. On a ouvert largement les guichets vitrés de manière à laisser circuler l'air.* »<sup>28</sup>

L'emphase mise sur l'adverbe « doucement » par la virgule indique que le passage du réel à l'imaginaire ne se fait pas brusquement. La transition est introduite « doucement » et discrètement de façon à ce

qu'elle paraît naturelle. Le narrateur-écrivain arrive sur scène par le biais du pronom sujet « je ». Nous savons qu'il ne monte le tramway que dans son imagination car tout au début du passage il annonce : « *Je me tiendrai bien serré à ma table, ce matin encore, et aussi longtemps que je pourrai* »<sup>29</sup>. Cette affirmation montre que l'écrivain ne bouge que dans l'imagination. Il se peut même que ce soit seulement le bruit du tramway qui donne à l'écrivain-narrateur l'envie d'y monter sans qu'il l'aperçoive vraiment, car le « *tramway passe derrière la porte de la cour en bois plein* ». Ce bruit suffit de déclencher tout un imaginaire chez l'écrivain-narrateur. Le bruit du tramway comporte donc une signification métonymique et le tramway en mouvement devient, de ce fait, une métaphore indiquant le mouvement de l'objet du réel à l'imaginaire.

Le rôle fondamental de l'imagination se voit souligné. Elle est retirée de son invisibilité et apportée au niveau des objets visibles du monde concret : « *L'imagination d'une chose sans réalité fait une chose plus réelle que la réalité même.* »<sup>30</sup>

L'intériorisation de l'objet implique, à son tour, l'établissement d'une intimité avec l'objet. Ramuz interroge l'objet. Il prend l'objet comme un être vivant à même de dialoguer avec lui. L'écrivain nous rend compte d'une telle conversation dans *Découverte du Monde* : « [...] *la chose était pour moi vivante, et j'avais commencé une conversation avec elle sans bien me rendre compte que c'était moi qui faisais les deux voix. [...] Je ne voyais pas que cette prétendue réponse n'était qu'un écho de ma propre voix [...] je les interrogeais : je leur disais : Qui êtes-vous ?* »<sup>31</sup>

Ce dialogue qui n'est, en réalité, qu'un monologue, montre, en effet, que l'objet quitte le terrain du réel objectivable et glisse dans le subjectivisme de l'écrivain : « *cette prétendue réponse n'était qu'un écho de ma propre voix* »<sup>32</sup>. Ce processus de faire connaissance afin de percer dans l'intimité de l'objet est aussi symboliquement représenté dans les romans. Le suivant en est un exemple :

« *Il a fait venir aussi toutes les bêtes qu'il connaît, disant : Où es-tu, le petit renard fauve ? où es-tu, toi, le joli blaireau noir et blanc, dit tasson ? le lièvre, où es-tu, le lièvre ?* »<sup>33</sup>

Dans l'espace romanesque, ce « prétendu » dialogue, entre les personnages et les objets de la nature, -qui n'est que l'imitation du geste créateur de l'écrivain- apporte au récit, une autre signification esthétique : celle de la symbiose entre les éléments de la nature et l'homme. Par le

biais du dialogue imaginaire, l'écrivain scrute l'objet pour y trouver un sentiment auquel il s'identifie. Ramuz explique ce phénomène dans son roman *Aimé Pache, peintre vaudois* : « *Aimé sort dans la campagne. Il lui venait de plus en plus une connaissance exacte des choses, et un sens précis d'elles dans leur intimité. Il s'en approchait de tout près. Il en tirait leur vie ; il leur donnait la sienne.* »<sup>34</sup>

