Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 30 (1996)

Artikel: Style oralisé et fuite du sens : réflexions autour de "La grande peur dans la montagne" de Ramuz

Autor: Durrer, Sylvie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-264354

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

STYLE ORALISÉ ET FUITE DU SENS
Réflexions autour de *La grande peur dans la montagne* de Ramuz

1. Le style oralisé: un phénomène en plein essor

Le style oralisé[1] n'est pas un phénomène récent puisque Rabelais ou Villon, pour ne mentionner que ces deux auteurs, en ont déjà fait usage mais il bénéficie depuis le XIXe siècle d'un engouement sans précédent. Bien que ce style ait de tous temps existé, le roman l'a longtemps confiné au discours direct des personnages. Le discours des personnages était le lieu d'élection du parler, le discours du narrateur continuant d'appliquer la norme de l'écrit standard. Au cours du XIXe siècle, la situation s'est profondément transformée. Trois tendances se sont alors dessinées qui toutes ont permis au style oralisé de se faire de plus en plus présent, voire pressant.

En premier lieu, la fin du XIXe siècle a vu la vogue du dialogue s'accentuer et se répandre sous la forme de romans dialogués, dont une des praticiennes les plus populaires a été Sibylle Gabrielle Marie-Antoinette de Riqueti de Mirabeau, comtesse de Janville, mieux connue sous son pseudonyme: Gyp; les romans qu'elle a commis adoptent une forme entièrement dialoguée. Abel Hermant mais aussi Roger Martin du Gard se sont à leur tour lancés dans cette frénésie dialogale. Toutefois, en généralisant les séquences dialoguées, cette littérature quittait la sphère romanesque pour se rapprocher du genre théâtral, sans toutefois lui appartenir. La dimension bâtarde de ce genre est peut-être responsable de sa disparition, même si l'on continue de rencontrer de loin en loin des œuvres qui renouent un peu avec ce genre, comme les *Conversations conjugales* de Danielle

---

[1] J'emprunte ce terme à Luzzati (1987).

Sallenave (1987), texte qui, au demeurant, n'est pas sans rappeler un peu les *Scènes comiques* de Monnier (1854).

Alors que dans cette première tendance les dialogues ont supplanté la narration, dans une deuxième tendance qui nous intéressera plus directement, le style oralisé a largement débordé les guillemets et tirets pour s'étendre à l'ensemble du texte littéraire. Cette voie a d'abord été particulièrement bien explorée par Zola (1877, *L'Assommoir*). Elle a ensuite été reprise par Vallès, Charles-Louis Philippe, E. Guillaumin, Barbusse, Claudel, Ramuz, Giono, Poulaille, Céline, Queneau, Romain Gary et Yann Quéffelec notamment qui ont largement étendu l'usage de la langue parlée; ce choix d'écriture a remporté un indéniable succès, le prix Goncourt ayant à plusieurs reprises récompensé le style oralisé, en 1975 avec *La Vie devant soi* et en 1985 avec *Les Noces barbares*. Le fait que ces deux romans aient été considérés comme des coups de force et suscité un fort engouement montre bien que la réception de la langue littéraire a continué au XXe siècle d'être soumise à la norme très étroite de l'écrit standard, même si certains genres souscrivent depuis quelques années largement à l'oral.

Ainsi on ne compte plus, depuis les aventures du *Petit Nicolas* de Sempé et Goscinny, les récits pour enfants qui choisissent un tel mode d'expression, qui en ont fait un véritable procédé. Dans la littérature pour la jeunesse, la première personne, le passé composé, les structures clivées, le vocabulaire familier tiennent le haut du pavé, tandis que la troisième personne et le passé simple semblent être en passe de devenir les marqueurs de sous-genres narratifs comme le conte.

Le style oralisé a enfin essaimé dans une autre direction, qui constitue la troisième tendance: le monologue intérieur. En effet, il ne me paraît pas absurde de penser que Zola ou Vallès ont, à leur façon, suscité un mouvement dont une des résultantes serait un roman comme *Les Lauriers sont coupés* (1888) d'Edouard Dujardin, roman qui se caractérise par la généralisation du monologue intérieur. Le personnage, rendu plus humain, plus dense par l'obtention d'une voix "autonome" finit par "engloutir" son créateur. S'il n'usurpe pas

toujours la place du narrateur, du moins il lui impose quelquefois son style. C'était déjà bien ce qui s'était passé dans le cas de *L'Assommoir* de Zola; cette contamination de la parole du narrateur, figure de l'écrivain, détenteur du beau parler, par celle des personnages explique peut-être le scandale que cet ouvrage a créé[2].

