Poétique ramuzienne du tableau : Les Signes parmi nous (1919)

Autor(en): **Mahrer, Rudolf**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870180

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

POÉTIQUE RAMUZIENNE DU TABLEAU : *LES SIGNES PARMI NOUS* (1919)

Cet article choisit comme point d'ancrage un élément génétique : la substitution de tableau à roman par l'auteur lui-même, en sous-titre des *Signes parmi nous*. Je proposerai de considérer cette variante comme une importante instruction tendant à instaurer un contrat de lecture spécifique. C'est donc la spécificité générique de ce texte que dégagera l'essai, en appréhendant sa structure compositionnelle, son mode énonciatif et le type de collaboration qu'il réclame du lecteur.

> Il me semble voir de mieux en mieux que je ne suis point fait pour le récit ; je ne vois pas les choses dans leur suite et dans leur enchaînement ; et, à moins de comprendre la narration comme une suite de descriptions sentimentales, liées entre elles plus ou moins lâchement par une action qui n'est qu'un prétexte, à moins de choisir un sujet auquel ce procédé convienne, je me sens impuissant. Mais j'essaie, et, peut-être, est-ce l'important[.]
>
> Charles Ferdinand Ramuz, Journal inédit[1],
> 24 décembre 1902

---

[1] C'est grâce à l'aimable autorisation de Mme Marianne Olivieri-Ramuz et grâce aussi au travail de Daniel Maggetti (en vue de la publication des œuvres complètes de Ramuz chez Slatkine) que j'ai pu avoir accès à ces documents encore non publiés.
Les références à l'œuvre de Ramuz renverront à l'édition des Œuvres complètes Mermod en 23 volumes, Lausanne : 1940, 1941 et 1954.

Ramuz l'a dit et répété : s'il eut des modèles, ce n'est pas chez les écrivains qu'il faut les chercher mais chez les peintres[2]. À ce propos, on pense bien sûr, et en sus du *Journal*, à la première des *Questions* ou encore à un essai au titre évocateur : *L'Exemple de Cézanne*[3].

Certes, aucun critique n'a manqué de commenter cette filiation prétendue et, à plus d'un titre, provocante — en glosant les notes que Ramuz prit au Louvre (son goût pour les « Primitifs »), ses nombreuses critiques d'art, l'autobiographie artistique déguisée d'*Aimé Pache* ou encore des textes plus tardifs comme celui en hommage à Auberjonois ; peu pourtant ont relevé qu'à force d'imiter les peintres Ramuz s'était pris à faire un tableau.

Ce n'est pas à dire qu'il s'est fait peintre (tout au plus trouve-t-on quelques croquis en marge des manuscrits). Pourtant il existe bien une œuvre commencée en 1918, publiée aux éditions des *Cahiers vaudois* une année plus tard dans une version originale désormais quasi introuvable et qui porte, en guise de sous-titre, la mention de « Tableau »: elle s'intitule *Les Signes parmi nous* (voir page 263).

Que ce fait ait peu retenu l'attention se comprend. Le sous-titre « Tableau » n'a connu qu'une brève existence : alors qu'il n'apparaît que sur le manuscrit définitif, au-dessous d'un « roman » caviardé (voir page 263), il disparaîtra en 1931, à l'occasion d'une réédition à la ramuzienne — c'est-à-dire une réécriture — donnée sans précision générique. On ne trouvera pas davantage de « Tableau » dans la dernière édition du texte pour les *Œuvres complètes* de 1940-1941[4], et pas de « roman » non plus, même si l'œuvre est toujours rattachée au pan *romanesque* de la production du Vaudois.

---

[2] « Mes idées me viennent des yeux, — si j'ai des maîtres, c'est chez les peintres. » (*Journal*, 3 avril 1908, vol. IV, p. 272.)

[3] *L'Exemple de Cézanne*, vol. XI, et *Questions*, vol. XVI.

[4] Il y a donc trois versions de ce texte : la version originale de 1919 (celle que nous commenterons ici); la version Grasset de 1931 qui présente environ un millier de variantes, plusieurs passages profondément réécrits et une réorganisation globale qui groupe en 15 chapitres les 35 unités de l'original ; enfin, la version des *Œuvres complètes* de 1941, qui compte environ 300 nouvelles variantes. On voit bien donc que l'original diffère du texte des *Œuvres complètes*. Parce que l'accès au texte original est difficile, nous référencerons nos citations en indiquant d'abord la page de l'édition originale (Lausanne : édition des *Cahiers vaudois*) puis celle de l'édition des *Œuvres*

Passagère et, qui plus est, hors du texte même, la variante du sous-titre pourrait passer pour une trace, entre mille, du génie de la patience[5] ramuzienne. En effet, à suivre Guisan et la perspective de la stylistique génétique qu'il adopte (et que suggère son titre même), ne devrait-on pas admettre que cette disparition du sous-titre « Tableau » fut nécessaire à l'*advenir œuvre d'art* des *Signes parmi nous*? On en conclurait, avant même d'y avoir réfléchi, que la variante est d'un intérêt limité — pensant en somme qu'un état antérieur est un état inférieur.

Mon approche se distancie d'une telle conception téléologique de la genèse des textes. Sans nier toutefois le conditionnement esthétique et historique de tout regard, je tenterai d'éviter l'écueil de présupposés axiologiques qui faussent la procédure descriptive et ses résultats. Conformément à cette approche, l'importance de la variante péritextuelle est corroborée à la fois par la critique et par la théorie littéraire. Cette dernière, soucieuse de dépasser un structuralisme qui minimisait l'importance des contextes de production et de réception, a réinvesti la réflexion sur les catégories génériques. Or ces catégories se présentent comme des instructions fondamentales pour la régulation du travail interprétatif du lecteur. C'est dire que, en soumettant à la collaboration du lecteur un genre littéraire qui n'est pas institué comme tel, Ramuz signale audacieusement l'originalité de son texte. En contrepartie pragmatique de cette audace, l'horizon d'attente du lecteur se trouve peu configuré, et sa collaboration en vue de la co-construction du sens du texte s'en trouve compliquée (mais aussi « ouverte »).

L'étude des conditions de production de l'œuvre ramuzienne confirme que la variante péritextuelle relève d'un enjeu de communication. En publiant son tableau dans les *Cahiers vaudois*, Ramuz n'opère pas en terre inconnue. Éditorialement, il a les coudées franches : il peut choisir librement la disposition du titre, le format du livre et jusqu'au nombre de lignes par page[6]; maître de

---

complètes, vol. X, où l'on trouve le passage « correspondant » (quand il existe). Proche par certains égards, distant par d'autres (notamment le recours au présent), le texte de 1941 mériterait d'être comparé à sa « version source » — travail qui reste à mener pour une compréhension diachronique de la stylistique ramuzienne.

5 Gilbert GUISAN, *C. F. Ramuz ou le génie de la patience*, Genève : Droz, 1958.

6 Dans un passage inédit du Journal (à la date du 14 mai 1919), on trouve une lettre de Ramuz à son imprimeur au sujet du volume des *Signes parmi*

sa « maison d'édition », il n'est pas tenu de faire une « belle vente » comme il le sera plus tard, chez Grasset notamment[7]. En outre le lectorat romand, que cette édition concerne, peut associer le nom de Ramuz à l'une ou l'autre de ses productions déjà nombreuses (des romans surtout). Ainsi, par son signataire, mais aussi par son format, l'œuvre n'est pas d'une étrangeté radicale pour le lecteur romand ; Ramuz de son côté n'affronte pas un public nouveau.

Cette compréhension du contexte éditorial et de la liberté qu'elle offre à l'auteur trouve sa confirmation dans la réception ultérieure des œuvres de la période des *Cahiers vaudois* (1914 - 1920) considérées, la plupart du temps, comme les plus expérimentales, et pour cela même réduites à peu de chose par une tradition critique qui leur préfère la période symbolique de la maturité. Pourtant, les textes issus de circonstances où l'auteur est libre d'exploiter le plus librement ses intuitions poétiques sont d'un intérêt évident. Les conditions de production de l'édition originale des *Signes parmi nous*, avec son sous-titre éphémère, doivent attirer l'attention du critique sur ce texte plutôt que le faire sombrer dans l'oubli.

Pour faire court, on peut dire qu'en sous-titrant *Les Signes parmi nous* « Tableau », Ramuz aborde la peinture non plus seulement au niveau thématique, mais au niveau générique — qui concerne tous les niveaux de la textualité, du thématique au structurel, de la composition globale aux unités phrastiques et lexicales[8]. Ainsi, le sous-titre et ses conditions d'émergence nous

---

nous: « Je vous renvoie vite l'essai ci-joint avant que vous mettiez en page. Il faut *interlettrer* le titre-courant et le rapprocher du texte de 2 mm environ[;] tel qu'il est[,] il ressemble trop à un titre[.] / Le titre p. 9 ne me satisfait pas non plus. Essayez de tout mettre en capitales et de serrer le plus possible. Enfin je vous rappelle que la justification d'après laquelle le devis a été fait comportait 21 lignes : il n'y en a plus que 20. (Ce qui donnerait près d'une feuille en plus.) [...]. » Ainsi Ramuz réalise avec *Les Signes parmi nous* le souhait qu'il exprimait à Florian Delhorbe à propos de l'édition des *Cahiers vaudois*, dans une lettre du 9 mai 1919 : « On renoncerait aux fascicules et à l'uniformité ennuyeuse de format, de typographie et de couverture qu'ils imposaient. Il n'y aurait plus que des volumes ; *on s'ingénierait à donner à chacun la présentation qui lui conviendrait le mieux.* », Charles Ferdinand RAMUZ, *Lettres 1919-1947*, Etoy : Les Chantres, 1959, p. 56 (je souligne).

