



UNIVERSITÉ D'ARTOIS

Laboratoire : Textes et Cultures
Doctorat en Etudes littéraires françaises



PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
UNIVERSITY OF PÉCS

Doctorat en Etudes Littéraires

KILA Noémi (KERESZTES-KILA Noémi)

Dynamismes et structures de la perception
dans l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz

**Thèse dirigée par Prof. Christian MORZEWSKI (Université d'Artois) /
Prof. Árpád VÍGH (Université de Pécs) sous forme de cotutelle**

Soutenue le 29 novembre 2013

Jury:

M. Miklós MAGYAR

M. Christian MORZEWSKI

M. Jean-Louis PIERRE

M. Árpád VÍGH

Résumé

Cette thèse a comme but de resituer l'œuvre de l'auteur suisse romand, Charles Ferdinand Ramuz dans le contexte français où elle a été souvent mal accueillie, plus particulièrement à l'époque contemporaine à sa création même. Afin de pouvoir situer les questionnements et les hypothèses, elle dresse un panorama des différents aspects de la réception de l'œuvre en question (malentendus, interprétations linguistiques, esthétiques et narratologiques). Ce travail souhaite s'inscrire dans le renouveau critique qui s'est fait jour dans les années soixante. Il étudie les stratégies d'expression et les techniques narratives qui rendraient possible une « langue-image » et une esthétique de la perception phénoménologico-cinématographique. Il consacre une attention particulière à l'usage ramuzien du pronom *on* ainsi qu'à la mise en œuvre des effets cinématographiques. L'analyse détaillée de ces constantes de l'écriture ramuzienne permettent non seulement de redéfinir les enjeux d'un regard détaché, objectif et de redécouvrir le foyer perceptif comme doté de conscience et de cognition, mais aussi de poser une question qui peut paraître bouleversante : l'écriture de cet écrivain vaudois, mettrait-elle en œuvre ce que la création romanesque associée à la mouvance du Nouveau Roman définit et théorise trente ans plus tard ?

Mots clés

perception, mouvement, cinéma, Nouveau Roman, narration, *on*, « langue-image », foyer perceptif, conscience, objectivité, subjectivité, image, vécu, phénoménologie, point de vue, observateur, Charles Ferdinand Ramuz, Alain Robbe-Grillet, Jean-Louis Baudry

Intitulé et adresse de l'unité de recherche

Textes et cultures EA 4028
Maison de la Recherche
9 rue du Temple - BP 10665
62030 ARRAS CEDEX

Abstract

Dynamisms and structures of perception in the work of Charles Ferdinand Ramuz

The aim of the present thesis is to resituate the work of the Swiss writer Charles Ferdinand Ramuz in the French context in which it was frequently badly received, namely in the contemporary age of its creation. In order to situate the questions and hypotheses, the thesis will provide a panorama of the different aspects of the work's reception in question (misunderstandings, linguistic, aesthetic and narratological interpretations). This study aims to follow in the lines of the Critical Renewal which appeared in the sixties. It will study the strategies of expression and the narrative techniques that would allow a «language-image» and an aesthetics of the phenomenological-cinematographic perception. It will focus especially on Ramuz' usage of "on" (we) as well as on the realization of the cinematographic effects. The detailed analysis of these constants in Ramuz' writing make it possible not only to redefine the challenges of a detached and objective view and to rediscover the perceptive focus as if it was provided with conscience and cognition but also to raise a seemingly upsetting question: may it be possible that the writing of this Vaud writer already accomplishes what the Romanesque creation in association with the movement of the New Novel (Nouveau Roman) defines and theorises thirty years later?

Keywords

perception, movement, cinema, New Novel (Nouveau Roman), narration, on, « language-image », perceptual focus, conscience, objectivity, subjectivity, image, lived, phenomenology, point of view, observator, Charles Ferdinand Ramuz, Alain Robbe-Grillet, Jean-Louis Baudry

*À M. Roger Bouillon
qui n'est plus parmi nous
que par la musique et la
littérature*

Remerciements

J'exprime mes profonds remerciements à mes directeurs de thèse, Prof. Árpád Vigh et Prof. Christian Morzewski qui – malgré leur emploi du temps très chargé et leurs nombreuses activités de président de l'université, d'enseignant et de chercheur – ont toujours su m'apporter des conseils précieux. Outre leur soutien professionnel, l'encouragement et la disponibilité dans la correction dont ils ont fait preuve tout au long de mes années d'étudiant et de doctorant resteront gravés dans ma mémoire.

J'adresse de chaleureux remerciements à M. Jean-Louis Pierre qui – en tant que Président des *Amis de Ramuz* – a témoigné d'une disponibilité et d'une gentillesse impressionnantes. Il a toujours été là pour m'encourager et pour m'aider dans mes recherches bibliographiques, notamment par correspondance ou lors de mes séjours de recherches au Fonds Ramuz de Tours.

Cette thèse doit beaucoup à toute l'équipe du Chantier Ramuz et du Centre de Recherches sur les Lettres Romandes, hébergés par l'Université de Lausanne. M. Daniel Maggetti, M. Rudolf Mahrer, M. Jérôme Meizoz, M. Vincent Verselle et M. Noël Cordonier se sont montrés prêts à m'accueillir pour des recherches bibliographiques et m'ont aidée à retrouver ou ont mis à ma disposition des éléments bibliographiques importants.

Je tiens aussi à remercier M. Martin Bishof qui s'est engagé dans l'organisation de mon premier séjour à Lausanne, notamment pour assister au cours intitulé *Re-Lire Ramuz*, en 2008. Reto Zöllner, l'un de mes jeunes collègues à l'Université de Zürich, et Tianliang Jiang, une amie chinoise se sont également montrés prêts à vérifier quelques détails infimes, mais d'autant plus importants pour mon travail dans les bibliothèques zurichoises et parisiennes : qu'ils soient remerciés ici de leur aide.

Je souhaiterais aussi exprimer ma gratitude envers deux collègues de l'Université de Pécs qui m'ont poussée à oser mes premiers pas : M. Róbert Varga et Mme Zsuzsa Simonffy. Qu'ils soient remerciés ici pour leur soutien.

Ces remerciements ne seraient pas complets sans une pensée à la France qui m'a soutenue financièrement pendant mes quinze mois de Boursier du Gouvernement Français. J'espère mettre mes compétences au profit de celles et ceux qui souhaitent en profiter en France ou dans un autre pays francophone.

Je tiens à remercier Mme Nathalie Leturque-Carton du Service de la Recherche et des Etudes Doctorales de l'Université d'Artois ainsi que Mme Judit Horváth de l'unité correspondante de l'Université de Pécs. Leur accueil toujours souriant et leur écoute toujours précieuse m'ont permis de passer des moments très agréables, malgré la quantité de formulaires que l'on rencontre durant une thèse.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à toute ma famille dont le soutien a toujours été naturel et intense. Malgré la distance géographique qui nous avait souvent séparés et qui nous sépare même aujourd'hui, mes parents et mes grands-parents se sont toujours montrés motivants et fiers de mon parcours. Cette thèse doit beaucoup à mes ami(e)s qui ont toujours été là dans les moments heureux et malheureux de mon parcours. *Köszönöm Nektek!*

Qu'il me soit permis de citer le nom de mes ami(e)s français(es) angevin(e)s et arrageois(es) dont l'accueil toujours chaleureux et la disponibilité me sont depuis toujours très précieux. J'adresse mes plus sincères remerciements à Mme et M. Bouillon grâce à qui j'ai été séduite par la langue française. Leur engagement pour l'amitié franco-hongroise servent d'exemple pour les futures collaborations professionnelles et personnelles entre ces deux pays qui sont aujourd'hui les miens et où j'ai préparé cette

thèse, notamment sous forme de cotutelle. Mes vifs remerciements vont aussi vers Mme Michèle Celerse dont l'amitié précieuse m'a permis de toujours me sentir chez moi dans le Grand Nord. Sans le soutien et les déplacements de Suzanne Vallin, Alice Sevin et Marie-Emilie Dat, il serait resté quelques places vides dans ce travail, mais aussi dans mon cœur.

Je remercie plus particulièrement mon époux, Barna qui, avec son sourire et ses mots réconfortants, se montre toujours patient et fier de me soutenir dans mon parcours professionnel.

Liste des abréviations

Editions de références

- OC* RAMUZ, Charles Ferdinand, *Œuvres complètes*, Genève : Slatkine, 2005 → 28 volumes, en cours de publication.
- OCM* RAMUZ, Charles Ferdinand, *Œuvres complètes*, Lausanne : Mermod, 1940-1954, 23 volumes.
- Romans* RAMUZ, Charles Ferdinand, *Romans*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 2 volumes.

Autres références

- CFR* *C. F. Ramuz 1*, etc. fascicules de la série C. F. Ramuz de la *Revue des Lettres Modernes*, Paris : Minard, 1982 →
- DAR* *Etudes de lettres* (Lausanne), 2003, n° 1-2. : *Dans l'atelier de Ramuz*, édité par Jérôme Berney et Doris Jakubec.
- PCR* PEGUY, Marcel, *Pour ou contre Ramuz*. Dans : *Cahiers de la Quinzaine*, 1^{er} cahier de la 17^{ème} série, Paris : Editions du siècle, 1926, 320 p.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	15
I. L'ŒUVRE DE CHARLES FERDINAND RAMUZ AU CRIBLE DES CRITIQUES.....	26
I.1. Panorama de la réception de l'œuvre ramuzienne – des origines à nos jours.....	27
I.1.1. Réception dans l'espace francophone et au-delà.....	28
I.1.2. Régionalisme, attaque contre la langue française ou une nouvelle esthétique ?	51
I.1.2.1. De Ramuz régionaliste ou rustique à une approche multiple	51
I.1.2.2. « Écrivain français !... S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! »	57
I.1.2.3. Approches contemporaines des questions esthétiques	61
II. QUAND C'EST <i>ON</i> QUI PERÇOIT	79
II. 1. <i>On</i> – une instance polyvalente ?.....	80
II.2. <i>On</i> – une constante problématique de l'écriture ramuzienne	83
II.3. Multiplicité et plasticité référentielle – le <i>on</i> en contexte	90
II.4. Perspectives textuelles et narratives de <i>on</i> en littérature.....	101
II.4.1. Quand c'est <i>on</i> qui perçoit dans les romans de C. F. Ramuz.....	113
III. PERCEPTIONS ET LIMITES EN MOUVEMENT CHEZ RAMUZ ET DANS LE NOUVEAU ROMAN	168
III. 1. Une narration au confluent des arts et des perspectives ?.....	170
III. 2. Effets cinématographiques dans la création romanesque de C. F. Ramuz et le Nouveau Roman	185

III.2.1. Gros plan – ruptures et création	187
II.2.2. Montage alterné, montage- <i>cut</i> , <i>crossing-up</i> , fondu...les mystères de la transition	192
III.2.3. Surimpression, perceptions et projections parallèles vécues	210
III.2.4. Travelling optique ou objectif collectif ?	233
III.2.5. Travellings et images rapides.....	235
III.2.6. Voix-off et fragilités perceptives	239
III.2.7. Effets et analogies cinématographiques explicités et emboîtement de plusieurs effets.....	245
III.2.8. Création et effacement des points de vue – une création postiche ou le dynamisme de l'identité?	266
III.2.9. Points de vue complémentaires – double conscience, cognition, continuité et perception phénoménologique.....	279
CONCLUSION	300
BIBLIOGRAPHIE	305
INDEX	330

INTRODUCTION

Cueilli abondamment, pièce à pièce, jeté dans le fond du bateau, brillant et ruisselant comme de la monnaie neuve, mais l'autre poisson, celui des images, celui des idées, celui des mots, tout remuants aussi de vie ; quelle richesse de pêcheur d'idées et de vigneron de grappes de mots [...]. (RAMUZ, Charles Ferdinand, *Chant de notre Rhône, OCM*, X, 12.)

Dans ce travail, nous envisageons de placer l'œuvre ramuzienne dans une nouvelle perspective en l'inscrivant dans l'évolution de l'approche esthétique soulignée par Jérôme Meizoz. Dans sa caractérisation de l'appareil critique de l'œuvre ramuzienne, il constate que « dès les années soixante, un renouveau critique s'est fait jour »¹. Nous allons baser notre analyse sur l'utilisation de la langue, et sur celle des techniques narratives mises en œuvre, en nous concentrant plus précisément sur les romans qui illustrent parfaitement les démarches langagières et esthétiques ramuziennes. Le triangle d'images, d'idées et de mots évoqué dans l'exergue est représentatif des principaux aspects à aborder dans le travail qui suit. Ces éléments

¹ MEIZOZ, Jérôme, *Ramuz – Un passager clandestin des Lettres françaises*, Genève : Zoé, 1997, 164.

s'entrelacent et se présupposent sans cesse dans l'esthétique exploitée par l'écrivain suisse.

Quand il s'agit de l'étude des textes de Charles Ferdinand Ramuz, les angles d'analyse de nature linguistique et narratologique apparaissent particulièrement révélateurs, puisque les différents aspects liés à la langue et à la narration ramuziennes sont listés parmi les sources de malentendus et d'incompréhensions qu'elles engendrent. Doris Jakubec les note dans son introduction aux *Romans*, parue dans l'édition de la Pléiade. Vu qu'elle résume parfaitement ces sources de malentendus, sa réflexion, plus précisément la partie correspondant à notre problématique, mérite d'être citée dans sa quasi-totalité :

Trois des options esthétiques de Ramuz ont engendré des malentendus sur la signification de ses romans, ses recherches et ses objectifs. La première est le choix du paysan comme le type de l'homme aux prises avec l'élémentaire, dans une visée métaphysique, sans aucune intention sociologique, politique ou morale, et, au plan esthétique, ni réaliste ni comique. [...] Le deuxième malentendu [...] tourne autour de la notion de « nature » qui occupe une place clef dans l'esthétique de Ramuz : il veut que son art exprime de manière précise le monde concret [...]. L'omniprésence de la nature dans son œuvre a permis à certains critiques de le classer parmi les écrivains régionalistes [...]. Le troisième facteur d'incompréhension concerne l'importance accordée au style et à la langue, et qui entraîne la mise en cause du genre romanesque, alors en pleine crise. La critique, toujours normative, tant romande que française, part des règles et des principes que le romancier connaît bien, mais qu'il déplace sans cesse, dans la mesure où il cherche à se dégager de l'impératif de l'illusion romanesque ; sur le plan narratif, elle discute de la logique causale, de la place de l'intrigue, de l'absence de distinction entre le parler du narrateur et celui des personnages ; sur le plan générique, de la porosité des frontières entre récit et poème en prose, roman et épopée, voire tragédie antique ; sur le plan stylistique, du manque de la clarté de la langue, des ruptures que provoquent les tournures orales, de la non-concordance des temps, de la diversité des registres et des timbres, des archaïsmes et des néologismes, des helvétismes (le plus souvent supposés) et d'autres provincialismes².

² JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, XIII-XV.

Le récapitulatif cité ci-dessus reflète bien les principaux « chefs d'accusation » formulés contre l'esthétique ramuzienne et nous permet également d'esquisser la problématique du travail qui suit. Selon notre hypothèse, l'écriture qui nous intéresse relève d'une « surconscience linguistique », caractéristique des « littératures de l'intranquillité », et représente une sorte d'« esthétique du divers »³. Dans la réflexion de Lise Gauvin, le rapport à la langue est défini comme l'un des éléments les plus importants des littératures francophones :

Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone [...] l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif. [...] La langue, pour lui, est sans cesse à (re)conquérir. [...] Comment donc se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme, c'est-à-dire comment en arriver à cette véritable „esthétique du divers” revendiquée par Segalen et, à sa suite, par Glissant ainsi que par les signataires du manifeste *Éloge de la créolité*?⁴.

Pour caractériser la situation langagière des littératures francophones, elle propose la notion de « littératures de l'intranquillité » : « [J]e propose de substituer à l'expression „littératures mineures” celle [...] de „littératures de l'intranquillité”, empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon »⁵. Cette réflexion nous amène à deux observations préliminaires. D'une part, elle préfigure un procédé narratif ramuzien moderne qui, au lieu de nommer, consiste à faire supposer ; d'autre part, elle nous renvoie à l'idée d'« une modernité tapageuse » qui fera l'objet du dernier chapitre de ce

³ Voir GAUVIN, Lise, « De l'imaginaire à la théorie : quelques concepts élaborés par les écrivains francophones pour décrire/théoriser leur situation “à la croisée des langues” ». Dans : *Francophonie au pluriel* (dir. BISANSWA, Justin K. – TETU, Michel), Québec : CIDEF-AFI, 2003, 111.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*, 112.

travail et nous permettra un rapprochement de l'écriture ramuzienne à la mouvance du Nouveau Roman.

Les « littératures de l'intranquillité » posent un caractère épïcène à tout niveau, une diversité narrative et linguistique, créant des phénomènes de l'entre-deux et présupposant un travail de composition considérable. Dans la rénovation du roman français/francophone, la pratique de Ramuz peut aussi lui conférer le titre d'« “inventeur” [...] de la modernité »⁶. Pour le prouver, nous retournerons les reproches formulés par les différentes critiques. Sur le plan narratif, la prétendue « absence de distinction entre le parler du narrateur et celui des personnages » deviendrait ainsi un gage de modernité. Par rapport à cette formule, nous souhaiterons d'une part revenir sur certaines catégories des recherches en narratologie, plus précisément sur la question de la *focalisation* et du *point de vue*. La pratique ramuzienne bouleverserait-elle les catégories narratives classiques, souvent limitées ?

En ce qui concerne le plan générique, on interprète « la porosité des frontières entre récit et poème en prose, roman et épopée, voire tragédie antique » comme source de richesse, de diversité esthétique et d'une modernité devançant son époque. Notre approche donnera lieu à une analyse approfondie des recherches esthétiques ramuziennes qui ne se limitent pas à la mise en œuvre des procédés utilisés par la peinture ou la dramaturgie – comme le veulent par exemple les études de Sylvie Villelm⁷ – mais donnent également une large place aux effets cinématographiques. Dans le volet correspondant, nous tenterons d'élargir le cercle de perspectives esthétiques ouvertes par les critiques ayant consacré des réflexions à cet aspect de l'œuvre de C. F. Ramuz. Nos questionnements concernant le rapprochement du récit ramuzien avec le cinéma s'inscrivent dans le même ordre d'idées que celles de Philippe Renaud et de Rudolf Mahrer. Notre étude espère élucider cette problématique d'une part avec l'analyse détaillée des effets cinématographiques présents dans les textes traités, d'autre part, elle se propose comme une tentative de rapprochement de la narration et de

⁶ JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, XXVIII.

⁷ VILLELM, Sylvie, *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles Ferdinand Ramuz (1926-1937)*. Thèse de doctorat : Lettres et Arts : Aix-Marseille I : 2001, 497 p.

la langue ramuziennes avec celles des nouveaux-romanciers. Les caractéristiques examinées nous permettront ainsi d'avancer l'hypothèse selon laquelle la poétique ramuzienne préfigure les techniques narratives et langagières exploitées par les nouveaux-romanciers ainsi que les problématiques posées et formulées par eux. L'esthétique ramuzienne, mettrait-elle en œuvre ce que la création romanesque associée à la mouvance du Nouveau Roman définit et théorise plus tard ? On présume que la « subjectivité totale » soulignée plus tard par Alain Robbe-Grillet était déjà présente dans les démarches esthétiques ramuziennes, sous forme de subjectivités pluridimensionnelles complexes.

Il faut tout de même préciser que l'écriture ramuzienne se présente ouverte par rapport à celle des nouveaux-romanciers puisque – outre l'exploitation des effets cinématographiques et des particularités linguistiques –, elle comprend également un élément spécifique, lié au jeu des points de vue qui est formulé par Hector de Saint-Denys Garneau de la manière suivante :

Il y a là deux points de vue. Le point de vue du spectateur pur et si l'on peut dire absolu. [...] Par rapport à ce regard libre, complètement détaché, tout est bien [...]. Nous sentons que nous entrons sans cesse dans un enchaînement nécessaire, et que nous sommes sans cesse emmêlés à un enchevêtrement de lois [...]. Mode : rejoindre la loi par la simple description, la SUPPOSER : dialectique des faits. D'où mystère, d'où plus de force, d'emprise de la « fatalité ». [...] Donc chez Ramuz regard non purement spectateur mais essentiellement attentif, prévoyant de l'au-delà. [...] Second point de vue : point de vue tragique [...]⁸.

Au lieu de nous aventurer dans l'étude des éléments métaphysiques liés au mystère, nous nous concentrerons sur les traits inexploités du « point de vue du spectateur pur » qui s'imbrique dans l'acte de supposer. Par contre, nous verrons par la suite que le caractère détaché de ce point de vue mérite une attention particulière et doit même être remis en question. Pour résumer l'essentiel de l'écriture ramuzienne, Saint-Denys Garneau insiste sur les phénomènes suivants :

⁸ SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Journal*, Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1996, 215.

On dirait que plane[nt] sur cette œuvre une grande foi et une grande espérance, une grande miséricorde pour cette aventure qui finit ici, finit là, mais continue dans sa généralité, [...] dans une succession qui n'a pas en elle-même de valeur absolue mais qui fait signe sans cesse, qui cache et suppose sans cesse quelque chose, quelqu'un⁹.

Cette réflexion demande d'être nuancée dans la mesure où elle ne précise pas les objets cachés et supposés. Nous considérons que la technique ramuzienne consiste d'une part à cacher la subjectivité derrière l'objectivité, d'autre part, au lieu de les nommer, aussi de supposer les différents postes d'observation et/ou points de vue. Le double jeu se manifeste sous forme de phénomènes d'entre-deux, comme par exemple la position à cheval du narrateur ou l'entre-deux esthétique créé par l'enchâssement du récit cinématographique dans le texte littéraire, mais aussi par la juxtaposition des différents plans. En ce qui concerne la narration, on suppose que les textes du Vaudois ne représentent un certain type de narrateur que pour le remplacer, compléter ou le remettre en question, souvent même à l'intérieur de la même phrase. Pour le montrer, on s'appuiera sur la réflexion de Dominique Maingueneau relative aux instances frontières et l'angélisme narratif¹⁰. Le récit ramuzien – outre d'être basé sur la perception – met en œuvre un jeu de l'entre-deux, de phénomènes-limites ou encore de rôles inversés. Pour représenter, mais en même temps contrebalancer le caractère aléatoire et ambigu de la perception, différentes techniques sont privilégiées, telles : la structuration, la répétition et l'explicitation en rapport à la perception, la tendance à subjectiviser ou à intervertir la perception, la polyphonie des perceptions et des points de vue, la présence d'une apparente objectivité, etc. Lors de l'analyse de ces phénomènes, on se trouve proche de l'idée suivante de Jérôme Meizoz : « Ramuz s'en est (encore) expliqué dans une lettre à

⁹ *Id.*, 216.

¹⁰ MAINGUENEAU, Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif ». Dans : *Langue française*, n° 128, 2000, 74-95. [en ligne] [réf. du 6 décembre 2010] Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2000_num_128_1_1009

Paul Claudel du 22 avril 1925, où les couples axiologiques évoqués précédemment (illettrés/lettrés, élite/masse, expérience scolaire/expérience vécue) s'inversent »¹¹. En ce qui concerne les textes mêmes, il s'agit plutôt des couples suivants : subjectif/objectif, personnel/impersonnel, intérieur/extérieur, expérience vécue/expérience imaginée, etc. Les phénomènes-limites et les effets de transition qui caractérisent l'écriture ramuzienne surgissent essentiellement de la coprésence de ces catégories et ne font que renforcer l'idée de l'insuffisance des catégories narratives limitées.

Du point de vue stylistique, « le manque de clarté de la langue », les « ruptures que provoquent des tournures orales » deviennent des éléments linguistiques constitutifs d'une narration originale. Le travail entrepris suppose une analyse linguistique méticuleuse, partant des théories de la linguistique moderne et d'une tentative de redéfinition des stratégies énonciatives appliquées, notamment par l'étude des réalisations langagières de la description. Afin d'étayer notre hypothèse, nous examinerons plus particulièrement l'usage des pronoms et des verbes de perception, en nous basant essentiellement sur les approches linguistiques proposées par les théoriciens de la ScaPoLine et d'Anje Müller Gjesdal¹². A propos de la visée narratologique de l'œuvre ramuzienne, intimement liée à l'omniprésence de *on*, Michel Dentan conclut que « pour que, dans l'univers ramuzien, les choses existent, il faut qu'elles soient liées à un acte, celui de voir ou celui d'entendre [...]. Et [...] pour que les choses de l'univers ramuzien existent, il faut que le narrateur les nomme. [...] [L]es choses ne sont pas seulement décrites et nommées, mais [...] l'acte par lequel leur existence est reconnue est, lui aussi, très souvent, nommé. »¹³. Nous considérons que – afin de pouvoir rendre compte des bases de la narration ramuzienne – il est nécessaire de reconsidérer la question traditionnelle genettienne « Qui parle ? ». Pris en compte le *on*, censé impliquer tous les foyers perceptifs possibles, il faudrait la modifier comme telle : « Qui

¹¹ MEIZOZ, Jérôme, « Les enjeux sociaux du style – La réception de Ramuz en France et la question du style oralisé (1918-1932) ». Dans : *CFR*, 6, 179.

¹² Ces théories se trouveront présentées *infra*.

¹³ DENTAN, Michel, *C.F. Ramuz : l'espace de la création*, Neuchâtel : À La Baconnière, 1974, 38.

perçoit (voire qui perçoivent !) et d'où perçoit-on¹⁴ ? ». Ces questions s'annoncent révélatrices à trois niveaux. D'une part au niveau des protagonistes, car leur monde se base essentiellement sur leurs expériences visuelles et auditives. D'autre part, la perception s'avère importante lors de l'étude du statut du narrateur qui se trouve – dans la plupart des cas – incarné par le pronom *on*, dit impersonnel ou indéfini, auquel on consacre un sous-chapitre. Enfin, l'étude des expériences perceptives devient un point cardinal de l'analyse des techniques narratives exploitées par les romans ramuziens et rappelant des techniques cinématographiques et nous amènera à reconsidérer l'idée de la porosité des frontières qui n'apparaît non seulement au niveau générique, comme le veut la critique, mais aussi dans la construction des points de vue.

Avant d'entrer dans les détails, nous allons procéder à la délimitation de notre corpus. Pour cette étude, nous avons choisi de nous concentrer sur les romans de Ramuz. Vu la productivité de l'auteur dans ce domaine, il nous a semblé nécessaire de réduire notre corpus à quelques romans représentatifs. Dans chaque décennie de la création romanesque ramuzienne, nous avons choisi deux ou trois textes à étudier¹⁵. Chaque choix sera argumenté au cours de l'énumération. En ce qui concerne la première décennie de la création romanesque de Ramuz (1901-1910), nous avons opté pour *Aline* (1905), puisqu'il s'agit de son premier roman et la capacité d'observation ramuzienne y occupe une place prépondérante¹⁶. Ensuite le choix du roman intitulé *Les Circonstances de la vie* (1907) s'est imposé à cause de son rapprochement avec le style de Flaubert et l'idée de la figure d'un Ramuz peintre qui s'est développée à la suite de son édition¹⁷.

¹⁴ Le *on* impliquant tous les foyers perceptifs possibles, même des foyers perceptifs complexes.

¹⁵ Pour des raisons d'économie, nous n'entrons pas dans le débat concernant la périodisation des romans.

¹⁶ Voir : VERSELLE, Vincent, « Artisan novateur, tâcheron laborieux... ou peut-être écrivain? La réception critique des romans de C. F. Ramuz ». Dans : *DAR*, 142.

¹⁷ *Id.*, 143.

Dans la deuxième décennie (1911-1920), le choix de *La Guérison des maladies* (1917) nous semble pertinent pour plusieurs raisons. Outre qu'il s'avère intéressant d'étudier un roman contre lequel on a formulé de nombreux reproches, c'est la langue qui occupe la première place parmi les achoppements principaux¹⁸. *Les Signes parmi nous* (1919) semble intéressant d'une part à cause de l'entrée de Ramuz dans une nouvelle phase de la critique. Il s'agit d'une part d'un déplacement de la critique de la langue et du style sur le terrain de l'expressivité, en rapport avec la juxtaposition et la fragmentation¹⁹. D'autre part, ce choix est justifié par le sous-titre du roman : « Tableau ». Considérant le nombre élevé des romans produits entre 1921 et 1930, nous avons opté pour trois romans, notamment les suivants : *Présence de la mort* (1922), *L'Amour du monde* (1925) et *La Grande Peur dans la montagne* (1926). Le premier s'inscrit dans notre logique pour au moins deux raisons. D'une part puisqu'il n'a été sujet que de dix-huit études critiques, dont 22% étaient négatives (on note le nombre le plus réduit des études et le nombre le plus élevé de celles qui sont négatives)²⁰. D'autre part, il s'agit du premier roman de Ramuz à propos duquel la critique commence à parler des caractéristiques suivantes : la plasticité de la langue, l'absence de thèse, ainsi que l'éventuelle appréhension de l'art ramuzien « au moyen de catégories non pas littéraires mais cinématographiques »²¹. *L'Amour du monde* a sa place parmi les romans analysés aussi pour différentes raisons. D'une part par sa thématique (l'histoire de l'arrivée du cinéma dans un village), d'autre part parce que – comme le remarque Vincent Verselle en parlant de sa réception – « [l]a comparaison avec le cinéma, bien sûr, se justifie complètement, et la structure de l'œuvre, tout en successions brusques sans transitions, est diversement appréciée »²². Pour ce qui est de *La Grande Peur dans la montagne*, son analyse nous semble importante dans la mesure où il est souvent considéré (en France en particulier) comme le sommet de l'œuvre ramuzienne. D'autre part, on lui reconnaît de façon quasi unanime la puissance descriptive de Ramuz, ses dons d'évocation, qui se

¹⁸ *Id.*, 147-148.