2. Définition sommaire du style oralisé

Sans vouloir aujourd'hui donner une définition définitive de la notion de style oralisé, peut-être est-il bon tout de même de fournir quelques précisions. Le style oralisé se définit par un double écart, écart par rapport à la langue écrite et écart par rapport à la langue parlée. Il s'agit donc d'une fiction de langue. Tous les écrivains qui ont pratiqué cette forme d'écriture ont souligné à quel point le style oralisé n'est pas un produit naturel mais le résultat d'un travail. C'est Beaumarchais qui soupire déjà en 1767: "Mais qu'il est difficile d'être simple" (*Essai sur le genre dramatique sérieux*). Flaubert près d'un siècle plus tard poussera des soupirs de même nature:

> Ce à quoi je me heurte, c'est à des situations communes et un dialogue trivial. Bien écrire *le médiocre* et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique, et je vois se défiler maintenant devant moi de ces gentillesses en perspective pendant trente pages au moins. Ça s'achète cher, le style! (Flaubert, lettre du 12 septembre 1853 à Louise Colet)

C'est Zola qui revendique à la fin du siècle:

> *L'Assommoir* est à coup sûr le plus chaste de mes romans. Souvent j'ai dû toucher à des plaies autrement épouvantables. La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la

---

[2] Pour une approche socio-historique de la réception du style oralisé de Zola et de Ramuz, voir Meizoz (1996a) et (1996b).

> curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. (Zola, 1877, "Préface" de *L'Assommoir*)

C'est Céline qui s'exclame:

> [...] c'est moi qui ai redonné l'émotion au langage écrit!... [...] retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit! c'est pas rien!... c'est infime mais c'est quelque chose! (1955)

Tous ces écrivains affirment le caractère dual du style oralisé, compromis subtil entre la langue parlée et la langue littéraire, compromis qu'il nous incombera de préciser.

Le discours des écrivains par rapport au style oralisé est souvent ambigu. D'un côté, ils insistent sur le caractère travaillé, esthétique de la langue parlée, qu'ils donnent alors comme un acte de création. De l'autre, ils revendiquent au contraire leur soumission à un discours préexistant auquel ils s'efforcent de rester le plus fidèles possible. Ramuz, lui, met souvent l'accent sur la deuxième approche:

> Et mon pays a deux langues: une qu'il lui fallait apprendre, l'autre dont il se servait par droit de naissance; il a continué à parler sa langue en même temps qu'il s'efforçait d'écrire ce qu'on appelle chez nous, à l'école, le "bon français" [...]. (Ramuz, "Lettre à Bernard Grasset": 1194)

> En gros, je me suis donc trouvé dans mon pays, vers vingt-deux ans, c'est-à-dire au moment où j'en étais venu enfin à la conscience de moi-même, en présence de deux "traditions": la tradition écrite et la tradition orale. (p. 1203)

> J'ai écrit (j'ai essayé d'écrire) une langue parlée: la langue parlée par ceux dont je suis né. (p. 1204)

Ramuz va donc *essayer*, comme il le note lui-même, de reproduire la langue parlée, tout en défendant une visée esthétique:

> L'acte de poésie est un acte de transformation; elle a donc à puiser dans le non-transformé. (Ramuz, *Journal*: 8 mars 1920; cité par Dentan, 1977: 70)

Même si les écrivains y aspiraient, il ne saurait y avoir de lien mimétique entre la langue parlée telle qu'elle se parle et la langue parlée telle qu'elle s'écrit, qui plus est dans le cadre d'un roman, car la communication orale présente un certain nombre de caractéristiques spécifiques dues à ses paramètres spatio-temporels particuliers et à la nature du médium. La situation de co-présence des interlocuteurs fait que la communication s'établit sur des bases non seulement verbales, mais aussi physionomiques, gestuelles et comportementales. La nature du médium entraîne des caractéristiques prosodiques. Enfin, le temps de production et la spontanéité des émissions semblent amener certains particularismes verbaux essentiellement au niveau syntaxique et pragmatique. Il s'agit néanmoins là d'une question très délicate, toujours sujette à discussion. Selon Cl. Blanche-Benveniste:

> Les études menées sur de grands corpus de français parlé font découvrir des mécanismes linguistiques généraux, qui concernent aussi bien le versant oral que le versant écrit de la langue; elles ne révèlent pas une nature spéciale de systèmes linguistiques qui seraient propres à l'oral et à l'écrit. L'attention portée depuis quelques années à la langue parlée a mis en évidence des phénomènes qu'on a *cru* spécifiques, mais qui concernent tout aussi bien la langue écrite, même si c'est de façon moins évidente. Ainsi, les mécanismes qui règlent la "mise en discours" de la langue s'imposent de façon plus spectaculaire à l'oral, et sont parfois plus faciles à observer; mais ils sont indéniablement présents dans les productions écrites. (1991: 52. Je souligne.)