7 Voir Charles Ferdinand RAMUZ, *Lettre à Bernard Grasset*, vol. XI, p. 13.

8 Jean-Michel ADAM, *Linguistique textuelle*, Paris : Nathan, 1999, p. 91.

invitent à chercher l'importance que Ramuz accorde à l'art pictural non seulement dans sa pensée de l'art (comme dans les œuvres citées en introduction), mais surtout dans sa poétique même, que nous entendons comme le travail de la langue en vue de la schématisation discursive d'un monde original[9].

À l'aide des instruments d'analyse de la linguistique textuelle, de la linguistique de l'énonciation et de la narratologie, j'aimerais proposer une description du texte qui permette de donner sens à cette poétique. Il s'agit donc de pointer les spécificités du texte pour appréhender quelques-unes des potentialités sémantiques qu'il déploie.

Le pacte de lecture du tableau : le sujet et son corps dans la langue

> Marquons encore les choses ici, puisque c'est un tableau d'elles qu'on cherche à faire et noter dans l'espace la place que chacune occupe, avant d'y inscrire leurs déplacements [...].
>
> *Les Signes parmi nous*, 37[10]

> Regarde, tout y tient ensemble comme dans le tableau d'un bon peintre.
>
> Ibid., 58/73

En tant que notion générique, le tableau est un hapax dans la production ramuzienne. Il arrive bien qu'il soit une catégorie littéraire, mais, en tant que telle, il intervient dans le domaine de la rhétorique, et désigne une unité inférieure à celle d'une œuvre autonome[11]. Chez Ramuz, on la trouve en nombre dans les documents préparatoires, aux côtés de termes tels que « morceaux », « portraits » ou « scène »; il semble que dans ce contexte le tableau

---

[9] C'est faute d'équivalent satisfaisant que nous empruntons ici le terme technique de « schématisation » à l'École neuchâteloise de sémiologie. Voir par exemple Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*, Paris : PUF, 1996, p. 117.

[10] Il est notable que cette occurrence clairement méta du terme « tableau » a été supprimée, en 1931, soit en même temps que le sous-titre.

[11] La linguistique textuelle considère le tableau comme une *séquence* descriptive : soit une unité textuelle intermédiaire entre la proposition et le texte dont les principes de composition sont typés et donc reconnaissables (voir par exemple Jean-Michel ADAM, *Le Texte narratif*, Paris : Nathan, 1994, chap. 9).

corresponde approximativement à la définition qu'en pourraient donner Du Marsais, Fontanier, ou, plus proche de l'auteur vaudois, Antonin Vannier[12].

Que la catégorie désignant une unité de complexité moyenne se trouve soudain promue au rang de notion générique est à méditer. Mon analyse tendra à montrer comment l'écriture de Ramuz assume autant que faire se peut une pensée centrée sur le sujet et son pouvoir de représentation ; une pensée qui ne trouve pas dans un illusoire monde objectif le garant de l'unité entre les êtres. Or, au niveau discursif, le roman dit réaliste produit un tel ordre objectif en unifiant le discours autour d'un accident nodal par et pour lequel chaque acte prend sens. L'unité ainsi conquise paraît tout aussi illusoire au poète, pour qui « [l]'anecdote survient tout naturellement, parce qu'ils sont dans l'accident[13]». Comment transcender l'accidentel et l'élever à l'universel ? Comment faire du roman un poème ? Il semble que la poétique romanesque de Ramuz ne peut s'entendre qu'à la jonction de ces deux questions souvent formulées par lui. Dans cette perspective, on peut considérer le tableau comme une parade poétique possible. Elle traduit l'exploration d'une *unité textuelle* nouvelle qui soit moins anecdotique et ainsi plus proche d'une *unité réelle* à conquérir.

Pour commencer à déterminer les spécificités discursives du tableau, commentons l'*incipit*. En effet, la production de sens, selon la sémiotique neuchâteloise, résulte de la combinaison des paramètres référentiel et communicationnel ; c'est pourquoi on caractérisera finement un genre si on parvient à saisir, dans les textes qui l'exemplifient, son mode de construction des référents et sa manière de communiquer l'information. Or l'*incipit* relève d'un intérêt communicationnel d'abord : comme le péritexte, il est un lieu important pour le déclenchement des hypothèses interprétatives. D'un intérêt référentiel ensuite : l'entrée d'un texte de fiction, même si elle « emprunte autant que possible aux savoirs déjà

---

[12] Antonin VANNIER, *La Clarté française*, Lausanne : Payot, 1912 : « [Le tableau] diffère aussi de la narration en ce sens qu'il ne comporte pas toujours une action ; de plus s'il en comporte une, cette action n'a ni commencement, ni milieu, ni fin ; nous la voyons à un moment donné, mais à un seul moment, sinon ce serait un récit. Or le récit est au tableau littéraire ce que des vues cinématographiques sont au vrai tableau. »

[13] *L'Exemple de Cézanne*, vol. XI, p. 302.

disponibles », « procède à une installation référentielle de toutes pièces[14]». L'endroit est donc doublement crucial pour notre étude.

> Caille, le colporteur biblique, suit encore un bout de temps la route, puis il s'engage dans un chemin de traverse qui mène à une maison. (9 / 47.)

Le coup de force référentiel de cette amorce consiste à donner un accès immédiat à l'univers du Tableau par un patronyme (désignant de manière purement extensionnelle son référent); l'individu fictif non compris dans l'encyclopédie du lecteur (comme banque des référents pré-identifiés) est présenté comme s'il l'était. Ce signal « d'identité établie » contribue à lui prêter une existence *ante textum*. Les propriétés actionnelles qui sont apposées ensuite renforcent cet « effet de réel »: formant une description définie, elles supposent également la pré-identification de l'individu tout en assurant une accessibilité cognitive que ne permettait pas le *bluff* du nom propre : une certaine représentation du personnage est alors possible. Il n'est pas anodin que, pour vague qu'elle soit, cette représentation concerne la fonction sociale du personnage : cette qualification configure l'attente d'un programme qui justifie le dire mais surtout les déplacements et le voir du personnage principal. L'effet vraisemblabilisant de cette entrée en matière correspond à la pratique de l'esthétique réaliste du XIXe.

Pourtant, les descriptions définies («*le* colporteur » mais aussi «*la* route ») ne pouvant justifier leur statut par anaphore, l'identification des référents est problématique : il n'y a pas qu'un colporteur biblique dans l'encyclopédie du lecteur — et probablement pas un seul qui porte un nom d'oiseau ! Sans un repérage géographique ou historique par exemple, l'identification, quoique pragmatiquement signifiée, est cognitivement non réalisée[15]. Le contenu de l'apposition est suffisant pour assurer une interprétabilité à l'énoncé ; néanmoins le décalage entre le *savoir prêté* au lecteur et le *savoir réellement partagé* est manifeste. Comment comprendre ce procédé et quel est son effet ? Pour répondre à ces questions, nous allons prendre en considération l'usage du tiroir verbo-temporel qui domine l'*incipit*, ainsi qu'une partie du texte : le présent.

---

[14] Jean-Daniel GOLLUT et Joël ZUFFEREY, *Construire un monde*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, 2000, p. 17.
[15] Ibid., p. 84.

Le tableau, entre narration et histoire

L'introduction d'un personnage et de ses fonctionnalités objectivée par une instance énonciative (à première vue) hétérodiégétique renforce la comparaison esquissée avec la pratique romanesque au XIXe. Pourtant les trois présents (dorénavant PR) de la première phrase révèlent un nouvel écart. La question de l'effet de sens produit par ces PR apparaît tout à fait cruciale ; leur fréquence dans le tableau et la particularité de leur emploi les élèvent au rang de trait distinctif de la poétique de l'auteur.

S'agit-il d'emblée de PR historiques (PRh), conformes à l'usage romanesque, rendant saillantes certaines actions et favorisant l'effet d'hypotypose ? Une telle lecture est envisageable ; notons toutefois que le PRh acquiert d'ordinaire son effet « d'animation » ou de « mise en relief » à la faveur d'un énallage temporel, surprenant l'attente d'un passé simple (PS). Une telle attente, à l'*incipit* de notre texte, n'est pas légitimée ; voyons ce qui nous l'indique.

Le manque d'ancrage temporel et l'identification problématique du sujet sont le premier groupe d'indices de la mise en place d'un plan énonciatif différant du *plan de l'histoire*, dans la terminologie benvenistienne. La dominante verbo-temporelle du texte en est un deuxième : trois des quatre premiers paragraphes sont au PR ; dans l'ensemble du tableau, le même temps domine, même si le PS est d'emploi fréquent. Or en dominante, le PR brise l'effet de récit : « Par la généralisation de son emploi, le présent neutralise la narration ; plutôt que racontés, les faits paraissent dès lors simplement énoncés, indiqués[16]. »

Le titre constitue un troisième indice de l'établissement d'un plan non historique. Ce dernier introduit une rupture avec les paramètres de l'interaction verbale ; or le « nous » des *Signes parmi nous*[17] peut faire figure de déictique calculable à partir de ces paramètres : il équivaudrait à un je[auteur textuel] + un tu[lecteur textuel].