¹⁹ *Id.*, 149.

²⁰ *Id.*, 152.

²¹ *Id.*, 153.

²² *Id.*, 155. Nous reviendrons sur l'idée de la transition en détail dans le chapitre consacré aux effets cinématographiques, car elle est l'un des principaux enjeux de leur mise en œuvre.

réalisent à travers une « “nouveau” de l’expression ou l’emploi du détail »²³. A force de vouloir nous limiter à un nombre restreint de romans que l’on soumettait à une analyse méticuleuse, nous avons été amenés à considérer *La Beauté sur la terre* (1927) et *La Séparation des races* (1922) aussi. Cet élargissement du corpus à travers ces deux romans des années vingt confirme le statut particulier de cette étape de la création romanesque ramuzienne dans la définition des tendances esthétiques et narratives.

Dans la troisième décennie de la création romanesque ramuzienne, nous avons opté pour *Derborence* (1934) et pour *Si le soleil ne revenait pas* (1937). *Derborence* est désigné par Ramuz-même comme un récit et Vincent Verselle raison de souligner que « [l]’action y est trop discontinuée, les ruptures y sont trop nombreuses pour un roman »²⁴. Étant donné que les phénomènes-limites comme par exemple les limites du romanesque entrent dans notre sujet, *Derborence* nous permettra de développer certains aspects du récit ramuzien, comme par exemple la problématique des limites de la perception visuelle et auditive, ainsi que celle du statut et du caractère spécial du narrateur. Le roman intitulé *Si le soleil ne revenait pas* nous intéresse puisque « Ramuz semblait s’être rapproché du genre romanesque avec ses derniers textes en prose, il donne à nouveau dans la suite des tableaux, sans nouer de véritable intrigue, et les qualités de *Si le soleil ne revenait pas* tiendraient donc avant tout au pittoresque »²⁵. En plus, ce roman semble révéler plusieurs aspects originaux de la perception ramuzienne : le renversement de l’ordre perceptif habituel, la méfiance à l’égard de la perception, l’importance de la perception auditive, ainsi que les effets cinématographiques.

²³ VERSELLE, Vincent, *id.*, 157.

²⁴ *Id.*, 160.

²⁵ *Id.*, 163.

I. L'ŒUVRE DE CHARLES FERDINAND RAMUZ AU CRIBLE DES CRITIQUES

I.1. Panorama de la réception de l'œuvre ramuzienne – des origines à nos jours

Avant de proposer une nouvelle grille de lecture, il n'est pas inutile de passer en revue les différentes interprétations dont la création ramuzienne a été l'objet. Comme le rappelle Jean-Louis Pierre, « [u]ne étude comparée et historique de la réception de Ramuz en France et en Suisse reste à écrire »²⁶. Sans exhaustivité, cette partie de notre travail souhaite apporter une contribution à ce niveau des études ramuziennes. Pour une image plus ou moins nuancée de cette question, on va considérer ses différents aspects en Suisse, ensuite les formes qu'elle revêt en France dans le but de rendre compte de leurs contrastes et de leurs points communs. L'évocation de quelques critiques non-francophones, notamment hongroises, se justifie par le fait que ce travail s'inscrit dans le cadre d'une cotutelle franco-hongroise. Il sera notamment intéressant de voir dans quelle mesure ces considérations de l'Europe de l'Est s'incrivent dans la lignée de la critique française.

Après le passage en revue des différentes facettes de la réception de l'œuvre ramuzienne, nous poursuivrons le travail avec l'évaluation des malentendus et des étiquettes liés aux textes examinés, ainsi que des interprétations déjà existantes. Pour ce faire, nous allons procéder en formant trois catégories. La première sera consacrée aux études qui – en apparence – ne considèrent que la thématique des textes ramuziens et semblent avoir tendance à attribuer des étiquettes suivantes à l'auteur : écrivain régional, écrivain rustique ou encore écrivain de la montagne. Dans la deuxième catégorie, on place les interprétations centrées sur le langage ramuzien : il s'agit d'une

²⁶ PIERRE, Jean-Louis, *Identité de Ramuz*. Thèse de doctorat : Littérature française et comparée : Paris IV, 2007, 392. (bas de page n° 6).

part des approches nées en France qui critiquent souvent la langue romanesque du Vaudois, d'autre part des conceptions qui y voient plutôt de l'originalité. Cette question comporte également des composants sociologiques. La troisième catégorie sera basée sur les interprétations qui souhaitent rendre compte du fonctionnement du récit ramuzien en partant d'une approche linguistique, narrative et/ou esthétique. Les études les plus récentes, parues dans la réédition des œuvres de Ramuz dans la Pléiade ou dans celle de chez Slatkine seront considérées durant l'analyse des textes.

I.1.1. Réception dans l'espace francophone et au-delà...

Le choix de présenter les différentes positions critiques nous permet de dresser une image plus ou moins nuancée des analogies et des différences qui se dessinent entre les approches françaises, suisses et européennes non-francophones. Vu que l'étude de la réception de l'œuvre ramuzienne ne forme qu'un volet du chapitre introductif de notre propos et que les articles et études parus à ce sujet sont innombrables (rien que « le corpus d'articles (parus entre 1905 et 1946) se monte à plus de deux mille unités»²⁷), notre but n'est pas de rendre compte de l'ensemble des critiques, mais d'en donner un panorama. Il semble révélateur de voir le déploiement des différentes approches françaises et francophones (surtout suisses romandes et québécoises). Pour le montrer, nous aurons recours plus particulièrement aux articles de Vincent Verselle et de Jérôme Meizoz. Nous renvoyons également aux témoignages de l'ouvrage intitulé *Pour ou contre Ramuz* et aux différents articles et études précieusement conservés au Centre de Recherches sur les Lettres Romandes à Lausanne.

Pour montrer les apparentes différences ainsi que les éventuelles coïncidences entre la réception de l'œuvre ramuzienne en Suisse et en France, nous analysons d'abord les

²⁷ VERSELLE, Vincent, *id.*, 135.

réactions des critiques suisses. Charles Ferdinand Ramuz est souvent considéré comme le plus grand auteur de la Suisse romande, on s'attendrait donc à des positions critiques essentiellement positives, à des éloges. Or, la gamme des critiques se montre beaucoup plus composite. Jérôme Meizoz note que dans les années 1910-1920, les réactions à l'égard du style ramuzien en Suisse étaient souvent négatives. Pour illustrer ce phénomène, il prend l'exemple de la protestation des lecteurs de la *Gazette de Lausanne* en septembre 1920²⁸. Charly Guyot constate que « [l]ongtemps les Suisses français eux-mêmes ont méconnu l'importance de Ramuz. Longtemps, il se heurta à l'incompréhension ; il dut subir le dédain des gens en place et les effets d'un absurde conformisme »²⁹. Sous l'angle de l'incompréhension et du conformisme, la critique suisse correspond à la critique française dont on verra les différentes variantes plus loin.

Voici une approche négative de l'œuvre ramuzienne ayant vu le jour en Suisse, celle de Virgile Rossel qui conclut en 1911 que le langage ramuzien est loin d'être du français : « Ceci [...] n'est pas français : 'Il y avait un reste de vin rouge dans une bouteille ; il était acide et âpre à la fois ; il en but trois à quatre verres'. Ces trois 'il' qui se courent après, font-ils donc plaisir à M. Ramuz? »³⁰. Notons que cette critique éclaircit l'un des points cardinaux de notre questionnement, notamment celui de l'utilisation des pronoms personnels et de leur éventuelle catégorisation comme source d'incompréhension ou d'originalité. Il faut ajouter que l'exemple proposé par Virgile Rossel n'est pas représentatif de son affirmation « Ceci [...] n'est pas français », puisque la phrase définie en tant que non-française est compréhensible dans son ensemble grâce à la facilité d'attribution de référents aux différentes occurrences de *il*. C'est donc à juste titre que Doris Jakubec remarque que « [l]es tensions autour des romans de Ramuz sont les mêmes en Suisse romande, où les critiques peinent à lui reconnaître le droit à un usage personnel de la langue et au mélange des genres,

²⁸ MEIZOZ, Jérôme, *id.*, 177.

²⁹ GUYOT, Charly, « Sur la langue et le style de Ramuz ». Dans : *Europe*, 45^{ème} année, n° 459-460, juillet-août 1967, 85.

³⁰ ROSSEL, Virgile, « C.-F. Ramuz ». Dans : *L'Abeille*. Supplément du *National suisse* (La Chaux-de-Fonds), n° 68, 4 Juin 1911, 1.

marqués qu'ils sont par le français scolaire, langue apprise, et par une insécurité linguistique toute provinciale, dont Ramuz se démarque depuis toujours [...] »³¹.

Pour une image plus nuancée de la réception, voici maintenant quelques approches suisses positives. Paul Seippel, par exemple, se montre prêt à défendre le style ramuzien :

Ce style, auquel tant de lecteurs sont réfractaires, prend [...] toute sa valeur en passant par le gueuloir [...]. Donc, en passant par le gueuloir, le style de M. Ramuz devient aisé et naturel. Ses répétitions insistantes, ses longueurs, ses gaucheries voulues ne choquent plus. Elles ont l'allure libre, encore un peu lente, du discours entre gens de chez nous. L'épreuve du gueuloir sera toujours favorable aux écrivains artistes qui, par un sûr instinct, puisent non à la citerne de la langue littéraire, mais à la source jaillissante de la langue populaire³².

Cette réflexion convertit l'indignité assignée au « populaire » en valeur littéraire³³. En cela, sa conception s'oppose à l'idée du « binôme naturel vs artifice » évoquée par certaines critiques³⁴ et considère la surabondance de l'oralité, de la langue populaire dans le récit ramuzien comme une source d'originalité, une source de valeur³⁵.

Bailloz fait un éloge à Ramuz : « Une question se pose, quand on parle de Ramuz : c'est son style. Tous s'accordent à dire qu'il est spécial, en bien ou en mal, selon les juges. [...] Un fait est clair, c'est que ceux qui ont pris la peine de lire Ramuz à haute voix sont seuls à avoir découvert cette langue si personnelle »³⁶. Cette critique souligne elle aussi que c'est uniquement en passant par l'épreuve de l'oralité que l'on pénètre le fonctionnement du style ramuzien.

L'approche de Jean Starobinski, quoique plus récente, converge avec celles citées précédemment. Il affirme qu'il faut convertir l'écart par rapport aux normes académiques en plus-value artistique : « Sans doute y a-t-il à l'origine une certaine

³¹ JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, XVI-XVII.

³² Cité par MEIZOZ, Jérôme, *id.*, 177.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Voir dans VERSELLE, Vincent, *id.*, 147.

³⁵ On reviendra sur ces rapports dans le chapitre consacré au pronom *on*.

³⁶ BAILLOD, « La terre de Ramuz ». Dans : *Le Christianisme Social*, 43^{ème} année, janvier-juin 1930, 95. [en ligne] [réf. du 25 janvier 2012] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5428449m/f105.image>

défiance envers le langage. Mais cette défiance, cette gêne, qui sont imposées à tant d'hommes de l'extrême périphérie du domaine linguistique français, il faudra savoir leur faire jouer un rôle salutaire »³⁷. Dans le sous-chapitre consacré à l'évaluation des approches linguistiques, nous allons consacrer plus d'attention à ce point de vue. Remarquons pour le moment que Jean Starobinski – en parlant de la périphérie du domaine linguistique français – place l'œuvre en question aussi dans un contexte socio-géographique (pareillement aux critiques de Paul Seippel et de Bailloz qui insistent aussi sur l'insertion des textes ramuziens dans le contexte sociolectal).

Il nous semble particulièrement intéressant de présenter quelques approches concernant le style, la langue et l'esthétique ramuziens parues à l'époque. Alfred Wild remarque que « Ramuz est un admirable matérialiste, dans le bon sens du terme, un admirable naturaliste, si l'on préfère. C'est dans la description immédiate et concrète qu'il est étrange, mystérieux et même hallucinant »³⁸. Ce critique incite à considérer les textes de Ramuz comme basés sur la représentation du réel et la description. Nous continuons avec d'autres réflexions faisant preuve d'impartialité, dont la première plaide aussi pour un Ramuz réaliste. Jean Choux tente notamment de définir la position de Ramuz dans l'histoire du roman français, en lui attribuant l'étiquette de romancier réaliste et en affirmant qu'« [i]l n'y a pas d'art réaliste sans impersonnalité »³⁹. Cette tentative de positionnement fait preuve d'une motivation socio-politique et rappelle également le style de Flaubert. Opter pour un Ramuz réaliste permettrait-il de mieux situer son œuvre dans l'histoire littéraire de la France ? En ce qui concerne l'impersonnalité telle qu'elle se présente dans les récits ramuziens, il faut tout de même souligner qu'elle est souvent plus apparente que réelle. La narration laisse souvent des places apparemment « vides », notamment des foyers perceptifs, des points de vue dont l'identité est hypothétique, provisoire ou – pour rendre compte du perçu – demande la présence d'un autre point de vue. Cette question sera considérée en détail dans le

³⁷ Cité par MEIZOZ, Jérôme, « Le droit de “mal écrire” – Trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle) ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, mars 1996, 92.

³⁸ WILD, Alfred, « Ramuz ». Dans : *Revue de Suisse*, 1^{ère} année, n° 1, 20 octobre 1951, 83.

³⁹ Voir CHOUX, Jean, « Un Romancier réaliste – C.F. Ramuz ». Dans : *Mercure de France*, 25^{ème} année, n° 407, 1^{er} juin 1914, 450. [en ligne] [réf. du 4 avril 2013]. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2017487/f19.image.langEN>

chapitre consacré à l'utilisation ramuzienne du pronom *on* et aux effets cinématographiques.

Robert de Traz note les caractéristiques suivantes du style ramuzien : « M. Ramuz se retourne vers les choses visibles. Il trouve dans l'univers matériel de quoi se distraire : voilà, à mon sens, l'explication et la valeur de son réalisme »⁴⁰. Dans cette approche Ramuz est considéré comme essentiellement réaliste, mais un autre trait de sa poétique, expliqué plus tard par Michel Dentan, est également souligné : il s'agit notamment de la « pulsion de voir ».

Il faut également noter quelques germes de réflexion qui devraient trouver leur prolongement dans cette étude. Il s'agit de différentes approches suisses qui parlent de plans, de tableaux ou de représentation cinématographique.

Pierre Kohler constate à propos de *Présence de la mort* qu'« [i]l est loisible d'admettre [...] que notre romancier rustique, évidemment préoccupé par les problèmes et innovations de la culture contemporaine qu'il a évoqués en de puissants raccourcis dans *Présence de la mort*, emprunte au cinématographe ce système de tableaux entrecoupés. La page littéraire peut-elle s'accommoder de ces procédés nécessaires à l'écran ? Je n'en suis pas convaincu. Une plus longue expérience nous répondra. Remarquons du reste que M. Ramuz, s'il reprend à son compte une conception technique du cinéma, se garde d'en imiter la rapidité trépidante »⁴¹. Vu la différence entre la nature du texte et celle du film, la réponse à la question posée par Pierre Kohler est évidemment négative. Nous considérons que ce n'est pas exclusivement dans la rapidité qu'il faut chercher l'essence de la reproduction des tableaux entrecoupés du cinématographe, mais dans les procédés d'écriture qui la rendent possible.

Aldo Dami – dans son article consacré à Ramuz et à Claudel – note que « Ramuz [...] se borne à dépeindre ce qu'il voit et ce qu'il sent, par le moyen de la pure déformation subjective [...]. Ramuz [...] est „strawinskinien”, c'est-à-dire artiste du pur métier, objectif, réaliste dans le vrai sens du mot, qui est la représentation des choses

⁴⁰ TRAZ, Robert de, *La Voile latine*, Genève, novembre-décembre, 1908, 210.

⁴¹ KOHLER, Pierre, « La littérature d'aujourd'hui dans la Suisse romande » - troisième et dernière partie. Dans : *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, Lausanne, tome CXII, n° 334, octobre 1923, 54.

sensibles »⁴². Plusieurs questions se posent : dans quel sens doit-on comprendre l'expression « pure déformation subjective » ? Altération, déviation, difformité ou subjectivité complexe ? Comment est-il possible de caractériser Ramuz par la mise en œuvre de la « pure déformation subjective » et le désigner en tant qu'« artiste du pur métier, objectif, réaliste dans le vrai sens du mot » ? Nous allons tenter de démontrer – au lieu de caractériser l'écrivain-même et avec une analyse de nature linguistique – dans quelle mesure on peut parler d'une nouvelle forme de subjectivité. Aldo Dami note aussi la succession des tableaux statiques comme un élément servant à traduire le mouvement :

Ramuz ne distingue, en somme, que des plans, qu'il brosse à larges pans, à couleurs fortes et unies. [...] [A]u lieu de noter le mouvement comme tout le monde (la jeune fille tourna, passa l'angle de mur, disparut), il ne note que des plans statiques, il peint de petits tableaux qui se succèdent : 1 « elle a été là » ; 2° « elle n'a plus été là »⁴³.

Les récits ramuziens se basent effectivement souvent sur le brossement de tableaux successifs. Mais qu'il s'agisse exclusivement de plans statiques, il est peut-être permis d'en douter. Nous consacrons plus d'attention à l'étude des plans dans le chapitre dédié aux effets cinématographiques. Le même auteur décrit le procédé ramuzien comme rappelant l'artificiel, le mécanique comme preuve de la modernité de l'écriture en question :

Ramuz procède précisément par simplification, par abstraction, par schème ; il peint à gros traits, stylisés et denses, et ses tableaux, et même ses récits, sont une manière de gravure sur bois. Preuve en soit, dans *l'Histoire du Soldat*, la collaboration de Ramuz avec le génie analogue en plus d'un point, mais plus rude, et peut-être plus immédiat encore, plus réaliste, plus « photographique » de Strawinsky, et avec le peintre Auberjonois ; tous deux apportèrent à l'œuvre

⁴² DAMI, Aldo, « C. F. Ramuz et Paul Claudel ». Dans : *La Semaine littéraire*, 32^e année, n° 1586, samedi 24 mai 1924, 242.

⁴³ *Id.*, 243.

commune l'artificiel d'un art dur, carré et comme mécanique. Car l'artificiel qui domine toute la vie moderne, est aussi l'essence de l'art moderne⁴⁴.

La question de l'immédiateté de la perception, ainsi que celle du mécanique et de l'artificiel comme traits de modernité se posent non seulement à propos de cette collaboration, mais bien évidemment aussi au niveau de la matérialisation langagière de ces phénomènes.

On retrouve une autre réflexion de nature esthétique, parue le 15 novembre 1924 dans la *Revue Hebdomadaire* : « L'art de Ramuz consiste à donner de la vie (sic !) ce que M. Bergson appellerait une *représentation cinématographique*, où la mobile nuance du temps se trouve remplacée par une "succession d'immobilités" qui en donne l'illusion »⁴⁵. Aldo Dami remarque plus loin que « [l]a simultanéité crée des épisodes cinématographiques, où fonctionne la "projection" [...] ; des épisodes intercalés au sein d'une même phrase, rendue souvent confuse par les changements précipités de l'action et du sujet »⁴⁶. Il attire l'attention sur deux aspects cardinaux du récit ramuzien : d'une part sur son rapport avec la cinématographie associée à une « succession d'immobilités », d'autre part sur des épisodes intercalés au sein des phrases pouvant produire une porosité des frontières identitaires. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les rapports entre les récits ramuziens et les effets cinématographiques ne se limitent pas aux plans statiques, mais font également surgir des images mobiles, notamment grâce aux déplacements des points de vue, mais aussi à la mise en œuvre d'effets cinématographiques impliquant la mobilité, la vitesse comme les images rapides.

Florian Delhorbe constate à propos de *Salutation paysanne* qu'« [i]l y a un mouvement de va et vient dans tous les sens, du passé vers l'avenir (puis un retour vers le passé), de haut en bas vers la terre et de bas en haut vers le ciel, avant et après se confondent, de même que dedans et dehors, ici et là-bas ne font qu'un ; à chaque pas la

⁴⁴ DAMI, Aldo, « C. F. Ramuz et Paul Claudel ». Dans : *La Semaine littéraire*, 32^e année, n° 1587, samedi 31 mai 1924, 256. (la suite de l'article cité précédemment)

⁴⁵ DAMI, Aldo, « L'œuvre de C.-F Ramuz ». Dans : *La Revue Hebdomadaire*, année 44, n° 33, 15 novembre 1924, 312. [en ligne] [réf. du 25 janvier 2012] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4060887/f334.image.r=revue%20hebdomadaire.langFR>

⁴⁶ *Id.*, 314.

partie apporte sa contribution au tout et le récit avance tournant autour d'un point central, en spirale »⁴⁷. Cette critique affirme à juste titre que le mouvement de va-et-vient est un élément constitutif du récit ramuzien. Par contre, il ne démontre pas le fonctionnement du brouillage des temps verbaux et des espaces. La confusion du dedans et du dehors se manifeste aussi au niveau de la représentation des points de vue et la notion du mouvement semble apte à rendre compte de plusieurs procédés récurrents dans l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz.

Daniel Maggetti rappelle que les années 1950 représentent un tournant dans la réception de l'œuvre qui nous intéresse :

Il n'en demeure pas moins vrai que les années 1950 ont été, en Suisse romande, celles au cours desquelles la figure et la production littéraire de Ramuz ont été investies d'une charge symbolique nouvelle. Charge symbolique qui a coïncidé avec un changement dans l'appréhension de l'œuvre et de l'auteur : entre les mots de Rigassi [...] et ceux de Cherpillod [...] se dessine un mouvement qui transforme l'artiste difficile d'accès en une valeur patrimoniale⁴⁸.

Après avoir considéré les approches suisses, nous procédons à la présentation des différentes prises de position françaises. En ce qui concerne la réception de l'époque, nous pouvons rejoindre le questionnement de Jérôme Meizoz qui cherche à savoir « [e]n quoi Ramuz heurtait-il la conception traditionnelle du style romanesque ? »⁴⁹. Il constate aussi que « Ramuz ne pouvait ignorer, en effet, que ses recherches stylistiques transgressaient les codes littéraires »⁵⁰. Ces réflexions – surtout celles qui sont accentuées par les verbes « heurter » et « transgresser » – reflètent bien l'ambiance dans laquelle ont vu le jour de nombreuses critiques de l'époque consacrées à l'œuvre de Ramuz. Le même auteur note que « [t]outes les disputes au sujet du style

⁴⁷ DELHORBE, Florian, « Suisse (Sur les œuvres de C. F. Ramuz) ». Dans : *La Revue de Genève*, 1^{er} janvier 1924, 90.

⁴⁸ MAGGETTI, Daniel, « Le Ramuz romand ». Dans : *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*. Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002 / dir. DORÉ, Martin – JAKUBEC, Doris, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 2004, 328.

⁴⁹ MEIZOZ, Jérôme, « Les enjeux sociaux du style – La réception de Ramuz en France et la question du style oralisé (1918-1932) », *art.cit.*, 163.

⁵⁰ *Id.*, 179.

de Ramuz, *grosso modo* entre 1915 et 1932, se jouent dans la tension que la critique relevait entre la langue littéraire et la forme de narration oralisée forgée par l'écrivain »⁵¹. Nous allons voir que – bien que le style ramuzien trouve ses origines et même quelques-unes de ses sources d'originalité dans l'oralité – il dépasse largement la problématique posée par la narration liée à l'oral et rattachée au parler local, au style paysan, traits stylistiques souvent reprochés à l'écrivain. Avant de citer les approches françaises, il est important de noter pourquoi la question du langage populaire en littérature peut servir de pivot pour d'autres problématiques. Jérôme Meizoz insiste notamment sur l'idée de décrire cette question comme un problème d'énonciation : « il s'agit d'établir qui parle et d'où l'on parle. [...] Autrement dit : qui possède les instruments de sa propre expression ? Qui est voué, au contraire, à être exprimé par d'autres ? »⁵². Nous constatons qu'il y a une double problématique qui se dessine autour des questions « Qui parle ? » et « Qui perçoit ? ». Il s'agit d'une part de la difficulté de distribution des rôles énonciatifs et perceptifs. Cette question de l'attribution des référents se pose surtout, mais pas exclusivement au niveau de l'utilisation ramuzienne des pronoms. D'autre part, la question relative à la perception s'y trouve intimement liée puisqu'elle est censée remplacer la question « Qui parle ? ». Il serait plus pertinent de poser les questions suivantes : « D'où perçoit-on ? » et « Qui est *on* ? ».

Comme le rappelle le même critique, l'un des premiers articles consacrés au problème du style ramuzien paru en France est celui d'Edmond Jaloux, le conseiller littéraire de la maison d'édition Bernard Grasset (année de parution : 1923). Bien que ce conseiller reconnaisse le talent du grand écrivain vaudois, il déplore ses choix stylistiques :

Mais il y a un *hic* ; c'est le style. [...] M. Ramuz raconte ses récits comme un paysan vaudois ou valaisan les raconterait, avec l'optique, les tours de phrases, les expressions de ce paysan. Artifice qui paraît d'abord naïf et qui est finalement très littéraire et même roublard. [...] Ce n'est pas un défaut en soi, mais c'est un défaut

⁵¹ *Id.*, 164.

⁵² *Id.*, 166.

quand, pour obtenir ce style, on accumule les fautes de syntaxe, les impropriétés de terme, les locutions vicieuses. Et chaque nouveau livre de M. Ramuz est écrit plus barbaquement que le précédent⁵³.

Cette critique – considérée comme la première ou au moins l’une des premières – souligne trois traits essentiels du style ramuzien : premièrement, la mise en œuvre des tournures et des expressions relevant du parler local, deuxièmement la « roublardise » de cette technique et troisièmement les fautes volontaires au niveau de la syntaxe, les impropriétés de terme et les locutions vicieuses. Le premier et le troisième reproches ne surprennent pas : ils sont essentiellement les fruits de la conception puriste de l’Académie française. En revanche, le deuxième trait fait ressurgir un aspect recurrent de l’esthétique ramuzienne, celui de l’incorrection apparente. La « roublardise » ramuzienne peut être comprise de la manière suivante : faire semblant d’incorrection tout en respectant la nature des phénomènes linguistiques. Ce type de « roublardise » émane d’un travail de composition et de réflexion considérable dont on verra les différentes manifestations plus loin.

Les critiques classées par Jérôme Meizoz sous l’étiquette d’*orthodoxes*, « ceux dont les dispositions grammairiennes à l’égard de la langue correspondent à un système socialement constitué de dispositions [...] globalement conservatrices, déplorent tous chez Ramuz la contamination de la voix narrative par les tournures populaires »⁵⁴. En ce qui concerne les positions qui condamnent le langage, on retiendra celle d’Auguste Bailly et celle de Kemp. Bailly reproche à Ramuz de bêtifier et de balbutier à plaisir, de répéter les mêmes expressions et les mêmes verbes :

Il semble que, pour réaliser son idéal de candeur, Ramuz balbutie à des enfants le langage d’un enfant. J’ai souvent l’impression qu’il bêtifie à plaisir, comme ces nourrices qui veulent se faire comprendre de leurs nouveau-nés. Il en résulte un appauvrissement déconcertant du vocabulaire, une répétition constante des mêmes mots et des mêmes tours, une déplorable et lassante uniformité. [...] Quelques

⁵³ Cité par MEIZOZ, *id.*, 178.

⁵⁴ *Id.*, 181.

expressions [...] servent à tous usages. Le verbe *avoir* et le verbe *venir* sont accommodés à toutes les sauces⁵⁵.

Cette critique basée plutôt sur un jugement personnel que sur l'analyse textuelle ne peut pas réellement rendre compte des caractéristiques du langage ramuzien qu'elle est censée commenter. La répétition de certaines tournures sert justement à garder l'illusion d'une continuité perceptive.

Parmi les reproches publiés par Kemp dans la *Revue Contemporaine*, on note les suivants : « Langage fort fatigant [...], à force d'afféterie et de truquage. Mépris absolu de la syntaxe, absence complète de concordance des temps, oubli volontaire des verbes, emploi des vocables du pur patois vaudois que le contexte ne justifie en aucune façon, ellipse difficilement intelligible, abus constant de la conjonction qui donne une allure de bible protestante à ses phrases »⁵⁶. Nous retenons que cette position omet l'effort d'attribuer un rôle aux fautes apparentes. Nous signalons également que – pour ne commenter qu'un exemple de l'article cité – l'« oubli volontaire des verbes » se transforme – après une analyse plus approfondie – en style nominal au service d'une esthétique scénarique et devient l'un des signes annonciateurs de l'esthétique du Nouveau Roman.