Ce mirage de l'oral et de l'écrit comme deux langues autonomes est partiellement dû au fait que l'oral est souvent hâtivement assimilé au familier ou au populaire tandis que l'écrit est confondu avec le soutenu et le littéraire. Toutefois, de même qu'il existe différents registres à l'oral, il existe différents registres à l'écrit. Par exemple, une lettre amicale peut recourir à un registre familier tandis qu'une

conférence académique est susceptible de faire usage d'un registre très soutenu. Cette confusion notionnelle est en fait induite par des phénomènes de fréquence. Il est évident que l'oral recourt plus souvent à un registre familier que l'écrit. Mais, il s'agit là de caractéristiques conjoncturelles et non pas structurelles. La langue est la même à l'oral qu'à l'écrit, mais les choix préférentiels ne sont pas semblables; certaines structures apparaîtront plus facilement et plus souvent dans un code que dans un autre; les différences ne relèvent pas de la langue mais de la parole.

En conclusion, je dirai que toutes les "caractéristiques" de la langue parlée ne se rencontrent donc pas nécessairement dans le style oralisé et toutes celles qu'on croit y trouver ne relèvent pas nécessairement de l'oral. La langue parlée écrite, c'est-à-dire le style oralisé, ne saurait entretenir une relation mimétique avec l'oral authentique, tout d'abord bien sûr parce que le passage à l'écrit oblige à traiter différemment les aspects supra-segmentaux de l'oral, c'est-à-dire à linéariser ce qui se donne et se perçoit simultanément, mais aussi parce que les romanciers ont opéré un choix parmi les caractéristiques "réelles". La plupart ont opté dans un premier temps — et Ramuz ne fait pas exception — pour un style oralisé, qui relévera souvent d'un niveau de langue familier.

3. Les effets d'oralité dans un roman de Ramuz

Pour éviter l'éparpillement, je me restreindrai à *La grande peur dans la montagne*[3], un des textes aisément accessibles de Ramuz. Ce roman, comme de nombreux autres textes de l'écrivain, recourt à plusieurs traits qui conjugués produisent un effet d'oralité[4]. Bien que la voix narrative ait adopté dans *La grande peur dans la montagne* un style oralisé, celui-ci n'est pas identique au parler des personnages. En effet, si le narrateur peut recourir à une expression oralisée, il ne

---

[3] Je fais référence à l'édition du Livre de poche, 1991.

[4] Haggis (1968) propose une étude stylistique d'autres textes de Ramuz.

se prive pas cependant de faire usage de subjonctifs imparfaits: "car il ne rencontrait personne qu'il ne fût arrêté ou qu'on ne lui criât [...]" (*La grande peur dans la montagne*, p. 178). Au cours du repérage des effets d'oralité, il s'agira de montrer la diversité de ces voix.

Le narrateur témoigne d'une attitude ambiguë à l'égard de ses concitoyens. Tantôt, il s'identifie très clairement à eux:

> **Notre** Président Maurice Prâlong, parce qu'il avait été nommé par les jeunes, alors le parti des jeunes le soutenait [...]. (p. 5)

> A la vallée, ils ont leurs idées, qui ne sont pas toujours les **nôtres** [...]. (p. 8)

Tantôt, il questionne cette appartenance, comme en témoignent certaines remarques, où la voix narrative se distingue clairement des *ils*:

> Ces luges, c'est de quoi **ils** se servent dans leur mauvais chemin... (p. 53)

> [...] et défense avait été faite de monter au chalet aussi bien que d'en descendre, défense qui était valable pour les bêtes comme pour les hommes, ne serait-ce qu'un chien ou un chat (mais **ils** tirent comme on a vu souvent même sur les chiens ou les chats)... (p. 78)

> On n'ose pas trop leur parler du pâturage, parce qu'**ils** n'en parlent pas eux-mêmes. (p. 185)

La voix narrative est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté montagnarde, dont elle possède le langage tout en ne l'utilisant pas totalement dans le cadre de son activité narrative ou testimoniale. La différence réside surtout dans le fait qu'elle essaye de mettre malgré tout de l'ordre dans le monde et use moins volontiers que les personnages de structures qui pourraient mettre en question cet ordre.

Afin de mieux saisir les spécificités du style oralisé ramuzien[5], je vais parcourir systématiquement mais brièvement les divers niveaux où l'on peut appréhender ce marquage.

Plan phonique

Cette dimension est peu présente. Ramuz ne reproduit pas la prononciation des personnages ni celle de la voix narrative. On ne trouve aucune indication sur les particularités individuelles. La représentation de la prononciation par la transformation de la graphie usuelle déstabiliserait le lecteur, remettrait totalement en question la norme.