Cet échange intime : « il en tirait leur vie ; il leur donnait la sienne »<sup>35</sup> a lieu au sein du personnage. Ce dernier accorde à l'objet une part de sa subjectivité. Il s'approprie l'objet et le rend sien dans le but de le posséder entièrement. De plus, la projection de sa subjectivité sur les éléments de la nature se conjugue avec sa propre projection dans la nature. Les dimensions de sa personne s'échappent aux limites corporelles et s'étendent dans la nature par le biais de l'imagination : « Il en tirait leur vie ; il leur donnait la sienne ». Cette idée de diffusion de l'homme dans la nature rejoint l'idée de se « développer », de « l'agrandissement de soi par ses alentours naturels »<sup>36</sup> de Ramuz : « *Se développer, c'est partir d'un noyau à soi, par nutrition concentrique et couches successives dont le germe est à l'intérieur : nous agglomérons tout au plus* »<sup>37</sup>. Le deuxième exemple montre l'interaction entre l'homme et les objets de sa réalité physique. L'homme assimile et finit également par être assimilé par ces objets, du fait qu'il laisse ses empreintes sur eux : « *Le pays tout entier semblait un pays inconnu. Il était tout pareil à un vieil habit rapiécé, en drap vert et à pièce brune, cousues avec le gros fil gris des chemins, brodé par place en relief de petites dentelles d'arbres, avec dessus des taches d'ombre, pareilles à des mouillures d'eau.* »<sup>38</sup>

L'écrivain compare le paysage inconnu avec « *un vieil habit rapiécé* »<sup>39</sup>. Le pays est en effet rapporté à la dimension personnelle de l'écrivain. Ce « *pays inconnu* » est désormais conforme à l'homme qui l'aperçoit comme un objet appartenant à son quotidien. C'est un objet qu'il peut voir, toucher et sentir, auquel il peut accorder une sensation, une odeur et un poids. La nature est « ramenée à soi »<sup>40</sup> et l'homme est assimilé par la nature. Cette parenté établie en vertu de la conformité entre l'homme et l'objet mène à ce que Ramuz appelle la « *ressemblance* » et « *l'unité* ». En fait, la nécessité de faire ressembler la nature et l'homme est issue aussi de la dure réalisation que « *la société ne s'intéresse qu'à ceux qui lui ressemblent.* »<sup>41</sup>

Ce rapprochement bien qu'inouï, de la nature et du vieil habit rapiécé, fait ressortir, à la fois, l'aspect irrégulier du paysage naturel et l'affinité entre l'homme et cette nature irrégulière. Il souligne également l'importance du matériau réel dans la création ramuzienne : « *Mais des choses qu'on peut voir, toucher, sentir, et c'est de là qu'il faut partir, et c'est là qu'il faut revenir* »<sup>42</sup>.

### **III. La restitution ou la matérialisation de l'imagination.**

La restitution est l'étape de l'écriture. Cette étape comprend un gros travail méticuleux de juxtaposition, d'emprunt, de déplacement, de rapprochement, de sublimation et d'omission ainsi que la recherche d'un style novateur. Commençons par une entreprise de distinction. Essayons de comprendre ce mécanisme par rapport à et à partir des différences fondamentales qui distinguent la restitution de la transposition.

La transposition représente le passage d'un objet de la réalité dénotative à l'imagination suivie de sa transfiguration éventuelle par la mise en œuvre de la subjectivité de l'écrivain. Cette transfiguration a lieu au niveau de la portée significative de l'objet. Cet objet devient porteur d'une émotion à la fois particulière et universelle. La restitution désigne, à son tour, le voyage subséquent de cet objet transposé, de l'imagination à l'œuvre par le biais de l'écriture.

Jusqu'au stade de la transposition l'écrivain subit un processus quasi-volontaire, régi par le regard et l'imagination. Les motifs empruntés du monde extérieur qui demeurent dans l'inconscient de l'écrivain s'élèvent de temps en temps « *dans des comparaisons et des correspondances* »<sup>43</sup>. Puisque ces images se mettent en mouvement sans que l'on en prenne conscience, sans l'intervention de l'écrivain, il est fort possible que ce déroulement d'images s'éloigne du thème et du contexte de départ. Donc, entre la transposition et la restitution, l'intervention de l'écrivain s'impose et devient primordiale. En fait, le point de départ de la restitution est la prise de contrôle de l'organisation et du déroulement d'images. Cette intervention empêche les images d'échapper à l'emprise de l'écrivain. La restitution introduit donc dans l'œuvre une logique, une unité et un déroulement cohérent d'images et d'idées : « *S'exprimer, c'est s'obliger à retenir, à définir, à délimiter, à isoler, mais pour les réunir ensuite de façon cohérente, chacun des termes ou des éléments de ce même discours ; d'où de la fatigue, un effort, la nécessité de rompre volontairement ce que son apport a de berçant et de continu ; la*

