

Michel Arouimi

Le Paris de Ramuz

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 39/2, 1-13

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michel Arouimi

Université du Littoral

La Citadelle, BP 5526 220 avenue de l'Université
59379 Dunkerque Cedex 1, France

Le Paris de Ramuz

ABSTRACT

Ramuz presented his vision of literary art in diverse works, paying special attention to the diversity of the external world, whose mystery both a poet and a painter attempt to capture into a synthetic reflection, which is not just a mere copy of the reality. If Ramuz as a young poet, before he became a novelist, recognised his own poetic mission in Paris, then Paris itself, as later described in a short essay *Paris (notes d'un Vaudois)*, appears to be the urban metaphor of his poetic ideal. This phenomenon testifies to the auto-analytical value of works by Ramuz. In particular, the Paris evoked in the essay mentioned above reveals the metaphysical vision of the poet, fascinated with the principle of unity, reflected in his works as well as the external world.

Keywords: Ramuz, Paris, poetry

La venue de la Seconde guerre mondiale semble avoir, pour des raisons obscures, déterminé Ramuz à évoquer dans divers écrits la vision qu'il gardait de Paris, jadis dépeinte dans son *Journal* entre 1902 et 1910. Ces souvenirs de Paris fournissent la matière de l'ouvrage majeur, *Paris (notes d'un Vaudois)*, paru en 1938. Or, à travers sa vision de Paris, Ramuz semble exprimer sa conception de l'art littéraire. La ville en effet, telle qu'il la dépeint dans cet ouvrage, n'exprime rien moins que la contradiction intime, ressentie par le

poète comme l'aiguillon de son génie, dès son premier séjour à Paris. Un obstacle intérieur, qui dépasse le dilemme éprouvé par le poète, confronté à l'effervescence d'un monde en action, dont il aspire à faire une sorte de synthèse, par le biais de ses écrits. Même si ces derniers ont un cadre champêtre. Nous verrons d'ailleurs que le monde rural et le monde urbain sont curieusement assimilés par l'imagination de l'auteur de *Paris (notes d'un Vaudois)*. Si les premiers poèmes de Ramuz, avant même le début du XX^e siècle, concernent le monde champêtre, les pages descriptives de son *Journal* rédigées à Paris à cette époque révèlent déjà sa conscience de l'unité profonde, masquée par la diversité apparente du réel. Autrement dit l'ordre sous-jacent au désordre, un ordre dont le sens métaphysique, quasi religieux, s'imposera dans l'esprit du romancier. En 1906, ce dernier observe : « Tout le secret de l'art est peut-être de savoir ordonner des émotions désordonnées, mais de les ordonner de telle façon qu'on en fasse sentir encore mieux le désordre » (Ramuz, 1968 : 139).

Ces préoccupations abstraites recouvrent une question métaphysique qui hante l'œuvre de Ramuz, jusque dans le phrasé et la syntaxe de ses écrits : le rapport de l'Un, principe de la Création, et du multiple. Certaines remarques de ses recueils de pensées (comme *Taille de l'homme*), et d'abord des passages cruciaux de ses romans *Vie de Samuel Belet* (1913) et surtout *Présence de la mort* (1922), révèlent le souci de l'écrivain pour ce problème. Le spectacle de Paris, décrit cette fois dans *Paris (notes d'un Vaudois)*, n'est pas moins suggestif. Comme si la ville, dont l'aspect si varié résulte de combinaisons qui résultent en partie du hasard, matérialisait l'ancien projet de l'écrivain : « Réaliser inconsciemment une chose involontairement combinée » (Ramuz, 1968 : 184) Et c'est en suivant son seul instinct que l'écrivain parviendrait à restituer dans ses écrits l'idée d'un ordre supérieur, dont Paris est une représentation architecturale.