À ce moment de la lecture, les indices relevés constituent une instruction en faveur de la simultanéité du procès du verbe et de son énonciation. Cette co-présence de l'action et de l'énonciation construit une situation fictive de reportage (une « narration simul-

---

[16] Jean-Daniel GOLLUT, *Conter les rêves,* Paris : Corti, 1994, p. 322.

[17] Notons que, dans l'horizon de l'esthétique réaliste du XIXe, ce titre est tout à fait atypique : la présence du « nous » introduit d'emblée une hétérogénéité énonciative qui préfigure celle du texte.

tanée », dirait Genette): un témoin rend compte d'un événement sitôt perçu. Ce type de narration engage l'énonciataire à se figurer un « spectacle actuel »; que l'énonciateur s'y réfère par des unités grammaticales définies (dont des déictiques temporels ou spatiaux) alors qu'ils sont co-textuellement non saturables, constitue une nouvelle instruction pour la production du contexte *actuel* et *là*[18]. Ainsi les individus mentionnés sont *montrés* dans une scène en cours de procès. Dans le contexte du PR, les savoirs prêtés indûment au lecteur l'induisent à se les figurer comme résultant d'une perception partagée et donc actuelle.

Cette analyse rappelle fort l'idéal du tableau et de l'hypotypose, qui sont des séquences textuelles construisant leur sens « comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux[19]. » Le constat nous renvoie immanquablement à l'indication générique du titre, quatrième marqueur qui nous invite à ne pas considérer les PR seulement comme une figure locale de « super-prétérits », mais comme un principe global de mise en texte.

Pour clore ce point, je propose d'appeler « présents scéniques » les PR tels qu'on les a rencontrés dans l'*incipit*; nous empruntons cette expression à l'auteur du *Temps*, qui décrit une utilisation similaire du PR dans l'écriture de synopsis, au cinéma et au théâtre :

> Les indications scéniques des pièces de théâtre sont à rapprocher des scénarios. Leur usage du Présent est si constant que Holger Sten en vient à se demander si l'on ne doit pas faire du « Présent scénique »une nouvelle catégorie temporelle[20].

---

[18] Le début de la 19e partie (partie que nous appellerons dorénavant scène pour des raisons que l'analyse révèlera) constitue un autre exemple possible : « Et voilà qu'en haut le chemin, il n'y a plus la cheminée. Caille qui monte le chemin (et cet appel s'est fait entendre comme il venait et il monte le chemin si vite qu'il peut mais plus de cheminée). » (132 / 111.) Pour toucher un mot d'une différence importante entre le texte de 1919 et celui de 1941, notons que, dans cet exemple comme dans l'*incipit*, le PR perd sa place. Il demeure un grand nombre de PR dans la version de 1941, mais ils sont parfois supprimés à l'initiale des unités (qui démarrent plutôt au passé-composé ou à l'imparfait). Cela crée un schéma d'incidence plus classique, où le PR apparaît alors bel et bien comme PRh, par énallage.

[19] C'est la définition de l'hypotypose que fait Du Marsais dans *Les Tropes*.

[20] Harald WEINRICH, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris : Seuil, 1973, p. 41.

Cette « nouvelle catégorie temporelle » aura pour fonction première la fabrication de représentations sur une scène réelle ou sur cette scène mentale qu'est l'imagination du lecteur.

À la faveur de la mention de l'image, faisons un petit crochet du côté cinéma. L'image cinématographique, on l'a souvent prétendu, ne connaît qu'un temps : le présent. Dans le plan-séquence en particulier, il est en effet difficile de pister les traces d'une instance narrative. La narration et l'histoire paraissent se confondre : ce que *dit* l'image s'épuise dans ce qu'elle *montre* (la fonction expressive semble abolie, la représentative seule subsiste). C'est une telle conception de l'image — où la réalité se donnerait elle-même, hors discours — qui amenait Hervé Bazin à blâmer le montage ; de cette conception provient aussi la réserve qu'on exprime parfois quant à la capacité de l'image à constituer un récit. De par la *dispositio* qui le constitue, le récit en effet induit une gestion énonciative de surplomb qui permet d'instaurer la distance compréhensive et structurante. Par ailleurs, l'image cinématographique peut basculer en un mouvement de caméra, de l'illusion d'objectivité à la subjectivité totale, selon qu'une marque d'énonciation permette d'identifier une vue comme la vision d'un personnage[21].

Ce détour pourrait nous aider à éclairer les rapprochements que Ramuz fit lui-même, puis à son tour la critique, entre son écriture et le 7e art. Nous allons voir en effet que les trois propriétés de l'image énoncées ci-dessus sont des effets indéniables de la poétique du tableau.

Vision et énonciation

> Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne.
>
> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

---

[21] C'est à François JOST que je dois les ponts jetés entre les narratologies cinématographique et littéraire. Sa grille catégorielle, comme nous le verrons, est tout à fait fructueuse, pour ne pas dire indispensable à la compréhension de la poétique de Ramuz (voir *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989).

L'effet d'hypotypose ne se cantonne pas chez Ramuz à ce que nous pourrions désigner comme la *face objective du tableau*, selon laquelle les *référents* sont mis en texte de « manière vive et animée » (conformément à la définition du tableau de Fontanier). La primauté de l'objet-référent est certes une consigne de la poétique ramuzienne que l'auteur réaffirme à bien plaire (c'est par exemple l'un des thèmes capitaux de *Raison d'être*[22]). Mais cette soumission est toujours celle d'un sujet, Ramuz ne verse pas dans un cratylisme naïf. « Que la dualité de l'objet ressenti et du sujet qui ressent s'absorbe en une unité nouvelle[23] ». C'est cette unité qui est à dire, et nous verrons que cette injonction poétique s'actualise dans l'écriture du tableau.

L'unité de l'objet et du sujet est peut-être d'abord pour Ramuz l'unité de la vision et du vu. Tout dans *Les Signes parmi nous* est affaire de vision et d'interprétation[24], mais plutôt que l'aspect thématique, ce sont les effets narratologiques et compositionnels du voir que nous plaçons au centre de notre analyse.

Les romanciers disposent de la puissance, bien connue et néanmoins fascinante, de recourir à une posture narrative soustraite à la subjectivité des membres du personnel romanesque pour livrer les événements « en toute objectivité ». En termes narratologiques, cette possibilité est liée au narrateur hétérodiégétique et à la focalisation zéro ; elle est contradictoire avec l'injonction

---

[22] Par exemple : « Nous voulons fonder sur l'objet qui est quelque chose qui se perçoit, et qui se touche, qui se mesure, non sur l'idée adoptée, telle quelle, et souvent par entraînement » (*Raison d'être*, vol. VII, p. 26).

[23] *L'Exemple de Cézanne*, p. 60. L'admiration du poète vaudois pour la peinture de Cézanne semble d'ailleurs tenir en grande partie à la fusion qu'elle lui fait ressentir entre l'artiste et son objet. La posture est moins claire et le fantasme latent lorsqu'on fait dépendre le *salut poétique* d'une simple phrase dont les inflexions auraient été copiées « sur telle courbe de colline ou scandé[e]s 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 [...]. » (*Raison d'être*, p. 61).

[24] Caille voit ce qu'il croit ; le chemineau (scène 2) au contraire ne croit que ce qu'il voit ; les villageois, les hommes surtout, ne voient que leurs terres en péril... et l'omniprésence de l'intertexte *apocalyptique* renvoie encore à une vision, celle de saint Jean, qui, étymologiquement, *dé-cèle*, c'est-à-dire fait voir ce qui a été caché. Thématiquement donc, le texte explore la relation entre l'objet, le sujet et l'opération interprétative qui les relie, avec une conscience aiguë que cette interprétation se joue déjà au niveau de la perception (auditive et visuelle).

poétique qu'on vient de voir. C'est pourquoi, dans *Les Signes parmi nous*, Ramuz la repousse en lui trouvant un mode substitutif qui relaie son esthétique.

> [Caille] est triste et soupire : est-ce qu'il pouvait voir la fête que c'était, sur sa gauche, dans l'espace et cet entre-deux, toutes ces flammes envoyées, renvoyées ? et on ne sait plus, pour finir, si la lumière vient d'en bas ou d'en haut. Il repousse sa sacoche, qui a une tendance à lui glisser sur la cuisse ; il approchait du village, tout changea encore une fois, est-ce qu'il s'en aperçut ? (21 / 53.)

Le tour interrogatif des commentaires du narrateur à l'égard de Caille manifeste clairement une *focalisation externe*. Pourtant, l'instance narrative partage la vision du personnage ou du moins vectorise l'espace à partir de ce dernier :

> Et Caille cependant poursuivait, *alors la route se mit* à obliquer vers l'eau : *c'est le moment* que la bande commence à s'apointir visiblement, et dans le fin bout de la pointe, juste à l'endroit que la route rejoint le lac, est un gros village.
> L'herbe devint plus jaune ; *on commence aussi à voir* [...]. (19-20, je souligne / 52.)

La nette temporalisation de l'espace qu'exhibe le texte ne s'explique qu'à la condition de se représenter un foyer visuel qui suit les déplacements de Caille et, du coup, anime le décor. L'organisation de la séquence descriptive répond à cette même logique, qu'on dira perceptive : si le « gros village » thème de la dernière proposition est en position rhématique, c'est qu'il a fallu accomplir le parcours pour l'avoir à portée de vue (ce qu'explicite, pour un autre objet, « on commence aussi à voir »).