Afin de mieux nuancer la diversité des critiques françaises, on cite également l'approche de Souday qui donne une autre interprétation de la langue ramuzienne : « La langue, d'aspect légèrement archaïque, s'assaisonne pourtant, çà et là, de tournures modernistes [...] »⁵⁷. Dans sa caractérisation de la langue ramuzienne, cette critique parle déjà de tournures modernistes, sans malheureusement nous dévoiler de quelles tournures exactement il s'agirait.

Après ces approches essentiellement linguistiques, nous procédons à la présentation des approches esthétiques. Une critique anonyme parue dans

⁵⁵ Cité dans *PCR*, 239.

⁵⁶ *Id.*, 256.

⁵⁷ Cité par *id.*, 228.

l'Intermédiaire des éditeurs en 1927 rappelle que dans *Aline*, on assiste à une « accumulation désordonnée de tableaux et de faits »⁵⁸. Cette critique va de pair avec celles qui constatent la présence des phrases confuses et attire notre attention sur la nécessité de l'analyse textuelle, sans laquelle il reste difficile de rendre compte de la complexité des scènes et des tableaux successifs. Charly Guyot a raison de mettre en avant les propos de Claudel qui résumant parfaitement les bases de la modernité de l'écriture ramuzienne, la langue et l'image :

[L]a renommée de Ramuz en France n'a cessé de demeurer [...] assez précaire. [...] Preuve en soient tant de jugements répandus dans la presse française au cours de ces quarante dernières années, et particulièrement au moment de la mort de l'écrivain. [...] Je retiens ces deux déclarations de Claudel : « J'ai été un des premiers, je crois, à rendre justice à Ramuz et à saluer en lui un des meilleurs ouvriers de notre langue, où il a apporté tant de nouveauté, vocabulaire, syntaxe, tant d'inventions dans les tours, les dessins... »⁵⁹.

Il est également nécessaire de considérer les critiques qui décrivent Ramuz comme un peintre et proposent des arguments de nature diverse pour justifier leur parti pris. E. L. Wagner parle de pointillisme littéraire : « Parfois, la description est purement analytique ; elle procède par petites touches placées vite l'une à côté de l'autre, une sorte de pointillisme littéraire »⁶⁰. L'auteur de l'article évoque un procédé de description basé sur la fragmentation analytique des tableaux et leur décomposition en petites touches.

Henry Poulaille – grand défenseur de Ramuz – propose deux types d'interprétation des récits ramuziens dans une lettre inédite :

⁵⁸ Cité par VERSELLE, Vincent, *id.*, 143.

⁵⁹ GUYOT, Charly, *id.*, 85.

⁶⁰ Voir WAGNER, E.-L., « Les romans de M. C.-F. Ramuz ». Dans : *Bibliothèque Universelle*, tome 85, février 1917, 323.

1. La caractéristique du génie de Ramuz apparaît nettement dans son style. Ramuz est surtout un peintre. Rien donc d'extraordinaire de le voir procéder d'une esthétique picturale et d'en accepter les risques les plus dangereux, puisque encore le cubisme n'en est qu'à sa période d'errements. 2. Chez Morand, chez Giraudoux, adroits piqueurs d'images, il y a déformation dans la perception. Leur écriture est en fonction de cette déformation. Chez Ramuz, nous ne verrons jamais cette déformation, mais, au contraire, le seul souci de l'exactitude. S'il décompose, c'est pour mieux cristalliser son impression. Et son art, de notations accumulées, simplicité des images, méthode sévère dans leur classement, atteint à des effets de cinématique – si l'on peut dire. Il décèle une sûreté du regard peu commune [...]⁶¹.

Cette approche s'avère comme l'une des plus pertinentes : le souci de l'exactitude dont il parle se laisse notamment observer au niveau de la mise en œuvre de tout acte perceptif, notamment avec une tendance à rendre une perception aussi complexe que possible qui rend souvent même compte de ce qui ne peut normalement pas être vu.

Marcel Coulon fait le rapprochement entre les récits ramuziens et le cubisme : « Ramuz [...] dérive d'un système qui veut être géométrique, qui ne connaît pas des sentiments, des impressions ... mais des représentations matérielles, plans, surface, volume, ligne. Fruit de cérébralisme pictural qui s'appelle cubisme »⁶². Notons que l'exigence géométrique et la multiplication des points de vue, éléments si chers au cubisme, trouvent leur place dans les œuvres ramuziennes et leur suite dans celle des nouveaux-romanciers⁶³. Selon notre concept, les risques évoqués par Henry Poulaille, ainsi que les caractéristiques soulignées par la critique figurant dans *Pour ou contre Ramuz* trouvent leur origine surtout dans l'appareil langagier mis en place pour l'expression des procédés esthétiques. En ce qui concerne la deuxième affirmation du défenseur de Ramuz, il est clair que l'art ramuzien intègre les dispositions offertes par le

⁶¹ POULAILLE, Henry, « Un écrivain méprisé, C. F. Ramuz ». *Le libertaire : quotidien anarchiste*, n° 118, 13 avril 1924.

⁶² Cité dans *PCR*, 253.

⁶³ Pour plus de détails sur ces éléments dans le Nouveau Roman voir : YOTOVA, Rennie, *L'espace géométrique dans le nouveau roman*. Thèse de doctorat : Lettres : Université de Paris Nanterre-Université de Sofia, St. Kliment Ohridski : 2001, 384 p. Voir également son ouvrage suivant : *Jeux de constructions : poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman*, Paris : L'Harmattan, 2006, 261 p.

cinéma. La question est la suivante : comment arrive-t-on, dans ce type de création littéraire, à produire l'illusion cinématographique ? Quels procédés d'écriture, quels jeux de perspective permettent de faire surgir des effets cinématographiques dans les textes de Ramuz ?

Selon Marcel Caster, « Ramuz, qui comme artiste est essentiellement visuel, est aussi un *voyant* »⁶⁴. Plus loin il remarque également qu'« [i]l lui [Ramuz] arrive même de noter une sensation, un fait, sans verbe, ou de l'introduire par un vague "Il y a ... On a vu..." »⁶⁵. Remarquons que Ramuz ne se contente pas du transfert du visuel, il focalise aussi sur l'auditif. En ce qui concerne les phrases sans verbe, l'importance du style nominal dans ses récits s'associe à des effets particuliers qu'on examinera lors de notre tentative de comparaison des récits ramuziens et du Nouveau Roman. Pisanello remarque que les ressources de la technique de Ramuz limitent son regard⁶⁶. Cette approche datant de l'année 1920 fait référence à une question essentielle : celle de la délimitation du regard, élément de base des différents points de vue, dont les rapports constituent un point cardinal de l'analyse des textes ramuziens et qui n'apparaissent pas comme limités.

En parlant de *La Grande Peur dans la montagne*, Etienne Thibon constate que ce roman révèle « comment le style objectif et impersonnel peut toucher jusqu'à la grandeur »⁶⁷. Plus loin, il ajoute : « La montagne a été „croquée“, comme disent les photographes amateurs, sous toutes ses faces, sous tous ses points, sous toutes ces (sic!) lumières »⁶⁸. L'auteur remarque à juste titre que dans le cas de ce roman, il s'agit d'une sorte d'objectivité, d'impersonnalité, du moins apparente, mais son constat manque

⁶⁴ CASTER, Marcel, « Aline ; *La Beauté sur la terre*, par C. F. Ramuz (Grasset) ; *Sept morceaux*, illustrés par Auberjonois (Le Verseau, à Lausanne) ». Dans : *La Nouvelle Revue Française*, tome XXXI, juillet-décembre 1928, 288.

⁶⁵ *Id.*, 291.

⁶⁶ PISANELLO, « Médailles – C. F. Ramuz ». Dans : *Belles lettres – Art et critique*, juillet 1920, 640.

⁶⁷ THIBON, Etienne, « L'Actualité littéraire – C. F. Ramuz ». Dans : *La Voix du Midi*, 1^{er} avril 1932, 181.

⁶⁸ *Ibid.*

d'explication et limite l'idée du rapprochement des romans ramuziens avec les photos aux images « prises » de la montagne⁶⁹.

On note aussi le prolongement de l'interprétation précédente : il s'agit de la critique d'André Thérive datant de 1931 qui projette déjà un rapprochement éventuel des romans ramuziens et du scénario, mais n'en propose qu'une idée et manque d'analyse :

La Beauté sur la terre ferait un film admirable [...]. Le scénario y est intéressant, mais à bien considérer, le découpage y est déjà fait avec une adresse et un goût extraordinaires : il faut lire ce livre comme si chaque phrase passait sur l'écran, ou plutôt faisait passer, dans un rythme savant, des images lentes et rapides, animées ou mortes, des gestes des hommes, des immobilités de choses, des inflexions de visage, des frissons de feuilles ou d'eau⁷⁰.

Cette critique s'aventure à une énumération des éléments décrits. Le découpage mérite évidemment d'être exploité à fond, afin de pouvoir démontrer quels procédés d'écriture et quels phénomènes linguistiques et narratifs le rendent possible.

« Ouvrez un livre de Ramuz : les choses “viennent”, le monde “vient” (à nous), le ciel, le lac et les montagnes “viennent” : et on les voit venir ainsi à la rencontre d'un regard qui les invente et les dénombre et les connaît dans leur sens primitif, dans le sens de la création qui toute entière advient à l'homme »⁷¹. Dans cette critique, Denis de Rougemont éclaire deux aspects importants de l'écriture ramuzienne. Il s'agit d'une part de l'image rapide comme élément faisant partie intégrante des récits en question (qui

⁶⁹ *Ibid.* Les constats d'Etienne Thibon relatifs à la représentation ramuzienne de la montagne trouvent leur écho dans la position de Sylvie Villelm qui souligne l'importance de la représentation de la montagne et des espaces clos au même propos. Voir plus particulièrement : VILLELM, Sylvie, *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles-Ferdinand Ramuz (1926-1937)*. Thèse doctorat : Lettres et Arts : Aix-Marseille I : 2001, 379-385.

⁷⁰ THÉRIVE, André, « C.F. Ramuz ». Dans : *Galerie de ce temps*, Paris : Nouvelle Revue Critique, juillet 1931, 194.

⁷¹ DE ROUGEMONT, Denis, « Vues sur C.F. Ramuz ». Dans : *Esprit*, 4^{ème} année, n° 44, 1^{er} mai 1936, 156. [en ligne] [réf. du 19 juin 2013] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30040t/f20.image.langFR>

représente notamment l'un des effets cinématographiques à examiner dans le chapitre correspondant) et d'autre part du regard créateur lié – entre autres – au pronom *on*.

« *Les Signes parmi nous*, est un livre d'apocalypse. [...] Toujours objectif, très objectif, trop objectif [...], le tableau aurait besoin d'être expliqué bien souvent. Ainsi par exemple, dans les scènes de la verrerie, est-il question d'une grève ? »⁷². En passant par la thématique du roman en question, ce critique en arrive à constater que – dans le cas de *Les Signes parmi nous* – il s'agit essentiellement des tableaux objectifs. On se demande pourtant si ces tableaux, éléments constitutifs du récit, seraient essentiellement objectifs, ou s'agit-il d'une objectivité plutôt apparente ? En ce qui concerne le manque d'explication ressenti par le critique, on rappelle que Ramuz a pris plus d'une fois ses distances avec le roman explicatif. Par contre, nous rencontrons paradoxalement des passages qui explicitent la perception ou la présence d'une perspective. Ces explications apparemment superflues ont un rôle particulier dans l'esthétique ramuzienne.

« Le miracle de l'œuvre de Ramuz [...], c'est que, tout en conservant comme au premier jour ses moyens personnels, voire ses tics de langage, cet écrivain ait su maintenir à ses livres le même caractère de justesse saisissante, et nous communiquer à travers eux la même sensation d'immédiateté. Il se répète sans doute, mais jamais l'expression ne contrarie ou n'atténue la spontanéité des suggestions intérieures »⁷³, affirme Maurice Betz en 1945. Son approche souligne l'idée selon laquelle l'intérieur vient compléter l'extérieur, le dedans et le dehors se compensent. L'immédiateté de la perception s'avère effectivement comme l'un des éléments les plus significatifs de la narration ramuzienne.

⁷² THIBON, Etienne, *op.cit.*, 179.

⁷³ BETZ, Maurice, « Ramuz romancier ». Dans : *Quadriège*, juin 1945, 24.

Avant de proposer quelques approches européennes non-francophones qui sont censées clore cette partie de notre étude, nous allons nous concentrer sur les points de convergence et de divergence entre les critiques de la France et celles de la Suisse romande. Étant donné que l'ampleur de cette étude ne nous permet pas de dresser une image complète des critiques en question, nous ne pourrions que résumer les grandes lignes qui se dessinent à partir des exemples cités précédemment.

En ce qui concerne les critiques qui ont vu le jour en Suisse, on observe la forte présence des approches basées sur la langue. Cette tendance dure jusqu'aux années trente et est accompagnée d'une tentative de positionnement de Ramuz dans l'histoire littéraire française. C'est à partir des années vingt, que la critique commence à s'aventurer dans des interprétations esthétiques, notamment celles qui touchent l'étude de l'objectivité et de la subjectivité, du dehors et du dedans, ainsi que le rapprochement du récit ramuzien avec le cinéma.

Concernant les critiques françaises, on note trois grandes lignes. Premièrement, celle qui se déploie entre les années dix et trente et reproche à Ramuz un langage incorrect. Deuxièmement, celle qui s'évolue parallèlement à la précédente et plaide pour un Ramuz peintre. C'est le rapprochement de l'écriture ramuzienne avec le pointillisme et le cubisme qui détermine cette période de la réception. Troisièmement, on remarque – à partir des années vingt jusqu'à la fin des années trente – un penchant de la critique vers les approches esthétiques basées sur l'étude du regard, souvent considéré comme objectif.

Parmi les points de convergence entre les critiques suisses et les critiques françaises, on note le développement quasi parallèle des critiques relatives à la langue ramuzienne et de celles qui proposent une approche esthétique. Dès les années vingt, on rencontre surtout des approches esthétiques qui parlent de l'importance, des limites et des dispositions offertes par le regard, d'un rapprochement éventuel entre les techniques du roman ramuzien et celles de la cinématographie, ainsi que de l'interprétation des textes de Ramuz comme des tableaux successifs ou entrecoupés. Aussi bien en Suisse que dans l'Hexagone, les critiques posent la question de la place et du rôle de

l'objectivité dans les récits ramuziens. Vu qu'il s'agit dans la majorité des cas de brefs articles, ils ne développent malheureusement pas en détail leurs idées souvent très succinctes.

En ce qui concerne les points de divergence, on note que la critique française se tourne aussi vers un rapprochement entre les récits de Ramuz et la peinture. Elle souligne également l'importance de la géométrie, élément de base du récit ramuzien. Il faut aussi noter que les questions esthétiques posées par les critiques suisses sont beaucoup plus complexes et nuancées que celles des critiques françaises. Le deuxième point de divergence concerne la langue : bien que l'on trouve des reproches concernant le langage ramuzien en Suisse aussi, la plupart des critiques parle de l'importance de l'oralité et de la place que la langue populaire occupe dans les récits ramuziens. Il s'agit aussi de situer la figure et l'œuvre de Ramuz dans l'histoire littéraire française. Ce souhait reflète bien le caractère sociologique des critiques suisses qui vont trouver leur suite dans plusieurs études de Jérôme Meizoz. En revanche, la critique française attaque souvent la langue des récits ramuziens et la considère fatigante, balbutiante et pleine de fautes.

L'étude de la réception de l'œuvre ramuzienne en Hongrie s'impose à cause de la nature de cette thèse qui s'inscrit dans le cadre d'une cotutelle franco-hongroise. D'autant plus qu'il est intéressant de voir dans quelle mesure l'attitude des critiques hongrois suit plutôt celle observée en France. Avant tout, il importe de noter que Miklós Magyar consacre un livre entier à la présentation du monde ramuzien en 1978⁷⁴. A notre connaissance, il s'agit du seul ouvrage entièrement dédié à l'œuvre ramuzienne, paru en Hongrie.

La réception hongroise s'intensifie à partir des années quatre-vingts. Elle tourne essentiellement autour des notions liées à différents aspects qu'on peut considérer comme (stéréo)typiques de la culture hongroise : régionalisme, littérature populiste, nature, oralité, paysannerie, pessimisme, terroir, mysticisme, particulier, universel,

⁷⁴ MAGYAR, Miklós, *Ramuz világa*, Európa Kiadó : Budapest, 1978, 149 p.

barbare vs civilisé, rustique vs raffiné⁷⁵. Seraient-ce des notions qui la rapprochent de la littérature hongroise ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une approche qui se contente de citer différents aspects thématiques et biographiques de l'œuvre de Ramuz ? Louis Örvös évoque que « le nom de Ramuz apparaît en Hongrie pour la première fois dans [...] une revue intitulée *Revue de Debrecen* »⁷⁶. Cette première apparition du nom de Ramuz en Hongrie est en relation avec son accueil en France, remarque le même critique⁷⁷. Il indique également que ce n'est qu'en 1940 qu'un roman ramuzien soit traduit en hongrois : il s'agit de *Jean-Luc persécuté*⁷⁸. Louis Örvös ne manque non plus d'évoquer des traductions postérieures des textes de Ramuz : il s'agit de *Berthollet*, nouvelle traduite par Albert Gyergyai et parue en 1941⁷⁹ ; du roman intitulé *La Grande Peur dans la montagne*, traduit par László Gombos et paru en 1947⁸⁰ ; et de *La grande guerre du Sondrebond*, traduit par Louis Örvös, paru en 1960⁸¹. Ce dernier fait deux remarques intéressantes à propos de l'actualité de Ramuz : l'une concerne le classement de Ramuz comme « précurseur de la prose moderne », l'autre a pour but de définir l'actualité de Ramuz en Hongrie :

Cette expérience parisienne n'est-elle pas à l'origine de ses audaces de langage qu'il emploiera dans ses romans, de la fréquence du temps présent notamment, qui permet d'accentuer le contraste avec d'autres temps verbaux d'un état ou d'une action et d'insister par là sur le présent du personnage ? Et si c'est pour rapprocher la langue parlée de la langue écrite, n'est-ce pas un procédé qui élève Ramuz au rang des précurseurs de l'écriture de la prose moderne ?⁸²

⁷⁵ Voir les articles suivants : ÖRVÖS, Louis, « Ramuz, aussi celui des Hongrois ». Dans : *Revue de Hongrie*, n° 1, 1988, 116-121. (Pour la version hongroise du même article, voir : ÖRVÖS, Lajos, « Ramuz Magyarországon ». Dans : *Új Írás – irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat*, année XXVIII, n° 7, juillet 1988, 102-105.). MAGYAR, Miklós, « Un visage familier – Ramuz en Hongrie ». Dans : *CFR*, 6, 221-229. MARTONYI, Éva, « A propos de Ramuz – La littérature populiste en Hongrie ». Dans : *CFR*, 6, 231-240.

⁷⁶ ÖRVÖS, Louis, *id.*, 116.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Id.*, 117.

⁷⁹ *Id.*, 119.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Id.*, 120.

⁸² *Id.*, 121.

Le même critique essaie de définir en quoi l'œuvre ramuzienne serait d'actualité en Hongrie : « C'est principalement l'optique de Ramuz peignant la nature et la nature humaine en ce qu'elles ont de permanent en elles, qui, dans ce tourbillon d'esprit où le monde cherche sa voie, garantit, en Hongrie également, son actualité »⁸³.

Éva Martonyi dans son article intitulé « A propos de Ramuz – La littérature populiste en Hongrie » évoque l'auteur vaudois pour mieux illustrer l'évolution du « mythe de la littérature populaire »⁸⁴. Elle mentionne Ramuz en comparaison avec un écrivain hongrois, László Németh pour les rapprocher en termes esthétiques et sociographiques. En parlant des « hommes de lettres attachés [...] à la littérature populiste », elle affirme :

Du point de vue esthétique, ce n'est pas uniquement le problème du langage qui les tracasse, mais aussi le dilemme de l'invention et de l'imitation. László Németh (1901-1975) résoudra ce problème de la façon suivante : d'une part, ses romans réalisent un compromis heureux de ces deux aspects, d'autre part, ses essais brossent des tableaux sociographiques dans lesquels il adopte un point de vue pas trop éloigné des populistes. Cela le rapproche de l'œuvre de Ramuz, qui parle aussi de ce dilemme⁸⁵.

Cette critique conclut comme suit :

Il ressort de notre recherche que l'histoire du populisme en Hongrie devait être influencée entre autres par les idées de Ramuz, même si elles ne sont pas toujours explicitées. Il suffit de renvoyer à certains éléments thématiques, comme le sentiment de l'exiguïté du pays, la « neutralisation » de l'Histoire, le retour au terroir, l'exaltation de la race paysanne et même un certain mysticisme. Les études autour de l'expression se désignent par l'opposition barbare vs civilisé, rustique vs raffiné. Alors que Ramuz suivra plus tard d'autres orientations, ces options

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ MARTONYI, Éva, *op.cit.*, 231.

⁸⁵ *Id.*, 236.

continueront à exister pendant longtemps dans la géographie intellectuelle de Hongrie⁸⁶.

Les notions évoquées par Éva Martonyi renvoient surtout à des éléments relevant de la biographie de Ramuz et de la thématique de son œuvre, ainsi qu'à des aspects repérés par les critiques puristes (voir les oppositions concernant l'expression ramuzienne). Miklós Magyar dans son étude intitulée « Un visage familier – Ramuz en Hongrie »⁸⁷ souligne aussi un élément biographique. Il renvoie notamment à la rencontre de Ramuz avec Jenő Krammer, enseignant de hongrois dans un lycée hongrois de Slovaquie : « Krammer [...] formait déjà le projet d'écrire une thèse sur le grand écrivain suisse dont la situation lui semblait proche de celle de la minorité nationale à laquelle il appartenait. [...] Mais cette entreprise a été entravée par les avatars de la guerre et par le tournant qu'a pris la vie de Jenő Krammer »⁸⁸. A part les intentions de Krammer, Miklós Magyar évoque – pareillement à Louis Örvös – les traductions des textes de Ramuz en hongrois. Il rappelle notamment que « les lecteurs hongrois peuvent lire la première fois la traduction de *Jean-Luc persécuté*, dans l'adaptation magistrale d'Albert Gyergyai »⁸⁹. Il mentionne également la traduction d'un autre roman de Ramuz (*Adam et Eve*) et précise la raison pour laquelle ce choix de traducteur est méritoire : « Le choix d'Albert Gyergyai s'avère une nouvelle fois excellent, car, dans cette œuvre, on retrouve en quelque sorte la clé de la vision pessimiste du monde qui est celle de Ramuz »⁹⁰. Miklós Magyar répertorie aussi la traduction de *La Grande Peur dans la montagne*, réalisée par László Gombos⁹¹. A propos de cette traduction, Louis Örvös affirme : « En 1947, paraît à Budapest *La grande peur dans la montagne*, traduit par László Gombos, mais cette traduction ne

⁸⁶ *Id.*, 239.

⁸⁷ MAGYAR, Miklós, *id.*, 221-229.

⁸⁸ *Id.*, 221.

⁸⁹ *Id.*, 224. Les références bibliographiques de la traduction de *Jean-Luc persécuté* sont les suivantes : RAMUZ, Charles Ferdinand, *Üldözött vad* (trad. Albert Gyergyai), Budapest : Révai, 1940, 243 p.

⁹⁰ *Id.*, 225. Les références bibliographiques de la traduction de *Adam et Eve* sont les suivantes : RAMUZ, Charles Ferdinand, *Ádám és Éva* (trad. Albert Gyergyai), Budapest : Révai, 1945, 206 p.

⁹¹ *Id.*, 227. Les références bibliographiques de la traduction de *La Grande Peur dans la montagne* sont les suivantes : RAMUZ, Charles Ferdinand, *Rémület a hegyek között* (trad. László Gombos), Budapest : Atheneum, 1948.

peut, hélas, rendre la beauté du langage de l'auteur, talent dans lequel excellait Gyergyai »⁹². Nous attirons l'attention sur la pertinence de ces constats puisqu'effectivement, la complexité perceptive qui règne dans ce roman n'est pas du tout présente dans la traduction hongroise.

En parlant de la traduction de *Aline*⁹³ et de *La grande guerre du Sondrebond*⁹⁴, Miklós Magyar a recours au pessimisme ramuzien (associé au protestantisme), ainsi qu'à la neutralité suisse : « Quant au pessimisme de Ramuz, ce n'est pas la compassion ibsenienne, ni la mystique strindbergienne, mais une résignation issue des traditions protestantes qui domine » – précise-t-il à propos d'*Aline*⁹⁵. En ce qui concerne *La grande guerre du Sondrebond*, il évoque une analogie entre le personnage de Jean-Daniel, comme « vrai soutien de la nation » et Toldi, figure emblématique de l'œuvre de János Arany, poète hongrois : « Ce simple paysan, qui n'est pas encore corrompu par la civilisation des temps modernes [...] reste jusqu'à la fin le héros idéalisé de Ramuz, est aussi une sorte de cousin suisse pour le vieux Toldi du poète hongrois János Arany »⁹⁶. Les dernières traductions hongroises évoquées sont celles de quelques nouvelles ramuziennes⁹⁷ que Miklós Magyar caractérise ainsi :

Ce choix complète de façon heureuse l'image que le lecteur hongrois peut se faire de cet écrivain : l'image de celui qui a su éviter à la fois les dangers du cosmopolitisme et ceux du régionalisme ; image d'un séjour parisien où l'on apprend à se garder d'un Paris dévorant ; image d'un homme qui ne pouvait malgré tout se limiter à sa patrie vaudoise et qui a réussi à atteindre l'universel tout en gardant le particulier. Et c'est en cela que Ramuz garde son importance aujourd'hui pour nous autres Hongrois⁹⁸.

⁹² ÖRVÖS, Louis, *id.*, 119.

⁹³ Les références bibliographiques de la traduction d'*Aline* sont les suivantes : RAMUZ, Charles Ferdinand, *Aline* (trad. György Gera), Budapest : Európa, 1957, 82 p.

⁹⁴ Les références bibliographiques de la traduction de *La grande guerre du Sondrebond* sont les suivantes : RAMUZ, Charles Ferdinand, *A nagy-nagy sondrebondi háború* (trad. Lajos Örvös), Budapest : Magyar Helikon, 1960, 141 p.

⁹⁵ MAGYAR, Miklós, *id.*, 228.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* Les références bibliographiques de la traduction des nouvelles sont les suivantes : RAMUZ, Charles Ferdinand, *Az elbocsátott szolgálólány. Párizs. Egy vaudi fiatalember jegyzetei.* (trad. Lajos Örvös), Budapest : Európa, 1971, 293 p.

⁹⁸ MAGYAR, Miklós, *id.*, 228-229.

Cette position reflète en premier lieu l'importance que pouvait avoir la figure de Ramuz dans les années 1980 en Hongrie. Miklós Magyar prête aussi attention à l'insuffisance de la traduction hongroise des œuvres de Ramuz et remarque que « leur nombre est si peu élevé qu'il est loin de donner une idée juste de l'importance de cet auteur dans l'histoire littéraire »⁹⁹. Il complète cette remarque avec sa position critique relative aux traductions : « J'estime que les traductions font surtout défaut dans le cas des merveilleux romans consacrés au lac, comme par exemple *Les Circonstances de la vie*, *Aimé Pache, peintre vaudois*, *Vie de Samuel Belet*, *Les Signes parmi nous*, *Chant de notre Rhône*, *Passage du poète*... Il serait particulièrement important de traduire le roman d'inspiration autobiographique qu'est *Aimé Pache*, ainsi que *Passage du poète* »¹⁰⁰.

Les principaux aspects de la réception de Ramuz en Hongrie s'articulent principalement autour des expériences historiques ou stéréotypiques des Hongrois : la question de la nature, de la littérature populaire et celle des minorités, ainsi que celle du pessimisme. A part ces positions critiques restrictives, on note également le fait que l'appareil critique hongrois insiste très souvent sur l'expérience vécue par Ramuz à Paris.

⁹⁹ *Id.*, 227. Pour une traduction récente de deux nouvelles ramuziennes (notamment celle de « La folle en costume de folie » et de « La fille sauvage ») voir respectivement mes travaux : RAMUZ, Charles Ferdinand, *Bolondlány bohócruhában* (trad. Noémi KILA). Dans : *Híd* (revue de littérature, d'arts et de sciences sociales), année LXXIV, n° 11, novembre 2010, 114-121. et RAMUZ, Charles Ferdinand, *A vadóc* (trad. Noémi KILA). Dans : *Híd* (revue de littérature, d'arts et de sciences sociales), année LXXIV, n° 11, novembre 2010, 121-124.

¹⁰⁰ MAGYAR, Miklós, *ibid.*

I.1.2. Régionalisme, attaque contre la langue française ou une nouvelle esthétique ?

Cette partie de l'introduction nous permettra de présenter les différents malentendus (souvent apparents) déployés autour de l'œuvre ramuzienne, ainsi que d'analyser la variété des interprétations esthétiques et narratologiques. Nous procédons en formant trois catégories. La première est celle des études qui parlent de Ramuz en tant que « écrivain régionaliste », « écrivain rustique », ou le nomment « écrivain de la montagne ». Ces étiquettes relèvent à la fois des contextes politiques et littéraires. Il faut souligner que leur attribution ne vise pas toujours la minimisation de l'œuvre ramuzienne. Au lieu de faire preuve d'un caractère réducteur, quelques critiques leur attribuent un sens plutôt positif. La deuxième catégorie sera celle des approches centrées sur la langue ramuzienne qui nous guident déjà vers différentes études contemporaines et nous permettent également de justifier la nécessité d'un travail approfondi à lui consacrer. En ce qui concerne la troisième catégorie, elle fait date dans l'appareil critique consacré aux œuvres de Ramuz en privilégiant les angles d'étude esthétiques et narratologiques.