*nécessité d'introduire la logique dans la fantaisie, quand elle s'exprime, ne peut se passer de la logique [...] »<sup>44</sup>*

Pour mettre de l'ordre dans le flux d'images il faut d'abord faire « *un inventaire des objets* »<sup>45</sup> immédiatement disponible. Dans son *Journal* Ramuz explique le processus de la construction de l'inventaire d'images. Cet inventaire se constitue de fragments d'images disjointes ressuscités par sa mémoire. Ces images disparates sont rendues sien par l'imagination qui scrute l'image afin d'y trouver une émotion ou son sens intime qui le lie à l'écrivain. Cet accord retrouvé entre l'image et l'écrivain est « *la tonalité* »<sup>46</sup>. Cette tonalité uniforme n'est réalisable que quand « *tout se personnalise* »<sup>47</sup>; autrement dit, quand l'écrivain arrive à déchiffrer le sens intime de chaque image et se l'approprie en attachant à l'image une certaine émotion.

En outre, le souvenir, qui symbolise implicitement l'existence d'une distance spatiale et temporelle entre la perception d'une chose et sa restitution, permet à l'écrivain de s'approprier une chose à sa guise. Il constate : « *Cinq cents kilomètres et plus d'air et d'espace nous avaient donné du champ. On avait déplacé, transformé ; on avait embelli à sa façon ; on avait tout ramené à soi.* »<sup>48</sup>

Bien que le processus de la transposition et celui de la restitution soient indicible, Ramuz étant un homme de système nous laisse entrevoir les étapes essentielles de cette évolution esthétique. Il nous laisse des explications fragmentaires mais claires sur le mécanisme de la restitution. En voici une explication métaphorique de la restitution. On peut y observer le passage de l'objet de l'imagination de l'écrivain jusqu'à l'œuvre : « *Alors il (l'écrivain) est comme le charpentier qui prépare les pièces d'une poutraison. Dans l'une le charpentier pratique une mortaise, dans la suivante un tenon et les numérote ; et puis les voilà maintenant qui sont éparses pêle-mêle dans le chantier. Personne n'y reconnaîtrait la forme et la fonction du toit qui y préexistent. Il va suffire pourtant de s'enquérir des numéros, de disposer les parties selon un ordre préconçu et leurs appartenances mutuelles, pour qu'un assemblage en résulte ; pour que, de ces bouts de livres mis ensemble, naisse peut-être le livre enfin où l'auteur serait sous toit.* »<sup>49</sup>

Une analyse attentive de cette comparaison faite par Ramuz nous aidera à avoir une première idée théorique du travail effectué par l'écrivain. Commençons par le mot « chantier » qui se dit, en général, d'un lieu où sont rassemblés des matériaux où l'on procède à des travaux.

Il est possible de prendre ce mot à la lettre dans le cas de Ramuz. Le « *chantier* » chez Ramuz désigne toutes ses notes préparatoires ainsi que d'innombrables documents qu'il consulte au moment de la rédaction d'un roman. D'après Doris Jakubec, le chantier ramuzien « *constituent le matériau génétique le plus complet et le moins dispersé qui soit* »<sup>50</sup>. L'importance accordée au « *chantier* » est évidente du fait que Ramuz conserve soigneusement ses notes. Dans un premier temps, le chantier est la mise en image du processus de la restitution. Dans un second temps, la création formelle d'un tel lieu palpable implique la participation physique de l'écrivain dans le processus de la création.