Ramuz dans son art ne fait d'ailleurs qu'obéir au « sens du sacré » (Ramuz, 1968 : 293), revendiqué comme son credo artistique en 1939. On ne peut pourtant nier l'évidence de la dualité violente qui, sur divers plans du récit, éclipse la symbolique de l'Un. L'expérience

artistique de Ramuz peut en fait se définir comme un questionnement de l'intrication, pour une conscience humaine, des lois supposables de l'ordre "métaphysique" et de la dualité violente. Ce dilemme se poétise au contact du thème parisien. Paris s'impose en effet dans la mémoire de l'écrivain, en raison d'un potentiel symbolique intéressant l'idée de la totalité, dont les aspects les plus sereins — les plus unis — ou au contraire les plus tourmentés, s'affirment au gré des divers points de vue de l'écrivain sur Paris. Outre la conjonction des contraires, qui pourrait définir l'esthétique de Ramuz, les aspects de sa technique soulignés par David L. Parris (la structure étagée des récits, mais encore celle de leurs chapitres, chacun étant conçu comme un « tout », articulé en plusieurs « sections ») (Parris, 2003 : 23-32), révèlent une optique avec laquelle coïncide en effet la vision de Paris, si fragmenté (Paris est masculin pour Ramuz), si divers et pourtant si *un*, par la complémentarité des différents aspects de son architecture, et par son « esprit » si particulier. La critique de cet esprit par Ramuz serait d'ailleurs le prétexte d'une autocritique intéressant sa propre vision de l'art littéraire. Le titre *Paris (notes...)* suggère une sorte d'identité entre la ville et ces « notes », tandis que le « Vaudois » fait pendant à « Paris », dans un curieux effet de miroir. Quoi qu'il en soit, si la vision de l'art poétique qui était celle de Ramuz évoque l'idée d'un creuset alchimique des oppositions (Rimbaud était le plus grand modèle littéraire de Ramuz) (Arouimi, 2010), cette vision se transpose dans celle de Paris.

La tendance de Ramuz, soulignée par D.L. Parris, à multiplier dans ses œuvres des « microcosme(s) de l'ensemble », mériterait une étude approfondie. Quoi qu'il en soit, dès 1902, l'intérêt de l'écrivain pour le « musée d'architecture comparée du Trocadéro » (Ramuz, 1968 : 79) révèle déjà ce penchant esthétique. (Ce musée rassemble des moulages de détails assez importants d'augustes bâtiments français de diverses époques). Outre l'identification probable de l'écrivain au tailleur de pierre, on devine l'intérêt de ce microcosme architectural — à lui seul une mise en abyme de Paris — pour l'auteur dont les œuvres présentent une « structure modulaire » dont l'existence est parfois indiquée, sur le mode allégorique, dans divers détails

descriptifs de ses récits. — Soulignée par Ramuz, l'opposition des styles roman et gothique, peut encore se voir comme un reflet du schéma duel qui régit la vision de l'écrivain, un schéma qui serait le principe même de cette « structure ».

1. Paris figure de l'Unité

L'architecture des grandes villes, chez Rimbaud, ou celle des temples chinois pour Claudel, s'imposent comme l'expression symbolique d'une certaine vision de la forme littéraire. Or, surtout chez Rimbaud, l'exercice de l'Harmonie (objet des préoccupations du « voyant ») se confond à celui des forces duelles dont la violence, figurée dans l'image des villes, se verrait maîtrisée dans l'architecture poétique. Cette Harmonie est aussi le credo de Ramuz dans son *Paris*. Son souci de la facture générale de ses récits et celui de la « proportion » des personnages, avant d'être clairement évoqués vers la fin de cet ouvrage sur Paris, s'exposent à travers ses observations sur l'unité miraculeuse de Paris. « Tout y est rapport entre les mesures », et Paris est « composé comme une œuvre d'art et [...] seules les proportions sont déterminantes » (Ramuz 1938 : 82). En 1907, juste avant son départ de Paris, l'écrivain affirme dans son *Journal* le « besoin d'unité » qui peut passer pour son credo poétique (Ramuz 1968 : 143).

Au-delà de l'architecture de Paris, l'esprit de la capitale et celui de ses habitants participent à cette métaphore complexe qui s'étend à tous les aspects du travail créateur, auquel Ramuz applique la métaphore de la charpenterie dans *Découverte du monde* (autre texte de Ramuz). Même le problème du mimétisme littéraire est impliqué dans cette métaphore où Paris — la Ville en elle-même, au-delà des modes littéraires — est reconnu comme le modèle spirituel qui permit au jeune écrivain de se dégager de l'impasse que représentait pour lui la doxa littéraire de son temps. En 1903, un passage du *Journal* exprime ce souci, à l'occasion d'une promenade printanière dans les rues de Paris. La tentation agréable de cette promenade semble apparentée à celle, plus suspecte, de marcher — dans l'écriture — sur les pas d'autrui : « ce sentiment que j'ai de n'avoir pas imité et que cette ressemblance n'est qu'une coïncidence » (Ramuz 1968 : 82) etc.