Avant de considérer d'autres exemples, posons déjà que, si la plupart du temps le « narrateur » ramuzien ne pense pas avec ses personnages, en revanche il voit avec eux[25]. Plutôt que de réduire cela à quelque paralepse ou -lipse, nous empruntons à Jost l'affinement de la notion genettienne de *mode*[26]. Ainsi nous dirons que

---

[25] Le roman « classique » procède plutôt de la tendance inverse ; ce constat peut expliquer le reproche souvent formulé à Ramuz de la pauvreté psychologique de ses personnages.

[26] Genette proposait déjà d'affiner le débat en distinguant « qui voit ? » (mode) de « qui parle ? » (voix); Jost, dans *L'Œil-caméra*, surenchérit en distinguant dans le « qui voit ? » de Genette un « qui pense ? » (focalisation) d'un « qui voit ? » (ocularisation).

dans le tableau, la *focalisation* est le plus souvent externe (le narrateur n'a pas accès aux pensées des personnages), mais l'*ocularisation* interne : ce qui est décrit l'est de telle sorte qu'on peut ancrer dans l'espace diégétique un foyer de perception. C'est un principe compositionnel majeur du texte de Ramuz. L'extrait suivant est aussi spectaculaire que représentatif :

> La masse glissa tout contre lui, qui était lancée au grand trot ; ensuite il l'*eut* entre les choses et sa personne, lui *cachant* la plupart des choses.
> (a) Sur la croupe grise qui se balançait, le corps est carré dans une chemise bleue, tout un grand morceau d'espace pris derrière, avec des maisons et du ciel, la tête du garçon dans le ciel ; (b) *puis* la tête *descendit* tout en se rapetissant, de même que le corps du cavalier et la croupe du cheval ; (c) enfin les choses *furent* dégagées. (96, je souligne et segmente / 92-93.)

On suit ici encore la logique de la perception de Caille. Le premier paragraphe introduit le thème de la description à la manière d'une complication de récit : *les choses cachées*. Le développement de ce thème est dynamique ; il est décomposé en trois mouvements fortement marqués par le plan de texte et les PS — décomposition générant la lenteur du tempo et créant un effet de ralenti. On aboutit à une situation finale restaurant l'initiale : *les choses dégagées*. On constatera qu'ocularisée la description se narrativise : *pour un corps planté dans la spatialité de la diégèse, la perception et la compréhension sont des intrigues*.

Caille est le foyer privilégié de la perception (encore qu'il faille déterminer s'il s'agit de la sienne ou de celle d'un narrateur l'accompagnant). Cela n'est pourtant pas un principe absolu :

> Ils n'*entendirent* pas la porte se rouvrir, ils ne *virent* pas que Caille était entré. [...] Le bruit durait, il s'avança ; [...] mais, tout à coup, il y eut ce mur, il s'y heurta.
> Il y a ces quatre qui le regardent, un mur de quatre qui le regardent. Un mur, et ils sont quatre, et se sont arrêtés dans le milieu d'un mot ou d'un geste [...]: qu'est-ce qu'il nous veut, ce monsieur ?
> Et puis le mouvement non achevé se change en un déplacement des yeux et il y a ce mouvement des yeux qui vous parcourt, de haut en bas, de bas en haut, deux ou trois fois ; qu'est-ce qu'il nous veut, celui-là ? la drôle de mine qu'il a ! (31-32.)

Dans ce passage, c'est d'abord le « mur » qui a des oreilles et des yeux. Puis le foyer perceptif se déplace pour se fixer à Caille.

Ensuite le texte produit une sorte de champ / contre-champ, où le champ est visuel et lié à Caille, et le contre-champ cognitif (ou auditif ?) et lié aux quatre clients.

Le tableau n'a pas pour principe constant d'adhérer à la vision de Caille (la subjectivité des représentations du monde n'apparaît vivement que dans leur confrontation). On y trouve donc des « montages » (dont les tiroirs verbo-temporels sont un instrument clé) qui sacrifient parfois la syntaxe sur l'autel de l'expressivité.

Certains passages semblent introduire une incohérence plus grande dans le principe d'ocularisation. En voici un exemple :

> Caille passa devant la boulangerie sans le voir : l'homme n'en était pas moins là, c'est le fils du boulanger.
> À cause que le jardin se trouvait derrière la maison, et Caille passa devant la maison ; il regarde dans la boutique, il n'y avait personne dans la boutique. [...] on tient compagnie à ce fils qu'on a, parce qu'on l'avait cru perdu.
> Voilà déjà longtemps qu'il ne s'entendait plus avec moi, dit le père ; j'ai le regret d'avouer [...]. (43-44 / 65.)

L'effet d'une telle séquence me semble renforcer le principe énonciatif de l'ocularisation et son fondement empiriste. Selon le principe de pertinence, pour accepter l'énoncé « Caille passa [...] sans le voir : l'homme n'en était pas moins là », le lecteur doit peu ou prou souscrire à la logique du tableau (les Signes, par exemple, n'existent que par Caille, qui est là pour les voir, et les faire voir). En conséquence, l'énoncé entérine la prédominance du voir sur le savoir en thématisant son abandon temporaire.

« Ne l'ayant pas vu entrer, ils ne le virent pas sortir davantage, quand il sortit l'instant d'ensuite. » (34 / 61.) Dans cet autre exemple de la confirmation négative de la préséance du voir, on remarque que l'énonciateur est encore bien loin du narrateur démiurgique : il ne fait qu'élargir de peu le champ visuel des personnages. Plutôt qu'un démiurge, il est tout au plus un observateur aguerri (il partage la vue d'épervier de l'auteur !) et un témoin averti. Pourtant Ramuz va chercher à « naturaliser » ce genre de sauts qui constituent pour la logique du tableau des paralipses. Pour ce faire, il exploite les propriétés de l'écoute par rapport au regard.

De l'œil à l'oreille

Alors que la vision a un champ restrictif et délimitable, il est beaucoup plus difficile de définir le champ auditif. Un bruit, un cri ou une parole peuvent facilement attirer une attention occupée à autre chose[27].

Au plan textuel, on relève une pléthore de présentatifs, de connecteurs temporels-additifs (je préciserai leur fonctionnement le moment venu), ainsi que de connecteurs spatiaux déictiques. Ils permettent la mise en relation de l'*ici* de l'écoute et du *là-bas* du bruit :

> Et là-bas, toujours cette plainte aussi. (Début de la scène 18, 130/110.)

C'est le saut d'un *ici* à un *là-bas* qui assure la connexion de bon nombre d'unités supérieures du texte : si la constitution des unités au niveau des périodes est régie par le foyer visuel proche, les déplacements d'un foyer visuel à un autre introduisent une rupture dont rend compte la planification du texte (niveau des chapitres).

> On entendait aiguiser une faux ; on n'entendit plus aiguiser la faux.
> [Début de la scène 3.]
> Il fut frappé, pendant qu'il aiguisait sa faux [...]. (22/53.)

> Mais autre chose déjà venait, à cause d'une automobile commençant à s'impatienter, laquelle cria, elle aussi, trois fois de suite.
> C'est la verrerie à présent, et cette verrerie est bien à un demi-kilomètre du village ; pourtant, distinctement, ces coups de trompe là-bas se font entendre [...]. (Début de la scène 9, 75/83.)

> Seulement s'est levée encore une autre plainte (ça n'en finit plus).
> Proche du lac, c'est une maison blanche [...]. (Début de la scène 10, 82/86.)

---

[27] « Si, à un moment donné, le champ perceptif des habitants d'un immeuble est occupé par des images multiples, il suffit d'une seule guitare électrique pour les unir en une plainte unanime. » (F. Jost, *L'Œil-caméra*, p. 50.) Notons que l'effet fédérateur de la perception partagée d'un objet importun rappelle l'effet de ce colporteur biblique qui par ses déplacements attire également l'attention de la collectivité pour finalement, et malgré lui, la ranimer (on pense à l'atmosphère nettement euphorique de la fin du texte).

Certes, l'écoute acousmatique[28] rompt avec la logique visuelle, mais elle préserve la logique perceptive selon une variante très particulière de réalisme.

Au moins neuf débuts de scène (3, 6, 9, 10, 13, 15, 18, 19, 30) se légitiment comme tels par la description d'un événement qui a attiré l'attention. Dans plusieurs autres (1, 2, 12, 19[29], 27, 34), c'est Caille, foyer oculaire privilégié, qui justifie de ses pérégrinations perpétuelles qu'on « saute » d'un lieu à un autre et, du même coup, d'une scène à l'autre[30].

La segmentation du texte est dictée principalement par la logique perceptive, elle-même liée au mode d'énonciation. La saisie de ce mode réclame encore l'étude d'un type de marqueur prépondérant pour la progression / cohésion du texte qui nous concerne : le présentatif.

Déictiques et anaphores

> Ne faut-il pas de l'imagination pour entendre tel air comme une variation sur un thème particulier ? C'est pourtant de la sorte que l'on perçoit quelque chose.
>
> Ludwig von Wittgenstein, *Investigations philosophiques*

Les présentatifs (voici, il y a, c'est) parsèment notre texte à chacune de ses pages :

> On a vu venir le facteur avec une grande boîte plate en carton ; et ensuite *c'est le commis-télégraphiste qui est arrivé* [...]. (89, je souligne / 89.)