I.1.2.1. De Ramuz régionaliste ou rustique à une approche multiple

« Aborder Ramuz et son œuvre par le biais du régionalisme, c'est marcher sur un terrain miné », constate Daniel Maggetti ; son but étant de « saisir les enjeux liés à

l'emploi de cette étiquette »¹⁰¹. Il remarque avec acuité que « [l]e projet ramuzien se doit d'être d'abord esthétique, concentrant son effort dans le travail sur la langue à la poursuite d'un style profondément individuel et décanté : les canons régionalistes sont bannis »¹⁰². Jean Steinmann remarque déjà en 1946 qu'« [i]l serait [...] ridicule de classer Ramuz dans la littérature régionaliste, comme le font certains critiques. Ramuz n'est pas plus régionaliste que Cézanne. Il n'a rien d'une sorte de Mistral de la Suisse romande, amateur de folklore et de bibeloterie archaïsante. Le pittoresque des costumes, du patois et des modes particulières ne l'intéresse pas »¹⁰³.

Daniel Maggetti souligne également l'attitude paradoxale de Ramuz à l'égard de la mouvance régionaliste. Il s'agit d'une part du fait que « [l]a mode régionaliste a rendu plus aisé l'accès de Ramuz au monde éditorial »¹⁰⁴, d'autre part qu'il « va tout mettre en œuvre pour s'en détacher »¹⁰⁵. Dans cette attitude, la volonté de Ramuz de se faire remarquer par son œuvre au lieu de son rattachement à quelque courant que ce soit, se dessine clairement. Par contre, il s'affirme en tant que « régionaliste » dans l'acception suivante du terme : « Mais, d'autre part, je suis régionaliste et profondément régionaliste, en ce sens que je n'ai jamais cherché à tirer de leçons que des choses mêmes, et que tout naturellement je me suis adressé à celles qui m'entouraient déjà à l'heure de ma naissance »¹⁰⁶. Ce type de « régionalisme » va déterminer l'esthétique ramuzienne dans la mesure où le rapport aux choses devient un élément constitutif de la primauté du point de vue.

Victor Barbeau revient en 1926 sur la même question ¹⁰⁷ à propos de *L'Amour du monde* et souligne l'importance de la « qualité de vision » apte à faire « une œuvre régionaliste valable » :

¹⁰¹ MAGGETTI, Daniel, « Ramuz et le régionalisme ». Dans : *CFR*, 6, 77.

¹⁰² *Id.*, 88.

¹⁰³ STEINMANN, Jean, « Situation de Ramuz ». Dans : *Etudes*, Paris, 79^{ème} année, tome 249, avril-mai-juin 1946, 187. [en ligne] [réf. du 19 juin 2013] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5703452q/f184.image>

¹⁰⁴ MAGGETTI, Daniel, *id.*, 83.

¹⁰⁵ *Id.*, 84.

¹⁰⁶ Cité par *id.*, 81.

¹⁰⁷ Au sujet du régionalisme québécois et son rapport avec Ramuz, voir l'article suivant : PILOTTE, Gaston, « Victor Barbeau et la querelle du régionalisme ». Dans : *Etudes françaises*, vol. 7., n° 1, 1971, 24-48. [en ligne] [réf. du 11 novembre 2010] Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/036476ar>

L'écriture de Ramuz, par sa gaucherie volontaire, ses hésitations répétées, en exprime la grande part d'insaisissable et d'énigmatique qu'elle renferme. On a la sensation de fixer son regard sur des phrases qui épousent jusqu'aux contours des choses qu'on voudrait voir, qu'on a cru sentir, mais qu'on chercherait en vain car elles n'existent que dans notre imagination¹⁰⁸.

Dans ce sens, les termes liés au régionalisme acquièrent une acception différente de celle d'origine qui considère la littérature régionaliste comme « le domaine du chauvinisme et de l'étroitesse »¹⁰⁹.

« L'épanouissement du roman rustique mystique – C. F. Ramuz » : voici le titre de l'un des chapitres de l'ouvrage de Paul Vernois, intitulé *Le roman rustique de George Sand à Ramuz – Ses tendances et son évolution (1860-1925)*¹¹⁰. L'auteur constate tout au début de sa réflexion que « le roman champêtre culmine avec les œuvres mystiques de Ramuz »¹¹¹. Ensuite, il ajoute « [q]ue le roman paysan trouve une manière d'achèvement avec l'œuvre de Ramuz qui ressort non seulement de la publication des œuvres critiques où l'auteur, comme Pourrat, tente chaque fois de s'expliquer [...], mais aussi du cheminement [...] qui conduit l'étudiant parisien à l'accomplissement d'une vocation poétique et champêtre »¹¹². Plus loin, il précise également que « l'ensemble des romans de Ramuz se développe comme une symphonie rustique »¹¹³. Il établit deux catégories romanesques : « les romans de village pseudo-rustiques »¹¹⁴ et le « roman montagnard mystique »¹¹⁵. Dans le sous-chapitre intitulé « Le paysan-poète », on lit : « Chez Ramuz, le paysan est un poète inconscient et le

¹⁰⁸ Cité par *id.*, 38.

¹⁰⁹ MAGGETTI, Daniel, *id.*, 77.

¹¹⁰ VERNOIS, Paul, *Le roman rustique de George Sand à Ramuz – Ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris : Librairie Nizet, 1962, 407-428.

¹¹¹ *Id.*, 407.

¹¹² *Id.*, 408.

¹¹³ *Id.*, 409.

¹¹⁴ *Id.*, 410-416.

¹¹⁵ *Id.*, 421-426.

poète est un paysan conscient »¹¹⁶. Les constats de Paul Vernois s'alimentent essentiellement de la thématique des romans ramuziens, des études critiques (comme celle de Pourrat), ainsi que de la biographie de Ramuz (l'étudiant se vouant à la carrière de l'écrivain et le sentiment d'incompatibilité du milieu paysan et du métier d'écrivain). Nous pouvons également constater que son approche se limite à la production romanesque ramuzienne jusqu'en 1926, l'année de parution de *La Grande Peur dans la montagne* qu'il considère comme l'épanouissement du roman rustique dans l'évolution signalée par le titre de l'ouvrage¹¹⁷. D'autre part, son étude se résume à l'énumération des sujets des romans ramuziens étudiés et aux allusions biographiques.

L'expression « écrivain de la montagne » apparaît dans un sens large dans le volume des Rencontres d'Aubrac intitulé *Écrivains découvreurs de montagne*, consacré à l'œuvre de Jean Giono, Charles Ferdinand Ramuz et Henri Pourrat. Il s'agit notamment d'exploiter les dispositions offertes par la montagne, aussi bien au niveau symbolique, qu'esthétique. Ainsi, c'est l'adjectif « découvreur » qui est mis au premier plan. Parmi les nombreux articles consacrés à l'œuvre des trois auteurs ciblés, on note celui de Jean-Louis Pierre et de Martin Rizek¹¹⁸. Jean-Louis Pierre propose l'étude du parcours de l'auteur menant de la découverte personnelle de la montagne à son intégration dans une esthétique et symbolique particulières. Il faut absolument souligner ses propos concernant les possibilités offertes par la montagne qui se trouvent réintégrées dans l'esthétique :

Si l'imagination ramuzienne a été si profondément troublée, fécondée par la montagne et sa rencontre, c'est sans doute parce qu'elle répondait à sa sensibilité et à sa volonté créatrice. [...] Rien ne correspond mieux, également, à la vision ramuzienne des « étages » que la pente montagnarde avec ses différents niveaux naturels et humains [...]. Ramuz prétend en tirer des leçons esthétiques, évoquant

¹¹⁶ *Id.*, 419.

¹¹⁷ *Id.*, 425.

¹¹⁸ PIERRE, Jean-Louis, « Ramuz et la montagne ». Dans : *Ecrivains découvreurs de montagne 3., Giono, Ramuz, Pourrat / Rencontres d'Aubrac*, Rodez : Association « A la rencontre d'écrivains », Rouergue, 1998, 85-99. RIZEK, Martin, « Réflexions et inflexions de C.F. Ramuz ». *Id.*, 69-83.

ses « possibilités plastiques » non utilisées, et comme souvent aussi veut y chercher une leçon langagière ou plutôt une justification de son écriture. À la démarche du montagnard correspondrait « une démarche qui est des images et du style » [...]. Mais la grande leçon de la montagne, plus originale et riche de réalisations, c'est celle de la « substitution de la verticale à l'horizontale » d'où un « simultanésisme dans l'espace qui est dans le temps aussi »¹¹⁹.

En ce qui concerne les jeux liés à la substitution et au simultanésisme relevés par Jean-Louis Pierre, à part leur fonction créatrice d'une esthétique de la montagne, ils deviennent aussi des éléments de base d'une esthétique de points de vue qui se réalise par les différentes compositions d'images ramuziennes. La même étude souligne l'importance d'une « forte impression de vécu » à propos de *Si le soleil ne revenait pas*, susceptible d'être inspiré du vécu personnel de l'auteur : « Le texte n'a pas de visée naturalise ou réaliste ; il est cependant prenant et donne une forte impression de vécu [...] »¹²⁰. L'impression de vécu se traduit non seulement par la présence ou la reprise du vécu personnel de Ramuz, mais également par la mise en avant du vécu dans un sens plus large dont nous proposons une remise en valeur dans les chapitres suivants.

Dans son étude stylistique, Martin Rizek souligne l'opposition de la « langue-signe » et de la « langue-geste », ainsi que le rapport entre être, voir et exister. L'auteur saisit également l'un des points essentiels de l'esthétique ramuzienne, notamment la forte présence de l'image (cinématographique) et de la vue, l'« hypertrophie de l'imagination », ainsi que la mobilité des temps et des pronoms. Il constate à propos de *La Grande Peur dans la montagne* que Ramuz crée une opposition d'intensité entre voir et regarder : « De même le *regarder* superficiel qui semble glisser sur le monde s'oppose au pénétrant *voir*. [...] Être vu égale en fait chez Ramuz à être tout court, à la nuance près que, être vu implique un sujet qui voit »¹²¹. Selon notre hypothèse, le regard

¹¹⁹ PIERRE, Jean-Louis, *id.*, 88-89. Voir au sujet des « étages » au niveau symbolique et esthétique l'ouvrage suivant aussi : RENAUD, Philippe, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne : Editions de l'Aire, 1986, 203 p.

¹²⁰ PIERRE, Jean-Louis, *id.*, 98.

¹²¹ RIZEK, Martin, *id.*, 71-72.

et l'acte de regarder chez Ramuz ne correspondent pas toujours à un acte superficiel, mais peuvent s'imbriquer avec le *voir* pénétrant. En ce qui concerne l'implication du sujet qui voit, la question nous semble plus complexe et digne d'être développée en détail. Il s'agit surtout de constructions avec *on* et de constructions passives qui sont susceptibles de déplacer l'attention du sujet au point de vue exprimé. Martin Rizek – à l'exemple de la « langue-geste » – introduit l'expression « regard-geste » : « L'importance du regard-geste est soulignée par la mise en scène quasi permanente d'un regard spectateur, scrutateur, individuel ou collectif. [...] Souvent l'ultime regard susceptible de garantir l'existence des choses et des personnages est celui du narrateur-écrivain »¹²². Sans associer le narrateur à l'écrivain-même, les techniques de la mise en scène de ce regard et de ses différents référents nous intéresseront particulièrement. Martin Rizek définit l'hypertrophie de l'imagination comme suit : « Ramuz [...] a du mal à la dominer, à la concentrer dans un acte, un geste créateur »¹²³. En ce qui concerne l'usage des temps et des pronoms, le même critique insiste sur l'absorption par les images, susceptible d'expliquer différents aspects du style ramuzien : « Cette propension à se laisser absorber par des images [...] me semble expliquer plus d'un aspect du style ramuzien, à commencer par les inflexions subites de son récit, que ce soit au niveau des temps des verbes, du point de vue ou encore de l'instance narrative, les deux derniers points se manifestant notamment par un usage extraordinairement libre des pronoms »¹²⁴. L'auteur de cette étude souligne plus particulièrement « le passage impromptu au présent », ainsi que celui « d'un *ils* distant à un *nous* collectif »¹²⁵. Martin Rizek place son analyse dans l'idée de l'inflexion qu'il caractérise comme « chargée d'émotion » et la définit comme le « dénominateur commun des particularités stylistiques »¹²⁶ ramuziennes. L'usage du présent et des différentes occurrences des pronoms sera également examiné en détail dans cette étude.

¹²² *Id.*, 74.

¹²³ *Id.*, 75.

¹²⁴ *Id.*, 76.

¹²⁵ *Id.*, 77.

¹²⁶ *Id.*, 80.

Ce sous-chapitre nous permet de constater que derrière les différentes étiquettes régionalistes, rustiques ou montagnardes associées au nom et à l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz, on découvre souvent des réflexions qui dépassent largement les questions de catégorisation et proposent une optique esthétique multiple. Avant de nous engager à la découverte des approches esthétiques et narratologiques, nous nous arrêtons sur la question de la langue qui figure souvent parmi les reproches formulés contre Ramuz, mais se présente également en tant que source de richesse esthétique.

I.1.2.2. « Écrivain français !... S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! »

Je voyais que la correction n'y est pour rien, ni la pureté au sens académique : je voyais [...] que toutes les règles justement pouvaient être observées, [...] qu'on pouvait donc écrire le français le plus correct, le plus « classique » et que cependant ils ne vivaient pas, ces personnages, ni les choses ; que la beauté n'est donc pas ou pas seulement dans une langue châtiée, comme ils disent, car l'observation des règles est une chose qui peut s'apprendre, mais le sentiment de la vie et de la grandeur de la vie est une autre chose qui ne s'apprend pas. Qu'on peut donc critiquer, analyser, retourner un à un tous les chapitres, toutes les phrases d'un livre, et le tenir, conformément à un certain canon, comme sans existence valable ; et que, pourtant il vit, ce livre [...]. (RAMUZ, Charles Ferdinand, *Paris, notes d'un Vaudois*, OCM, 20, 321.)

Cette réflexion ramuzienne relative à la beauté de la langue – à l'opposé des critiques indignés – montre le contraste entre le purisme et la « langue-image ».

La question de la langue, voire du langage s'avère plus problématique et soulève plusieurs questions. D'une part celle du statut de la langue et du rapport de cette langue « qui vit » à celle de l'institution littéraire française (question traditionnellement

problématique), d'autre part, le langage utilisé par la narration ramuzienne inscrit son œuvre dans la « fabrique de la langue », décrite par Lise Gauvin¹²⁷. L'étrangeté dans la langue française produit dans notre cas non seulement de l'irrégularité, mais elle s'accompagne souvent d'une portée esthétique.

« Écrivain français ! ... S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! Et s'il ne veut pas l'apprendre, qu'il en emploie une autre !¹²⁸ » – s'indigne Auguste Bailly à propos du langage ramuzien. Tisserand déclare à propos d'*Adam et Eve* que « [d]e tous les gens qui écrivent en patois, M. Ramuz est certainement celui qui écrit le plus mal. Cela tient à ce que son patois se rapproche trop du français. Il s'en rapproche tellement qu'à certains moments il fait illusion, on ne sait pas très bien ce qu'on lit, c'est presque la langue, d'ailleurs incorrecte, que chacun parle ... et puis quelle chute en noir charabia ! »¹²⁹. Nous renvoyons également aux reproches formulés contre un usage trop lié à l'oralité, ainsi qu'à ceux qui touchent au caractère divergent du langage ramuzien, représentant un français maladroit, incorrect, hors norme qui ont été cités plus haut. L'ambiance critique de l'époque est caractérisée par Rudolf Mahrer comme suit : « les “récits” ramuziens sont dignes d'être dits “littéraires” ; mais ils ne se parent pas du *style* qui convient. Et le seul qui convienne – aux yeux de la critique de l'époque majoritairement acquise à la cause “puriste” – c'est le style *pur*, c'est-à-dire à l'imitation des classiques »¹³⁰. Ramuz défend sa langue romanesque à plusieurs reprises : « J'ai essayé de me servir d'une langue-geste qui continuât à être celle dont on se servait autour de moi, non de la langue-signe qui était dans les livres. [...] Mais [...] je vois aussi que cette langue-geste (c'est un autre encouragement), que cette langue-suite-de-gestes, où la logique cède le pas au rythme même des images, n'est pas très loin de

¹²⁷ Voir au sujet de Ramuz : GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue – De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Seuil, 2004, 260-262.

¹²⁸ Cité par PEGUY, Marcel, *id.*, 241. (L'original de cette citation se trouve dans : BAILLY, Auguste, « Chronique des livres : C. F. Ramuz, *L'Amour du monde* ». *Candide*, 10 septembre 1925.)

¹²⁹ LES TREIZE, Rubrique « Les lettres – Curiosités ». Dans : *L'Intransigeant*, Paris, 18 janvier 1934, 6. [en ligne] [réf. du 25 janvier 2012] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7942671/f6.r=L%E2%80%99Intransigeant.langFR>

¹³⁰ MAHRER, Rudolf, « Un français de plein air : la langue romanesque de C. F. Ramuz ». Dans : *Le français moderne*, année LXXIV, n° 2, 2006, 220.

ce que cherche à réaliser avec ses moyens à lui le cinéma » – précise Ramuz dans sa *Lettre à Bernard Grasset*¹³¹.

Ces deux idées semblent résumer l'essentiel de la démarche esthétique : créer un langage à la fois local et original, mais aussi permettant de mettre en œuvre une esthétique proche de celle de l'image cinématographique.

De façon surprenante, c'est un lecteur insurgé contre l'article de Tisserand qui paraît résumer l'essentiel de la discussion autour du langage ramuzien :

Qu'on discute, tant qu'on voudra, du style et de la syntaxe de M. Ramuz. Ce sont là problèmes de langue et problèmes littéraires, propres à passionner tout esprit cultivé. Mais ce sont des problèmes délicats, où il faut apporter avec beaucoup d'esprit critique, de la finesse et de la sensibilité. L'injure est un procédé plus facile. Reprocher à M. Ramuz, comme le fait le journaliste que vous citez, d'écrire un patois impossible, c'est n'avoir rien compris à l'effort volontaire et obstiné d'un auteur qui, ayant écrit des chefs-d'œuvre dans la langue de tout le monde [...], cherche aujourd'hui, par d'autres procédés, à exprimer sa vision originale des choses. Ces procédés sont sans doute contestables : raison de plus de les discuter, de chercher leur raison d'être, d'examiner si peut-être le résultat justifie¹³².

C'est le nombre élevé des critiques parues à propos du langage ramuzien et leur vigueur qui ont poussé les portes des recherches contemporaines. Tel est le cas des travaux de Rudolf Mahrer et de Lise Gauvin. Il faut attendre l'année 2006, pour que Rudolf Mahrer examine plusieurs aspects essentiels de la langue romanesque ramuzienne¹³³. Il invite à plusieurs reprises à une étude exhaustive de cette langue spécifique qui fait notamment ressurgir plusieurs traits essentiels de l'esthétique et de la poétique ramuzienne. Les théories élaborées par Lise Gauvin ne font que souligner la nécessité du travail sur la langue romanesque des auteurs francophones, dont celle de Ramuz. Lise Gauvin – à l'aide de la notion de *surconscience linguistique* – explique le

¹³¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, « Lettre à Bernard Grasset ». Dans : *OCM*, 11, 34-35.

¹³² NICOLLIER, Jean, « A propos du style de M. C.-F. Ramuz ». Dans : *Gazette de Lausanne*, 137^{ème} année, n° 27, 28 janvier 1934, 2. [en ligne] [réf. du 25 mai 2012] Disponible sur : <http://www.letempsarchives.ch> (sans lien direct)

¹³³ Voir son article à ce sujet, MAHRER, Rudolf, *id.*, 219-235.

potentiel créatif de la langue romanesque des auteurs francophones comme suit : « *Surconscience*, c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu d'inconfort et de doute, mais aussi comme lieu privilégié d'invention et de création »¹³⁴. Elle prend l'exemple de Miron et de Ramuz dont les œuvres sont représentatives des tensions liées à la langue et au statut spécifique de leur production littéraire. Les deux auteurs représentent parfaitement la situation des écrivains francophones que Lise Gauvin caractérise ainsi :

[L]a situation des écrivains francophones a ceci de particulier que la langue est pour eux un objet de réflexion et de négociation constantes. L'écrivain francophone reçoit en partage une sensibilité plus aiguë à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture est, pour chacun, synonyme d'inconfort et de doute. La notion de *surconscience* renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond¹³⁵.

Dans cette réflexion, doute et création se superposent et se présupposent mutuellement. Tel est le cas du langage utilisé dans les textes de Ramuz également. Henri de Jovenel (ancien ministre de l'Instruction publique) définit la Suisse en tant que le « pays qui a trois langues littéraires, sans compter celle de M. Ramuz »¹³⁶. Il semble que ce ne soit non seulement la langue, mais aussi les procédés narratifs engendrant une esthétique moderne qui sont en jeu et pas seulement au niveau des approches critiques. Avant de les analyser en détail, voici un panorama des considérations esthétiques modernes relatives à l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz.

¹³⁴ GAUVIN, Lise, « Ramuz – Miron : l'étrangeté d'une langue ». Dans : *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*. Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002 / dir. DORÉ, Martin – JAKUBEC, Doris, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2004, 165. Notons que la position critique de Lise Gauvin converge dans une large mesure avec celle de Jean Starobinski, invitant les écrivains considérés comme périphériques à convertir leur écart en plus-value artistique. Pour connaître la position de Jean Starobinski en détail voir : MEIZOZ, Jérôme, « Le droit de "mal écrire" – Trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle) », *art.cit.*, 92.

¹³⁵ GAUVIN, Lise, *id.*, 177.

¹³⁶ « Du côté de chez Ramuz ». (auteur anonyme). *Le nouveau cri*, 11 avril 1936.

1.1.2.3. Approches contemporaines des questions esthétiques

La critique – représentée par des études plus exhaustives que les articles de journaux parus à l'époque contemporaine du vivant de Ramuz – s'est intéressée aux questions esthétiques et narratologiques posées par l'œuvre ramuzienne beaucoup plus tôt qu'on ne croirait, notamment à partir de l'année 1943 environ. Le clivage qui se fait dans la critique à partir de cette date nous permet de constater que le « renouveau critique », dont le début est situé par Jérôme Meizoz aux années soixante, a déjà ses germes dans les années quarante. Les approches qui nous intéressent dans ce sous-chapitre se laissent répartir en deux périodes : la première est représentée par les études parues entre 1943 et 1999 (de Jean-Marie Dunoyer¹³⁷ à Sylvie Villelm¹³⁸) et la deuxième par celles ayant vu le jour à partir de l'année 2000 (date de parution du fameux article de Gérard Froidevaux intitulé « Ramuz et l'esthétique de la modernité »¹³⁹).

Sous l'étiquette de « classique parfait », forgée par Jean-Marie Dunoyer, nous retrouvons déjà en 1943 quelques caractéristiques esthétiques de l'œuvre ramuzienne qui l'élèvent au rang des modernes. On peut citer quelques constats renvoyant au terme « classique » : « Ce classicisme "cézannien" est la constante de l'œuvre entière de Ramuz, et principalement de ses romans »¹⁴⁰. Et plus loin : « En définitive, c'est le classicisme transcendant qui donne une résonance universelle à des œuvres d'où tout pittoresque non-transposé est rigoureusement banni »¹⁴¹. A part les réflexions sur le

¹³⁷ DUNOYER, Jean-Marie, « C. F. Ramuz ou le classique parfait ». Dans : *Confluences*, n° 21-24, juillet-août 1943, 131-140.

¹³⁸ VILLELM, Sylvie, *La forme ramuzienne – une écriture de l'implicite*. Mémoire de DEA : Lettres et Arts : Aix-Marseille I, 1995, 109 p.

¹³⁹ FROIDEVAUX, Gérard, « Ramuz ou l'esthétique de la modernité ». Dans : *Europe*, 78^e année, n° 853, mai 2000, 54-63.

¹⁴⁰ DUNOYER, Jean-Marie, *id.*, 133.

¹⁴¹ *Id.*, 136.

« classicisme » ramuzien, l'étude de Jean-Marie Dunoyer s'occupe surtout du positionnement d'*Aimé Pache* dans l'œuvre de Ramuz pour faire aussi l'éloge de son originalité visuelle. Il s'agirait d'un « art visuel poussé à une perfection, telle que, tout le temps qu'on le lit, c'est comme si on tournait les pages d'un livre d'images »¹⁴². L'écrivain-journaliste saisit l'essentiel de l'écriture ramuzienne comme suit : « Les images jaillissent, sans cesse renouvelées, changent d'une phrase à l'autre. Rien ne vous échappe, pas le moindre détail si le tableau l'exige [...]. Les scènes bougent, se superposent, se substituent sans transition, si elles sont simultanées dans le temps sans l'être dans l'espace, selon un procédé analogue au découpage cinématographique »¹⁴³. Nous admettons également que les textes de Ramuz poussent souvent à l'extrême la perfection visuelle. Par contre, nous verrons plus loin que la narration ramuzienne a aussi tendance à assurer la transition entre les images ou les perceptions.

Quoique Maxime Chastaing intitule son étude « Notes sur Ramuz et la technique du roman »¹⁴⁴ et annonce expliciter la portée de certains procédés cinématographiques, il abandonne l'idée du modernisme ramuzien en faveur d'une conception comparative (dans le but de « déterminer la place de Ramuz parmi les romanciers "champêtres"¹⁴⁵ », avec des clin d'œil à Giono, Balzac, Claudel, Conrad etc.). L'esthétique ramuzienne semble être réduite à une conception dans laquelle tout se ramènerait au paysan. Malgré cette optique un peu réductrice, on doit noter quelques idées de cette même critique, notamment celles qui éclairent des points essentiels de la démarche ramuzienne : l'« esthétique du *phénomène* », l'idée du rapport qui s'instaure entre le caractère perspectif et rustique de l'œuvre de Ramuz, ainsi que l'absence d'entremetteurs et la réduction méthodique. L'auteur du même article définit l'« esthétique du *phénomène* » comme suit :

¹⁴² *Id.*, 133.

¹⁴³ *Id.*, 136.

¹⁴⁴ CHASTAING, Maxime, « Notes sur Ramuz et la technique du roman ». Dans : *La Vie intellectuelle*, Editions du Cerf, 14^{ème} année, n° 11, novembre 1946, 108-130.

¹⁴⁵ *Id.*, 109.

Ramuz ou l'esthétique du *phénomène*. Fonctions toujours de quelque observateur, décor et personnages sont donc *perspectifs*. Si le roman ne contient pas de lois, il dépend de la loi de perspective. La virtuosité cinématographique de l'auteur n'est qu'une manifestation de cette loi essentielle. De même que Conrad [...] « filme » le rivage qui paraît courir devant ses yeux, de même Ramuz [...] par un « travelling » de conscience, inscrit dans son récit l'apparition du paysage [...] ¹⁴⁶.

Selon le même concept, les deux corollaires de la loi de perspective seraient les suivants : « *perspective est toujours perspective de personnage ; personnage est toujours campagnard* » ¹⁴⁷. Plus loin, le critique ajoute que le roman « est perspectif parce que fonction de ce que perçoivent les personnages ; il est rustique parce que les personnages demeurent dans ces paysages champêtres qu'ils perçoivent » ¹⁴⁸. Maxime Chastaing observe bien que le phénomène et la perspective occupent une place prépondérante dans l'œuvre ramuzienne. Mais l'idée selon laquelle la perspective serait limitée à la conscience des personnages campagnards doit être nuancée. Une autre forme de réduction semble, contrairement à l'idée de la restriction de la perspective, enrichir la narration ramuzienne. Il s'agit notamment de la possibilité de l'absence d'entremetteurs, marquée entre autres par la dominance des présentatifs « c'est » et « il y a » ¹⁴⁹ et de la « "réduction" méthodique » concernant le dépouillement des gros plans : « Ramuz met entre parenthèses tout vocabulaire d'âme afin de traduire de purs mouvement corporels » ¹⁵⁰. Négliger le vocabulaire d'âme, pour faire de la place à un « travelling » de conscience : tel semble être le noyau de la réflexion de Maxime Chastaing qui doit être reconsidérée dans son rapport à l'expression de l'absence d'entremetteurs et à celle de la conscience-même.

En ce qui concerne les critiques parues entre 1960 et 1980, elles se caractérisent essentiellement par une volonté de prouver la richesse esthétique ramuzienne. Il s'agit surtout d'une richesse technique, due à la présence d'emprunts à différents arts.

¹⁴⁶ *Id.*, 110.

¹⁴⁷ *Id.*, 111.

¹⁴⁸ *Id.*, 113.

¹⁴⁹ *Id.*, 117.

¹⁵⁰ *Id.*, 120.