Ramuz, dans *Paris*, se rapproche encore du Marivaux des *Journaux* (septième feuille du *Spectateur français*) en écrivant : Paris nous délivre des « idées toutes faites [...] trop nombreuses ; de sorte qu'il y a dans notre vie une part d'actes non contrôlés et où on obéit quand même à l'opinion d'autrui » (Ramuz 1938 : 86). Pourtant, la perception du monde à partir de soi-même est un leurre, quand les impressions reçues — notamment en regardant la Seine — « tendent invinciblement à ne plus ressembler à ce qui est, mais sans doute à moi-même ou du moins à quelque chose qui est en moi, sans que je sache ce que c'est » (Ramuz 1938 : 200).

Les remarques sur l'architecture de la ville, dans les premiers chapitres de *Paris*, et, dans les derniers chapitres, sur le travail littéraire, se répondent dans un effet de miroir qui est lui-même exemplaire des procédés d'écriture de Ramuz. La valeur métaphorique de Paris à l'égard de l'écriture est rendue manifeste, lorsque l'« unité » architecturale de la ville, signe d'une force spirituelle aux multiples aspects, accompagne sous la plume de Ramuz, toujours aux prises avec la langue, des références à la langue (royale ou populaire, parisienne ou provinciale). Et l'idée de « centre matériel », incarnée dans Paris, traduit les aspirations philosophiques — ou métaphysiques de l'écrivain, si soucieux de la hiérarchie des êtres, malgré le lien profond qui les rassemble.

Ramuz écrit en effet encore dans *Paris* : « Nous ne sommes chacun qu'un tout petit morceau du monde : ce qui importe seulement c'est que chacune de ces infimes parties du monde prenne conscience de l'ensemble où elle se trouve engagée, tout en sauvegardant son autonomie » (Ramuz 1938 : 257).

Un simple arbre secoué par le vent, cette fois dans le Paris du 3 juin 1903 : « Tout le feuillage pris d'ardeur tumultueuse tourbillonne [...] et soudain, convexe comme un dôme, repousse le ciel » (Ramuz 1938 : 97), s'impose comme le modèle des efforts « pour arriver à un style ». Mais c'est le 9 juin, lorsque le diariste reprend sa plume après un silence de cinq jours, que l'effort reçoit ce sens littéraire. Six jours plus tôt, ce sont les « efforts » physiques imposés par le vent aux arbres comme aux passants de Paris : « l'effort heureux que fait une

jeune femme pour aller contre le vent » (On songe à Kafka qui, dans son *Journal*, et à la même époque, établit un rapport entre l'habile couture du vêtement d'une passante et ses efforts d'écrivain, qu'il juge moins heureux). Même le vocabulaire de l'évocation des « souffles » du vent : « on discerne [...] un rythme dans leurs élancements », annonce les réflexions douloureuses du 9 juin, qui englobent le problème de la maîtrise du style : « Je me répète, je tourne sur moi-même ».

On est tenté de négliger cet espace de cinq jours (entre le 3 et le 9 juin) pour voir dans ces errements de la plume un effet d'harmonie imitative, intéressant le vent de Paris. (Ramuz en effet revendique l'adhérence du fond et de la forme, dans plusieurs passages de son *Journal*). Or, dans la vision du 3 juin, le symbolisme vaguement cosmologique des détails circulaires se voit nuancé par une perception de la violence active, transcendée dans cette ou ces visions dynamiques du cercle : les arbres de Paris « se tordent d'un seul mouvement [...] qui va croissant en amplitude circulaire jusqu'au sommet balancé de tous les côtés ». L'identification du poète à un arbre, en maints passages du *Journal*, corse l'intérêt de cette citation qui n'implique rien moins que l'Androgyne mythique : le 3 juin, le vent fait voler simultanément les « jupes des femmes » et le manteau de Ramuz qui, le 9 juin, se déclare « ivre de ce mouvement circulaire qui ne me conduit nulle part ».