> Un chien alors vient voir ; il tendait le cou pour ne pas se mouiller les pattes. *C'est* en dehors du village, vers l'ouest, et la grève montre ses cailloux [...]. (118, je souligne / 105.)

---

[28] Dans le langage du cinéma, on appelle « écoute acousmatique » la perception d'un bruit qui provient du décor (voir F. Jost, *L'Œil-caméra*, p. 46). Signalons, à l'occasion du mot « décor », que, en théâtre, on appelle tableau la subdivision d'un acte correspondant à un *changement de décor*. Cet éclairage amènerait notamment à une étude comparative de l'écriture des *Signes parmi nous* avec celle de l'œuvre qui la suit immédiatement : l'*Histoire du soldat*.

[29] Le cas 19 est hybride et croise les deux procédés.

[30] Nous verrons au moment d'aborder la schématisation de la temporalité que les scènes 28 et 30 prolongent la même logique de segmentation.

> Ils regardent en l'air.
> La fumée de l'usine se voit à peu près.
> *Il n'y a guère qu'*un toit sur la gauche qui gêne, mais pas trop ; alors on assiste là-bas à la fabrication que c'est, parce qu'on voit qu'à présent [...]. » (144, je souligne / 116.)

La structure, dite clivée, introduite par « c'est...qui » ou « il y a...qui » focalise sur un composant de l'énoncé qui prend une valeur rhématique (c'est-à-dire celle du pivot autour duquel l'énoncé s'organise). Or les présentatifs introduisent d'ordinaire dans le discours un nouvel objet dont l'existence est (re)connue par les interlocuteurs. Nouveau et reconnu à la fois, l'objet introduit ainsi dans un texte s'interprète alors comme ressortissant à son co-texte. On qualifiera de *déictique* l'énoncé qui introduit son rhème de cette manière parce qu'il se donne comme le résultat d'une perception qu'il cherche lui-même à provoquer en retour — mimant en somme la monstration de l'image. Le sémioticien de l'image l'affirme : « L'image d'une maison [dans un plan de cinéma] ne signifie pas une maison, mais "voici une maison"[31]. » Ramuz confirme : « Les gens qui passaient *se montraient* la maison : "*C'est* la maison du médecin [...]". » (89, je souligne / 88.) Ces énoncés marquent ainsi le surgissement de l'objet dans le champ visuel, soit parce que quelque chose attire l'attention dans ce champ, soit que le champ lui-même bouge. Avec en thème un sujet grammatical vide, le rhème de la proposition est tout entier dédié à la représentation de la chose qui se donne à voir[32] (notre *es gibt* français); puis seulement peut venir un prédicat actionnel. (Ils épousent ainsi la marche d'un processus de reconnaissance : catégorisation puis aspectualisation.)

En ce sens, les présentatifs prolongent le pacte de lecture que l'*incipit* semblait établir : on peut en effet dire qu'ils feignent d'assurer l'accès à une information d'origine perceptive. Par là, le référent paraît *emprunté à la situation où l'énoncé est produit.*

> Mon ami, mon ami, mon ami, tout est fini, tout est fini.
> *C'est* la femme du médecin. (212 / 149.)

---

[31] F. Jost, *L'Œil-caméra*, p. 19.

[32] Le cas de *voici* est légèrement différent : sa construction proche de celle d'un verbe (il est d'ailleurs sans doute dérivé de voir) conduit certaines grammaires à le considérer comme tel, bien qu'il soit impossible de le conjuguer.

Par la présence cotextuelle de la parole, des présentatifs tels que celui-là (et ils sont nombreux) semblent fonctionner en anaphore. Néanmoins cette présence est le fait de la parenté sémiotique de l'oral et de l'écrit, qui permet à l'énonciateur de faire comme s'il « recopiait » l'acte de langage. On peut éclairer ce fait par l'approche ducrotienne du discours direct comme mention *et* usage de la parole[33]. Une expression telle que « C'est Madame Crisinel » (156/122) dénote *l'image* de cette femme plutôt que cette femme — elle la *mentionne* d'abord pour l'*utiliser* ensuite ; de la même manière avec le discours direct, la matérialité de la parole s'impose dans le texte comme une voix qu'on entend soudainement et qui recouvre un instant la parole de l'énonciateur. Dans les deux cas, le présentatif articule la *mention* de l'entente ou du voir avec l'*usage* de l'écoute ou du regard. Sous la distinction entre usage et mention, on retrouve le cas appliqué aux actes de langage de la distinction, empruntée librement à Wittgenstein, entre dire et montrer.

À côté des présentatifs comme marques textuelles de ce processus de segmentation par *irruption du contexte diégétique* dans le texte, on note aussi bon nombre d'organisateurs temporels additifs : « et » (dit « de relance »), « à présent », « de nouveau », etc. On en trouve encore des spatiaux presque tous déictiques : « ici », « là-bas », « là-haut »... En revanche, peu de connecteurs assurent la liaison logique des propositions. Certains connecteurs, comme les marqueurs d'opposition « seulement » et « mais », sont employés pour articuler deux visions contrastées. Ils n'ont comme justification que la relance constante d'objets contextuels qui pénètrent le texte et s'y empilent dans une apparente désorganisation. Dans la plupart de leurs emplois, ces connexions ne sauraient conférer une orientation argumentative ou narrative au texte ; la logique de ce dernier se cantonne alors à celle des impressions contrastives que laisse une suite continue de perceptions nouvelles.

Cette logique répondant à un ancrage spatial, l'emprise tyrannique du narrateur hétérodiégétique sur sa narration s'en trouve partiellement gommée. Le réalisme du tableau consiste à reproduire « l'incertitude du présent » en amenant les objets décrits sous la contrainte de leur surgissement. En outre, le passage d'un foyer à l'autre — d'un personnage à l'autre ou de l'instance énon-

---

[33] Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984, p. 197-199.

ciative à un personnage — se voit justifié par le partage d'une perception. Si, comme l'analyse Hamon, le roman cherche à escamoter cette hétérogénéité qu'est pour lui le descriptif, figure monstrueuse de l'expansion textuelle infinie, elle est au contraire tout à fait naturelle dans le tableau. C'est la finitude des choix arbitraires de la mise en texte qui est hétérogène à une logique qui tente de suivre le flot continu de la perception. Qu'on pense alors à la réflexion de Ramuz sur les plans, dont je donne un large extrait tant sa pénétration linguistique est profonde :

> Toute la beauté du style est dans les plans, toute la difficulté aussi. La réalité immédiatement perceptible est tout entière sur le même plan, elle est aussi parfaitement continue, n'ayant ni commencement, ni fin. Mais nous ne pouvons l'embrasser qu'en la découpant en morceaux, et chacun d'eux pris séparément a une fin et un commencement. D'où la nécessité des plans qui n'ont d'autres fonctions que de justifier ces limites, ils sont supposés par elles ; ils ne sont plus de pure expérience, mais déjà d'abstraction ; abstraction sentimentale, si je puis dire, ou raisonnable, c'est selon : mais de toute façon c'est mon être qui intervient et qui fait choix parmi cette réalité [...]. (Journal inédit, 15 juin 1910.)

Ainsi mené sur le mode d'une progression éclatée qui guide le voir et ses conditions de possibilité, *le tableau procède globalement d'un fonctionnement déictique plutôt qu'anaphorique*; puisque les anaphores en général assurent une bonne part de la cohésion textuelle, on comprend la relation entre la caractéristique énoncée ici et le sentiment d'éclatement que laisse la lecture des *Signes parmi nous*[34]. On notera encore que cette propriété est un facteur de dénarrativisation : la mise en texte, régie par un tel mode organisationnel, se prive des conditions nécessaires à l'établissement de la *dispositio* propre au récit. Répétons que ce principe configurant est indissociable de la posture énonciative : le PR scénique, la contemporanéité de l'histoire et de la narration, et encore, objet de notre prochaine partie, la confusion qui nimbe l'identité de l'énonciateur sont autant d'éléments qui contribuent à produire l'effet que les choses perçues paraissent s'être produites en amont du texte, puis seulement y avoir été prises en charge par un sujet percevant. Paradoxalement, le principe de

---

[34] Voir dans ce même numéro Vincent VERSELLE, « Artisan novateur, tâcheron laborieux... ou peut-être écrivain ? », p. 135-188.

subjectivité à l'œuvre dans ce texte aboutit à une apparente priorité donnée aux objets : on dirait que c'est eux qui gèrent la narration. C'est une pareille tendance à la dénarrativisation qui caractérise, rappelons-le, l'image cinématographique et en particulier le plan-séquence.

L'énonciateur du tableau : entre narrateur et personnage

> Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.
>
> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*

Souvent, nous en avons vu quelques exemples, l'instance énonciative des *Signes parmi nous* accompagne Caille dans ses pérégrinations. Parfois il *guide* un énonciataire non représenté : «*Monte* seulement encore un peu *pour mieux voir si tu veux*. Plus haut, les murs commencent ; [...] *c'est seulement alors qu'on constate* [...] » (66, je souligne), et c'est alors le lecteur qui est invité à occuper la place laissée vacante. Quoi qu'il en soit, l'énonciateur s'installe dans la diégèse, et s'y déplace, bien qu'il ne soit jamais représenté ni identifié à un personnage[35]. L'énonciateur n'est donc ni franchement homodiégétique, ni tout à fait hétérodiégétique. Au niveau textuel, l'utilisation du PR[36] et du pronom « on » permet des volte-face énonciatives dont Ramuz va tirer profit pour élaborer la posture si particulière de son énonciateur[37].