La restitution suit une démarche logique. L'écrivain, comme le charpentier, réalise un assemblage à tenons et à mortaises. Un tel assemblage avec des matériaux épars est possible quand l'écrivain « *découvre des rapports [...] : entre tel objet et tel autre, il se crée un état de tension, d'où jaillit l'éclair, d'autant plus éblouissant que les objets sont plus éloignés* »<sup>51</sup>. Ramuz réalise un tel assemblage en effectuant le gros travail de juxtaposition, d'emprunt, de déplacement, de rapprochement, de sublimation, d'omission, de réécriture etc. Le matériau génétique de Ramuz constitue justement la preuve matérielle de cet assemblage qui cherche à « *découvrir des rapports* » et à créer « *un état de tension, d'où jaillit l'éclair* »<sup>52</sup>. Cette idée rejoint celle de l'identification d'une émotion dans un objet. L'émotion lie un objet, à la fois, à l'écrivain, aux autres objets de son inventaire imaginaire, aux objets de la réalité extérieure et aux lecteurs. Ces derniers s'identifient à l'objet parce qu'ils y découvrent une émotion connue.

Or, pour que l'émotion soit découverte par les lecteurs, elle doit s'incarner dans une forme perceptible et intelligible. Les éléments rapprochés selon la vision esthétique propre à l'écrivain sont restitués par le biais d'un style unique. Doris Jakubec témoigne l'énorme travail effectué par l'écrivain dans son « *chantier* » vers la maîtrise de l'expression qui devient une expression de soi-même : « *Cette progression vers la maîtrise de l'expression et l'acquisition du métier s'accompagne d'un incessant labeur d'écriture, de pages écrites, en prose, en prose rythmée, en vers libres ou réguliers, et qui, sitôt terminées, sont reprises, examinées, évaluées, soumises à correction. Cet immense travail manuscrit où se cherche l'adéquation à soi et à l'œuvre en train de se faire, Ramuz le conserve comme une mémoire du corps romanesque, une strate géologique à la base de sa construction...* »<sup>53</sup>

L'écrivain s'acharne à raffiner son style, ne laissant rien au hasard ou à l'impulsion. Son habitude d'autocorrection et d'auto surveillance nous renvoie à la question des buts artistiques que Ramuz s'est proposés en tant qu'écrivain ou homme d'action. Dans sa lettre à Edmond Jaloux en 1923, Ramuz avoue lui-même d'être un outil de communication qui agit sur la matière pour la transformer en expression : « *Je cherche à exprimer à travers moi quelque chose. Je ne suis qu'un outil (médiocre). Tout un petit peuple me sollicite. Ceux qui ont été jusqu'ici sans expression, ceux qui ne peuvent pas s'exprimer.* »<sup>54</sup>

L'emploi d'un champ lexical, ayant un lien avec le travail manuel : outil, morceau, assemblage, machine, tenon, mortaise etc., accorde une matérialité aux images évoquées dans le récit et présente le processus de la création comme un processus qui a affaire avec la matière solide. De plus, Doris Jakubec observe que Ramuz s'amuse de se comparer à un artisan.<sup>55</sup> Dans *Passage du Poète*, il compare sa situation à celle d'un vannier : « *Il continue à faire ses paniers, mettant les lignes de l'osier l'une sur l'autre, comme l'écrivain ses vers ou sa prose* »<sup>56</sup>. Le besoin de comparer son travail à un autre travail (celui d'un menuisier, ou celui d'un vannier) balise le fait que pour l'écrivain, l'œuvre créée ne procède pas seulement de l'esprit mais aussi de la chair et de la sueur. L'intervention de l'écrivain est donc corporelle et il en va de même pour le lecteur. Ramuz voit son travail comme un corps à corps avec la matière : « *Je me poserai sur une motte de terre dans une vigne et je creuserai jusqu'au centre de la terre.* »<sup>57</sup>