Les remarques de l'auteur de *Paris* sur l'« ensemble » urbanistique, auquel participent les infimes parties du monde que sont les hommes, sont anticipées dans le *Journal*. En 1905, Ramuz s'irrite des pensées « disparates » que Paris génère « par paquets », et qui en sont la manifestation spirituelle (Ramuz 1938 : 135). Mais dans *Découverte du monde*, Paris « vous met au cœur de l'universel et c'est à l'universel qu'il vous oblige tout à coup à vous confronter » (Ramuz 1968 : 157). Cette dimension spirituelle se précise dans l'essai de Ramuz consacré à son ami le peintre René Auberjonois : dans Paris, le passé et le présent, la vie des hommes et celle des choses se rejoignent : « il n'y a pas d'opposition, c'est une parfaite continuité » (Ramuz 1996 : 9).

Versailles — en 1906 — séduit Ramuz parce que « tout [s'y] organise ; la combinaison est prodigieuse » (Ramuz 1968 : 139). La nostalgie de la hiérarchie sociale, dans la suite de ces propos, n'est pas étrangère à l'obsession artistique et littéraire du « groupement [et de] l'ordonnance », qui se fait jour en 1908 (Ramuz 1968 : 148). En 1911, la métaphore des perles dont le fil est dénoué exprime la même idée, — même si son lien avec le problème de l'écriture est un peu relâché : il s'agit des « impressions » d'un printemps exceptionnel, qui ne font que flotter et qui, si elles sont captées dans l'écriture, doivent agir « par leur total et leur confusion et le bloc » (Ramuz 1968 : 175).

La neige de Paris, en mars 1908, incarne cet idéal dans une remarque qui rend mieux compréhensible l'identification déclarée de Ramuz à un *peintre* : « le lisse de la neige où tous les plans sont confondus » (Ramuz 1968 : 148). Mais en 1903, le travail sur les poèmes intégrés dans le recueil *Le petit village*, s'accompagne d'une angoisse, relative aux « impulsions en sens contraires » qui « empêchent un ensemble lié dans ses parties » (Ramuz 1968 : 81). Cette angoisse concernerait le rôle inspirateur de la « dualité fondamentale » où s'enracinerait cet idéal. La littérature comme la peinture, dans l'essai sur René Auberjonois, font collaborer des éléments « en apparence contradictoires », dans lesquels l'artiste projette un drame intime, qui semble défier — plutôt que vérifier — les principes de la métaphysique : « Certaine duplicité vaincue, deux moitiés de soi-même coopérant en vue de l'unité » (Ramuz 1996 : 12). Si la vision d'un glacier, qui suggère à l'auteur de *Paris* l'idée de « la guerre de deux forces » (Ramuz 1938 : 156) n'est pas objective, elle n'en révèle pas moins, objectivement, le fondement humain du sujet qui s'exprime.

2. La dualité maîtrisée dans l'art

Non content de voir dans les contradictions internes de la ville une image des tensions qui s'équilibrent dans l'œuvre écrite, Ramuz superpose le décor urbanistique et celui de la nature vierge. La « concilia[ti]on de deux aspects contradictoires » d'un paysage naturel, lui semble équivaloir au phénomène urbanistique parisien (Ramuz

1938 : 203). Il lui « semble faux de vouloir [...] exclure mutuellement » Paris et la solitude des montagnes, éprouvés comme « les deux extrêmes notes d'une gamme qu'il s'agit d'accepter dans toute son étendue » (Ramuz 1938 : 155). (On peut préférer aux passages du *Journal* qui anticipent cette métamorphose végétale de Paris, la comparaison, dans l'essai sur Auberjonois, du Paris littéraire à « une vaste Polynésie » (Ramuz 1996 : 7).

Cette métaphore musicale (la « gamme ») comporterait un sens « alchimique » (on sait le lien symbolique de la musique et de l'alchimie). Or, cette métaphore n'est rien sans le souci, déclaré dans *Paris*, de la « guerre de deux forces », perçue à la montagne comme à la ville (Ramuz 1938 : 156). Il est tentant de voir dans cette « guerre » qui anime la nature comme la ville, une projection des dispositions spirituelles de l'écrivain, révélées dans « l'espèce de contradiction » dont l'auteur de *Paris* reconnaît l'existence dans son propre esprit (Ramuz 1938 : 248). Ramuz en effet se montre conscient du leurre de l'objectivité littéraire, quand les aspects du monde observé ne sont annexés dans l'œuvre que pour servir l'élaboration d'un paysage mental, dont cette « contradiction » résume l'esprit.