---

[35] Cela pourrait nous inviter à parler comme Gérard GENETTE (*Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 253), à propos du début de *Madame Bovary*, de « narrateur témoin collectif », mais le rapprochement réclamerait encore un travail de comparaison textuelle.

[36] « Tout se passe donc comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'*histoire*, soit du côté de la *narration* [...]. » (G. Genette, *Figures III*, p. 231, je souligne.)

[37] Jérôme MEIZOZ aborde la question de l'identité du narrateur dans sa complexité, s'intéressant à sa posture narrative mais aussi à sa posture

Comme temps de l'immédiateté, le PR est à la fois le *temps de la narration immédiate*, qu'on a appelé ici PR scénique, et à la fois le temps de ce discours « émancipé de tout patronage narratif » qu'est le *monologue intérieur*[38]. Le premier est un temps de la schématisation objective et directe du monde ; le second livre une pure subjectivité (en toute objectivité !) puisqu'alors sont représentées les pensées des personnages.

De plus, dans son association au « on » si fréquent chez Ramuz, il permet encore de monnayer tour à tour les propos des personnages et ceux de l'énonciateur dans une confusion non moins remarquable. *A priori* un *on* est susceptible d'être saturé par de multiples locuteurs (collectifs ou subjectifs). Son emploi ramuzien permet quasi systématiquement le passage d'un énonciateur secondaire (un personnage) à l'énonciation primaire (cet insaisissable témoin) et vice versa, avec entre les deux la zone d'incertitude ou de double prise en charge qu'est le discours indirect libre. Voici une petite série d'exemples qui illustrent ce chassé-croisé énonciatif :

> Ici, c'est seulement qu'il se met à faire frais et la route est couleur d'ardoise, la route est comme mouillée (cette couleur gris foncé qu'elle a). On ôte son chapeau pour sentir sur son front la compresse faire bon. » (24 / 55.)

> Ils regardent le ciel ; on aura le temps. (170 / 130.)

> Il *monte* seul. Le foin *fermente* encore un peu [...], *on est* dedans ; ça *sent* fort et sucré [...] *Il* se *cogne* à la brouette, *il fait* tomber le trident, *on* ne *pourra* pas dire qu'on *a eu* peur. [...] *On* n'est pas comme les gens de la ville [...] *nous*, cette gelée *nous coûte* des centaines de milliers de francs. (196, je souligne / 141.)

> La fille qui a un bon ami, ne pense qu'à son bon ami. *Moi*, le bon ami que j'avais, je ne l'ai plus ; je vois à présent [...]. (130, je souligne / 110.)

---

sociale (voir *L'Âge du roman parlant (1919-1939): écrivains, linguistes, critiques et pédagogues en débat*, Genève : Droz, 2001). Mon approche prétend se cantonner aux implications narratologiques de la poétique ramuzienne, mais il faut avoir en tête les réflexions sociolinguistiques et sociologiques de Meizoz pour mieux comprendre l'importance du glissement poétique qui est opéré ici.

[38] Ibid., p. 193.

> Un a caché pour quatre mille francs de billets sous le plancher dans le grenier, si la maison prenait feu !
> Seulement il ne faudrait pas qu'on *m*'entende, sans quoi on connaîtrait la cachette ; *il* monte pieds nus. (198, je souligne / 142.)

On trouve là les constructions syntaxiques caractéristiques des discours indirect libre et direct libre[39]. Sans entrer dans un descriptif précis de ces exemples, on peut globalement rappeler que la possibilité de l'attribution des énoncés à des instances narratives tient aux traces textuelles de la *prise en charge de l'énonciation par un sujet représenté*. Mais aussi longtemps que de telles traces sont absentes, « on » et PR peuvent fonctionner comme des marqueurs d'objectivité[40]. Ainsi, et pour en revenir à notre comparaison entre le PR et le plan-séquence, on constate que tous deux partagent la même versatilité énonciative.

Ces phénomènes exigeraient un examen approfondi ; ils font d'ailleurs actuellement l'objet d'études théoriques minutieuses[41]. Dans cet article, je m'en tiendrai aux conséquences interprétatives de l'usage saturé qu'en fait Ramuz dans son tableau.

Du mélange des voix au mélange des fonctions narratives

Nous avons attribué jusque-là au PR scénique un double effet sémantico-pragmatique ; effet de reportage et de projection de

---

[39] Le discours rapporté « ne se distingue formellement [du monologue intérieur] que par la présence ou l'absence d'une introduction déclarative » (Ibid., p. 194). Ramuz ne s'embarrasse guère de telles instructions déterminant l'origine de l'énonciation ; on a alors affaire à du discours direct libre : « On entendait à présent un piano électrique [...]. Caille allait, un premier morceau fut fini, mets vite dix centimes. » (134-135.) « "Si c'était pourtant vrai !" "C'est vrai !" Toute la peine qu'on s'est donnée ! Mets le couvercle sur la machine à coudre, on ne sait pas ce qui peut arriver. » (194.)

[40] Mieux encore que par un PS, qui introduirait au moins le processus de mise à distance d'un énonciateur (comme un degré minimal de prise en charge), le PR réalise alors un idéal de l'esthétique réaliste en enfouissant à l'extrême la médiation énonciative. Pour Roland BARTHES, « le passé simple signifie une création » (« L'Écriture du roman », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1963, p. 31); avec ces PR, on approche plutôt du pôle de la *représentation* dramatique.

[41] Nous pensons particulièrement aux travaux de la « Scapoline » et aux apports linguistiques de Henning Nølke et de son équipe de l'Université d'Aahrus, au Danemark.

l'énonciateur dans la diégèse[42]. On ira plus loin : non seulement il se met en scène, mais en plus il *se* raconte, par un dédoublement de ses fonctions énonciatives. Voyons cela en considérant de plus près une scène déterminante pour l'interprétation d'ensemble.

La scène 8 débute ainsi : « Regarde pourtant comme tout est tranquille dans le pays ; regarde [...] » (57 / 73): l'énonciateur *montre* alors l'harmonie et la tranquillité du pays. Il semble d'abord qu'il remplisse ainsi sa *fonction représentative*[43] visant à stabiliser l'univers relaté et ainsi à reléguer au rang d'inepties les prédictions du colporteur — marquant du même coup plus clairement la visée illocutoire de son discours. Mais c'est alors que des bruits déchirent cette tranquillité, en même temps qu'ils rompent le fil de la narration — qui pour cela même n'en est plus vraiment une, comme on l'a vu. Le malheur est à nouveau mis devant les yeux, et les oreilles : c'est un cortège funèbre qui relance l'angoisse des personnages... et plonge aussi l'énonciateur dans le doute :

> Pran... Et quelques-uns descendent la route ; d'en haut on ne voit rien, on est trop loin ; mais, quand même, si on s'était trompé !
> Quand tout est ainsi en silence, que tout est tranquillité [...] — quand même si on s'était trompé ! (69 / 78.)

La voix de l'énonciateur est si inextricablement mêlée aux interrogations des villageois, et donc au savoir et au dire qui les caractérisent en tant que personnages, qu'on réalise à quel point celui-ci, loin de « contrôler » le tableau, y est jeté, « intradiégétisé » par lui-même[44], comme peut le faire l'écriture autobiographique. Sur le fil du PR et de son incertitude, le sens des

---

[42] Genette le notait déjà en affirmant que le PR « introduit une dose, allons-y, d'homodiégéticité » (*Figures III*, p. 53).

[43] Pour une synthèse des fonctions narratives chez Doleel, M. DELACROIX et F. HALLYN (dir.), *Introduction aux méthodes littéraires*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1987, p. 171-173. Parce que « [l]e système élaboré par Doleel accentue la solidarité entre le texte du narrateur et celui du personnage » (p. 173) il est particulièrement éclairant pour le commentaire de l'hétérogénéité discursive qui caractérise les textes de Ramuz.

[44] On remarquera avec Philippe RENAUD (*Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne : L'Aire, 1986, p. 145-146) que la plus grande partie des métaphores et des comparaisons sont « diégétiques » en ce sens qu'elles établissent des mises en relation indigènes ; la plupart du temps, c'est la nature et le travail des hommes qui l'habitent qui sont ainsi associés. La scène 8 (58 et sq.) thématise cette « parenté » homme / nature dans le *pays* et offre peut-être une des clés interprétatives de l'œuvre.

événements est sujet à une constante *négociation*: les énoncés comme le « si on s'était trompé » émis par des personnages auxquels l'énonciateur s'associe par le « on », détruisent l'*ethos* que l'énonciateur primaire s'était constitué plus tôt en tant que guide autochtone[45]; c'est du même coup la validité intouchable de son propos qui s'effondre. En d'autres termes, la *fonction de représentation* du narrateur est remise en question et ravalée à une *fonction d'interprétation* propre, habituellement, aux personnages. Sa parole n'a plus de valeur de vérité, pas de portée ontologique comme celle du démiurge balzacien, et l'absence de PS dans ce genre de passages est une condition de cet effet. De ce fait, l'interprétation du texte est sérieusement compliquée : parce que la voix de l'énonciateur principal assume trop souvent le discours des personnages, on ne sait plus, dans ce concert, reconnaître la *position idéologique* qui la caractérise, comme toutes les voix du discours[46].