Plan prosodique

Cette dimension est beaucoup plus présente. Pour marquer la structure prosodique des énoncés, on recourt le plus souvent à certains signes de ponctuation, comme le point d'exclamation, le point d'interrogation et les points de suspension. Ceux-ci sont les signes les plus fréquemment utilisés par Ramuz:

> Il riait.
> "Dis... allons, ris... Dis que oui... Victorine..., Victorine, demain je vais chez le Président... Victorine, je vais chez le Président. Demain... Chez le Président. Oui ou non? Si tu ne dis rien, c'est que c'est oui... Une..." (p. 26)

La phrase non seulement fait une large place aux points de suspension, mais de plus elle les utilise fréquemment comme clausule:

> — Oh! moi, dit le Président, ces histoires...
> — Oh! moi, dit alors Barthélemy... (p. 28)

---

[5] Pour un répertoire plus large des marqueurs d'oralité, voir Durrer (1994).

Pour la grande majorité, il ne s'agit pas d'hétéro-interruptions, mais d'auto-interruptions:

> — J'avais... j'avais peur... (p. 55)

> — Je ne sais pas ce qui lui arrive; il n'arrête pas de trembler...
> [...]
> — Oh! bien sûr, j'ai tout essayé... Je lui ai fait boire du thé bouillant, je lui ai mis des bouteilles d'eau chaude... Ça n'a servi à rien, qu'est-ce qu'il faut faire?...
> — Attendez... (p. 56)

Les points de suspension apparaissent que les énoncés soient syntaxiquement et sémantiquement achevés ou non. La parole ne s'arrache pas contre d'autres paroles, adverses; il n'y a guère de lutte pour la parole entre interlocuteurs. La lutte a lieu entre la parole et le silence, parfois le bruit:

> Et c'est dans un de ces silences qu'on a entendu le vieux Munier qui disait:
> — C'est que tu as voulu, Président, t'attaquer à plus fort que toi...
> La phrase servait sans doute de conclusion à un discours qu'il avait tenu, et qu'on n'avait pas pu entendre dans la fumée, parmi le vent, parmi les voix, la grosse pluie, — puis un silence de nouveau étant venu:
> — A plus fort que toi... Et elle est méchante, quand elle s'en mêle.
> Parlant sans doute de la montagne: — Il y a des places qu'elle se réserve, il y a des places où elle ne permet pas qu'on vienne...
> Le silence durait cette fois.
> — Nous autres, on a de l'expérience... Mais toi, Président, tu es d'entendement difficile et ton cœur est fermé. Tu n'as pas voulu nous écouter; et, à présent, c'est trop tard... Il n'y a plus qu'à laisser faire, mais c'est ta faute, Président. (p. 79-80)

Le lecteur assiste donc à la construction lente et laborieuse de l'énoncé; celui-ci garde grâce aux points de suspension notamment une trace de son processus de production. La voix narrative en revanche ne recourt guère aux points de suspension, bien qu'elle donne également à voire le processus de production, mais par des moyens tout à fait différents, puisqu'ils sont de nature syntaxique.

Plan morpho-syntaxique

La syntaxe du narrateur se caractérise par le recours fréquent aux répétitions et reformulations:

> Il tapa sur ses poches, il tapa sur les gros sacs que faisaient ses poches, en bas et de chaque côté de sa veste, et qui tendaient le drap sur les épaules, les faisant aller en avant; faisant aller en avant tout son grand corps, faisant aller en avant son long cou maigre; — il tapa sur ses poches, elles firent entendre un bruit [...]. (p. 72)

> Il faut comprendre qu'on n'a guère ici pour vivre que le bétail. On n'a point de vignes, par ici; on vit des bêtes. On n'a point de blé par ici, rien qu'un peu de seigle et pas beaucoup, juste ce qu'il nous en faut pour notre pain; à peine si on a des légumes et des fruits; on vit de lait, on vit de viande; on vit de lait, de petit-lait, de fromage maigre, on vit de beurre; même le petit peu d'argent bon à mettre dans sa poche qu'on peut avoir vient du bétail. (p. 77)

> Ils sont allés, ils sont allés longtemps. Ils marchaient vite, ils criaient, ils faisaient claquer leurs fouets. Ils faisaient claquer leurs fouets de toutes leurs forces, étant maintenant assez éloignés les uns des autres; ils criaient de toutes leurs forces, ils faisaient claquer leurs fouets pour tromper leur solitude; sous les grandes parois, sous l'une et l'autre grande paroi — et Joseph allait sous celle de droite [...]. (p. 122-123)