Paris, dans l'essai sur René Auberjonois : « un Paris partagé en deux [...] par le fleuve », s'impose comme la métaphore urbanistique de la « duplicité vaincue » (Ramuz 1996 : 12). Le rapprochement des esprits de ces deux artistes, « malgré tant de différences », donne un contenu spirituel à cette métaphore qui intéresse en fait un déchirement de l'être, réverbéré sur tous les plans du texte dans les écrits de Ramuz. Le ou les séjours parisiens semblent avoir encouragé la prise de conscience de cet état : le « ciel divers et déjà déchiré » (Ramuz 1968 : 91) de Paris, en 1903, s'impose comme la cause et comme le signe même des tendances cyclothymiques de l'écrivain, qui ne se limitent pas au jugement de ses propres écrits.

Mentionnées dans des notations lapidaires, toujours en 1903, les variations climatiques qui font la réputation de Paris, prennent le même sens. Ramuz écrit en effet dans son *Journal* : « cette double tendance qui me partage [...]. Il est malheureux qu'elle ne soit pas contradictoire. Je suis maintenant empêché de la concilier » (Ramuz

1968 : 88). En 1907, cet « homme de deux mouvements » aspire à un « besoin d'unité, reflet dans le relatif du besoin d'absolu » (Ramuz 1968 : 143). Cet idéal répond-il au besoin de surmonter la tension des sens contraires qui pétrit nos consciences? Ce tourment jouerait un rôle majeur dans les choix esthétiques de Ramuz, enclin à rassembler, dans un rapport d'analogie, les beautés et les sensations les plus « opposées » (Ramuz 1968 : 93). A la suite de ces pensées, Ramuz évoque plus directement ses recherches poétiques : un style « qui se forme [...] en moi, sans que j'y participe ».

La situation spirituelle de Ramuz n'est pas si exceptionnelle. En novembre 1903, Joseph Conrad cette fois, dans une lettre à H. G. Wells, évoque les forces nerveuses qu'il canalise dans l'écriture¹, des forces auxquelles semblent s'identifier, dans un texte plus tardif, les deux instincts contraires qui déterminent les comportements humains, étudiés par le romancier dans ses œuvres.

On peut songer au rôle de cette contradiction dans la perfection architecturale des récits de Ramuz, comme *la Foire*, où le principe de la symétrie est poussé à sa limite. Quoi qu'il en soit, la discrétion de l'auteur de *Paris* sur la nature des forces dont il ressent le combat dans sa propre psyché, se rapproche de celle de Rimbaud (un modèle de Ramuz mais encore de Conrad) face à « l'inconnu », désigné par le jeune « voyant » comme le but de sa quête introspective. On peut d'ailleurs rapprocher ces questions de *Paris* : « que peut l'homme? Comment le saurait-il avant d'avoir tout essayé, tout tenté, tout entrepris? » (Ramuz 1938 : 164) du célèbre passage de la lettre de Rimbaud du 15 mai 1871 : « l'homme qui veut être poète [...] il cherche son âme [...] il la tente, l'apprend. [...] Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons » (Rimbaud 1991 : 348 ; Arouimi 2010) ...

Le 8 septembre 1910, un aveu du *Journal* de Ramuz : « Je ne me connais pas, je m'imagine » (Ramuz 1968 : 173), recoupe le sens de la célèbre déclaration : « Je est un autre ». De même le 15 septembre :

¹ Texte de Conrad rédigé pour une revue hebdomadaire américaine, publiée le 2 août 1902. (*The collected letters of Joseph Conrad*, II, Cambridge, 1086, p. 348-349.)

« Ce que je cherche, c'est non *la* vérité, mais ma vérité (qui) deviendra leur vérité » Cette vérité coïnciderait avec celle qui, sous le nom de *l'inconnu*, est l'objet de la quête intérieure de Rimbaud : une vérité universelle qui, n'ayant jamais été montrée, ne ressemble pas aux idées que l'on se fait de « la vérité ».