Pour clore, on notera donc que le narrateur qui a « planté sa tente au milieu du village » donne aux personnages l'accès à cette *aire de non-négociation* que définit habituellement sa parole constructrice.

Le recours au PR, le mode énonciatif de l'ocularisation interne et la polyphonie démolissent ainsi la possibilité de distinguer une parole objective (démiurgique) d'une parole subjective. L'énonciateur témoin (homodiégétisé, bien que non représenté) est, comme les *autres* personnages, en quête d'une vérité sur le monde qu'il ne détient pas. Résonne encore « si on s'était trompé ».

L'univers diégétique n'est plus « un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives » mais bien « jeté, étalé, offert.[47]» Réalisant une révolution copernicienne qui n'avait pas ébranlé tout à fait le roman, la pseudo-narration des *Signes parmi nous* est aux antipodes de l'esthétique réaliste du XIXe. Elle n'a

---

[45] Qu'il guide un énonciataire, les impératifs en témoignent : « regarde » (5 fois), « inquiète-toi », « ne t'inquiète pas », « Monte seulement encore un peu pour mieux voir » (66), ainsi que l'emploi de la deuxième personne : « tu le vois blanc déjà » (64). Par ailleurs, il répète « chez nous » (2 fois); cet énonciataire non représenté est une fonction énonciative, qui, par transparence, invite le lecteur à partager les doutes des énonciateurs primaire et secondaires (les villageois).

[46] Voir à ce propos Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 153.

[47] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 30.

pourtant rien à lui envier en termes d'effets réalistes : les choses ne se racontent pas elles-mêmes certes, mais est-il réaliste de penser qu'elles puissent le faire ? Elles s'y donnent comme elles se donnent toujours : selon la prise en charge interprétative d'un sujet dans l'histoire. Le narrateur ramuzien, destitué de ses prérogatives à la vérité, en est un. Il n'en demeure pas moins témoin privilégié, attentif et averti...averti que le monde ne fait pas Signe à chacun de la même façon, contrairement à l'illusion qu'entretient le roman du XIXe:

> Pour tous les grands récitants du XIXe siècle, le monde peut être pathétique, mais il n'est pas abandonné, puisqu'il n'y a pas de chevauchement entre les faits écrits, puisque celui qui le raconte a le pouvoir de récuser l'opacité et la solitude des existences qui le composent, puisqu'il peut témoigner à chaque phrase d'une communication et d'une hiérarchie des actes, *puisqu'enfin, pour tout dire, ces actes eux-mêmes peuvent être réduits à des signes*[48].

La temporalité montrée

> Quand je dis qu'avant-hier le glacier a produit l'eau qui passe à présent, je sous-entends un témoin assujetti à une certaine place dans le monde et je compare ses vues successives, il voit passer après deux jours d'attente les morceaux de bois qu'il avait jetés à la source. Les « événements » sont découpés par un observateur fini dans la totalité spatio-temporelle du monde objectif.
>
> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

La poétique du tableau indexe encore à son mode de représentation *la temporalité* du monde du texte. Si on saisit cette caractéristique fondamentale du tableau déjà mise en lumière — le recoupement du plan de l'énonciation avec celui de l'histoire — ainsi qu'une de ses conséquences — l'impossibilité d'une posture énonciative de surplomb susceptible d'assurer au monde un sens univoque — on réalisera bien vite qu'il y aurait une incohérence à trouver des opérateurs de segmentation[49], caractéristiques du

---

[48] Ibid., p. 31 (je souligne).
[49] J.-M. Adam, *Le Texte narratif*, p. 145

récit, qui permettraient d'empaqueter les événements dans une durée commune et ainsi d'articuler des unités chronologiques (comme le ferait : *il y a un mois*, *deux jours plus tard*, *ce jour-ci*, etc.). C'est tout au contraire des organisateurs énumératifs et additifs (« puis », « ensuite », « alors », « et », « de nouveau », « à présent », etc.) — dont la plupart sont des déictiques qui renvoient à la temporalité unique du tableau — qui émaillent le texte et produisent sa temporalité comme une constante addition d'*instants*. Pour conserver son effet d'animation et son principe de subjectivité, la narration simultanée épouse le présent (tout au plus se ménage-t-elle quelques brèves *analepses répétitives*) et, ce faisant, par son acte même, génère le temps de l'histoire relatée.

Ensuite, la logique de la subjectivité entraîne avec elle une représentation de la temporalité qui ne peut correspondre au *temps chronique objectivé* de l'histoire[50].

Si on s'adonne à l'analyse temporelle des actions des *Signes*, on aboutit de fait au constat d'une quasi-coïncidence entre l'ordre du monde relaté et celui du texte relatant comme en témoignent les indications temporelles qui ponctuent cette progression (la liste n'est exhaustive que dans l'intervalle considéré): « Bientôt midi » (93/91), « pour le repas de midi » (97/94), « l'horloge pousse dehors ses douze coups » (100/94), « une heure de l'après-midi » (115/103), « notre journée est en son milieu » (122/102), « vers les deux heures et demie à présent » (142/115), « deux heures, deux heures et demie, trois heures ; la grande pendule [...] sonne à deux reprises les trois coups » (153/120[51]).

Malgré l'ordre des indicateurs temporels, qui semblent décrire une trajectoire allant du matin au soir, peu de lecteurs réalisent que le tableau concentre bel et bien une seule journée[52]. On peut

---

[50] Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1974, p. 70.

[51] Notons que le texte de 1941 repousse d'une heure les événements de l'après-midi : « Caille s'était remis en route vers les trois heures » (p. 111) « Vers les trois heures et demie à présent » (p. 115), « trois heures et demie, quatre heures » (p. 120).

[52] Deux bornes chroniques, en référence au temps de l'Histoire, coupent court à toute discussion. Quelques pages après l'*incipit*, le chemineau se souvient de la date du jour : « [...] quel jour est-ce que c'est aujourd'hui ? un mercredi, je crois, le mercredi 31 (on repartait) le mercredi 31 juillet [...]. » (18-19/52.) Puis, à la toute fin, les amoureux égrènent les jours de solitude : « — Adieu, Adèle... À samedi... / — Ça va être long. / Il fut content. Trois jours, elle dit que c'est long. Jeudi, vendredi, samedi. » (255/172.) Jour et

trouver diverses raisons textuelles à cela, mais la principale se place résolument du côté de la réception : qu'un roman de 256 pages (certes petites) ne puisse raconter qu'une douzaine d'heures surprend les attentes des lecteurs du début du XXe. C'est l'occasion de se souvenir que *Les Signes parmi nous* n'est pas un roman...

Pouvait-on attendre autre chose que cette chronologie stricte et cette lenteur de *tempo*? Au niveau perceptuel, le principe de subjectivité du tableau se traduit en ocularisation et auricularisation internes, provoquant une adhérence des instances énonciatives à l'espace ; au niveau cognitif, la multiplication des instances narratives (sorte de super focalisation interne puisque le personnage s'affranchit du patronage narratif) provoque une adhérence parallèle au temps de la conscience des sujets percevants. À l'inverse, conformément à cette logique énonciative et représentationnelle, un monde qui n'est plus vécu par la conscience est un monde qui momentanément disparaît :

> Et, à partir de ce même moment, et quoique pas pour la même raison, tous ces autres n'ont plus bien su. (226 / 159.)

Les deux pages de blanc et les lignes de points qui suivent cet énoncé prennent alors tout leur sens...

Il n'est malheureusement pas possible d'élargir ici la réflexion à une théorie générale de la textualisation du temps. Néanmoins, comme nous sommes partis de l'indubitable parenté de notre tableau comme genre avec le tableau comme séquence descriptive, il y a lieu de s'interroger sur la nature de la temporalité qu'il déploie (on a longtemps considéré le descriptif comme une pause narrative, parce que le temps y était censément suspendu). Après analyse, réduite ici à ces constats conclusifs, on remarque que le texte des *Signes parmi nous* produit bel et bien une durée, mais une durée qui n'est pas objectivée. Cette durée est propre au temps vécu, réceptacle de l'accumulation de perceptions et d'événements. Jetés dans l'actualité incertaine et non distanciée du présent, les énonciateurs sont poussés à se pro-jeter dans un futur encore plus incertain — d'où l'intérêt d'aborder la thématique

---

date, comme par le hasard du discours des personnages, se trouvent indiqués. Quant à l'année, grâce à de multiples références au contexte socio-historique (bataille de la Marne, Montdidier, Joffre, allusion au débarquement anglais...), il est assez facile, à l'historien ainsi qu'au lecteur contemporain de Ramuz, de la restituer : 1918.

apocalyptique, discours prédictif, par un mode énonciatif « présentifiant ». Non « débarrassé des racines de l'expérience[53] », le PR qui anime les sujets percevants ne supprime donc pas la successivité ; au contraire, *il la crée*. L'énonciation qui épouse le présent et l'ouverture continue du sujet sur le monde spatial — monde changeant parce qu'il bouge et parce que je bouge — institue le temps de la succession pure proche du temps quantitatif de Bergson, un temps qu'on ne *dit* pas, mais qu'on *montre* par la possibilité même du mouvement et du changement. C'est ce temps que tente de reconstruire le tableau, le même que commence toujours par détruire le récit :

> Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence : l'ordre, que ce soit celui du continu poétique ou celui des signes romanesques, celui de la terreur ou celui de la vraisemblance, l'ordre est un meurtre intentionnel[54].