Une telle structure n'est pas sans ressemblance avec les piétinements syntaxiques de l'oral présentés comme typiques par Claire Blanche-Benveniste et Colette Jeanjean (1987: 165-175). A l'oral, le locuteur laisse apparaître des hésitations en certains lieux syntaxiques

car il est à la recherche d'une formulation satisfaisante. C'est ce qui apparaît dans les exemples suivants:

> [...] donc les clous de girofle dans l'oignon les clous de girofle piqués dans l'oignon deux clous hein
> [...] alors à la je sais qu'à la à à la Rose ça construit

L'effet de discours spontané est également produit par un autre type d'ajout, non pas simplement juxtaposé, mais logé cette fois dans une parenthèse:

> Il mangeait, il buvait; et elle, elle avait été une des premières à être là (pour la sixième ou la septième fois); [...] (p. 59)

> Ce même soir déjà (le soir donc du jour où Pont était monté), le neveu avait dit [...]. (p. 94)

> Le lendemain matin (bien qu'on eût soigneusement isolé le troupeau, et, pour la nuit, on le poussait sous une roche), le lendemain matin, deux bêtes de nouveau ont été atteintes par la maladie. (p. 99)

Pour la voix narrative, les parenthèses constituent des espèces de remords, de corrections discursives; elles permettent de pallier les manques d'un discours qui réalise en cours d'énonciation qu'il est insuffisamment explicite.

La parole de la voix narrative n'est pas menacée par le silence, mais par un flux de paroles qu'il s'agit de sélectionner et d'organiser.

L'oral se manifeste souvent à l'écrit par une préférence marquée pour les deux formes pronominales *on* et *ça*, au lieu de *nous* et *cela*. *La grande peur dans la montagne* fait un emploi abondant et même appuyé, tant du côté du narrateur que des personnages, du pronom *on*:

> — C'est des histoires. **On** n'a jamais très bien su ce qui s'était passé là-haut, et il y a vingt ans de **ça**, et c'est vieux. (p. 5)

— S'ils viennent me déranger, **ça** leur coûtera cher. (p. 148)

— Alors, nous, qu'est-ce que vous vouliez qu'**on** fasse?... Il sortait avec sa carabine. Nous, **on** était peut-être bien une trentaine d'hommes, il s'est tourné vers nous, mais il ne nous a pas aperçus tout de suite, parce qu'**on** n'était pas venus jusque devant la maison et c'est plus haut dans la ruelle qu'**on** se tenait. Il nous a dit [...]. (p. 150)

On s'explique du moins la chose de cette façon-là, car il ne reparut au village qu'un peu avant minuit, et **on** n'a jamais pu savoir exactement ce qui s'est passé. (p. 61)

Omniprésent dans la parole des personnages, le pronom démonstratif *ça* est assez rare dans le discours du narrateur. Dans l'exemple ci-dessus, *de cette façon-là*, tournure très académique, est préférée à *comme ça*, son alternative orale, que l'on aurait pu attendre.

Parmi les structures syntaxiques qui connotent volontiers l'oral, il faut aussi mentionner les structures clivées:

Notre Président Maurice Prâlong, parce qu'il avait été nommé par les jeunes, alors le parti des jeunes le soutenait; mais il avait contre lui le parti des vieux. (p. 5)

— **Ce mulet**, est-**ce** naturel? As-tu vu Romain, toi? (p. 82)

— [...] alors, écoute bien, **cet endroit**, est-ce qu'**il** n'avait pas été choisi exprès?... Et, cette pierre, c'est quelqu'un... (p. 82)

— **Les provisions**, on **les** mettra tous les quinze jours au Scex Rouge, sous la roche... (p. 87)

— Il n'y a plus que le papier, méfie-toi. **Ça** ne dure pas toujours, **du papier**. (p. 124)

L'utilisation des structures clivées appelle deux remarques. Premièrement, c'est la structure anaphorique qui domine en conformité avec l'oral authentique, mais en opposition avec la pratique de

Zola dans *L'Assommoir* par exemple. Deuxièmement, la structure clivée est réservée aux personnages et ne déborde pas souvent sur le discours du narrateur:

> On **les** a vus ainsi avancer **les cinq** par secousses, par petites poussées, et ils ont été longtemps cinq points, cinq tout petits points noirs dans le blanc. (p. 15)

> Et, **eux**, ils furent de plus en plus petits, là-haut, sous les parois de plus en plus hautes, qui furent grises aussi, d'un gris sombre, puis d'un gris clair; (p. 16)

> Il mangeait, il buvait; et **elle**, **elle** avait été une des premières à être là (pour la sixième ou la septième fois); [...] (p. 59)

L'interrogation constitue un autre élément volontiers utilisé par les romanciers pour connoter l'oral. Ramuz recourt bien à quelques tournures simplifiées mais plutôt parcimonieusement:

> — Ça va durer encore longtemps? (p. 116)

> — [...] seulement l'argent compte-t-il encore, quand c'est notre vie qui est en jeu? (p. 6)

> — Ça va bien, qu'en pensez-vous? (p. 122)

Rares sont également les temps surcomposés, qui sont pourtant souvent donnés comme une des caractéristiques des parlers romands: "Ils ont trait, ils ont eu fini de traire" (p. 45).