Ramuz invente une langue qui cherche à restituer non seulement l'image mais aussi la sensation qui accompagne cette image. Donald R. Haggis traduit bien cette volonté de l'écrivain quand il dit que Ramuz prépare son texte pour l'impression<sup>58</sup>. Cette volonté de restituer tout un vécu à travers des mots a un impact fondamental sur l'écriture. L'écrivain note le 1<sup>er</sup> mai 1905, dans son *Journal* : « *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 la vue éclatante ; elle est dans l'image ; elle est dans le mouvement de la phrase ; elle n'est pas ailleurs.* »<sup>59</sup>

Il s'agit d'inventer une langue qui, comme les images, subit, elle aussi, le processus de la transposition, c'est-à-dire, qui soit retirée de la réalité et transformée ou personnalisée, avant d'être restituée, pour qu'il n'y reste aucune trace de la « *vaudoiserie* » telle qu'elle est pratiquée

dans la région. Jacques Chessex met en évidence la qualité singulière et recherchée de l'écriture de Ramuz quand il dit : « *Aucun Vaudois, agriculteur ou non, n'a jamais parlé, ni ne parle, ni ne parlera jamais comme Ramuz, qui a inventé une langue littéralement terrienne, paysanne, sur un substrat gallo-romaine, et surtout biblique, savamment retrouvée et retravaillée.* »<sup>60</sup>

Afin de restituer la « matière paysanne » de manière vive, l'écrivain cherche d'abord à restituer un certain accent paysan dans son écriture, étant donné que l'accent est représentatif non seulement du mode de vie d'un peuple, mais aussi de ses mœurs et de sa vision du monde. Afin de justifier le besoin d'inventer une langue expressive, l'écrivain cite l'exemple du cas vaudois pour montrer comment la manière de parler traduit l'état d'esprit d'un peuple : « *Notre langue, à nous, très souvent, n'est qu'approximative : elle s'approche, elle ne coïncide pas. Elle est la langue d'un peuple paresseux, d'un peuple lent à concevoir, plus lent encore à s'exprimer, et qui ne s'exprime qu'à moitié faute d'avoir été obligé par la vie à serrer de près ce qu'il veut dire ; d'un peuple qui suggère tout, et ne nomme rien.* »<sup>61</sup>

Cette manière caractérisée par la lenteur, la paresse, la mollesse et la nonchalance se voient refléter dans l'accent. Ramuz tâche de restituer cette donnée extralinguistique dans son écriture. Cette langue parlée est le patois dont il ne cherche qu'à exploiter des ressources expressives (rythme, inflexion, ton), autrement dit : l'accent. Soucieux de ne pas tomber dans le régionalisme, Ramuz tire les particularités expressives du patois, insistant surtout sur le travail de transposition effectué au sein de son écriture : « *Notre patois qui a tant de saveur, outre de la rapidité, de la netteté, de la décision, de la carrure (les qualités qui nous manquent le plus quand nous écrivons en « français »), [...] C'est pourtant à lui qu'il faudra bien en revenir, lui seul pourra jamais nous servir de modèle (et là encore la transposition doit intervenir, car il n'y a pas d'art sans transposition) ; [...] Voilà par où déjà l'objet s'évade de ce qu'il est, sollicité par cet accent issu de lui.* »<sup>62</sup>

La langue de Ramuz, bien vivante et expressive, participe à l'action. Elle est caractérisée par les tournures orales, les locutions, le rythme oral introduit par des conjonctions de coordination (Alors.. et.. et encore.. et puis, etc.), le caractère onomatopée des paragraphes, les expressions dilatoires etc. Cette langue parlée est d'ailleurs anoblée au niveau du style par la « langue geste ». Les gestes et le silence pèsent sur les mots

intermittents des personnages. En voici un exemple de la caractérisation d'un personnage par le seul moyen de la description de ses gestes et de son corps :

« [...] il n'est plus resté sur le quai, devant lui, qu'une pauvre petite chose grise.