Le tableau tend donc à l'expression de l'indépassable incertitude du temps vécu, de cette durée comme « liaison ineffable de l'existence ». À sa manière, la genèse confirme cela puisqu'elle ne saurait être plus ancrée dans l'actualité historique — une guerre qui, évidemment, interpelle Ramuz[55]. En effet, la journée unique qu'embrasse *Les Signes parmi nous*, le 31 juillet 1918, suit celle-là même durant laquelle Ramuz consigne, dans son journal, les premières notes préparatoires du tableau. L'absence d'un narrateur qui viendrait tôt ou tard résoudre l'incertitude des personnages reflète la situation de l'auteur lui-même ; le présent auquel on ne peut donner d'ordre est aussi celui de l'auteur vivant, craignant, espérant la fin imminente de la Première Guerre mondiale.

Note sur le passé simple

Pour des raisons d'économie, nous n'avons pas rendu un juste compte des nombreux PS qui parcourent le texte. On notera que la plupart d'entre eux aspectualisent des verbes de déplacement et de perception, qui s'en trouvent, comme on a vu, décomposés et

---

53 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 30.
54 Ibid., p. 36.
55 Voir en particulier C. F. Ramuz, *Le Grand Printemps*, vol. IX.

ralentis (voir p. 000). En régime scénique, ces séquences au PS semblent, à rebours de leur effet ordinaire, constituer un arrière-plan, historique et donc distancié, de telle sorte que soit là suspendue l'incertitude du sens liée au PR. Les séquences où Caille se déplace et distribue sa brochure sont systématiquement régies par ce temps de l'objectivation. En cela, ils contribuent à sceller ce *destin* formulé dès la première ligne du tableau : « Caille, le colporteur biblique ». De manière informativement redondante, ce destin est réaffirmé quelques pages plus loin :

> Il y en a qui sont portés par l'Esprit à la compréhension des Prophéties (a), d'autres moins (b), d'autres nullement (c); notre métier est d'aller et de frapper à toutes les portes. (11, je segmente / 48.)

Il semble qu'on ait affaire ici à l'évocation d'un programme narratif ou d'un script[56], désignant un objet complexe (de relations temporelles et causales) contenu dans l'encyclopédie collective. C'est bien la complexité de cet objet qui donnera une unité à notre texte, mais une unité qu'on ne qualifiera pas de narrative. N'intervient en effet aucune complication qui ne soit prévue par les trois variantes que ce programme propose. Sans complication ou nœud, selon la proposition convaincante d'Adam[57], la prototypie du récit est durement atteinte, si ce n'est absente. On fera donc l'hypothèse que l'unité de l'œuvre n'est pas réalisée par une mise en intrigue nouée autour d'un accident inattendu, mais par l'évocation d'un objet complexe et universel dont l'œuvre se donne comme acte de nomination ; cette unité serait donc *poétique* au sens de Marc Dominicy[58].

Citons, pour clore ce point, la première exécution de ce script, bel et bien criblée de PS, qui rappellera mon propos sur la décomposition et le ralenti (elle réalise l'option (a): « porté à la compréhension »):

---

[56] On trouve la notion de script chez Bertrand GERVAIS (*Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec : Le Préambule, 1990). Teun Van Dijk et Umberto Eco à sa suite parlent de « frame ».

[57] Jean-Michel ADAM, « Une alternative au "tout narratif": les gradients de narrativité », in *Recherches en communication*, 7, Louvain (1997), p. 30.

[58] Voir par exemple Marc DOMINICY, « Pour une théorie de l'énonciation poétique », in *Énonciation et parti pris*, W. De Mulder et al., Amsterdam : Rodopi, 1992, p. 129-141). Cette hypothèse réclamerait un examen rigoureux. Elle pourrait être une entrée pertinente pour aborder textuellement la prétention de Ramuz quant à la portée universelle et poétique de ses romans.

> Elle prit son portemonnaie ; elle lui demanda combien c'était ; il répondit : « Un franc vingt-cinq »; elle lui donna deux francs ; il tira à son tour son portemonnaie de sa poche ; c'était plutôt une espèce de bourse, de fortes dimensions, en cuir noir, avec un coulant.
> Il rendit à la femme septante-cinq centimes, ainsi l'opération fut faite, la Parole fut transmise. (14/49.)

Le tableau comme genre et les gestes de la langue

Au fil de mon parcours, j'ai tenté de restituer l'intrication effective des opérateurs et des opérations de textualisation qui caractérisent le tableau comme genre. La fusion des temporalités de l'énonciation et de l'histoire en une seule qu'on qualifie de *plan scénique* entraîne l'impossibilité d'une instance tout à fait hétérodiégétique pouvant prétendre à une représentation objective du monde. En l'absence d'une telle instance et par le jeu des déictiques, des PR et des « on », le monde qu'engage à construire le tableau est doublement présent : *actuel* et *là*. Le principe de subjectivité en découle : toute vision et toute compréhension sont immergées dans une actualité feignant l'insécurité du temps vécu. Le mode de l'ocularisation interne et la temporalité qu'on a dite « montrée » relayent dans la construction de l'espace et du temps diégétiques l'immersion des sujets racontants. Conformément à l'impossibilité de la posture de dégagement du narrateur hétérodiégétique, l'énonciateur ne varie pas à sa guise sa position focale de l'extérieur à l'intérieur des personnages (tout extérieur étant un autre intérieur). Deux impossibilités narratives en découlent : d'une part, l'omniscience, d'autre part, la *dispositio* liée à cette omniscience, qui permet au narrateur d'agencer l'ordre de son récit pour créer des effets de sens. Le *logos* créateur de l'Autre du roman réaliste est plaqué au sol de la scène, mélangé à la parole des personnages. Restait alors à mettre en place une autre logique compositionnelle, tirant parti du principe de subjectivation : Ramuz l'a fait, comme j'ai voulu le montrer, en jouant sur les limites respectives de l'ocularisation et de l'auricularisation, donnant du même coup la prédilection à la perception plutôt qu'à la cognition.

Le mot « montrer », qu'on a repris souvent en référence à une tentative poétique de reproduire en langue des propriétés de l'image, ou encore le sens grec de « déictique » ne nous invitent-ils pas à considérer, à la lumière de cette poétique du tableau, la fameuse notion ramuzienne de *langue-geste*?

Au-delà de toute stylisation idiolectale, la langue orale se caractérise en principe par le fait que la situation de communication est partagée par ses acteurs. Ce contexte réel et présent, à l'occasion d'une *praxis*, peut être le référent de l'échange communicationnel. S'ensuit une présence accrue de l'extensionnel : des déictiques, le PR (défini par défaut comme le temps de l'énonciation) et souvent des gestes, qui fonctionnent alors comme des noms propres désignant de manière univoque l'environnement. Conformément à cela, on prend conscience que, en invitant le lecteur à se figurer le décor des événements, la poétique ramuzienne du tableau constitue une schématisation (entendue comme processus de construction de sens) qui rend possible une certaine transposition de l'oral à l'écrit. On peut décrire comme suit le principe de cette schématisation : d'une part, la puissance figurative de l'écriture est requise pour doter la communication écrite d'une *scène* présente ; d'autre part, à la faveur de la présence imaginaire du décor, la langue écrite se donne des conditions qui lui permettent de renouer avec la transitivité spontanée du geste.

Enfin, parce qu'il se caractérise par un mode de composition et un mode de lecture particuliers, le tableau accède bel et bien au statut de genre littéraire. Par ailleurs, ce genre occupe une place tout à fait déterminante dans la poétique de Ramuz puisqu'il fusionne deux caractéristiques de son écriture maintes fois relevées : l'expressivité orale et la force d'image. La langue du tableau est une *langue-geste* parce qu'elle partage avec les gestes de la langue orale un même fonctionnement[59].

La poétique des *Signes parmi nous (Tableau)* est une tentative de dépasser le monde sensé du roman, *ce mensonge* — dépassement dont Flaubert est peut-être la figure francophone initiatrice. D'accord avec Robbe-Grillet, il n'est pas question d'y voir un anti-réalisme (aucun écrivain, dit-il, s'est prétendu « faussaire »[60]). Néanmoins, le réalisme qui travaille le tableau ramuzien n'est plus celui de la réalité objectivée, déjà là et entièrement constituée ; il est le réalisme de sa constitution. Il y a là une

---

[59] Cet effet d'oralité est à ajouter à ceux que J. Meizoz a mis en évidence dans son essai monumental : *L'Âge du roman parlant*.

[60] Alain ROBBE-GRILLET, « Du réalisme à la réalité », in *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, 1972 (1963), p. 135.

ambition esthétique qui cherche à réduire le hiatus profondément ressenti entre cette entreprise de constitution de sens qu'est vivre et cet autre qu'est dire, de telle sorte qu'entre dire et vivre, *tout ne change pas*:

> Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent et voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel, on dit: voilà trois ans que je voyage [...]. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926.
>
> Ça, c'est vivre. Mais quand on raconte la vie, tout change [...].
>
> Sartre, *La Nausée*[61]

Rudolf MAHRER

---

[61] Cité par Françoise REVAZ, *Frontières du récit*, thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 1995, p. 182.

C. F. RAMUZ

LES SIGNES PARMI NOUS

TABLEAU

Editions des Cahiers Vaudois
19 Rue de Bourg
LAUSANNE
(à Paris, édit. Crès et Cie, 116 Bd St-Germain)