Si tous ces procédés qui connotent la langue parlée sont utilisés conjointement et fréquemment, aucun n'est appliqué avec une totale rigueur. S'il y a systématicité, c'est dans le rejet de certaines connotations faciles d'oralité, comme la simplification de la négation, à laquelle Ramuz ne fait jamais appel.

Plan lexico-sémantique

Contrairement à toute attente, le vocabulaire porte très peu traces de la langue parlée locale ("septante", p. 6). Le narrateur ne fait pas usage d'un terme spécifique sans s'empresser de l'expliquer:

> Ils sont partis à quatre heures du matin avec leurs lanternes et des provisions, sans oublier une ou deux bottilles de muscat (qui sont de petits barils plats en mélèze, de la contenance d'un pot, ou un litre et demi). (p. 12)

> [...] le jour même arriva chez le Président la mère du petit Ernest, qui venait demander au Président d'engager son garçon, bien qu'il vînt seulement d'avoir treize ans (mais on a besoin dans les montagnes de ce qu'ils appellent le "boûbe" pour les petits travaux, et un enfant de cet âge y suffit); (p. 28)

Si la réalité échappe à l'entendement, du moins les signes linguistiques sont-ils maîtrisés.

Signalons pour finir quelques tournures inhabituelles qui créent un air d'oralité:

> Ils avaient monté encore une fois les deux le sentier qui est *en arrière du village* [...]. (p. 20; je souligne.)

> Il avait parlé *d'affilée*; à un moment qu'il eût assez voulu continuer, parce qu'il n'a pas pu ne pas voir *qu'elle avait laissé donné*, il a bien fallu qu'il s'arrête, *quoi aller sa tête en avant;* et, ayant mis ses mains l'une dans l'autre, avait été les loger entre ses genoux, les épaules ramenées comme si elle avait froid. (p. 24; je souligne.)

Certaines périphrases données en lieu de lexèmes pourtant usuels étonnent aussi:

> Les nouvelles qu'on en a eues ont été apportées plus tard par des personnes pas du pays, — on veut dire par ces gens qui courent les

glaciers pour leur plaisir avec des piolets et des cordes; c'est par eux qu'on a su plus tard que le pâturage avait disparu. (p. 185)

*

Aucun de ces traits ne suffit à lui seul à provoquer un effet de langue parlée; c'est leur conjugaison et leur relative discrétion qui ensemble construisent ce sentiment d'une langue proche de la réalité orale. Toutefois, cet effet n'est pas le seul recherché. Le but n'est pas uniquement de reproduire plus ou moins fidèlement un sociolecte.

Il ne s'agit pas seulement pour Ramuz d'imiter tout ou partie de la langue parlée. Il s'agit aussi à travers le style oralisé de connoter un sens plus global. En effet, le choix stylistique n'est pas sans incidence sémantique et idéologique. Le style oralisé va souvent de pair avec un bouleversement plus général et plus total. En d'autres termes, il semble accompagner une mise en chaos d'autres structures ou modules sémiotiques.

Mettre en cause les conventions de l'écrit, c'est peu ou prou, à plus ou moins long terme, déstabiliser d'autres dimensions: conversationnelle, narrative, idéologique, rationnelle, référentielle. Le non-respect de la norme grammaticale amène le non-respect d'autres strates sémiotiques. S'affranchir des normes de l'écrit, c'est, pour un certain nombre d'écrivains, s'affranchir d'autres normes. Les notions mêmes de vérité et de mensonge sont souvent ébranlées avec la disparition de l'écriture. C'est à l'évidence ce qui se passe dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Mais, un roman comme *Zazie dans le métro* de Queneau n'échappe pas non plus à ce bouleversement général. Une petite fille s'y comporte de la façon la plus vulgaire possible, les gendarmes se transforment en voleurs, l'oncle Gabriel se travestit en danseuse, tandis que sa femme Marceline est en fait un homme!

Le monde ramuzien tel qu'il est présenté dans *La grande peur dans la montagne* ne semble pas faire exception au modèle évoqué. En effet, on y trouve à la fois une langue non académique et un univers qui échappe à la rationalité. La plupart des personnages ne

comprennent pas ce qui arrive. Le monde n'est plus intelligible malgré les efforts déployés par tous pour le comprendre.