*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. A peine si elle lui tend la main quand il lui a tendu la sienne, disant :*

- *Et bien, comment ça va-t-il ?*

*Disant encore :*

- *Vous avez fait bon voyage ? Un peu long, n'est-ce pas ?*

*A peine si elle a levé la tête ; sa valise était à ses pieds, une vieille valise de cuir crevée aux angles et dont la serrure ne fermait plus [...]*

*Il marchait maintenant à côté de sa nièce ; il ne disait rien, elle ne disait rien. »<sup>63</sup>*

Dans cette scène il n'y a aucune instance de psycho-récit. La fragilité de la petite fille se révèle par la pauvreté de la description ; avec l'aide, tout simplement, du groupe nominal « *une pauvre petite chose grise* », suivi d'une description tout aussi pauvre de la personne. L'écrivain ne nous laisse aucune information sur son apparence. En plus, l'adjectif « *grise* » indique l'absence de couleur, de vie, de verve et d'espoir. La position du lecteur est représentée dans le récit par Milliquet qui, comme le lecteur, « *n'a même pas vu sa figure.* » Le personnage de Marie s'introduit donc dans le récit par le biais de trois éléments : le manteau de pluie à capuchon, la vieille valise et le silence. Ce silence pesant rend palpable le gêne entre ces deux personnages forcés, contre leur gré, de vivre ensemble.

Atteindre un tel portrait qui met en lumière les choses infimes de l'univers intérieur de l'homme sans faire de longues descriptions psychocritiques, rapproche son écriture à la représentation picturale. En comparant le processus d'écriture à l'acte de peindre, Ramuz déclare : « *Car si le poème cherche à se donner comme une image, s'il cherche à devenir un objet appréhendable par le sens de la vue, il lui faut, pour ce faire, inventer ses modes de présentation. Le poète invente ainsi des stratégies, « feintises » par lesquelles il fait comme si le texte était offert au regard, comme si le texte était portrait, tableau ou*

*monument. Se met donc en place ce qu'on pourrait appeler des fictions du visuel... »<sup>64</sup>*

Le rapprochement entre la peinture et l'écriture ramuzienne nous renvoie au principe esthétique de Ramuz qui cherche à imposer un savoir-voir. Il met en relief la primauté de l'image sur la langue quand il dit : « *Mes idées me viennent des yeux.* »<sup>65</sup>

#### **IV. Conclusion :**

Ramuz décrit la situation particulière de « *l'homme d'imagination* » : « *L'homme d'imagination n'existe pas par lui-même, il n'existe que par les autres ; il contient toutes les vies, de sorte que sa vie à lui est faite de toutes ces vies [...] L'homme d'imagination n'intervient pas pratiquement, parce qu'il a son intervention à lui et que son intervention n'est pas active, mais expressive.* »<sup>66</sup>

Cette définition introduit le processus de la transposition qui consiste à faire une observation attentive et délicate (pour ne pas déranger la spécificité de l'objet) de la réalité dénotative, et d'y introduire ensuite sa subjectivité ; tout en prenant soin de maîtriser la nature volatile de l'imagination. Or, la création ne voit le jour tant que l'écrivain ne restitue pas son imagination à travers l'écriture.

Le processus de la restitution signifie la création formelle d'une œuvre d'art qui a pour but la création d'une voie de communication entre l'écrivain et ses lecteurs. C'est la matérialisation du monde imaginaire de Ramuz, un processus qui met en évidence toutes les pièces de son dispositif esthétique. Ramuz nous fournit une définition suffisamment nette pour comprendre le processus de la restitution tel qu'il le visionne pour toute son œuvre : « *Il (l'artiste) restitue cette vie secrète qui est en lui, sous forme d'un livre, d'une peinture ou d'une musique : et ceux qui le lisent, le regardent ou l'écoutent, participent par-là à une vie qu'ils n'auraient autrement pas connue, s'enrichissant ainsi comme d'un supplément de possibilités qu'ils ajoutent à eux-mêmes et même réussissent à y incorporer.* »<sup>67</sup>

Dans son œuvre, Ramuz restitue les objets particuliers qu'il saisit de sa propre réalité. Or, avant d'être restitués, ces objets sont d'abord transposés par la participation de la subjectivité de l'écrivain. Le lecteur reçoit, de ce fait, une réalité haussée en signification. Autrement dit, nous ne voyons la réalité déictique qu'à travers le filtre de subjectivité mis en œuvre par l'écrivain.