Clarence Reuber Parsons s'intéresse plus particulièrement aux différentes possibilités offertes par la peinture que Ramuz exploitera dans ses romans. Son étude s'appuie essentiellement sur les différents extraits du *Journal*, ainsi que sur les rapports avec les peintres (tels Cézanne et Auberjonois). Elle note que « Ramuz s'est inspiré en particulier des impressionnistes, de Cézanne et des cubistes »¹⁵¹ et soulève également la question de la langue. Une importance particulière est accordée au vocabulaire lié à la peinture (par exemple les couleurs et les verbes dérivés de « peindre »), à l'abondance de quelques verbes, ainsi qu'à la forte présence des termes géométriques : « Une autre catégorie de mots très importants chez Ramuz est celle qui groupe des termes géométriques : point, ligne, triangle, carré, rectangle, losange, cube, etc. ; car ces termes vont permettre l'analyse purement concrète du sujet »¹⁵². On reviendra sur la question du sujet, voire des identités perceptives, dans notre tentative de rapprochement de l'esthétique ramuzienne et de la production romanesque des Nouveaux Romanciers.

Il faut également mentionner le dossier pédagogique de la Section des Langues Romanes de l'Université d'Afrique du Sud qui dresse le portrait de Ramuz et de son œuvre sur une trentaine de pages¹⁵³. L'avantage de ce document est de situer l'œuvre en question au cœur de la problématique du réalisme et d'évoquer à ce sujet la production littéraire de Balzac et de Flaubert. On souligne plus particulièrement les sous-titres du chapitre « Aperçus sur les problèmes de la narration romanesque », « Le roman comme "aventure" », « Régionalisme et universel », « Réalisme et vision » et « Objectivité et compassion ». Ils ont pour but d'attirer notre attention sur le fait que l'œuvre de l'auteur suisse romand ne rentre pas dans des catégories toutes faites, mais en embrasse plusieurs. L'auteur du document conclut que « [l]e refus de l'interprétation, la volonté d'objectivité ont favorisé par un étrange retour des choses, ce qui leur semble opposé : la participation, l'identification au personnage. L'art de l'ellipse, de la suggestion, si propre à Ramuz s'en tient au fait, comme un peintre au seul détail visuel, comme un

¹⁵¹ PARSONS, Clarence Reuben, *Vision plastique de C. F. Ramuz*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1964, avertissement.

¹⁵² *Id.*, 20.

¹⁵³ [BEVAN, David Gordon] (auteur supposé), « Ramuz » Dans : *Avis aux étudiants*, Université d'Afrique du Sud, Section des Langues Romanes, Fr. III., 5/1970, p. 17-49.

cinéaste au seul mouvement des personnages dans leur environnement. De la sorte, il nous force à coller à ce fait, à ce détail visuel, plastique »¹⁵⁴.

Michel Dentan examine l'expérience dynamique liée à la perception visuelle, au rapport sujet-objet-crédation et à la (re)construction de l'espace. Il souligne plus particulièrement la chosification de la vie psychologique, la dynamique du gestuel et du visuel, pour ensuite décrire les différentes manifestations de l'exercice de la puissance. On retiendra pour notre propos l'importance du sujet, l'objectivisation et le dynamisme de la vision, ainsi que la liberté des points de vue. Michel Dentan constate notamment que « [l]a répétition insistante des verbes “voir” et “entendre” souligne cette importance du sujet par rapport à l'objet, la nécessaire activité du sujet pour que les objets existent »¹⁵⁵. Selon notre hypothèse, c'est souvent un jeu où la complémentarité, l'association des points de vue rend possible la dynamique perceptive. L'auteur de *L'Espace de la création* souligne également que le « “on” ramuzien si fréquent, et qui implique plus ou moins confusément et le personnage, et le narrateur, et parfois toute une collectivité, et insidieusement le lecteur lui-même, ce “on” a pour effet d'objectiver la vision du personnage particulier [...] »¹⁵⁶. Ensuite, il complète sa réflexion en affirmant que « le “on” du narrateur déborde largement la vision subjective et impose une vision objective préalable : entendons par là que, dans certaines phrases au moins, les choses semblent posées devant un regard “désintéressé”, devant un “pur” regard. Les guillemets sont nécessaires pour rappeler le caractère relatif de cette pureté et du désintéressement de ce regard ; [...] il vise uniquement à distinguer des couleurs et des formes [...] ; et cela suffit sans doute à créer une solide illusion d'objectivité »¹⁵⁷. Michel Dentan souligne également l'alternance de la « vision avec » (ce qui correspond chez Genette à la focalisation interne) et du point de vue d'un témoin, ainsi que les

¹⁵⁴ *Id.*, 49.

¹⁵⁵ DENTAN, Michel, *op.cit.*, 35.

¹⁵⁶ *Id.*, 36.

¹⁵⁷ *Id.*, 37. Notons l'analogie entre la terminologie de Michel Dentan et de Hector de Saint-Denys Garneau.

exemples du regard plongeant et créateur¹⁵⁸. À propos de la liberté des points de vue, il met en relief la nécessité d'un travail sur le statut du narrateur ramuzien qui « mériterait toute une étude, roman après roman, pour en apprécier les diverses modalités »¹⁵⁹. Une partie de cette étude sera consacrée aux modalités du narrateur, liées aux jeux de points de vue qui nous permettra de nuancer le comportement de ce « pur regard ».

Philippe Carrard consacre un article novateur à *La Grande Peur dans la montagne* en 1980 qui, malgré sa pertinence, est peu cité dans les études ramuziennes ultérieures¹⁶⁰. Il traite la problématique de la narration et tente de définir le statut de l'instance narrative. Outre des questions de l'énonciation, du personnage et de la collectivité, Philippe Carrard relève plusieurs points cardinaux de la narration ramuzienne :

Tout d'abord, l'extrême soudaineté des changements de position : on peut passer d'un type de narration à un autre dans le même chapitre, le même paragraphe, voire dans la même phrase, et cela sans que la modulation soit préparée ou motivée par le texte. En second lieu, le caractère irréductible des ambiguïtés [...] : la narration, dans *La grande peur*, reste suspendue entre ses virtualités, elle ne se réduit jamais à l'une d'entre elles. [...] En fait, tout se passe comme si Ramuz voulait mettre en scène l'arbitraire mobilité du narrateur traditionnel, actualiser, en rendant très visible le passage de l'une à l'autre, diverses positions narratives ; autrement dit, comme s'il voulait manifester les possibilités, ou les péripéties de la narration¹⁶¹.

Ces constats relatifs à la narration sont à considérer, d'autant plus qu'ils semblent illustrer d'autres phénomènes aussi, tels la création des points de vue et de subjectivités postiches ou provisoires. Nous pouvons également rajouter à ces constats que la volonté de manifester les possibilités narratives va de pair avec celle de l'exploitation des possibilités perceptives. Toutes ces caractéristiques notées par

¹⁵⁸ *Id.*, 41-42.

¹⁵⁹ *Id.*, 42-43.

¹⁶⁰ CARRARD, Philippe, « Ramuz et le problème de la narration ». Dans : *Neophilologus*, vol. 1, n° 64, 1980, 54-63.

¹⁶¹ *Id.*, 59.

Maxime Chastaing rendent compte de l'analogie entre le discours narratif ramuzien et celui du récit contemporain que Philippe Carrard commente comme suit :

En cela, Ramuz contribue au décentrement du discours narratif qui est un des aspects majeurs du récit contemporain. Dans la mesure où l'intertexte est non seulement ce qui précède le texte mais ce qui le suit, il annonce les jeux de devinette de *Degrés*, l'équivoque soigneusement entretenue de *La Jalousie*, le brouillage systématique des pronoms dans *Personnes*. Et il subvertit le récit classique d'une manière sans doute d'autant plus saisissante qu'il en maintient par ailleurs certaines conventions, telles l'intrigue ou la caractérisation¹⁶².

Lors du rapprochement des techniques mises en œuvre dans les romans de Ramuz et celles associés à la mouvance du Nouveau Roman, nous attribuons une large place aux romans évoqués par ce critique. Ramuz-même note la primauté de l'image par rapport à l'intrigue : « Les "péripiétés" ne m'intéressent pas. L'invention ne doit pas être dans le sujet ; elle doit être dans la manière de le rendre. Elle est dans le ton, dans le choix : elle est dans la vue éclatante ; elle est dans l'image ; elle est dans le mouvement de la phrase ; elle n'est pas ailleurs »¹⁶³.

Cette première mention du rapprochement de Ramuz et des modernes trouve sa suite dans quelques études parues à partir de l'an 2000. Le tournant dans l'évolution de la critique montre aussi l'intérêt d'une étude exhaustive sur les éventuelles analogies entre la production romanesque de Ramuz et celle des années 1960-1980. Gérald Froidevaux entreprend une étude sous le titre *L'Art et la vie : l'esthétique de C. F. Ramuz entre le symbolisme et l'avant-garde*, dans laquelle il se propose – à partir des textes du Ramuz théoricien – de situer la réflexion esthétique du Vaudois par rapport aux démarches poétiques des symbolistes et des représentants de l'avant-garde, tout en prenant compte des rapports qui s'instaurent entre l'art et la vie, l'art et la critique¹⁶⁴. Gérald Froidevaux se base sur des textes ramuziens susceptibles de rendre compte de sa

¹⁶² *Id.*, 60.

¹⁶³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Journal 1904-1920, OC*, XVI, 57. (note du 23 octobre 1905)

¹⁶⁴ FROIDEVAUX, Gérald, *L'Art et la vie : l'esthétique de C.F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne-Paris : L'Âge d'Homme, 1982, 209 p.

démarche esthétique. Il en éclaire plus d'un point essentiel, dont on retiendra un moment paradoxal et d'autant plus enrichissant pour l'étude de l'œuvre. Il s'agit d'une part de l'inscription des recherches esthétiques ramuziennes dans celles de son époque, d'autre part de la méfiance de Ramuz devant le progrès : « À la fin de son activité de chroniqueur et de critique, sa réflexion esthétique s'installe dans l'hésitation, dans l'incertitude, dans un mouvement insurmontable d'oscillation »¹⁶⁵. Cet aspect de la création ramuzienne prend également différentes formes au niveau de la narration. En ce qui concerne la question de la méfiance, le même critique note que « le refus ramuzien du progrès s'amplifie en une méfiance générale devant le monde moderne »¹⁶⁶. La méfiance et l'oscillation apparaissent non seulement au niveau thématique (voir par exemple *L'Amour du monde*), mais également au niveau du rapport des personnages à la perception ou à celui de l'alternance des pronoms et des points de vue.

Nathalie Sichler-Wolff consacre une thèse à l'analyse de *Aimé Pache, peintre vaudois* en 1982. L'auteur pose le problème de la description dans le roman choisi et propose d'une part une étude des passages construits à l'aide des verbes *être, faire*, des verbes de perception, des verbes d'état, des verbes dits descriptifs et du présentatif *il y a* « susceptibles d'engendrer des phrases descriptives »¹⁶⁷. Elle examine également le rôle de la ponctuation, de la liaison et du rythme des phrases ramuziennes pour en arriver au rapprochement de l'itinéraire artistique de Cézanne et de Ramuz. Pour ce faire, elle revient à la question des sources littéraires et picturales qui auraient inspiré le style ramuzien. En littérature, il s'agirait essentiellement de Balzac, Zola, Flaubert et Maupassant, en peinture de Delacroix, Monet, Auberjonois et Cézanne. L'auteur de cette thèse base ses constats relatifs aux influences sur des extraits du *Journal* et surtout sur le texte sur Cézanne (*L'Exemple de Cézanne*). A la fin de sa réflexion, elle propose

¹⁶⁵ *Id.*, 14.

¹⁶⁶ *Id.*, 121.

¹⁶⁷ SICHLER-WOLFF, Nathalie, *L'art de la description dans Aimé Pache, peintre vaudois de C.F. Ramuz*. Thèse de 3^e cycle : Linguistique française et études romanes : Paris IV : 1982, 18.

l'ébauche d'une théorie de l'écriture descriptive et constate qu'« il semble que Ramuz soit un des premiers écrivains à avoir posé le problème d'une écriture descriptive »¹⁶⁸. En ce qui concerne le cinéma, elle insiste surtout sur les réflexions ramuziennes parues à ce sujet et souligne la mobilité des points de vue, ainsi que la successivité :

Dans cette incapacité à voir la suite des choses, Ramuz semble se heurte (sic !) aussi au problème de la mobilité de la vision, et il semble bien que tout son style tende vers un assemblage de sensations juxtaposées simultanément dans le temps et dans l'espace, donnant l'illusion que l'objectif se promène sur la totalité du monde évoqué. [...] On voit bien que Ramuz utilise un style décousu volontairement comme s'il voulait traduire par là la multiplicité des facettes possibles de son regard de poète. En ce sens il cherche une langue qui ait la nuance de la poésie, mais aussi tout particulièrement la mobilité du cinéma¹⁶⁹.

Concernant la successivité, elle note la capacité ramuzienne de permettre la retouche, la progression et la précision, mais aussi l'élargissement ou la généralisation¹⁷⁰. Nous ne pouvons que regretter qu'elle ne développe pas plus en détail la question de la présence du cinéma, notamment au niveau de la production littéraire même.

Philippe Renaud examine – entre autres – les différentes formes de l'image ramuzienne et constate que « “la pulsion du voir” (Freud) [...] se thématise, se réfléchit, devient un principe organisateur, tant de l'histoire que du récit [...] »¹⁷¹. Il souligne notamment le rôle des cadrages et l'ancrage théâtral des textes ramuziens et propose quelques exemples essentiellement mythiques, pour donner un aperçu des images et techniques narratives, telles qu'elles se présentent dans *La Grande Peur dans la montagne*. Ce sujet étant crucial pour ce travail, il faut noter l'idée de la mobilité des points de vue, telle qu'elle apparaît dans l'optique de Philippe Renaud : « [L]es angles

¹⁶⁸ *Id.*, 183.

¹⁶⁹ *Id.*, 184.

¹⁷⁰ *Id.*, 186.

¹⁷¹ RENAUD, Philippe, *id.*, 26.

de vue ne cessent de se modifier : on passe constamment d'une vue du conteur à une vue des auditeurs. [...] Une fois de plus, Ramuz trouve un procédé (une variante de la structure de base) apte à faire jouer la mise en rapport de divers niveaux d'images »¹⁷². Philippe Renaud relève la question de la nécessité d'être vu pour être, de l'absence éventuelle du point de vue à partir duquel quelque chose est vue et la construction hypothétique des images¹⁷³. Il souligne plus particulièrement les caractéristiques suivantes de la grammaire narrative ramuzienne : l'emploi des temps verbaux, la multiplication et le retournement des points de vue, le simultanésisme et l'usage biseauté du *on*¹⁷⁴. De notre point de vue, les éléments d'une grammaire narrative élaborés par ce critique sont particulièrement importants. On ne retiendra pour l'instant que les phénomènes relevant d'un caractère double ou multiple (par exemple la duplicité des espaces scéniques et de la temporalité narrative) et plus particulièrement le passage perpétuel d'un personnage à l'autre, la multiplicité des points de vue¹⁷⁵. À propos de cette dernière, on doit citer sa réflexion suivante :

À partir de 1913, Ramuz multiplie, diversifie à l'extrême les « prises de vue » et les « prises de voix ». Un tel dispositif échappe à la théorie de Genette, selon laquelle le « mode » et la « voix » sont deux phénomènes toujours séparables. [...] Ce qui semble typiquement ramuzien, c'est ce que je nommerai [...] refus de la continuité, ou « saut ». De même que l'on « saute » des temps verbaux, de même on « saute » dans les domaines du point de vue et de la voix¹⁷⁶.

Jean-Pierre Portmann nous livre aussi différents éléments essentiels de la création ramuzienne. Dans son bref article basé essentiellement sur les réflexions de Ramuz relatives à la création littéraire et picturale, il note entre autres les caractéristiques suivantes de l'esthétique ramuzienne : la dualité entre peinture et

¹⁷² *Id.*, 33.

¹⁷³ *Id.*, 34.

¹⁷⁴ *Id.*, 68.

¹⁷⁵ *Id.*, 85-99.

¹⁷⁶ *Id.*, 96-97. Philippe Renaud développe également la question des métaphores dans *Passage du poète*, ainsi que celle des espaces paradoxaux.

écriture, l'organisation perceptible et symétrique des espaces¹⁷⁷. Il propose également une brève liste des procédés narratifs décélés par d'autres auteurs, dont on souligne celui relatif au cinéma : « Ramuz fut obsédé par les problèmes et les techniques de simultanéité [...]. Nous pensons qu'il fut aussi préoccupé par le mouvement, par le déroulement des événements. [...] Ramuz fut, assurément, sensible aux images, à des séries d'images, à des images non figées, fugaces, qui se relaient, se chevauchent »¹⁷⁸. Nous revoici dans la problématique de la transposition des images, mais aussi des points de vue.

En 1995, Sylvie Villelm propose une lecture de *La Grande Peur dans la montagne*, *Derborence* et *Si le soleil ne revenait pas*, en s'appuyant sur les théories narratives de Genette et de Lintvelt¹⁷⁹. Elle définit le narrateur des trois romans en tant qu'ambigu, assumant d'une part la fonction hétérodiégétique, d'autre part celle d'un narrateur représenté (c'est-à-dire exclu de l'histoire ou faisant partie des communautés décrites)¹⁸⁰. Sylvie Villelm insiste aussi sur l'absence de la fonction régulatrice du narrateur¹⁸¹. Nous soulignons en particulier sa remarque relative à la théorie genettienne :

G. Genette s'oppose à la confusion de l'instance qui parle avec celle qui voit ; le narrateur ne perçoit pas – à moins bien sur qu'il ne soit un personnage – ; il ne fait que raconter... Mais parfois, le narrateur qui s'identifie aux personnages est celui qui voit : dans *Derborence*, par exemple [...], c'est par le narrateur qu'il est vu : en effet, Antoine est seul à ce moment-là¹⁸².

Bien que l'auteur évoque une autre forme d'« extrospection », notamment la vision de la « caméra », elle considère la narration actorielle comme forme dominante

¹⁷⁷ PORTMANN, Jean-Pierre, « C. F. Ramuz, créateur d'images ». Dans : *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie*, n° 37, 1993, 18-21.

¹⁷⁸ *Id.*, 24.

¹⁷⁹ VILLELM, Sylvie, *La forme ramuzienne – une écriture de l'implicite*, *op.cit.*

¹⁸⁰ *Id.*, 7-11.

¹⁸¹ *Id.*, 13.

¹⁸² *Id.*, 16.

dans les œuvres traitées et insiste sur la fonction « limitée » du narrateur¹⁸³ et la confusion des voix : « La voix du narrateur se confond effectivement avec celle, naïve, des personnages »¹⁸⁴. L'auteur mentionne également l'importance du mouvement comme marque de l'influence du cinéma sur l'art ramuzien¹⁸⁵. Au niveau des personnages, cette critique insiste sur la fonction créatrice du regard¹⁸⁶.

C'est à partir du tournant du siècle que s'accroît le changement dans les approches critiques qui sont désormais centrées sur l'influence du cinéma, la question du point de vue, l'usage des temps verbaux et qui insistent plus particulièrement sur la modernité de Ramuz. Jacqueline Sessa dans « Le cinéma au village : *L'Amour du monde* de C.F. Ramuz » – outre l'analyse de différents éléments thématiques – se fixe le but de prouver que Charles Ferdinand Ramuz a précédé Dos Passos au niveau de l'influence du cinéma sur la poétique romanesque : « Or je voudrais démontrer que Charles-Ferdinand Ramuz l'avait précédé dans l'emploi de techniques de narration empruntées à cet art et que, ce qui est encore plus remarquable, il l'inclut dans un ensemble communicationnel, au sens le plus large du terme [...] »¹⁸⁷. Ainsi, dans *La Séparation des races*, on assisterait à la présence d'un narrateur faisant surgir de ce qu'on appelle en cinéma le panoramique vertical ou contre-plongée progressive¹⁸⁸. Un autre effet cinématographique est également évoqué, il s'agit du fondu enchaîné que l'auteur associe au glissement d'un « référent sous un autre en gardant le même pronom anaphorique »¹⁸⁹. A part cet élément linguistique, le lien entre la mise en œuvre des procédés cinématographiques et les différents éléments thématiques est également souligné : « Gros plans, travellings, champs contre champs, fondus au noir, servent à approcher aussi bien l'idole que l'imitatrice et leurs partenaires masculins : gros plans sur les bras et les mains, travellings pour suivre les mouvements dans l'île ou les

¹⁸³ *Id.*, 17-26.

¹⁸⁴ *Id.*, 27.

¹⁸⁵ *Id.*, 91.

¹⁸⁶ *Id.*, 95-96.

¹⁸⁷ SESSA, Jacqueline, « Le cinéma au village : *L'Amour du monde* de C.F. Ramuz ». *Littérature et cinéma – Écrire l'image* / sous la responsabilité de Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, 81.

¹⁸⁸ *Id.*, 82.

¹⁸⁹ *Id.*, 84.

appartements, champ contre champ pour passer de l'un à l'autre amant et cut d'un degré du récit à l'autre »¹⁹⁰.

Gérald Froidevaux publie sa réflexion sur l'esthétique de la modernité ramuzienne en 2000¹⁹¹. Il commence son analyse avec quelques constats relatifs à *L'Amour du monde*, pour ensuite faire le rapprochement entre l'esthétique ramuzienne et baudelairienne. Concernant la modernité des auteurs en question, elle s'inscrirait dans une perspective de volonté commune à « créer un art inédit autant qu'à confirmer la beauté éternelle en utilisant les circonstances présentes et des sujets nouveaux »¹⁹². D'un point de vue narratologique, la discontinuité, l'incertitude des voix, de l'instance narrative et de la réalité est mise en avant à plusieurs reprises. A propos de la perturbation qui s'empare du village représenté dans *L'Amour du monde*, l'auteur constate que « [l]e désarroi général s'exprime parfaitement dans l'écriture polyphonique du roman, dont les ruptures logiques et chronologiques créent une confusion volontaire entre les faits racontés et les fantasmes des personnages »¹⁹³. Ce commentaire vaut également aux différents niveaux et instances de la perception. Le même critique explique la modernité de l'écriture ramuzienne comme suit :

Ramuz [...] est un des premiers romanciers français à tirer un profit littéraire de techniques cinématographiques telles que le fondu enchaîné et le montage parallèle. [...] Son écriture novatrice permettrait de le situer au centre de l'avant-garde littéraire de l'époque. Dès 1913, Ramuz emploie des procédés narratifs inédits, propres à faire éclater la structure du récit [...]. Des études récentes ont permis d'apprécier la complexité de l'écriture ramuzienne, qui multiplie les variations de point de vue, déstabilise l'instance narrative et brouille l'ordre logique de l'histoire [...] ¹⁹⁴.

¹⁹⁰ *Id.*, 86.

¹⁹¹ FROIDEVAUX, Gérald, *Ramuz ou l'esthétique de la modernité*, *op.cit.*

¹⁹² *Id.*, 61.

¹⁹³ *Id.*, 54.

¹⁹⁴ *Id.*, 54-55.

En 2001, Sylvie Villelm revient sur la question de l'implicite et plaide pour le rapprochement de l'écriture ramuzienne et de la dramaturgie théâtrale¹⁹⁵. Notons pour notre sujet le titre de l'un des chapitres de ce travail : *Espace, esthétique dramaturgique et emprunt au cinéma*. Selon l'auteur de cette thèse, l'influence que le cinéma a pu effectuer sur l'œuvre ramuzienne se présente essentiellement dans la figuration de l'espace, de l'existence des dialogues¹⁹⁶. Sylvie Villelm considère la présence des effets cinématographiques dans leur rapport avec l'espace et souligne l'importance du mouvement¹⁹⁷. Parmi les procédés cinématographiques propres au style ramuzien, elle répertorie les gros plans, les plans d'ensemble, la vision en plongée et en contre-plongée et le montage parallèle ou alternant. En ce qui concerne le montage alterné, elle constate que les changements de lieux s'opèrent très souvent en même temps que les changements de chapitres¹⁹⁸. Selon nous, ces changements s'avèrent plus intéressants lorsqu'ils se produisent au sein du même chapitre, voire de la même page ou de la même phrase. En ce qui concerne les plans d'ensemble, Sylvie Villelm les associe à la description de la montagne. Les gros plans et les scènes faisant usage des techniques de plongée et de contre-plongée seraient équivalents des éléments thématiques¹⁹⁹.

Il nous semble aussi important de citer les trois positions narratrices décrites par Mélanie Richard. Elle consacre notamment un court chapitre de son mémoire à la catégorie des « récits cinématographiques » ramuziens, parmi lesquels elle compte *L'Amour du monde* et *Présence de la mort*²⁰⁰ et propose aussi une caractérisation du narrateur. Selon sa conception, le narrateur ramuzien serait rattaché à la présence plus ou moins importante de l'action de l'auteur²⁰¹. Elle souhaite ainsi « mettre en lumière le

¹⁹⁵ Voir sa thèse : VILLELM, Sylvie, *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles-Ferdinand Ramuz (1926-1937)*, op.cit.

¹⁹⁶ *Id.*, 368.

¹⁹⁷ *Id.*, 369-370.

¹⁹⁸ *Id.*, 374.

¹⁹⁹ *Id.*, 378-383.

²⁰⁰ RICHARD, Mélanie, *Le thème de la création dans l'œuvre de C.F. Ramuz*. Mémoire de maîtrise : Lettres modernes spécialisées : Paris IV : 2002, 76-78.

²⁰¹ *Id.*, 79.

pouvoir créateur de l'auteur »²⁰² et décrit les positions narratrices ramuziennes comme suit : la première position correspondrait à celle qui permet à l'auteur d'établir un narrateur fictif, relatant une histoire en abyme ; la deuxième à celle qui rend possible la transparence de Ramuz à travers l'expression de toute une communauté ; et la troisième serait l'équivalent d'une position démiurgique, à caractère extradiégétique²⁰³.

En 2003, Christian Morzewski propose un essai d'optique ramuzienne. Il examine les relations que la vue instaure ou empêche entre les personnages de différentes nouvelles du Vaudois. À l'opposé de la vision comme instance dominante, Christian Morzewski propose le terme du *non-regard de l'impuissance dépressive* caractérisant les relations humaines au sein des nouvelles ramuziennes²⁰⁴. L'auteur de l'article traite la difficulté des relations, surtout des relations amoureuses dans leur rapport à la vue ou à la non-vue. Il affirme :

Ainsi la forme brève met-elle encore plus nettement en évidence le caractère généralement malheureux et mortifère de la communication spéculaire chez Ramuz – l'organisation de la vue en *spectacle* régi par une spatialisation symbolique très codifiée (*haut/bas, monter/descendre*), le caractère incoercible et même fatal de la vue [...], et son ambivalence fondamentale nous autorisant à parler de valeur éminemment *tragique*²⁰⁵.

Vincent Verselle prend la défense de l'usage ramuzien des temps verbaux. Après avoir cité les reproches formulés à cet égard, il propose notamment un angle d'étude contemporain, en privilégiant l'hypothèse selon laquelle l'écriture ramuzienne modifierait les codes verbo-temporels décrits par Benveniste et Weinrich²⁰⁶. Il s'intéresse au roman intitulé *La Beauté sur la terre* et plus particulièrement à l'effet d'irruption déclenché par l'apparition du présent au milieu d'autres formes verbales qui

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Id.*, 79-82.

²⁰⁴ MORZEWSKI, Christian, « Regard et point de vue dans les nouvelles ramuziennes – essai d'optique ramuzienne ». Dans : *CFR*, 7, 176.

²⁰⁵ *Id.*, 191.

²⁰⁶ VERSELLE, Vincent, « Les temps sont durs ! ». Dans : *DAR*, 221.

modifierait essentiellement la situation d'énonciation : « [L]es changements énonciatifs marqués par les ruptures temporelles ne relèvent pas d'un changement de *voix*, mais de l'adoption des *postures* énonciatives différentes » – affirme-t-il²⁰⁷. En ce qui concerne le passage entre les différents foyers perceptifs, il s'opère chez Ramuz par une « désorganisation des temps verbaux » capable de produire un « montage » de différents plans²⁰⁸. Pour voir s'il s'agit exclusivement des foyers perceptifs délimités comme ceux des personnages, l'analyse d'autres textes s'impose aussi²⁰⁹. On souligne quelques constats élaborés par le même auteur au sujet du déroulement de la narration. Il affirme notamment que les ruptures temporelles traduisent la mobilité du récit dans sa dimension temporelle et spatiale, c'est-à-dire celle des moments d'énonciation et des points de perception (rapidité de l'enchaînement des répliques, césure entre les plans « cinématographiques » etc.)²¹⁰. L'adoption des postures perceptives diverses ou complexes est également en jeu.

Le même numéro des *Etudes de Lettres* paru à Lausanne contient un article intitulé « Poétique ramuzienne du tableau : *Les Signes parmi nous* (1919) » et rédigé par Rudolf Mahrer. L'auteur commente la version originale du roman et souligne l'importance de l'incipit dans la construction du sens du « tableau » et du langage ramuzien. En inscrivant son approche dans une perspective linguistique (principalement dans les travaux de Jean-Michel Adam, François Jost et Harald Weinrich), il s'intéresse plus particulièrement à l'usage ramuzien du présent et des présentatifs. Rudolf Mahrer rapproche le présent ramuzien au « présent scénique » tel qu'il est défini par Weinrich²¹¹. Il exploite aussi les phénomènes de la prise en charge énonciative et perceptive. On souligne ses propos relatifs au langage cinématographique :

²⁰⁷ *Id.*, 224.