4. Rendre le monde intelligible

La langue des personnages et du narrateur de Ramuz est double. D'un côté, elle cultive le caractère chaotique de l'oral (silences, reprises, structures clivées, etc.), de l'autre elle est saturée de connecteurs et d'opérateurs d'intelligibilité[6]. Parmi ceux-ci, on peut mentionner les comparaisons globales qui ponctuent le roman. Elles sont plus de deux cents, soit plus d'une par page, régulièrement réparties sur l'ensemble du livre. Ramuz développe largement ses comparaisons qui se réduisent rarement à un seul terme:

> Les premières mouches passaient à vos oreilles, **comme quand** on souffle dans une trompette. (p. 35)

> Ils ont laissé le muscat reposer avec sa jolie couleur dans le fond des verres, où il balançait et penchait, à cause d'un coup de poing qu'on donne sur la table, et toute la table allait alors de côté **comme quand** on est dans une cabine de bateau. (p. 79)

> Et brusquement, là-bas, sous l'avancement de la roche, ce fut **comme quand** on met le feu à un tas de paille, à cause de toutes ces sonnailles qui montèrent brusquement [...] (p. 117)

> C'était là-haut, entre deux dents, et le couloir qui y menait montait directement, mis debout avec sa blancheur contre la paroi, **comme** une échelle. (p. 136)

Les raisons de cette stratégie rhétorique sont essentiellement de deux ordres. La comparaison peut combler une insuffisance lexicale ou satisfaire un besoin d'explication. Si l'on adopte la première

---

[6] Je discute la question du repérage des faits de style dans Durrer (1996).

interprétation, on retrouverait cette difficulté de formulation propre à l'oral. Si l'on opte pour la seconde, en revanche, le locuteur n'éprouve pas de gêne linguistique mais est soucieux de son interlocuteur. Il fait preuve alors d'une position de maîtrise. Comment choisir entre ces deux interprétations? Que signifient dans le roman de Ramuz ces innombrables comparaisons? Je ne crois pas qu'il faille les considérer comme des signes de maîtrise. Bien au contraire, Ramuz les emploie souvent dans des situations d'ignorance avérée:

> Puis, de nouveau, on a vu la lanterne du Président se soulever, décrivant un demi-cercle, **on ne savait trop** à quelle hauteur au-dessus du sol, **ni comment** tenue, **ni par qui**; allant donc ainsi **comme** d'elle-même en l'air par ses deux ou trois voyages en rond; (p. 14)

On peut définir la comparaison comme une figure fondée sur la mise en équivalence au moyen d'un opérateur de comparaison entre deux termes. Il s'agit souvent de mettre en équivalence un terme abstrait et un terme concret, ou un terme inconnu et un terme connu. Le comparant doit donc introduire de l'intelligibilité. Toutefois, on peut aussi dépasser cette conception qui consiste à ne mettre l'accent que sur ce qui lie les termes d'une comparaison, au profit d'une attention aux incompatibilités irréductibles, à l'étrangeté ultime manifestée dans le résidu adverbial. La comparaison, en définitive, peut introduire autant d'intelligibilité que d'étrangeté. Censée participer au déchiffrement du monde, elle peut aboutir à sa fictionnalisation. La multiplication des comparaisons pourrait dénoncer cette aporie. Le monde n'est que juxtaposition d'événements et de phénomènes aux liens lâches.

Ce comportement paradoxal — intelligibilité et fuite du sens — n'est pas propre à la comparaison. D'autres unités linguistiques le partagent, parmi lesquelles le connecteur explicatif *parce que*:

> Il s'était remis à penser à son fusil et à cette fissure de roc où, sous les feuilles sèches, il y avait l'arme, une poire à poudre, de la grenaille, des capsules dans une boîte de fer-blanc, **parce que** c'était un vieux fusil à chien, mais ça n'empêche pas, au contraire [...]. (p. 102)

Bien que le connecteur *parce que* soit particulièrement fréquent, il n'est pas seul à occuper le champ de la raison:

> — C'est des histoires. On n'a jamais très bien su ce qui s'était passé là-haut, **et** il y a vingt ans de ça, **et** c'est vieux. (p. 5)

> Notre Président Maurice Prâlong, **parce qu**'il avait été nommé par les jeunes, **alors** le parti des jeunes le soutenait; **mais** il avait contre lui le parti des vieux. (p. 5)

Et, alors, car, parce que constituent les connecteurs utilisés avec une fréquence remarquable tant par rapport à la langue elle-même que sur le plan interne du roman. Le narrateur et les personnages de *La grande peur* ne cessent d'expliquer les phénomènes:

> Il prit une grosse poignée de branches qu'il jeta sur le feu [...]; **et** c'était moins pour la chaleur que pour la lumière, **parce qu**'on prétend qu'Il n'aime pas la lumière. (p. 95)