La transposition et la restitution constituent l'ensemble de l'entreprise de la création artistique ramuzienne. C'est le moyen par lequel l'écrivain esthétise son rapport avec le monde et parvient à « *fonder une relation poétique* »<sup>68</sup> avec son entourage. En revanche, les objets de sa réalité dénotative se trouvent également rehaussés en signification, du statut de simples objets aux êtres poétiques. En effet, la création artistique implique, à priori, une modification de la fonction sémiotique de l'objet en ce qu'il devient porteur d'une émotion et d'une valeur universelle. Ces deux procédés esthétiques articulent donc un processus immatériel mais indispensable pour la création d'une œuvre d'art.

### Ouvrages Bibliographiques

- FAUCONNIER, Bernard, « Du côté de chez Ramuz », *Le magazine littéraire*, Paris, Novembre, 2005
- GILLES, Elisabeth, « La star de cet automne n'est ni Houellebecq ni Dan Brown. C'est Ramuz », *Allez Savoir*, No.33, Octobre 2005
- HAGGIS, Donald R, *C.-F Ramuz ouvrier du langage*, Situation No 16, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1968
- PAULHAN, Jean, *Ramuz à l'œil d'épervier*, La Guilde de Livre, Lausanne, 1949
- RAMUZ, C.-F, *Adieu à beaucoup de personnages*, Éditions des Cahiers Vaudois, Lausanne, 1914
- RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970
- RAMUZ, C.-F, Journal 1895-1903, *Œuvres Complètes I*, Éditions Slatkine, Genève, 2005
- RAMUZ, C.-F, Journal 1904-1920, *Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005
- RAMUZ, C.-F, Journal 1921-1947, *Œuvres Complètes III*, Éditions Slatkine, Genève, 2005
- RAMUZ, C.-F, Raison d'Être, *Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967
- RAMUZ, C.-F, *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, Éditions Gallimard, Paris, 2005
- RAMUZ, C.-F, *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, Éditions Gallimard, Paris, 2005
- REYNOLD, Gonzague de, « Ramuz et le mouvement de la Voile Latine », *Lettres*, I

- ROSENTHAL, Olivia, *Donner à voir: écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998.

## Références :

---

- <sup>1</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, Éditions Gallimard, Paris, 2005 et RAMUZ, C.-F, *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- <sup>2</sup> Son journal a été publié en trois volumes : RAMUZ, C.-F, *Journal 1895-1903, Œuvres Complètes I*, Éditions Slatkine, Genève, 2005 ; RAMUZ, C.-F, *Journal 1904-1920, Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005 ; RAMUZ, C.-F, *Journal 1921-1947, Œuvres Complètes III*, Éditions Slatkine, Genève, 2005.
- <sup>3</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être, Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967.
- <sup>4</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970.
- <sup>5</sup> JAKUBEC, Doris, « Introduction », RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome 1, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. ix.
- <sup>6</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 181
- <sup>7</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 187
- <sup>8</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, pp. 193-194
- <sup>9</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p.194
- <sup>10</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 195
- <sup>11</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 194
- <sup>12</sup> JAKUBEC, Doris, « Introduction », RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2005, p.x
- <sup>13</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 170.
- <sup>14</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p.419
- <sup>15</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être, Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p. 45.
- <sup>16</sup> RAMUZ, C.-F, *Adieu à beaucoup de personnages*, Éditions des Cahiers Vaudois, Lausanne,1914, p. 20.
- <sup>17</sup> RAMUZ, C.-F, *Adieu à beaucoup de personnages*, Éditions des Cahiers Vaudois, Lausanne,1914, p. 20.
- <sup>18</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être, Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p.48.
- <sup>19</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être, Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p.48.
- <sup>20</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 167.
- <sup>21</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, pp. 167-168.
- <sup>22</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être, Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p.45.
- <sup>23</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être, Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p.144.