²⁰⁸ *Id.*, 228.

²⁰⁹ Voir les constats relatifs à cette restriction dans *id.*, 227.

²¹⁰ *Id.*, 229.

²¹¹ MAHRER, Rudolf, « Poétique ramuzienne du tableau : *Les Signes parmi nous* (1919) ». Dans : *DAR*, 273.

L'image cinématographique, on l'a souvent prétendu, ne connaît qu'un temps : le présent. [...] 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 personnage²¹².

A propos du rapport de l'usage du présent et du cinématographique, il constate que « 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 ?) est lié aux quatre clients. [...] 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 »²¹³. L'intérêt de la notion de temporalité chez Ramuz est démontré non seulement dans l'étude citée ci-dessus, mais également dans une autre réflexion qui s'associe au même auteur (en collaboration avec Antonin Wiser). Les co-auteurs de « La notion de temporalité phénoménologique chez C.F. Ramuz (*Présence de la mort*, 1919) et Claude Simon (*La Bataille de Pharsale*, 1969) » inscrivent leur démarche dans la phénoménologie comme « milieu de la modernité esthétique » : « Ramuz et Simon seraient ainsi compagnons d'une modernité marquée par un retour aux choses, tournée vers le monde plutôt que vers l'ego, sa psyché et sa moralité »²¹⁴. Rudolf Mahrer caractérise l'expérience temporelle ramuzienne comme suit : « L'enchaînement des émergences à la conscience, des donations perceptives et leur addition, instituent la temporalité des scènes. Le sujet percevant ne se meut pas dans une temporalité-cadre [...] qu'on pourrait dire objective, mais organise et structure le temps depuis son expérience perceptive »²¹⁵. Pour lui, « Ramuz [...] paraît opérer l'équivalent esthétique de la réduction phénoménologique qui conduit [...] au “temps immanent du cours de la conscience” – sans qu'il s'agisse là

²¹² *Id.*, 274.

²¹³ *Id.*, 278.

²¹⁴ MAHRER, Rudolf – WISER, Antonin, « La notion de temporalité phénoménologique chez C.F. Ramuz (*Présence de la mort*, 1919) et Claude Simon (*La Bataille de Pharsale*, 1969) ». Dans : *Temps et roman / colloque international et pluridisciplinaire organisé par le Centre de recherche sur l'Europe littéraire, (CREL, composante d'ILLE, EA 34 37) du 23 au 25 mars 2006, Université de Haute-Alsace, Mulhouse-Colmar (dir. Peter SCHNYDER), Paris : Orizons chez L'Harmattan, 2007, 216. Plus loin (223.), les auteurs parlent d'« un paradigme subjectif ou égocentré de l'écriture du temps ».*

²¹⁵ *Id.*, 222.

aucunement d'un projet intentionnellement phénoménologique de la part de l'écrivain romand »²¹⁶. Antonin Wiser de son côté démontre que le cas de Claude Simon incarne justement le contraire de l'expérience ramuzienne, notamment :

Le paradigme d'écriture phénoménologique, tel que dégagé chez Ramuz, suppose que la continuité de la conscience fluxionnelle – c'est-à-dire l'unité du sujet percevant – produise la continuité temporelle [...]. La temporalité phénoménologique et son écriture font donc fond sur l'unité de la subjectivité. Or, il nous semble que c'est sur tout autre chose que repose l'écriture de Simon, à savoir l'éclatement de cette unité²¹⁷.

En ce qui concerne le constat d'Antonin Wiser relatif à la perception fugitive, l'insistance sur l'instant chez Ramuz nous semble entrer en jeu (et nous y reviendrons) : « Un objet encore indéterminé, par le procès de son apparition éclairée, est réduit à deux couleurs, puis à une forme. Cette réduction est aussi celle d'un objet à sa perception fugitive (par la mention de l'œil, de la paupière ou du visage) »²¹⁸. Ce qui semble tout de même rapprocher l'écriture ramuzienne et simonienne, c'est « un égal souci de distanciation à l'égard d'une conception objectiviste du temps et de son écriture, à partir d'un refus commun du réalisme illusionniste »²¹⁹.

La continuité et l'unité perceptive étant en jeu, le chapitre suivant nous permettra de voir en quoi les définitions du fonctionnement du pronom *on* et ses occurrences ramuziennes permettent d'en rendre compte.

²¹⁶ *Id.*, 224.

²¹⁷ *Id.*, 227.

²¹⁸ *Id.*, 228.

²¹⁹ *Id.*, 235.

II. QUAND C'EST *ON* QUI PERÇOIT

Là, dans l'écrit – la personne illusoire ironise encore : sur cette pénétration à nommer *Ce* (jeune homme), montré du doigt mais manquant à l'appel, dont l'identité s'évanouit avec l'origine. Et votre nom, c'est comment ? Nar. *On* ne sait pas d'où cela vient. Au moment où l'*on*, impensable, mais inévitable sujet, donne son sens à la syntaxe. (langue se délie à vous entendre en elle) l'indéfini s'installe sous le défini, gouvernant provisoirement l'infinifitif et le nom...²²⁰

II. 1. *On* – une instance polyvalente ?

La polyvalence du pronom *on* doit être envisagée dans ce chapitre-ci sous un double angle. D'une part, tel qu'il se présente dans les romans de Charles Ferdinand Ramuz. D'autre part, il convient aussi de définir la lignée dans laquelle cet usage s'inscrit. Selon notre hypothèse, il s'agit de mettre en valeur l'acte de perception, l'activité percevante dont nous pourrions observer les différentes manifestations lors de

²²⁰ Cité par ATLANI, Françoise, « ON l'illusioniste ». Dans : ATLANI, Françoise – DANON-BOILEAU, Laurent – GRÉSILLON, Almuth – LEBRAVE, Jean-Louis, SIMONIN, Jenny ; [sous la direction d'Almuth GRÉSILLON et de Jean-Louis LEBRAVE], *La langue au ras du texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984, 26. (L'auteur renvoie à un extrait de « L'on de la langue », montage fait de citation de D. Collobert, J.P. Faye et F.C. Montel. Voir la note de bas de page correspondante sur la page 29 du même ouvrage : « La langue manifeste ; Littérature et théorie du langage ». *Action poétique*, 1975, 125-126.)

l'analyse textuelle. La perception individualisée n'étant pas de rigueur, la narration met l'accent sur la création des points de vue mobiles. Nous serons ainsi amenés à dessiner quelques tendances qui peuvent contribuer à la définition du fonctionnement de ce pronom.

Comme le dit Jean-Pierre Monnier dans sa caractérisation, il s'agit de « ce qui ne cesse d'être hors de l'homme et qui cependant est de l'homme »²²¹. Ce double caractère s'applique non seulement sur le caractère « hors de l'homme » (« non-personne ») ou « de l'homme » (« personne ») de *on*, mais aussi sur son comportement-même. Passage et mobilité sont notamment ses caractéristiques inhérentes. Edith Le Bel éclaire deux aspects cardinaux de la problématique liée à ce qui relève de l'homme. L'absence de détermination référentielle donnerait lieu à la mobilité et la flexibilité de *on* :

[I]l peut ainsi être employé à la place de tous les pronoms personnels, acquérant alors une détermination référentielle, une *valeur stylistique* aux connotations psychologiques contradictoires qui modalisent le discours en imposant à la détermination référentielle du pronom personnel l'indétermination de ON. Celui-ci se prête alors à toutes les stratégies d'« effacement », d'« estompement », d'« atténuation »²²².

Voiler ou plutôt dévoiler certains foyers perceptifs, atténuer leur caractère subjectif et individuel ou encore effacer le médiateur sont des questions récurrentes de la narration ramuzienne, souvent critiquée par les puristes.

« Mais il n'y a pas, en littérature, que des questions de grammaire. “Nous admettons, à la rigueur, que votre langue soit correcte, dira-t-on à M. Ramuz, mais votre langue n'est pas belle.” Et c'est ce qu'en effet on lui dit fort souvent »²²³. Cette critique soulève deux problèmes relatifs au langage ramuzien. Il s'agit d'une part du rôle de la

²²¹ MONNIER, Jean-Pierre, *Ecrire en suisse romande entre le ciel et la nuit : essai*, Albeuve : Castella, 1986, XIV.

²²² LE BEL, Edith : « Le statut remarquable d'un pronom inaperçu ». Dans : *La Linguistique*, vol. 27., fasc. 2, 1991, 97.

²²³ Cité par CHOIX, Jean, « Un romancier réaliste – C. F. Ramuz ». Dans : *Mercure de France*, 25^{ème} année, n° 407, 1^{er} juin 1914, 457. [en ligne] [réf. du 4 avril 2013]. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2017487/f19.image.langEN>

grammaire en littérature et de l'incorrection reprochée à l'auteur suisse romand. L'autre problème soulevé par cette critique porte sur la notion de la beauté de la langue. Ces questions sont liées l'une à l'autre dans la mesure où de nombreuses critiques parlent d'incorrection (voulue !) dont surgirait par exemple l'absence de distinction entre le parler du narrateur et celui des personnages. La reprise abondante du pronom *on* figure aussi parmi les éléments susceptibles de « déranger ». Il s'agit de l'une des constantes les plus représentatives de la poétique ramuzienne et qui prêterait à la confusion des voix. L'étude de cet élément textuel et de ses différentes fonctions dans les romans de C. F. Ramuz nous semble pertinente pour différentes raisons. Il s'agit d'une part d'une constante de la narration ramuzienne : sa coprésence avec les segments liés aux actes de perception (visuelle et auditive), ainsi que son caractère « indéfini », relié à l'éventualité de la perception imprègnent fortement toute son œuvre. D'autre part, l'analyse de *on* représente un enjeu possible des réflexions concernant la question du point de vue, de la focalisation et de la subjectivité en littérature, ainsi que l'un des points principaux du rapprochement de l'écriture ramuzienne et de l'esthétique de la mouvance du Nouveau Roman. Enfin, pour rendre compte de l'originalité du langage ramuzien, il est intéressant de mettre à l'épreuve les théories linguistiques relatives à ce pronom.

Nous proposons d'abord de considérer quelques mentions du *on* ramuzien, ainsi que leur rapport aux caractéristiques de la langue romanesque en question. Ensuite, nous aurons également recours à différentes théories de linguistique moderne, y compris celles qui étudient l'usage de ce pronom dans une perspective orale. La pseudo-oralité représente notamment l'une des caractéristiques non seulement les plus saillantes et mais aussi les plus critiquées du langage qui nous intéresse. Mathieu Mermoud considère cette caractéristique de l'écriture ramuzienne comme appartenant à l'héritage réaliste et rappelle également son rapport étroit avec la réalité vécue :

Dans l'écriture de Ramuz peut se dégager un autre aspect de l'héritage réaliste, un autre versant de cette quête de réalité : c'est en effet dans les nouvelles

qu'apparaissent les premières tentatives ramuziennes visant à « oraliser » son écriture. La parole de quelques personnages issus du peuple présente les premières entorses lexicales ou syntaxiques. Une certaine conception du langage, associée à la volonté de peindre la réalité vécue de l'existence, conduit en effet Ramuz à valoriser la langue parlée par ceux qui vivent cette réalité, plutôt que la langue dite « classique », issue de la tradition littéraire²²⁴.

Ce phénomène se rattache d'une part à la question de la présence des différents éléments oraux, d'autre part, elle s'avère aussi révélatrice du point de vue de l'originalité de l'usage du *on* et de son aptitude à rendre compte de l'expérience vécue. Devra-t-on se poser des questions sur les limites des catégories narratives classiques ? Suivant la structure des textes étudiés, tissés de différentes variantes du *on*, ce chapitre le sera aussi d'exemples aptes à rendre compte de la problématique posée.

II.2. *On* – une constante problématique de l'écriture ramuzienne

L'emploi des pronoms dans l'œuvre ramuzienne est considéré par plusieurs critiques comme une source d'ambiguïté²²⁵. Toutefois, la fréquence du pronom dit indéfini semble correspondre à une importance particulière au niveau de la construction

²²⁴ MERMOUD, Mathieu, Introduction à la partie intitulée *Nouvelles et morceaux* de RAMUZ, Charles Ferdinand, *OC*, V, tome 1, 84.

²²⁵ La critique d'Auguste Bailly reflète aussi la problématique liée à l'usage des pronoms chez Ramuz : « Ses prédilections se manifestent encore par l'habitude de jeter artificiellement un halo d'étrangeté même sur les détails les plus ordinaires, en parlant par énigmes et périphrases, en évitant de désigner les personnages autrement que par les pronoms *il* ou *elle*, dont on ne sait presque jamais à qui ils s'appliquent, etc... Cette affectation de mystère rappelle parfois aussi Maeterlinck, mais le grand écrivain belge employait ce procédé plus opportunément et en tirait des effets plus significatifs ». Cité dans *PCR*, 236-237. Pour l'étude de l'usage ramuzien du *on* voir également : PARRIS, David Leslie, *Les signes et les choses*, Tours : Les Amis de Ramuz, 1996, 33-35. Pour l'étude des pronoms dans une nouvelle ramuzienne voir mon article : KILA, Noémi, « Petite étude sur les pronoms dans *La Foire* ». Dans : *Bulletin des Amis de Ramuz*, n° 30, Tours : Les Amis de Ramuz, 2009, 182-189.

du sens textuel, comme à celui de la représentation de la perception, de la subjectivité, ainsi qu'à celui de la mise en œuvre des effets cinématographiques. Paul Claudel notait déjà que « dans les romans de Ramuz, la personne qui parle, c'est toujours *On* » et soulignait également la mobilité et la fugacité de cette voix²²⁶. Les remarques concernant l'usage du *on* chez Ramuz ont été formulées par André Tissot en 1948 de la manière suivante : « Le narrateur donne à cet ensemble aussi l'occasion de s'exprimer soit par la bouche de ses personnages, soit par celle de ce "on" qu'on rencontre dès le début dans les œuvres de Ramuz. [...] Ainsi, la même action ou le même état d'âme sera considéré du dedans et du dehors. Ramuz complète la subjectivité par une constatation objective et détachée »²²⁷. D'une part, cette critique souligne le brassage du dedans et du dehors qui – outre le fait qu'il s'agit de l'un des éléments critiqués de l'écriture ramuzienne – annonce en fait l'idée du « regard libre, complètement détaché »²²⁸ formulée par Hector de Saint-Denys Garneau. La coprésence de la subjectivité et de l'objectivité représente un élément de modernité sur lequel nous reviendrons plus loin. André Tissot souligne l'importance de *on* surtout dans la première période de la production romanesque de Ramuz²²⁹ : « Dans les œuvres de la première période déjà, le narrateur s'identifiait bien souvent avec un *on* indéterminé et prenait place parmi ses personnages. Il lui arrivait cependant encore d'intervenir directement pour rendre compte d'un geste, tracer un bref portrait »²³⁰. Tandis que ce critique évoque une sorte de complémentarité du « dehors » et du « dedans », ainsi que de la subjectivité et de l'objectivité, pour Hector de Saint-Denys Garneau – quoique le pronom *on* ne soit pas mentionné dans sa réflexion –, il s'agit d'un point de vue de spectateur. Dans cette étude, nous plaiderons pour l'hypothèse selon laquelle la subjectivité ramuzienne se trouve souvent déguisée en une objectivité apparente. Le *on* associé à ce regard – à l'origine détaché – se transforme en un « opportuniste du langage », en un élément exprimant non seulement la subjectivité universelle du regard

²²⁶ CLAUDEL, Paul, *Du côté de chez Ramuz*, Neuchâtel et Paris : Idées et Calendes, 1947, 35.

²²⁷ TISSOT, André, *C. F. Ramuz ou le drame de la poésie*, Neuchâtel : À La Baconnière, 1948, 234.

²²⁸ SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *op.cit.*, 215.

²²⁹ Dans la conception d'André Tissot, la fin de cette période correspond à la date de parution de *La Guérison des maladies*.

²³⁰ TISSOT, André, *op.cit.*, 241.

à suivre, mais aussi la primauté de la perception par rapport au sujet qui perçoit, dont l'identité peut être voilée ou sans importance.

Donald R. Haggis souligne en 1968 – à propos de « La Faneuse dans son pré » – le caractère anonyme du point de vue lié au pronom *nous*, lié à l'usage du *on* : « Ces hardiesses de la syntaxe sont étroitement liées à un autre aspect de l'originalité du morceau qui se révèle dès le début : le point de vue duquel les choses sont vues et présentées. Ce point de vue n'est pas précisé par l'auteur. Celui qui observe et raconte reste anonyme [...] et par cet emploi de la première personne du pluriel, auteur et lecteur deviennent tous deux spectateurs de la scène »²³¹. Ce critique remarque qu'il s'agit du point de vue de celui qui voit et représente les choses. Il est peut-être dépassé de parler du point de vue de l'auteur, mais l'idée du mélange des points de vue reste pertinente dans la mesure où la perspective du narrateur se rattache souvent à celle des protagonistes ou alors on assiste à une alternance des points de vue qui – parfois – passe inaperçue. Il faut aussi noter que le lien entre le *on* du premier extrait et le *nous* du deuxième n'est pas assuré. Tandis que dans « on voit un village », l'acte de la perception est explicité, le deuxième extrait ne fait que le supposer. Le premier extrait implique un point de vue anonyme, mais détaché de l'objet de la perception, tandis que le deuxième présuppose une vision qui peut être prise en charge par différents sujets percevants, notamment par un point de vue extérieur ou intérieur à l'objet perçu.

À partir des années 1980, on assiste à un tournant dans la caractérisation du *on* ramuzien. D'une part, la critique insiste sur sa capacité d'exprimer une collectivité, une sorte d'unité, d'autre part sur son caractère multiple et sa tendance à multiplier les points de vue. En 1980, Agnès Jobin répertorie le *on* ramuzien dans un chapitre de son mémoire intitulé « L'esprit collectif » et en distingue quatre usages. Premièrement, l'usage indéfini lorsque *on* remplace *ils* pour créer un lien affectif entre les personnages et le narrateur. Deuxièmement celui qui masque le *il* lorsque le narrateur parle du héros. Ensuite, ce pronom peut correspondre à *je+tu,+les gens* ou à *nous*. Dans ce cas-ci, il permet aux choses d'être vues de dehors. Enfin, *on* peut correspondre à *nous+en*

²³¹ HAGGIS, Donald R., *C.F. Ramuz – ouvrier du langage*, Paris : Minard, 1968, 57.

*général*²³². Il faut rappeler à ce point que Nunzio Casalaspro souligne également la faculté du *on* à exprimer l'unité d'une communauté, surtout à propos des textes parus à partir de 1914. Comme il le constate, cette caractéristique acquiert un rôle très important dans la démarche de C. F. Ramuz : « Commence alors une seconde période de création littéraire : tandis que les récits de la première période étaient plutôt centrés sur un personnage, beaucoup de ceux composés après son retour en Suisse remplacent le protagoniste habituel par une communauté humaine, laquelle s'exprime par un *on* anonyme »²³³. L'auteur de ce dossier pédagogique considère le *on* du narrateur ramuzien comme « un point de vue partisan », rendant possible une mise en scène collective, loin de la neutralité d'un *on* objectif²³⁴. Nous admettons que ce pronom exprime souvent une communauté, mais il nous semble important de compléter cette idée avec la remarque suivante : on ne peut nier ni la capacité de *on* à revêtir un caractère objectif – inscrite dans sa signification multiple –, ni la présence d'un point de vue collectif, mais indéfini.

Philippe Renaud souligne la multiplication des « prises de vue » et des « prises de voix » et attire notre attention sur l'impossibilité de classer le dispositif narratif ramuzien dans les théories genettiennes²³⁵. Son concept relatif à l'usage ramuzien de *on* représente, à notre connaissance, la première contre-partie des critiques réduisant cet élément linguistique à son caractère anonyme ou collectif, et souligne la nécessité d'une perspective plurielle :

Ma thèse est que le ON est un *pivot*, un être linguistique *multifrons*, à l'image du passé composé. [...] ON peut remplacer tous les pronoms [...]. D'autre part [...], la voix passive du verbe peut impliquer la présence d'un ON ; or Ramuz sort de la norme narrative, entre autres choses, par sa prédilection pour le passif. [...] A partir

²³² JOBIN, Agnès, *Aimé Pache, peintre vaudois* de C.F. Ramuz : une lecture. Mémoire de licence : Lettres : Université de Fribourg, 1980, 67-68.

²³³ CASALASPRO, Nunzio, *La grande peur dans la montagne – Charles Ferdinand Ramuz* (dossier pédagogique), Octobre 2009. [en ligne] [réf. du 30 novembre 2010] Disponible sur : <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/index.php/category/ramuz>

²³⁴ *Id.*

²³⁵ RENAUD, Philippe, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, *op.cit.*, 96-97.

de 1913, Ramuz multiplie, diversifie à l'extrême les « prises de vue » et les « prises de voix ». Un tel dispositif échappe à la théorie de Genette, selon laquelle le « mode » et la « voix » sont deux phénomènes toujours séparables. [...] Le ON (qui peut être un JE) demeure très souvent impersonnel, inconnu ou masqué²³⁶.

Christian Morzewski – dans son analyse consacrée au rôle de la vue dans les nouvelles ramuziennes – caractérise le *on* comme doté d'un regard démultiplié. Il note à propos de *Le Père Antille* que « “ce grand garçon tout en bleu”, lui aussi, “mont[e] au ciel” comme dit le texte sous le regard démultiplié du *on* ramuzien »²³⁷. Ces critiques contemporaines montrent une (r)évolution du concept du *on* ramuzien dont l'usage mérite une démonstration plus ample et qui constitue l'un des éléments témoignant de la modernité de l'écriture ramuzienne.

Les recherches menées récemment par Rudolf Mahrer mettent en avant non seulement le passage entre les différentes positions énonciatives rendues possibles grâce à ce pronom, mais également la capacité de celui-ci d'exprimer une certaine objectivité. Vu l'exhaustivité de ses constats concernant *Les Signes parmi nous*, on nous permettra de ne citer que sa réflexion relative aux fonctions des passages au présent qui sont co-occurents avec le *on* :

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'énonciation 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. [...] 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

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ MORZEWSKI, Christian, *art.cit.*, 177.

sont absentes, « on » et PR peuvent fonctionner comme des marqueurs d'objectivité²³⁸.

Une autre étude parue sous la plume du même critique attire notre attention sur plusieurs points essentiels du fonctionnement des éléments en question. Il remarque d'une part que certains « marqueurs propres à ce qu'on appelle depuis Benveniste "l'appareil formel de l'énonciation" [...] dépassent chez Ramuz le seuil de la tolérance normative. A ce titre, on relèvera les *ça* et les *on* »²³⁹. D'autre part, il importe de citer son commentaire relatif à certaines formes capables de mettre en place le narrateur comme sujet perceptif et cognitif :

[C]es formes [...] peuvent fonctionner comme embrayeurs du discours : leur forte présence à la voix narrative contribue sans doute à oraliser la narration, mais surtout à la transposer du plan de l'histoire à celui du discours. Le narrateur, quoique non représenté dans la diégèse, s'impose pourtant par l'entremise des embrayeurs en tant que sujet perceptif et cognitif de l'histoire dont il témoigne²⁴⁰.

La réflexion ouverte par Rudolf Mahrer nous permettra de développer ses constats relatifs à l'entremise des embrayeurs en question dans le rôle du narrateur en tant que « sujet perceptif et cognitif ». Pour l'instant, il faut noter que ce sont – entre autres – les caractéristiques inhérentes au pronom dit impersonnel qui rendent possible ce type de narration inédite.

Les questions liées à l'usage ramuzien du *on* – susceptibles de donner un sens particulier à ses recherches esthétiques – préoccupent la critique depuis 1938. La réflexion la plus récente à ce sujet est liée au nom de Doris Jakubec. Elle note que « les hauts lieux de la syntaxe ramuzienne restent intacts : les *on* et les *ça* spectaculaires et initiaux, l'emploi singulier des temps respectant la mobilité de la logique perceptive

²³⁸ MAHRER, Rudolf, « Poétique ramuzienne du tableau : *Les Signes parmi nous* (1919) », *op.cit.*, 285-286.

²³⁹ MAHRER, Rudolf, « Un français de plein air : la langue romanesque de C. F. Ramuz », *op.cit.*, 228.

²⁴⁰ *Ibid.*

[...] »²⁴¹. Ce sous-chapitre nous permettra de voir en quoi les occurrences du *on* revêteraient un caractère initial.

Le passage en revue des critiques évoquant l'usage de *on* chez Ramuz montre d'une part son importance, d'autre part la nécessité d'une analyse plus détaillée. Avant tout, il nous semble nécessaire de définir le rapport entre les différents rôles de *on* et le langage ramuzien, ainsi que d'argumenter en faveur d'une analyse basée sur les théories linguistiques et narratologiques modernes, y compris celles qui considèrent l'étude du discours et des usages liés à l'oralité.

Selon notre hypothèse, le *on* correspond chez Ramuz à une instance énonciative et narrative singulière. Ainsi, la reformulation des propos de Paul Claudel s'impose de la manière suivante : dans les romans de Ramuz, l'instance narrative qui perçoit est essentiellement représentée par le pronom *on*. Le narrateur – qui correspond en apparence souvent à un narrateur-témoin à focalisation externe – incarne une subjectivité particulière. Cette hypothèse s'inscrit d'une part dans la lignée des réflexions ouvertes par Rudolf Mahrer, d'autre part dans le questionnement des écritures apparemment si éloignées comme celle du Vaudois et des nouveaux-romanciers. Afin de rendre compte de son usage et de ses particularités, il est tout de même nécessaire de résumer l'essentiel des théories linguistiques modernes qui s'intéressent au pronom *on*.

²⁴¹ JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, XLVII.

II.3. Multiplicité et plasticité référentielle – le *on* en contexte

Dans ce sous-chapitre, il s'agit d'examiner les caractéristiques du *on* à l'aide des théories linguistiques respectives. Notre démarche s'inscrit dans l'idée de Rudolf Mahrer qui constate que la narration ramuzienne se trouve transposée du plan de l'histoire à celui du discours²⁴². Ainsi, pour donner une image plus complète de l'usage que le Vaudois fait du pronom en question, nous présentons dans ce chapitre aussi bien les théories linguistiques consacrées au français écrit, que celles qui exploitent les fonctions de *on* dans le français parlé. Le caractère de ce pronom s'inscrit dans une logique de « double », d'épicène conduisant à une identification difficile de son référent. On pourra constater qu'il s'agit non seulement de la difficulté référentielle, mais également d'une polyvalence sémantique par excellence. Le nombre élevé des études contemporaines relatives à l'usage du *on* ne fait que mieux justifier l'intérêt des travaux interdisciplinaires dans ce domaine. Ainsi, ce travail espère opérer deux démarches parallèles : d'une part, il s'impose en tant qu'étude littéraire centrée sur une œuvre particulière, d'autre part, il espère apporter quelques éléments relatifs aux possibilités d'application des théories linguistiques et narratives.

Claire Blanche-Benveniste définit le *on* comme « une forme de pronom clitique sujet complètement isolée, sans correspondant spécifique parmi les pronoms compléments ni parmi les pronoms non clitiques »²⁴³. Dominique Maingueneau constate qu'il « subvertit l'opposition entre “personne” et “non-personne” et il « appréhende les humains à la fois comme définis et comme indéfinis, comme des êtres parlants et

²⁴² MAHRER, Rudolf, *ibid.*

²⁴³ BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le pronom *on* : propositions d'une analyse ». Dans : *Mélanges offerts à Maurice Molho, Les Cahiers de Fontenay*, Vol. III., n° 46-47-48, septembre 1987, 26.

comme des individus indépendants de la parole »²⁴⁴. Le même auteur rappelle dix ans plus tard à propos de cette problématique que les « éléments dits “de troisième personne”, ils désignent tout référent (un être animé, une chose, une idée abstraite...) qui n’est ni l’énonciateur ni le co-énonciateur. A la suite d’Emile Benveniste, on appelle souvent non personne cette traditionnelle “troisième personne”, de manière à souligner qu’elle se trouve dans une autre sphère que le couple JE-TU, les coénonciateurs »²⁴⁵. Philippe Renaud rappelle que le *on* « peut être (comme le NOUS de Benveniste) inclusif ou exclusif ; il est aussi bien sujet qu’objet [...]. Il peut être le lecteur, ou en certaines occurrences, le lecteur + le locuteur, le lecteur + les protagonistes »²⁴⁶. Il souligne aussi que ce pronom peut être « personnel » ou « impersonnel »²⁴⁷. Rune Jul Larsen met l’accent sur les deux valeurs discursives principales du *on*, l’indéfini et le personnel : « Le paradigme personnel est constitué par des pronoms personnels, et le paradigme indéfini consiste en pronoms indéfinis et en constructions impersonnelles et passives. L’appartenance à ces deux paradigmes contribue à la complexité sémantique de ON, allant du personnel à l’indéfini »²⁴⁸.

Josiane Boutet, qui consacre une étude à l’analyse du *on* dans le français parlé, insiste aussi sur sa « valeur sémantique instable » et démontre que son interprétation en tant qu’indice « d’un contexte de relation d’une expérience vécue » est possible²⁴⁹. L’article de Josiane Boutet fait aussi référence aux recherches menées par Suzanne Laberge et David Sankoff qui « développent une argumentation visant à montrer que les sites possibles de l’ambiguïté tendent à être évités par les locuteurs »²⁵⁰. Il en est

²⁴⁴ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1986, 8.