> Tout à fait comme pour le mulet, disent-ils; **et**, nous, le lendemain matin, on s'était mis à la chercher, **parce que** tout de suite on avait compris de quel côté elle devait être allée. (p. 112)

> Une sonnaille détachée des autres venait à présent rapidement à eux avec son tapement sec, **puis** ce fut le bruit sourd et gras des sabots qui s'écrasaient sur les pierres, **parce que** la bête venait au grand galop [...]. (p. 117)

> **De sorte qu**'ils se sont laissés retomber en avant, la tête sur la poitrine, **mais** pas Joseph, **parce qu**'il pense: "Deux heures, la lettre doit être là." (p. 126)

Cette insistance explicative finit par provoquer un drôle de sentiment. Elle produit du surnaturel. A force de vouloir tout expliquer même l'insignifiant, on ne rationalise pas le surnaturel mais on transfigure le naturel, qui devient étrange. Ce processus transparaît clairement dans l'exemple ci-dessous, l'explication la plus naturelle

ne semble pas avoir un statut préférentiel, mais est présentée comme une simple possibilité:

> Et il ne s'est pas pressé d'entrer, pendant que Joseph (est-ce parce que la nuit était froide?) sentait des frissons lui courir le long de l'épine sous ses habits... (p. 99)

De même dans cet autre exemple, l'explication semble être inutile puisqu'elle est de forme tautologique, et sa présence introduit alors une certaine étrangeté:

> Eux ne répondirent pas, parce qu'ils étaient vides de mots et leur bouche est restée tout à fait vide de son [...]. (p. 122)

Le lecteur-narrataire est pris à partie par toutes ces comparaisons qui affolent la représentation, ces explications inutiles ou insuffisantes, qui ne clarifient plus le monde mais troublent tous les savoirs. Plus rien ne va de soi. L'expansion du discours comparatif et explicatif devient contre-productif.

En définitive, la recherche de la causalité de la catastrophe n'aboutit à rien si ce n'est à une déstabilisation totale. Il n'y a plus de cause ni première, ni dernière contrairement à ce que propose Michel Dentan:

> On n'en finirait plus d'explorer ainsi le réseau des rapports de causalité, à tous les niveaux. Mais on risque de s'y égarer, si on oublie qu'ils sont subordonnés à un rapport premier, que tout converge vers une causalité globale très simple: la décision d'exploiter à nouveau le pâturage de Sasseneire déclenche tous les malheurs. (Dentan, 1977: 52)

C'est bien cet égarement qui est d'une certaine façon recherché par le roman. Le style oralisé ainsi que les multiples appendices explicatifs et comparatifs concourent à forger ce sentiment de processus inachevé et incertain, à construire incertitude et doute. Tout converge vers une mise en suspens du sens. Comme le pâturage, le sens sera laissé à l'abandon.

Sylvie Durrer
Université de Zurich

Bibliographie

Adam, Jean-Michel, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

— "Style et fait de style: un exemple rimbaldien", in G. Molinié et P. Cahné, dir., *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF, 1994, pp. 15-43.

Blanche-Benveniste, Claire, "Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains", *Langue française*, 89, 1991, pp. 52-71.

Céline, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955.

Dentan, Michel, *La grande peur dans la montagne, Ramuz*, Paris, Hatier, coll. Profil d'une œuvre, 1977.

— *Le Texte et son lecteur*, Lausanne, L'Aire Critique, 1983.

Durrer, Sylvie, *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994.

— ""Ce louchon d'Augustine". Etude d'un fait de style", *Etudes de linguistique appliquée*, Paris, 1996 (à paraître).

Gadet, Françoise, *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989.

Haggis, Donald R., *C.-F. Ramuz ouvrier du langage. Aspects de son art d'écrire d'après trois manuscrits*, Paris, Minard, 1968.

Luzzati, Françoise et Daniel, "Oral et familier: le style oralisé", *L'Information grammaticale*, 34, 1987, pp. 5-10.

Meizoz, Jérôme, "Le droit de mal écrire. Trois cas helvétiques (XVIIIe-XXe siècle)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 111-112, 1996 (1996a), pp. 92-109.

— "Les enjeux sociaux du style. La réception de C. F. Ramuz en France et la question de l'écriture "populaire" (1918-1932)", *Revue des Lettres modernes*, (1996b; à paraître).

Ramuz, Charles Ferdinand, *La grande peur dans la montagne*, Paris, Le Livre de poche, [1925] 1991.

— "Lettre à Bernard Grasset", *Œuvres complètes*, tome 12, Lausanne, Editions Rencontres, [1929] 1968.

Zola, Emile, *L'Assommoir, Les Rougon-Maquart*, t. II, Paris, Gallimard (Pléiade), [1877] 1966.