Encore moins que Rimbaud, qui maintient sur son horizon les notions du *Nombre* et de l'*Harmonie*, héritées de Pythagore, Ramuz ne se tourne vers un principe religieux pour justifier sa quête de l'unité. On peut d'ailleurs s'étonner des conditions fixées par Rimbaud pour accéder à *l'inconnu* : le *dérèglement de tous les sens* et les « poisons », mal compatibles avec ces notions. Ces dernières doivent-elles leur pouvoir de fascination à la violence très reculée, conjurée dans l'harmonie ?

Or, *l'inconnu* qui échoue à nommer le but de la quête du « voyant » semble mieux cerné dans l'injonction contradictoire adressée par Paris *lui-même* à Ramuz : « Fais comme moi, c'est-à-dire ne fais pas comme moi; fais ce que je fais, tout en étant toi-même » (Ramuz 1938 : 251). Cette phrase, qui exprime fort bien le tour de pensée de Ramuz, peut évoquer l'injonction contradictoire, fer de lance de la théorie de René Girard (« imite-moi, ne m'imite pas »). C'est la contradiction héritée du Père mythique, origine de la violence humaine, mais encore celle des formes connues du sacré, entendues comme une purgation de cette violence. Les œuvres d'art, chez des artistes nostalgiques d'une Harmonie première, n'auraient pas d'autre but ?

La contradiction qui, sous la plume de Ramuz, prend les traits de Paris, se prononce autant dans les divisions linguistiques de la ville que dans le rapport des styles (architecture et comportements humains) qui se côtoient : « il y a rapprochement entre deux choses qui nous semblaient contradictoires » (Ramuz 1996 : 19). Le séjour parisien a sans doute inspiré l'aveu de l'« empêchement » (Ramuz 1968 : 142) du désir, plus fortement ressenti en 1906 dans ce Paris qui s'impose comme le symbole ambivalent de cet empêchement et de sa délivrance. C'est à Paris que le jeune écrivain, en 1904, se détermine à opter pour « une forte concentration en un seul point, » car ses forces sont « dispersées et contradictoires » (Ramuz 1996 : 123). La portée

artistique de ces aveux ne doit pas masquer la prise de conscience qu'ils manifestent. « La contradiction est dans l'homme » (Ramuz 1996 : 173), écrit Ramuz en 1914, et la tâche de l'écrivain : « descente en soi-même », semble être d'éclairer le mystère de cette contradiction, interprétée sur tous les plans de l'œuvre.

Dans *Paris*, l'emploi de ces mots : « une rupture, une scission, une faille » (Ramuz 1938 : 220), à propos de la concurrence entre l'industrie et l'agriculture, trouve son vrai sens dans la proposition précédente, où Paris est ainsi défini : « la première des paroisses de France, ou [...] un résumé des paroisses de France. » Dans la phrase qui précède, l'allusion aux dialectes et patois dont la langue française est issue, suggère l'idée d'une critique du Verbe et de sa mythique « scission ». Les propos blasphémateurs de Ramuz, dans d'autres témoignages écrits, rendent au moins crédible ce rapprochement dont pâtirait le dogme, mais pas l'idée que Ramuz se fait du sacré.

On peut s'amuser des reflets matériels de la contradiction en question, au hasard des impressions visuelles dont Paris régale Ramuz, du moins dans l'essai sur Auberjonois. L'insistance de l'écrivain sur le « cylindre, le chapeau cylindrique » arboré par les jeunes gens de l'époque est déjà suggestive. Ce couvre-chef expose celui qui le porte « à se cogner nécessairement à toute espèce d'obstacle dans la hauteur » (Ramuz 1996 : 7). Androgyne oblige, ce souvenir est complété, quelques pages plus loin, par celui des « jupes entravées [...] exagérément serrées dans le bas » (Ramuz 1996 : 20), dont le symbolisme profond est suggéré par la mise en parallèle de ces jupes et des « grandes complications internationales ». L'imagination de Ramuz rejoint encore celle de Marivaux qui, dans *L'indigent philosophe*, établit un rapport entre la dualité des rapports internationaux et l'« esprit de contradiction » dont se nourrit en fait le sentiment amoureux, avivé — ou généré par les obstacles qui l'entravent.