²⁴⁵ MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris : Armand Colin, 2012, 108.

²⁴⁶ RENAUD, Philippe, *op.cit.*, 96.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Les références aux travaux de Rune Jul Larsen sont issues de la thèse d’Anje Müller Gjesdal: *Étude sémantique du pronom ON dans une perspective textuelle et contextuelle*. Thèse de doctorat : Linguistique : Université de Bergen : 2008, 13. *Texto !* [en ligne] [réf. du 2 mars 2009] Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2417>

²⁴⁹ BOUTET, Josiane, « La référence à la personne en français parlé : le cas de *on* ». Dans : *Langage et Société*, n° 38, décembre 1986, 24-25. Quoique l’étude en question introduise cette interprétation de *on* dans un contexte spécifique (notamment le contexte familial ou le groupe plus large des ouvriers), elle peut être étendue à un niveau général.

²⁵⁰ *Id.*, 25.

différemment en littérature, plus précisément dans l'œuvre ramuzienne. Gaëtan Picon souligne aussi le caractère vécu inhérent aux romans modernes, notamment en partant de l'idée du rapprochement de la littérature et du cinéma :

A la limite, le roman serait fait de fragments de réalité simplement juxtaposés, d'un montage d'actualités, de 'choses vues' : « l'œil de la caméra » se substitue à l'œil de l'écrivain. [...] Mais il s'agit d'un réalisme de choses vécues, non de choses vues – d'un réalisme de l'expérience humaine²⁵¹.

Ces constats seront d'une importance particulière lors de la définition des fonctions du *on* chez Ramuz.

Il nous semble particulièrement important de présenter l'approche de la ScaPoLine, la théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique, notamment pour trois raisons. Premièrement, parce qu'elle propose une tentative de rapprochement de la linguistique et de la littérature. Ensuite, elle fournit aussi des éléments importants pour l'étude du pronom *on*, ainsi que pour celle de la polyphonie et du point de vue en littérature. Enfin, elle rend compte des différentes caractéristiques de l'écriture robbe-grilletienne qui interviendra également dans notre réflexion. Vu que le développement de tous les éléments de la théorie proposée par Henning Nølke, Kjersti Fløttum et Coco Norén dépasse largement les cadres de ce travail, on n'en retiendra que les points particulièrement intéressants pour notre démarche.

La ScaPoLine décrit les éléments susceptibles d'expliquer le fonctionnement des textes littéraires. Le but principal des théoriciens est formulé comme suit :

[F]ournir la base linguistique pour les études des textes. Plus précisément, la ScaPoLine devra pouvoir prévoir et préciser les contraintes proprement linguistiques qui régissent l'interprétation littéraire (polyphonique). [...] [E]lle devra assurer l'interface entre les études linguistiques et les études proprement

²⁵¹ PICON, Gaëtan, « Le style de la nouvelle littérature ». Dans : *Histoire des littératures II, Littératures occidentales*, Paris : Gallimard, coll. Encyclopédie de la Pléiade, 1956, 206.

textuelles, notamment littéraires. [...] Nous serons ainsi amenés à étudier dans quelle mesure la langue donne des instructions relatives à l'identité des "énonciateurs", c'est-à-dire des sources de points de vue²⁵².

La notion de la « valeur sans défaut » est un élément de base pour la ScaPoLine et jouera un rôle important dans l'étude du *on* ramuzien :

La valeur sans défaut résulte de la saturation par défaut des variables posées par la signification de la phrase. La saturation par défaut est le résultat d'un raisonnement par défaut qui s'appuie sur une structure inférentielle de forme suivante : « [...] en l'absence de toute information contraire, admettre que (tenir pour établi que) [...] »²⁵³.

Assigner une valeur sans défaut aux éléments textuels représente un point cardinal dans l'identification du référent du pronom *on* que les théoriciens de la polyphonie linguistique caractérisent comme suit :

ON, dénotant tout tiers collectif, représente en principe l'opinion générale, mais cette opinion est susceptible d'être spécifiée. En effet, il semble possible de distinguer toute une gamme de variantes de ce ON se situant sur une échelle allant de l'hétérogénéité à l'homogénéité. ON hétérogène, que nous appelons ON-polyphonique, est un vrai collectif où les membres se distinguent en tant qu'individus susceptibles de prendre la parole. [...] Vers l'autre pôle de l'échelle se trouvent les ON homogènes. Ce sont des êtres discursifs pris en tant que collectivité à contours flous, à savoir la LOI, la *doxa*, les idées reçues, les vérités éternelles. Ce qui distingue encore le ON-polyphonique de la LOI est que le premier est divisible en plusieurs voix tandis que la LOI est indivisible²⁵⁴.

Selon notre hypothèse, l'œuvre du Vaudois comporte certaines occurrences qui échappent à de type de bipartition de l'usage de *on* et nécessitent de la compléter.

²⁵² NØLKE, Henning – FLØTTUM, Kjersti – NORÉN, Coco, *ScaPoLine – La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris : Editions Kimé, 2004, 21.

²⁵³ *Id.*, 24.

²⁵⁴ *Id.*, 39.

La théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique propose également une étude sur les relations polyphoniques présentes dans les textes flaubertiens et robbe-grilletiens. La notion de la « polyphonie mêlée », associée à l'œuvre de Gustave Flaubert est définie comme suit :

[U]ne relation qui ne semble être ni authentique, dans le sens de Bakhtine, ni clairement hiérarchique, comme la polyphonie linguistique, telle qu'elle est définie au sein de la ScaPoLine. Dans la polyphonie mêlée, les points de vue s'entremêlent de sorte qu'il est difficile sinon impossible de les séparer, ou de les isoler. La question d'indépendance ou de hiérarchisation entre les voix se révèle très complexe²⁵⁵.

Selon les théoriciens de la ScaPoLine, la polyphonie mêlée se manifeste dans *Madame Bovary* dans les emplois de *mais*, ainsi que dans l'usage du discours indirect libre²⁵⁶. En ce qui concerne le mélange des points de vue, il s'agit de « deux voix qui se superposent, mais dans une confrontation qui pourrait sembler être d'égalité »²⁵⁷. Pour la ScaPoLine, la polyphonie est le fruit de la confrontation des discours qui – dans *Madame Bovary* – prend la forme d'une polémique entre le locuteur et les personnages²⁵⁸. Il faut rappeler que la difficulté de distinguer entre la voix du narrateur et celle des personnages figure parmi les critiques concernant la narration ramuzienne dont l'étude nous permettra de tester les catégories élaborées par la ScaPoLine. En ce qui concerne la tentative de rapprochement de l'écriture ramuzienne avec celle des nouveaux-romanciers, le constat de la ScaPoLine relatif à l'écriture robbe-grilletienne (plus précisément l'analyse du texte intitulé *Le Mannequin*) semble d'une importance majeure :

Et il s'agit d'un texte fort intéressant dans la perspective polyphonique, un texte qui à première vue semblerait monophonique, constitué de phrases contenant une seule

²⁵⁵ *Id.*, 115-116.

²⁵⁶ *Id.*, 156.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

voix ou un seul point de vue ; il ne semble pas y avoir d'empreintes d'êtres discursifs différents. Comme le dit Goulet, il y a une « subjectivité du regard » à suivre ; il y a également un échange des points de vue dans certaines parties du texte, manifesté par l'emploi d'adverbes de phrase et la négation entre autres²⁵⁹.

La problématique liée à l'énonciation et à sa dimension personnelle dans ce roman semble également préoccuper les théoriciens de la ScaPoLine : « La plasticité et le dynamisme du genre du roman sont, à notre avis, primordiaux ; et dans ce dynamisme, il devient décisif de déterminer et caractériser la situation d'énonciation par rapport à laquelle le texte romanesque se situe, notamment la dimension personnelle »²⁶⁰.

Afin d'élargir le cadre conceptuel utilisé pour l'analyse du langage ramuzien, nous résumons quelques points importants du travail d'Anje Müller Gjesdal. C'est entre autres l'un des chapitres de sa thèse (celui consacré à l'analyse de *L'Excès – l'usine* de Leslie Kaplan) qui indique l'intérêt de l'étude de l'emploi de *on* dans des textes poétiques, surtout en ce qui concerne sa contribution à la représentation de la subjectivité²⁶¹. Anje Müller Gjesdal souligne l'utilité des travaux portant sur l'élaboration des « critères de désambiguïsation susceptibles d'indiquer une interprétation appropriée », mais attire l'attention sur le fait que « la description de ON pourra profiter d'une élaboration plus approfondie des caractéristiques du contexte contribuant à son interprétation »²⁶². Elle propose de distinguer trois niveaux contextuels dans l'analyse de *on* : le contexte de l'*expression* (signifiant, cotexte) ; le contexte du *contenu* (signifié, sémantique) et le contexte *normatif* (langue, sociolecte, idiolecte)²⁶³. Elle définit le contexte de l'expression comme égal au cotexte, pouvant être étudié à trois niveaux : celui de la phrase, du paragraphe et du texte. Deuxièmement, le contexte du contenu correspondrait à l'interaction des unités

²⁵⁹ *Id.*, 161-162.

²⁶⁰ *Id.*, 150.

²⁶¹ MÜLLER GJESDAL, Anje, *id.*, 227.

²⁶² *Id.*, 12.

²⁶³ *Id.*, 15.

sémantiques, c'est-à-dire au mot, à la phrase et au texte. Enfin, le contexte normatif serait constitué de systèmes linguistiques influençant les pratiques langagières²⁶⁴. Elle précise :

Ces systèmes sont liés à des contextes sociaux déterminés. D'abord, il s'agit de la langue en tant que système, c'est-à-dire du système *dialectal*. Ce système est un contexte fondamental car il inventorie les matériaux linguistiques disponibles aux locuteurs. Ensuite, le système *sociolectal* est lié à la pratique sociale en question. Finalement, le système *idiolectal* est lié aux régularités dans les pratiques langagières de l'individu, ce qu'on peut appeler son style²⁶⁵.

Sans vouloir réduire la question du style chez Ramuz à la dimensions normative et idiolectale, il est important de signaler que les caractéristiques du parler vaudois imprègnent fortement les textes ramuziens. Qu'il s'agisse du caractère approximatif, des formes indéfinies, de la capacité de s'exprimer ou de la tendance à suggérer, ces traits – au lieu d'enfermer les textes dans le contexte local – ouvrent des perspectives de réflexion.

Anje Müller Gjesdal attire l'attention sur le fait que les différents sèmes inhérents ou afférents (définis respectivement 1. à l'intérieur du système fonctionnel de la langue et 2. socialement ou contextuellement) peuvent être déclenchés ou annulés par le contexte²⁶⁶. Anje Müller Gjesdal propose d'appliquer son modèle à l'analyse de *on*, car « il permet de rendre compte de la manière dont les éléments du voisinage immédiat agissent sur le contenu sémantique au niveau micro »²⁶⁷. Elle rappelle également les fonctions textuelles de *on* :

Ainsi, ON peut exprimer des perspectives et des voix différentes (la composante dialogique). En co-occurrence avec des éléments temporels tel le temps du verbe, ON peut contribuer à la structuration du temps textuel (la composante dialectique).

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Id.*, 15-16.

²⁶⁶ *Id.*, 17.

²⁶⁷ *Ibid.*

Dans la mesure où ON est co-occurent avec des thèmes récurrents, ce pronom contribue aussi à la thématique. Finalement, ON contribue à la composante tactique et à la progression du texte par reprise référentielle. La récurrence de ON contribue également à un effet de cohérence sémantique²⁶⁸.

En ce qui concerne l'analyse des textes de Ramuz, la composante dialogique est importante au niveau de l'assignation de la voix du narrateur et des personnages. La composante dialectique pourra être étudiée en rapport avec les temps verbaux apparaissant avec *on*. Lors de ses commentaires relatifs aux catégories « personne » et « non-personne », « subjectif » et « objectif », Anje Müller Gjesdal fait une remarque intéressante concernant l'évolution de la description grammaticale de *on* :

Plusieurs études portant sur ON divergent sur la question de l'évolution éventuelle de sa description grammaticale. Selon Larsen (1984) il y a eu un développement dans la classification de ON. Cet auteur propose une analyse d'un corpus de grammaires datant de 1928 à 1975. Au début de cette période, le pronom ON a été classifié comme un pronom indéfini. Mais dans des grammaires plus récentes, il fait partie du paradigme des pronoms personnels. Larsen dit que cette réévaluation est probablement liée à deux facteurs : d'abord par le fait que les grammaires modernes ont revalorisé le statut de la langue orale, ensuite par le fait que l'emploi de ON pour NOUS a une tendance croissante dans le français contemporain, ce qui renforce la valeur "personnelle" de ON²⁶⁹.

Le processus de la revalorisation du statut de l'oralité nous semble correspondre à l'usage du *on* chez Ramuz qui – outre son caractère oral –, représente également une source d'innovation, ne permettant pas toujours une délimitation nette entre ses différentes valeurs. Anje Müller Gjesdal insiste aussi sur le caractère polysémique de *on* :

²⁶⁸ *Id.*, 19-20.

²⁶⁹ *Id.*, 33.

ON est un élément polysémique, en ce sens que sa complexité sémantique nécessite le recours au contexte pour l'identification d'une valeur interprétative. En parlant de la polysémie de ON, il faut noter qu'il s'agit plutôt d'un *potentiel* de polysémie, qui n'affecte pas nécessairement les occurrences en contexte²⁷⁰.

Ce potentiel de polysémie qui ne concerne pas toutes les occurrences peut entraîner une indétermination interprétative. Il s'agit « de cas où le contexte conduit à arrêter l'interprétation en-deçà d'une distinction tranchée entre plusieurs significations de même niveau : ce qui est donné à comprendre se situe à mi-chemin entre plusieurs significations, participe un peu de toutes, neutralise leurs différences »²⁷¹. Pour caractériser ce phénomène, Josiane Boutet propose d'introduire la notion d'*indécidabilité* qui se réfère à des emplois de *on* qui ne permettent pas l'identification d'une valeur précise²⁷². À propos de cette notion, Anje Müller Gjesdal précise qu'elle ne représente pas une absence d'information, mais – au contraire – un surplus d'information, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une « illustration maximale du potentiel référentiel de ON »²⁷³. Il est également intéressant de voir le rapport entre certains emplois de ce pronom et les constructions passives, les deux étant capables d'effacer l'agent ou la source d'information²⁷⁴. Gérard Joan Barceló et Jacques Bres remarquent qu'« il est intéressant de rapprocher le présent, temps qui en soi ne marque pas la division en époques, de l'indéfini *on*, pronom personnel qui, en soi, ne marque pas la division en personnes »²⁷⁵. Ces derniers aspects de l'usage de *on* (ses points communs avec les constructions passives et sa coprésence avec les constructions au présent) nous seront extrêmement utiles lors de l'analyse des différentes occurrences ramuziennes du même pronom. En ce qui concerne le présent, il apparaît chez Ramuz non seulement en rapport avec le *on*, mais également avec les verbes de perception. Les constructions

²⁷⁰ *Id.*, 41.

²⁷¹ *Id.*, 42.

²⁷² BOUTET, Josiane, *id.*, 46.

²⁷³ MÜLLER GJESDAL, Anje, *id.*, 46.

²⁷⁴ *Id.*, 51.

²⁷⁵ Cité par *id.*, 96.

passives de leur part représentent aussi bien un élément important du langage ramuzien que de celui des nouveaux-romanciers.

L'ouvrage intitulé *On : pronom à facettes* s'efforce d'identifier les marques linguistiques qui permettraient la distinction entre l'emploi indéfini et l'emploi personnel de *on*. Il comporte des éléments révélateurs relatifs au paradoxe sémantique inhérent au pronom qui nous intéresse :

D'une part, *on* établit la présence d'un ou de plusieurs êtres humains comme agissant, percevant, sentant ou subissant une action, bref comme le sujet concerné par une situation décrite. D'autre part, l'identification de ce ou ces être(s) humains repose sur toute la complexité des indications contextuelles, des connaissances communes et des idées préconçues de l'ontologie du monde des locuteurs. Cette tension entre intension et extension n'arrête pas d'intriguer les chercheurs en linguistique française²⁷⁶.

Lors de l'étude de la variation référentielle de *on*, les auteurs de l'ouvrage en question prennent en compte deux axes : celui de la référence indéfinie ou personnelle et celui de la référence générique ou spécifique. Elles constatent que « la valeur générique n'apparaît que dans l'emploi indéfini, la valeur spécifique pouvant surgir dans les emplois personnel ou indéfini »²⁷⁷ et définissent ce dernier comme suit :

Nous appellerons *indéfinie* la référence de *on* lorsque ce pronom vise les hommes en général, une personne ou groupe quelconque d'un ensemble situationnellement ou contextuellement donné, ou bien un ou plusieurs êtres spécifique(s) mais non identifié(s). *On* est dans cet emploi remplaçable par un pronom indéfini tel que *chacun*, *tous*, *n'importe qui* ou *quelqu'un*, par un SN comme *les gens* ou le pronom *ils* à référence indéfinie²⁷⁸.

²⁷⁶ FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN, Coco, *On : pronom à facettes*, Bruxelles : De Boeck, 2007, 7.

²⁷⁷ *Id.*, 25.

²⁷⁸ *Ibid.*

En revanche, son usage personnel serait caractérisé par la présence de(s) référent(s) définis et identifiables : « Par contre, quand *on* se manifeste avec une référence *personnelle*, son ou ses référent(s) est/sont (plus ou moins) défini(s) et identifié(s) ou identifiable(s) »²⁷⁹. Le constat relatif aux quantificateurs existentiels et universels semble d'un intérêt particulier pour cette étude :

Dans l'emploi générique, où *on* s'applique aux hommes en général ou à un groupe quelconque d'un ensemble situationnellement ou contextuellement donné, ce pronom est plus proche du quantificateur universel que du quantificateur existentiel. Par contre, le *on* indéfini spécifique, qui exclut le locuteur, a trait au quantificateur existentiel et réfère à des individus spécifiques mais non identifiés ou non identifiables²⁸⁰.

Lors de l'analyse sémantique du pronom en question, Kjersti Fløttum, Kerstin Jonasson et Coco Norén constatent que « le seul trait commun des référents visés par *on* étant leur caractère humain, ce trait doit seul constituer le côté descriptif »²⁸¹ de ce pronom. A propos des occurrences comportant un *on* pour désigner un référent non-humain, ces auteurs argumentent en faveur de l'idée qu'elles « sont toutes stylistiquement marquées, impliquant sinon une personnification du référent visé du moins une “humanisation” teintée de tendresse ou d'ironie [...] »²⁸². En ce qui concerne l'inscription du trait humain dans la sémantique du pronom *on*, elles rappellent son caractère postiche : « [t]rès souvent, en effet, le rôle de *on* semble être celui d'un sujet humain postiche, dont la présence est justifiée par la règle grammaticale qui exige que la position du sujet ne soit pas vide »²⁸³.

Après avoir considéré les différentes caractéristiques de *on* décrites par les théories de la linguistique moderne, nous passons à l'analyse du *on* en littérature et plus précisément dans l'œuvre de C. F. Ramuz.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Id.*, 27.

²⁸¹ *Id.*, 45.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Id.*, 47.

II.4. Perspectives textuelles et narratives de *on* en littérature

Les études citées ci-dessus nous permettent de constater que le pronom *on* mérite d'être étudié dans des textes littéraires. Dans ce sous-chapitre, nous présentons d'une part ses valeurs en littérature, d'autre part celles qu'il revêt dans les romans de C. F. Ramuz²⁸⁴.

« La récurrence du pronom ON induit une impression de continuité de perspective, même s'il y a, en effet, changement de perspective. Le statut énonciatif de ON peut changer, mais la forme pronominale reste la même. Une pluralité de voix et de référents est associée à une forme stable et identique »²⁸⁵. Ce constat d'Anje Müller Gjesdal s'applique bien aux œuvres de fiction où l'apparente continuité de perspective peut être assurée par la récurrence de *on*. Le même auteur résume les différents emplois de *on* dans le discours romanesque et insiste sur sa plasticité énonciative et sa contribution à la focalisation textuelle, ainsi que sur l'effet de gommage que ce pronom crée entre des points de vue textuels²⁸⁶.

De son côté, Carole Tisset insiste sur la coprésence du pronom *on* et de ce qu'elle appelle « verbe de sentiment » : « Le narrateur peut être à l'origine des perceptions, mais il renonce à se présenter comme source possible pour ne pas pénétrer directement dans la fiction première. Il recourt alors à des formes linguistiques qui évitent de se présenter comme sujet agentif : – Utilisation du pronom indéfini *on* +

²⁸⁴ L'importance des éléments linguistiques, entre autres l'usage du pronom *on*, a été également le principal sujet de plus d'une étude parue sur *Madame Bovary*. Voir par exemple : TISSET, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris : Sedes, 2000, 81-105. HOLM, Helge Vidar, « La stratégie textuelle de *Madame Bovary* ». Dans : *Tribune 13*, Université de Bergen, 2002, 131-161. JØRGENSEN, Kathrine Sørensen Ravn, « Etude stylistique du discours de *l'autre* dans *Madame Bovary*. ». Dans : *Polyphonie – linguistique et littéraire*, Aarhus, Les polyphonistes scandinaves : n° 1, 2000, 53-69.

²⁸⁵ MÜLLER GJESDAL, Anje, *id.*, 123.

²⁸⁶ *Id.*, 142.

verbe de sentiment : “On entendait des coups de fouet derrière la haie.” (Flaubert, *Madame Bovary*) »²⁸⁷. Cet exemple nous semble douteux dans la mesure où il s’agit plutôt d’un verbe de perception que d’un verbe de sentiment. Cependant, la réflexion de Carole Tisset reste pertinente dans la mesure où, à l’opposé du concept genettien, elle souligne que le narrateur ne se présente pas comme sujet agentif, mais perceptif.

Anje Müller Gjesdal souligne aussi la récurrence de *on* dans les textes de témoignage et prend l’exemple de *L’Excès – l’usine* de Leslie Kaplan (1994[1982]) et de *L’espèce humaine* de Robert Antelme (1957)²⁸⁸. Selon elle, l’expérience décrite soulève la question de l’identité et de la distance, appelant les deux pôles extrêmes des catégories concernées :

[L]’expérience de l’usine décrite dans *L’Excès – l’usine* est liée à l’interaction des zones, et plus précisément au gommage de la frontière entre les zones identitaire et distale. Linguistiquement, ce gommage est accompli par l’emploi de ON et du présent. [...] L’expérience en question ne s’avère ni tout à fait individuelle, ni tout à fait collective²⁸⁹.

Il faut noter que la critique a surtout relevé les occurrences de *on* dont la référence correspond à une collectivité. La collectivité désignée par les *on* se manifeste dans les textes ramuziens encore plus explicitement dans les constructions « nous, on », mais son usage ne se limite pas du tout aux références collectives. Rudolf Mahrer constate avec rigueur que « Ramuz réserve cette irrégularité au discours des personnages – si l’on trouve cette forme à la voix narrative dans *Les Signes parmi nous*, c’est que le narrateur est ici [...] un témoin autochtone »²⁹⁰. Il s’agit – dans ces cas – d’un *on* inclusif, une voix qui renferme les autochtones et exclut la participation de tout autre type d’instance narrative. Quoique les constructions de cette catégorie recèlent une

²⁸⁷ TISSET, Carole, *id.*, 81.

²⁸⁸ MÜLLER GJESDAL, Anje, *id.*, 133.

²⁸⁹ *Id.*, 205-206., 222.

²⁹⁰ MAHRER, Rudolf, « Un français de plein air : la langue romanesque de C. F. Ramuz », *art.cit.*, 228.

certaine irrégularité, l'attribution du référent de *on* qu'elles comportent ne pose pas de problème spécial.

Dans une étude consacrée au roman de Gérard de Nerval, *Sylvie*, Catherine Détrie souligne que ce pronom « serait à l'articulation du système en *je* et du système en *autre*, étape d'une dialectique du même et de l'autre non intégralement résolue [...], pouvant moduler la part de *je* et d'*autre* selon le réglage cotextuel, d'une quasi-subjectivité à une quasi-objectivité [...] »²⁹¹. Il s'agit, dans le cas du roman de Nerval, d'un effacement des zones identitaires entre « je » et « autre », comme c'est le cas entre celles, individuelles et collectives, de *L'Excès – l'usine*. Catherine Détrie attire notre attention sur un élément très important, notamment sur le jeu entre une quasi-subjectivité et une quasi-objectivité, ce qui apparaît également dans l'usage ramuzien.

« ON permet donc d'articuler des rapports divers entre les acteurs dans l'univers romanesque : entre narrateur et héros et entre des protagonistes différents »²⁹² – souligne Anje Müller Gjesdal. Elle rappelle aussi qu'Anna Livia étudie l'emploi du pronom ON dans le roman intitulé *L'Opoponax* de Monique Wittig (1964) d'un point de vue narratologique. La fonction de *on* dans ce texte serait « d'éviter l'identification du sexe du narrateur en tant que féminin ou masculin. Ainsi, le pronom ON représente une subjectivité personnelle mais universelle, sans référence au sexe (*gender*) du référenté »²⁹³.

Pour notre propos, il est particulièrement important de prendre en considération les constats de Kjersti Fløttum, Kerstin Jonasson et Coco Norén au sujet des effets de sens créés par le *on* dans la fiction romanesque où sa variation référentielle semble atteindre son apogée :

En outre, la variation des points de vue, si typique des textes littéraires, semble profiter de la plasticité de *on*, qui peut être considéré comme un marqueur de polyphonie, et particulièrement quand celle-ci se réalise dans le discours ou style

²⁹¹ DÉTRIE, Catherine, « Entre ipséité et altérité : Statut énonciatif de « on » dans *Sylvie* ». Dans : *L'information grammaticale*, n° 76, janvier 1998, 29.

²⁹² Voir MÜLLER GJESDAL, Anje, *id.*, 140-141.

²⁹³ Voir *id.*, 142.

indirect libre. Le rôle du pronom *on* pour l'établissement du point de vue dans les textes littéraires et surtout dans les comptes rendus de perceptions a également été souligné. Ce qui semble le plus favoriser l'emploi de *on* dans la prose romanesque, c'est son manque de statut énonciatif et par là l'incertitude de la position (d'inclusion ou d'exclusion) du locuteur (narrateur ou personnage) et de son (ou ses) interlocuteur(s) dans sa référence. Cette incertitude permet des changements imperceptibles de point de vue ainsi que leur superposition, bref un brouillage de pistes énonciatives, où les points de vue du narrateur et de ses personnages sont parfois indissociables²⁹⁴.

La polyphonie, la superposition des points de vue créée par l'incertitude référentielle représente un élément récurrent des textes ramuziens et contribue également à leur modernité. Pour introduire une analyse des caractéristiques du *on* tel qu'il se présente dans les textes du Vaudois, l'étude de sa coprésence avec les différents temps verbaux et les verbes de perception est d'une importance particulière. Afin d'avoir une image plus ou moins complète des effets produits par ces phénomènes, plus particulièrement de la fonction de *on* en tant que sujet d'un verbe de perception, on s'appuyera sur les réflexions de quelques auteurs qui examinent l'usage de ce pronom avec les temps de présent, de passé simple et de l'imparfait tel qu'il apparaît chez Flaubert et Maupassant.

En ce qui concerne la relation perceptuelle, Elżbieta Skibińska rappelle que « [d]ans un texte de fiction narrative, elle peut être explicite (exprimée linguistiquement) ou implicite (inférable à partir du contexte). La construction *on + voir/entendre* présente ainsi un cas de perception explicite, particulière, puisque l'observateur n'est pas spécifié »²⁹⁵.

²⁹⁴ FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN, Coco, *id.*, 55.

²⁹⁵ SKIBIŃSKA, Elżbieta, « On + verbes de perception dans la traduction polonaise ». Dans : *Interprétation : aspects sémantiques et pragmatiques – Entre théorie et application* (dir. FRĄCZAK, Lidia – LEBAS, Franck), Cahier du Laboratoire de Recherche sur le Langage, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, n° 1, juin 2007, 39.

Les auteurs de l'ouvrage intitulé *On : pronom à facettes* ont entrepris la démarche de l'identification du pronom en question avec un observateur (focalisateur) de la relation perceptuelle et de la coréférence de cet observateur avec un narrateur omniscient ou avec un personnage contextuellement saillant. Nous considérons que cette tentative d'identification représente d'une part un jalon dans l'étude des fonctions de *on* en littérature, d'autre part – après une étude approfondie des exemples – elle demande à être spécifiée. En ce qui concerne la coréférence de *on* avec un personnage contextuellement saillant, elle relève évidemment des contextes en question. Or, nous considérons que lorsqu'il s'agit des occurrences de coréférence de *on* avec un observateur (focalisateur) de la relation perceptuelle, ce dernier ne représente pas forcément un narrateur omniscient. Au contraire, sa fonction se limite à rendre les expériences perceptives. On peut ainsi parler de son potentiel avant tout « perceptif ».