- <sup>24</sup> RAMUZ, C.-F, Journal 1895-1903, *Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005, p. 144.
- <sup>25</sup> C'est le titre d'un article écrit par Jean Paulhan sur la vision tranchante de Ramuz ; PAULHAN, Jean, *Ramuz à l'œil d'épervier*, La Guilde de Livre, Lausanne, 1949.
- <sup>26</sup> PAULHAN, Jean, *Ramuz à l'œil d'épervier*, La Guilde de Livre, Lausanne, 1949, p. 169.
- <sup>27</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 168.
- <sup>28</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome II, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 21.
- <sup>29</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome II, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 19
- <sup>30</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 170
- <sup>31</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 156
- <sup>32</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 156
- <sup>33</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome II, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 896.
- <sup>34</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 419.
- <sup>35</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 419
- <sup>36</sup> RAMUZ, C.-F, Raison d'Être, *Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p.25.
- <sup>37</sup> RAMUZ, C.-F, Raison d'Être, *Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p. 27
- <sup>38</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 412.
- <sup>39</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 412.
- <sup>40</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 412.
- <sup>41</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 176
- <sup>42</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 189.
- <sup>43</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome II, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 412.
- <sup>44</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 195
- <sup>45</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 190
- <sup>46</sup> RAMUZ, C.-F, Journal 1904-1920, *Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005, p.48.
- <sup>47</sup> RAMUZ, C.-F, Journal 1904-1920, *Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005, p. 48.
- <sup>48</sup> RAMUZ, C.-F, Raison d'Être, *Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p. 25.
- <sup>49</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 223.
- <sup>50</sup> GILLES, Elisabeth, « La star de cet automne n'est ni Houellebecq ni Dan Brown. C'est Ramuz », *Allez Savoir*, No.33, Octobre 2005, p.54.
- <sup>51</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 172.
- <sup>52</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p.172.
- <sup>53</sup> JAKUBEC, Doris, « Introduction », *Romans*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2005, pp. xii-xiii.
- <sup>54</sup> *Lettres 1919-1947*, Éditions Les Chantres, Etoy, Vaud, 1959, p.105.
- <sup>55</sup> GILLES, Elisabeth, « La star de cet automne n'est ni Houellebecq ni Dan Brown. C'est Ramuz », *Allez Savoir*, No.33, Octobre 2005, p. 55.
- <sup>56</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome II, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 412, p.280.

<sup>57</sup> REYNOLD, Gonzague de, « Ramuz et le mouvement de la *Voile Latine* », *Lettres*, I, p.34.

<sup>58</sup> HAGGIS, Donald R, *C.-F Ramuz ouvrier du langage*, Situation No 16, *Lettres Modernes*, Minard, Paris, 1968, p. 26

<sup>59</sup> RAMUZ, C.-F, *Journal 1904-1920*, *Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005, pp. 50-51.

<sup>60</sup> FAUCONNIER, Bernard, « Du côté de chez Ramuz », *Le magazine littéraire*, Paris, Novembre, 2005, p. 10.

<sup>61</sup> RAMUZ, C.-F, Paris, notes d'un vaudois, *Œuvres complètes*, t. XX, Lausanne, Mermod, 1940-54, p. 197.

<sup>62</sup> RAMUZ, C.-F, *Raison d'Être*, *Œuvres complètes 7*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1967, p. 46.

<sup>63</sup> RAMUZ, C.-F, *Romans*, tome II, Bibl. de la Pléiade, Paris, 2005, Gallimard, p. 545.

<sup>64</sup> ROSENTHAL, Olivia, *Donner à voir: écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998, p.13.

<sup>65</sup> RAMUZ, C.-F, *Journal 1904-1920*, *Œuvres Complètes II*, Éditions Slatkine, Genève, 2005, p.68.

<sup>66</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 171

<sup>67</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 171.

<sup>68</sup> RAMUZ, C.-F, *Découverte Du Monde*, Plaisir de Lire, Lausanne, 1970, p. 93.