Entre ces deux citations de l'essai sur Auberjonois, le souvenir d'une porte d'entrée « si étroite qu'on ne parvenait à s'y introduire qu'en se tournant de côté et en s'y engageant l'épaule la première » (Ramuz 1996 : 16), peut se lire comme une allégorie de l'esthétique de

Ramuz, vouée à mettre en scène, par des moyens appropriés, la dualité violente dont René Girard a souligné le rôle moteur, si ambigu, dans notre culture.

Vérifier cette hypothèse dans les récits de Ramuz pourrait faire l'objet d'une longue étude. On se bornera à souligner, dans *Découverte du monde*, un aveu dans lequel semble s'adoucir une réflexion, plus incisive dans certains récits de Ramuz, sur l'origine de la contradiction qui nous occupe. L'évocation du père contradicteur: « il avait [...] de bonnes raisons de ne pas me comprendre » (Ramuz 1968 : 163), mérite moins d'être soulignée que la substitution, tout aussi nuancée, de Ramuz à son père : « je l'approuve aujourd'hui, ce que je ne faisais pas alors. Je suis devenu père à mon tour. [...] si j'avais été à sa place, je me serais refusé à toute concession.»

Ces aveux qui concernent la vocation littéraire de Ramuz, peuvent être appréciés comme une transposition involontaire mais spirituellement contrôlée de la *double contrainte* émanant du père, réactivée dans les rapports humains, et dont les œuvres d'art, écrites ou peintes, et par divers moyens, semblent nous proposer une sorte de reflet actif, à des fins cathartiques qui ne sont que supposables.

Un peu comme dans la *lettre* du voyant, le souci de l'imitation littéraire, dans *Paris* comme dans le *Journal*, en masquerait un autre : l'imitation du réel dans l'art, à laquelle Ramuz, dans ses *Remarques* (1929), s'efforce de donner un sens nouveau. Cette imitation, pour un artiste comme Ramuz, ne vaut que par la mise au jour d'une vérité de l'être, où se rejoignent la conscience de l'artiste et le réel observé. Quelque chose comme le lien de la violence et de la métaphysique, plus apparent dans certains récits de Ramuz ? Le lecteur excusera l'absence du commentaire des récits de Ramuz, mentionnés par ce dernier dans les passages du *Journal* où nous avons souligné tant d'énoncés concernant ses impressions parisiennes. Dans la plupart de ses récits, la réflexion de Ramuz sur le mimétisme et sur la violence sacrificielle recouvre une autocritique de l'esthétique mise en œuvre dans l'écriture même de ces récits. On peut qualifier de girardienne l'image de Paris qui s'impose, esprit et pierres, comme l'expression urbanistique du *double-blind*. Pourtant Ramuz, autre effet de la

fameuse contradiction ? ne renie pas ce Paris cyclothymique qui « se renouvelle constamment [...] tout en ayant l'air de se renier sans cesse ... » (Ramuz 1938 : 257). Ramuz, dont le discours s'oriente alors sur des considérations politiques, semble pressentir les effets civilisateurs de la fameuse contradiction à laquelle Paris, qui lui prête ses traits, doit sa désirable séduction. Cette ambiguïté s'explique encore, comme chez les autres écrivains mentionnés plus haut, par l'impossibilité d'avoir un point de vue vraiment extérieur sur cette contradiction qui est aussi bien le nerf de la civilisation que la faille qui la mine.

Bibliographie

Arouimi M. (2010) : *Rimbaud selon Ramuz et Bosco*. Paris : Orizons.

David L. P. (2003) : « Le long et le court, les parties et l'ensemble dans l'œuvre de Ramuz », *Revue des Lettres Modernes*. C.F. Ramuz 7, *Ramuz et la forme brève*, pp. 23-32.

Ramuz Ch.-F. (1968) : *Œuvres Complètes*. Lausanne : Ed. Rencontres.

Ramuz Ch.-F. (1938) : *Paris (notes d'un Vaudois)*. Lausanne : La Guilde du Livre.

Ramuz Ch.-F. (1996) : *René Auberjonois*. Bienne : Musée Neuhaus.

Rimbaud A. (1991) : *Œuvres*. Paris : Classiques Garnier.

The collected letters of Joseph Conrad, II. Cambridge: Cambridge University Press.