Nous retiendrons plus particulièrement les conclusions de l'ouvrage cité, relatives aux séquences de narration. En ce qui concerne l'usage de *on* avec un verbe de perception au présent, les auteurs constatent notamment que « le narrateur sort du cadre temporel du récit pour nous informer de situations ou de circonstances valables hors de ce cadre »²⁹⁶. Selon cette interprétation, la référence de *on* dans cet usage correspondrait très souvent à l'emploi indéfini générique, dont la référence serait « n'importe quelle personne qui se trouve dans les circonstances décrites dans l'énoncé »²⁹⁷. Il faut rappeler ici une réflexion de Rudolf Mahrer à propos de cette question dans *Les Signes parmi nous*, mettant l'accent sur l'importance de montrer le perçu :

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 XIX^e. Pourtant les trois présents [...] de la première phrase révèlent un nouvel écart. [...] Cette co-présence de l'action et de l'énonciation construit une situation fictive de reportage (une « narration

²⁹⁶ FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN, Coco, *op.cit.*, 68-69.

²⁹⁷ *Id.*, 69.

simultanée », 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. [...] Ainsi les individus mentionnés sont *montrés* dans une scène en cours de procès²⁹⁸.

Cette réflexion sur l'usage du présent dans *Les Signes parmi nous* fait aboutir Rudolf Mahrer au rapprochement de l'usage des temps verbaux ramuziens et de la théorie élaborée par Harald Weinrich : « 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 »²⁹⁹. Vu que l'usage du langage est toujours en rapport étroit avec l'esthétique, le même auteur ne manque non plus de rappeler les points qui relient le présent et les présentatifs au cinéma :

L'image cinématographique, on l'a souvent prétendu, ne connaît qu'un temps : le présent. [...] 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. [...] [L]es 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*³⁰⁰.

Lorsqu'on parle des mouvements entre subjectivité totale et illusion d'objectivité, on est au cœur des recherches esthétiques et stylistiques de C. F. Ramuz : les phénomènes liés au brouillage des frontières constituent notamment l'un des éléments esthétiques les plus saillants et les plus critiqués de son œuvre et concernent aussi les limites de l'objectivité et de la subjectivité. Le *on* s'inscrit dans cette logique : il représente une entité apte à produire le gommage des frontières à différents niveaux :

²⁹⁸ MAHRER, Rudolf, « Poétique ramuzienne du tableau : *Les Signes parmi nous* (1919) », *art.cit.*, 272-273.

²⁹⁹ *Id.*, 273.

³⁰⁰ *Id.*, 274., 281.

Ainsi le narrateur brouille la frontière non seulement entre la conscience des personnages qui pénètrent dans le monde imaginaire l'un de l'autre mais aussi celle entre son propre univers et celui de ses personnages. [...] Le même effet de gommage des frontières entre univers vécu et imaginé est produit par l'emploi personnel stylistique de *on* pour *ils* dans des séquences narratives. [...] Ce gommage des frontières qui fait voir la scène à la fois de l'extérieur et de l'intérieur est obtenu non seulement par l'emploi de *on* mais aussi par l'imparfait qui en donne une vision sécante, interne et souvent subjective, à l'opposé du passé simple qui est censé donner une vision externe des situations décrites et refléter un point de vue plutôt objectif³⁰¹.

Le *on* ramuzien apparaît le plus souvent en co-occurrence avec les temps de présent et de l'imparfait. Ainsi, les caractéristiques de ces niveaux temporels (rendre compte d'un événement perçu et donner une vision interne et subjective) conditionnent la narration.

Le même trio d'auteurs repère des exemples où il s'agit d'un emploi personnel stylistique de *on* qui peut être remplacé par un pronom personnel. Dans ces cas, « le narrateur efface encore la frontière entre lui-même et les personnages, entre dans le récit et par là laisse y entrer le lecteur »³⁰². Dans d'autres cas, il semble plus difficile d'attribuer un référent à ce même pronom, mais il reste que très souvent, on est confronté à la présence d'un « membre quelconque de la collectivité »³⁰³. La coprésence de *on* avec un verbe de perception au passé simple combinerait vision interne et vision externe³⁰⁴. Les théoriciennes remarquent à propos de cette construction que « [t]outes les occurrences figurent dans des séquences de narration, et elles représentent des emplois aussi bien indéfinis que personnels stylistiques de *on* : l'observateur est aussi bien un MQC³⁰⁵ qu'un des personnage(s) contextuellement saillant(s), plus rarement un

³⁰¹ FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN, Coco, *op.cit.*, 74-75.

³⁰² *Id.*, 70.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Id.*, 71.

³⁰⁵ Membre quelconque d'une collectivité.

narrateur omniscient ou un témoin »³⁰⁶. Elles rappellent également une autre caractéristique qui sera d'une importance cruciale lors de l'analyse qui suit. Il s'agit notamment du fait que « l'interprétation par défaut de *on* est un observateur indéfini plutôt que personnel et qu'il faut des indices co(n)textuels de divers types pour évoquer le point de vue subjectif d'un personnage »³⁰⁷. La construction *on* + *verbe de perception* à l'imparfait fait aussi jaillir un usage particulier. Il s'agit des séquences où l'objet perçu se trouve introduit par un SN indéfini (des, quelque, un etc.) : « *On* ne désigne guère un focalisateur, la construction semble être là pour affirmer l'existence ou la présence de l'objet, ayant plutôt une valeur représentative. [...] Dans presque tous ces exemples, la séquence *on* + VdP [...] est remplaçable par *il y avait* »³⁰⁸.

Dans les textes de C. F. Ramuz, on est confronté à un usage excessif de la construction « il y avait » : plusieurs critiques lui avaient reproché d'avoir abusé de cette structure et d'avoir créé ainsi un style monotone. En revanche, Audrey Herbaut-Fava souligne plutôt le lien entre la vue et ce type de tournure :

La passivité feinte, qui se manifeste notamment dans les périphrases tolératives, « laisser faire et regarder faire » ainsi que dans l'activité centrale de « je vois », l'expression de l'indéfini « on » et de la tournure présentative « il y a » substitue l'humanisation de la Nature à l'imagination exacerbée traditionnelle du poète-peintre³⁰⁹.

Sans remettre en question la contribution du présentatif à la mise en valeur de l'imagination, nous soutiendrons l'hypothèse selon laquelle « il y avait » représente une alternative, une variante des séquences comportant le pronom *on* et un verbe de perception et que ce n'est pas seulement les co-occurrences de *on* avec le présent et l'imparfait mais aussi les présentatifs ramuziens qui contribuent aux jeux perceptifs (et aux jeux de perspectives) et à la complexité narrative. Comme le souligne la même

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Id.*, 73.

³⁰⁹ HERBAUT-FAVA, Audrey, *C. F. Ramuz ou l'esthétique du refaire*. Thèse doctorat : Lettres : Artois : 2007, 103.

critique, « le plaisir artistique et l'activité créatrice sont sans cesse revigorés par la présence d'expressions caractéristiques de la description ramuzienne, comme les “il y a”, les “c'est” et autres tournures présentatives, ou encore les verbes “faire, entendre, voir” qui laissent prédominer derrière le parti-pris de simplicité la présence sans cesse revigorée de l'activité narrative »³¹⁰. Vu la forte présence des présentatifs, cette idée demande d'être nuancée dans la mesure où ils sont capables de masquer, de reléguer au second plan l'activité du narrateur pour céder la place directement au perçu.

Avant de commencer l'étude de *on* chez Ramuz, nous faisons référence à la remarque de Claire Blanche-Benveniste concernant l'agilité des francophones dans le domaine de son usage : « À examiner les emplois de *on* dans les usages les plus courants de la langue française contemporaine, il y a lieu de s'étonner de l'agilité des francophones, qui utilisent ce pronom dans des significations parfois opposées, en s'y embrouillant très rarement. Agilité qu'il n'est pas commode d'acquérir pour un adulte étranger à la langue »³¹¹. L'usage de *on* dans la littérature francophone semble correspondre à celui qu'on rencontre à l'oral. Qu'est-ce qui rend possible cette habileté dans le cas de l'œuvre qui nous intéresse ? Il est important de mentionner deux aspects, incontournables lorsqu'il s'agit d'une étude sur le langage du Vaudois. D'une part, le rapport du langage avec l'usage local s'avère très important. L'usage ramuzien de *on* est en liaison étroite avec le langage du peuple vaudois. Donald R. Haggis dans son étude intitulée *C. F. Ramuz – ouvrier du langage* questionne le caractère du parler vaudois et fait référence au constat suivant de M. Henri Perrochon : « *Le Vaudois moyen aime les expressions dilatoires. Par l'expérience de siècles de servitudes, nous avons acquis l'art de nous exprimer avec prudence en utilisant les formes indéfinies, en nous faisant comprendre à demi-mots* »³¹². Le caractère approximatif, les formes indéfinies, ainsi que la capacité de s'exprimer à moitié et de suggérer, au lieu de nommer concordent

³¹⁰ *Id.*, 148-149.

³¹¹ BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le double jeu du pronom *on* ». Dans : *La syntaxe raisonnée : Mélanges de linguistique générale offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60^e anniversaire* (dir. HADERMANN, Pascale – VAN SLIJCKE, Ann – BERRÉ, Michel) : Bruxelles : De Boeck – Duculot, 2003, 43.

³¹² Cité par HAGGIS, Donald R., *id.*, 37.

avec les particularités du pronom *on*. Le deuxième aspect en question est représenté par la présence excessive de la pseudo-oralité dans le langage ramuzien envers laquelle l'attitude critique s'est montrée assez controversée. Les effets d'oralité qu'on y rencontre ont été critiqués plus d'une fois. Par contre, Louis-Ferdinand Céline a insisté sur les valeurs ramuziennes liées au transport du parlé à l'écrit : « Question transport du parlé en écrit, il ne faut pas oublier Ramuz [...] » – note-t-il en 1949³¹³. Dans une autre lettre datant de la même année, il dénonce la critique littéraire et prend explicitement la défense du langage utilisé par Ramuz :

Le jugement de la critique est toujours idiot, celui du public pire. Incompétent, bousilleur, pontifiant, aveugle, sourd, snob ou réactionnaire, jamais vrai, jamais juste, toujours de travers et à côté. [...] Les critiques, le public s'acharnent à juger non le livre, mais l'homme à travers la mode, ragots, politiques, battages, haines, jamais, ils ne jugent le livre [...]. Que lira-t-on en 2000 ? Plus guère que Barbusse, Paul Morand, Ramuz et moi-même, il me semble. [...] Passeront ainsi Morand, Barbusse, Ramuz et moi-même ! Les livres se pressent comme des citrons ; tout le jus tiré, c'est fini ! Encore du jus pour cinquante ans ! la belle histoire³¹⁴.

Abstraction faite du caractère ambitieux des propos de Céline, ses constats relatifs à la question du parlé en écrit et à l'actualité de l'œuvre ramuzienne se justifient pleinement. Sa réflexion mérite d'être prolongée dans son rapport avec la narration présente dans les textes de C. F. Ramuz : il s'agit notamment de la mise en œuvre des caractéristiques de *on* qui s'actualisent dans l'oralité, telle sa capacité de véhiculer l'expérience vécue. Ces deux aspects – le parler vaudois et l'oralité – doivent être complétés par les propos de l'auteur-même qui formule la principale particularité du langage vaudois comme suit :

³¹³ CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à Pierre Monnier » (jeudi 27 janvier 1949). Dans : *Lettres*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1139.

³¹⁴ CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à Henry Muller [« Le magot solitaire »] (entre fin mars et le 12 avril 1949) ». *Id.*, 1174. Céline revient sur cette question en 1955 et évoque les mêmes auteurs : « “D'autres” selon Dutourd avaient avant moi réussi le truc de faire passer le langage parlé à travers l'écrit. Quels donc ? Je vais éclairer la lanterne de Dutourd : Barbusse dans *Le Feu...* Ramuz un peu... Paul Morand dans *Ouvert la nuit...et puis c'est tout*. Je ne les ai plagiés ni les uns ni les autres ». *Id.*, 1502. Pour plus de détails, voir : CÉLINE, Louis-Ferdinand : « Lettre à Jacques Festy (le 19/2 [1955]) ». *Ibid.*

Notre langue, à nous, très souvent, n'est qu'approximative : elle s'approche, elle ne coïncide pas. Elle est la langue d'un peuple paresseux, d'un peuple lent à concevoir, plus lent encore à s'exprimer, et qui ne s'exprime qu'à moitié faute d'avoir été obligé par la vie à serrer de près ce qu'il veut dire ; d'un peuple qui suggère tout, et ne nomme rien³¹⁵.

Dans la suite de cette réflexion, Ramuz pose la question suivante :

Est-ce qu'il n'était pas possible d'en tirer parti, de ces vertus ou de ces défauts ? et, ayant pris conscience de ces différences, d'en tenir compte tout d'abord, de les exagérer même, de manière à faire valoir sous le couvert d'une langue et en gros d'une civilisation communes, ce qui pouvait nous appartenir en propre, si peu que ce fût ?³¹⁶

Les réflexions de Jérôme Meizoz sur les effets de l'oralité ouvrent une perspective critique qui nous servira de premier jalon pour l'approche linguistique :

Notons toutefois que la légitimation mimétique [...] ne saurait à elle seule expliquer le style de Ramuz qui ne copie pas la langue orale, mais construit syntaxiquement, à partir de ses traits caractéristiques, des effets d'oralité. Deux procédés romanesques de Ramuz me semblent à mettre ici en rapport. D'une part celui [...] de la « narration oralisée », qui ouvre une brèche dans la cloison autrefois étanche entre le narrateur et ses personnages : le narrateur, alors se fond dans (et se confond avec) la voix des personnages, au détriment de la voix dite littéraire. Le discours indirect libre, fréquent dans les romans du Vaudois, réalise cette hybridation. D'autre part, le procédé narratologique dit de la « vision avec » (Jean POUILLON) si souvent mis en évidence par les critiques, qui contribue à un effet semblable : le narrateur disparaît en tant que point de vue extérieur aux protagonistes et investit le regard d'un individu, ou même du groupe entier. Autrement dit, la « vision avec » ramène le narrateur au point de vue du groupe

³¹⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Paris, notes d'un Vaudois*, OCM, 20, 197.

³¹⁶ *Id.*, 310-311. Ces germes de réflexion trouvent leur écho dans les propos de Hector de Saint-Denys Garneau et de Jean Starobinski.

paysan. Ces deux procédés me semblent répondre au désir de Ramuz, d'exprimer la *voix* et le *point de vue* des paysans, de façon à être symboliquement réintégré dans ce groupe – largement fantasmé – dont il se sent issu et qu'il craint d'avoir trahi³¹⁷.

Bien que la perspective de notre approche s'éloigne des références de nature sociologique, les points repérés par l'auteur de cette citation nous semblent d'une pertinence indubitable. La question de la « narration oralisée » qui rend possible le mélange des perspectives sera examinée plus en détail.

Sylvie Villelm milite d'une part pour « l'ambiguïté du narrateur »³¹⁸ ramuzien, d'autre part, elle insiste sur sa « fonction limitée »³¹⁹. Elle parle notamment de la « voix naïve du narrateur ramuzien » et désigne la perspective narrative en question comme « essentiellement actorielle »³²⁰. A l'opposé de sa position critique, Doris Jakubec caractérise la narration ramuzienne, comme suit : « Ramuz [...] modifie la position du narrateur qui se situe “avec” ses personnages et dont le point de vue est pluriel »³²¹. Donald R. Haggis souligne à propos du manuscrit de *Derborence* que « Ramuz varie constamment les points de vue, les distances et les éclairages. Au lieu de lire un récit “objectif” [...] fait d'un point de vue unique et toujours le même, le lecteur passe successivement d'une description à l'autre, chacune le faisant entrer dans une autre subjectivité, et lui faisant emprunter une autre perspective »³²². C'est à ce caractère pluriel du point de vue et à la multiplication des subjectivités que participent les occurrences du pronom *on* en inscrivant la narration dans une perspective esthétique variée. En contraste avec l'approche de Sylvie Villelm qui considère que le narrateur ramuzien ne dispose que d'une fonction limitée, nous admettons qu'il s'agit d'une richesse esthétique, rendue possible entre autres par les occurrences de *on*.

³¹⁷ MEIZOZ, Jérôme, « Les enjeux sociaux du style – La réception de Ramuz en France et la question du style oralisé (1918-1932) », *art.cit.*, 172-173.

³¹⁸ VILLELM, Sylvie, *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles-Ferdinand Ramuz (1926-1937)*, *op.cit.*, 7-11.

³¹⁹ *Id.*, 21.

³²⁰ *Id.*, 28-29.

³²¹ JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, XIII.

³²² HAGGIS, Donald R., *id.*, 119.

Il faut remarquer que l'usage ramuzien de ce « pronom à facettes » représente aussi d'autres référents possibles que celui de la voix oralisée autochtone. Qu'en est-il des usages de *on* échappant à cette identification à la voix d'un groupe ? Selon notre hypothèse, le *on* incarne une instance narrative spécifique, chargée de transmettre une « expérience vécue », une perception vécue. Ses occurrences montrent qu'il est possible de représenter la subjectivité qui est souvent masquée par une objectivité de surface. Il s'agit d'une part de la valeur sans défaut de ce pronom (un observateur indéfini)³²³, soutenue par les différentes marques d'objectivité. Malgré cette possibilité d'interprétation, nous plaiderons pour l'hypothèse selon laquelle les différentes occurrences de ce pronom dans le langage ramuzien, ainsi que les éléments suggérant la présence d'un *on* (ou renforçant son caractère subjectif) font qu'il s'agirait – dans la plupart des cas – de l'intrusion de la subjectivité dans l'objectivité, du dedans dans le dehors, de la prédominance du subjectif indéfini, sur l'objectif indéfini.

En ce qui concerne la « vision avec » et l'investissement du point de vue d'un individu et d'un groupe entier, on proposera un élargissement de ces réflexions en plaidant pour la multiplication et le mélange des points de vue, mais aussi pour l'idée de l'absence de l'image pure.

II.4.1. Quand c'est *on* qui perçoit dans les romans de C. F. Ramuz

Pour donner une image plus complexe de l'usage de *on*, nous passons à l'analyse des exemples. On nous pardonnera le caractère quelque peu inventaire de cette partie du

³²³ Voir p. 108.

travail qui sert à une meilleure définition des éventuelles tendances évolutives qui correspondraient aux différentes étapes de l'évolution esthétique ramuzienne.

L'usage de *on* dans *Aline* (1905) attire notre attention sur le fait qu'au début de la production romanesque de Ramuz, ce pronom apparaît souvent dans ses emplois « classiques ». Une étude plus approfondie de différents éléments linguistiques permet aussi d'observer les tendances suivantes : la déssubjectivation ou l'anonymisation de la perception ou encore l'attribution de référent *a posteriori*. La narration met en avant l'acte de la perception et focalise sur le perçu.

Le premier exemple permet de rendre compte des caractéristiques évoquées :

Et [...] Julien allait fouillant dans sa tête, mais il y a des fois où on a les tuyaux de la tête bouchés. Il regardait en l'air. On apercevait dans les branches les cerises qui étaient blanches du côté de l'ombre et rouges de côté du soleil. [...] Bientôt le village parut³²⁴.

La première occurrence de *on* dans « il y a des fois où on a les tuyaux de la tête bouchés » incarne bien à la fois son emploi générique et son emploi spécifique. Il peut notamment s'agir d'une part d'une vérité générale (correspondant à *on* comme se référant aux hommes en général), d'autre part du point de vue du personnage contextuellement saillant, en l'occurrence Julien. La transformation de « Il regardait » en « On apercevait » (*on+verbe de perception* à l'imparfait) renforce la subjectivité de la scène, impliquant aussi le déplacement du regard. L'expérience visuelle est réalisée par l'évocation des objets en vue. Au lieu de mettre en avant le point de vue à partir duquel l'image est vue, le *on* vise à souligner la représentation de la subjectivité de la perception. Nous assistons d'abord au point de vue subjectif du personnage (« Et Julien allait », « Il regardait ») qui cède la place à celui du *on*-observateur, mais subjectif (« On apercevait »), pour enfin faire complètement disparaître le sujet de la perception visuelle et mettre l'accent, dans l'image qui clôt cette scène, sur l'objet perçu : « Bientôt

³²⁴ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Aline*, OCM, 1, 95.

le village parut ». Dans ce cas, les questions narratologiques telles que « qui parle ? » et « qui perçoit » se trouvent aussi entremêlés, puisque nous assistons d'une part à l'attribution de la perception au personnage, d'autre part à la possibilité d'associer le discours à ce même personnage, grâce à la présence de l'imparfait de « On apercevait ».

La valeur subjective de *on* apparaît d'une manière explicite dans le contexte suivant :

Il faisait déjà noir dans le petit bois ; c'était comme une maison qu'ils avaient pour eux seuls et où on ne pouvait pas les voir, mais d'où ils pouvaient tout voir, car il y avait une porte ronde et des trous comme des fenêtres, avec le ciel comme une vitre³²⁵.

Les expressions telles que « c'était comme » et « il y avait » rendent compte d'une valeur représentative et l'occurrence de *on* dans « on ne pouvait pas les voir » nie la possibilité de la présence de tout observateur extérieur. Dans ce cas, il s'agirait de l'absence de source de perception extérieure, et de la primauté de la représentation du cadre, lié à la possibilité de perception, notamment de l'intérieur de la maison. La valeur sans défaut de *on* étant un observateur indéfini, ce passage opère la négation de sa présence pour mieux souligner la force de la subjectivité perceptive des personnages.

La coprésence de l'usage lié au mouvement et à la perception se présente aussi de la manière suivante :

Un lundi soir, neuf heures sonnèrent qu'Aline n'était pas rentrée. On entendait les portes se fermer l'une après l'autre, les portes des granges, qui sont hautes et larges et qu'on pousse de l'épaule et qui grincent, celles des écuries, qui sont rouillées, celles des maisons qui ne font presque pas de bruit³²⁶.

³²⁵ *Id.*, 105.

³²⁶ *Id.*, 109.

Le *on* dans « on pousse de l'épaule » renvoie à la pratique quotidienne des villageois, il s'agit d'une occurrence désignant une collectivité sans marquer la division en individus. Cet usage est proche de celui de « nous, on » caractérisé par Rudolf Mahrer comme étant lié à la voix autochtone³²⁷ et se trouve renforcé par le temps du présent qui ne marque pas la division en époques. Les doubles descriptions des bruits qui sont entendus soulignent encore mieux la primauté de ce qui est perçu, au lieu de mettre en avant celui qui perçoit. On peut observer ce même phénomène lorsque la narration crée une subjectivation *a posteriori*:

Henriette était là [...]. On voyait son nez courbe et un tas d'années sur son dos voûté. Et Aline, regardant sa mère, désira qu'elle mourût³²⁸.

La primauté de la construction impliquant le *on* permettrait d'affirmer qu'il s'agit d'un point de vue actualisant la représentation d'une subjectivité anonyme, en suspens jusqu'à l'apparition du sujet qui perçoit. Comme le *on* chargé de la perception n'entretient qu'une relation anaphorique avec la perception liée au personnage, son occurrence en question apparaît comme un élément renforçant la primauté de la perception.

L'une des fonctions inhérentes au pronom *on*, notamment celle de contribuer à la thématique du texte, se montre parfaitement dans l'exemple qui suit :

Cependant, les invités étaient montés dans les voitures qui partirent au grand trot. Julien et sa femme étaient dans la première. Quand Henriette la vit venir, et qu'elle vit ensuite Julien et le voile blanc de l'épouse, elle se leva de devant sa porte où elle se tenait assise, comme pour rentrer dans la maison. [...] Le bruit des grelots, des roues, des voix alla s'affaiblissant, puis cessa tout à coup au tournant de la

³²⁷ MAHRER, Rudolf, « Un français de plein air : la langue romanesque de C. F. Ramuz », *art.cit.*, 228.

³²⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *id.*, 113.

route ; et on ne vit plus rien qu'une petite poussière grise qui s'abattit lentement sur l'herbe courte des talus³²⁹.

Les constructions reliées entre elles-mêmes par l'acte de la perception visuelle, « Henriette la vit venir », « elle vit [...] Julien et le voile blanc de l'épouse » et « on ne vit plus rien qu'une petite poussière », indiquent une anonymisation progressive de la source de la perception visuelle et la perspective qui y est liée, celle de Henriette. Ce processus qui s'accompagne du jeu des (pro)noms concorde avec la thématique du roman : Henriette, la mère d'Aline ne veut pas assister à la scène de mariage de Julien.

Lorsqu'il y a une représentation dans le village et qu'Aline s'approche de Julien, on assiste à une double-vue, dont la source n'est précisée que par la posture :

Lui, il fut embarrassé. Pourtant, personne ne faisait attention à eux, à cause des bêtes. D'en haut, les têtes rapprochées étaient comme une couronne sombre où les nuques et les visages figuraient des fleurs roses. D'en bas, on voyait la petite tête du singe et sa casquette à plume attachée sous le menton³³⁰.

Cette séquence narrative suggère la présence d'un point de vue d'en haut que nous pouvons identifier d'une part par sa position. D'autre part, on suppose qu'il s'agit d'un point de vue mobile à partir duquel nous avons une vue d'en haut, d'en face et par derrière sur les têtes. Le regard et l'observateur n'étant que supposés dans cette première partie de l'extrait, l'indéfinition se trouve poussée à l'extrême. Le regard se subjectivise par l'apparition de « on voyait », impliquant – à l'opposé du premier type du regard – une relation perceptuelle explicite.

En somme, nous constatons qu'à cette première période de la production romanesque ramuzienne, outre l'usage plutôt classique de *on*, la narration révèle des processus de subjectivation *a posteriori* et même de désobjectivation, d'anonymisation

³²⁹ *Id.*, 198.

³³⁰ *Id.*, 148.

ou d'indéfinition de la source de perception. Avec l'effacement et la négation du relais de la perception, elle ne fait que mieux souligner l'acte et l'objet de la perception-même. C'est plus la relation et la posture perceptuelle que l'identité de celui qui perçoit qui compte.

Dans *Les Circonstances de la vie* (1907), l'importance de l'usage du *on* et l'exploitation de ses possibilités référentielles semblent s'accroître. Tel l'extrait qui suit fait jaillir l'alternance du point de vue d'observateur, du spectateur pur et celui du membre quelconque de la communauté. Son analyse nous permettra de compléter l'hypothèse de Kjersti Fløttum, Kerstin Jonasson et Coco Norén. Selon ces auteurs, les occurrences de *on* avec un verbe de perception au présent feraient surgir essentiellement le point de vue du narrateur qui nous informe des circonstances valables hors cadre, équivalent au point de vue de n'importe quelle personne qui se trouve dans les circonstances en question³³¹. L'extrait qui nous intéresse pullule d'occurrences à l'imparfait et semble alterner le point de vue rapportant des circonstances valables hors cadre et celui d'un observateur-témoin, dont la fonction se limite à traduire la vision des différents détails de la scène actuelle :

Le bureau était au premier étage ; on lisait en lettres noires sur une plaque de tôle émaillée :

EMILE MAGNENAT *Notaire* [...]

Alors, si on entra, on arrivait d'abord dans un couloir mal éclairé ; ensuite, par la porte à gauche, dans la chambre du commis.

Il y avait un pupitre en sapin [...]. Il était verni en noir, on voyait dedans toute la fenêtre [...]. On trouvait presque toujours Auguste Cavin, le commis, en train de faire des copies. Il était petit de taille et il se tenait penché en avant. Il portait les cheveux en brosse ; ses moustaches, dans son teint pâle, semblaient deux traits au charbon ; il avait les dents gâtées. Mais on remarquait surtout sa cravate : c'était

³³¹ FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN Coco, *id.*, 68-69.

une régates toute faite, de celles qui s'accrochent au bouton du faux col par une agrafe d'acier [...]; la sienne était bleu-marine, avec des rayures rouges, et le plastron empesé de la chemise était, par place, tout froissé.

De cette première chambre, on passait dans le vrai bureau où se tenait le notaire. On voyait tout de suite la différence : les murs avaient un joli papier [...]. La pièce donnait sur la place. [...] Sur cette place donc, du côté du levant, on voit d'abord l'hôtel de ville [...]; la halle au blé [...]; et puis, des trois côtés, sont des maisons particulières, avec celles du fond concaves, de sorte que, de ce bout-là, la place va s'arrondissant³³².

Les trois premières occurrences de *on* (« on lisait », « on entrait », « on arrivait ») se réfèrent aux circonstances valables en général pour les membres de la collectivité passant devant et dans le bureau du notaire. L'occurrence dans « on voyait dedans toute la fenêtre [...]. On trouvait presque toujours Auguste Cavin » s'inscrit dans la même continuité référentielle, la validité des circonstances se trouvant renforcée par l'insertion de « presque toujours » qui renvoie à une pratique plus ou moins quotidienne. En revanche, avec la description du personnage du commis, le foyer perceptif change de caractère et focalise sur des circonstances réservées à cette scène spécifique. La focalisation sur les cheveux, les moustaches, les dents et enfin la focalisation excessive sur la cravate – mise en valeur par « on remarquait surtout » et sa description détaillée – mettent en avant le point de vue d'un observateur-témoin réservé à la scène actuelle. La dernière occurrence reprend sa valeur initiale, celle qui correspond à un membre quelconque de la collectivité : dans ce cas, sa coprésence avec le temps de présent correspond au constat des auteurs cités plus haut. Ce glissement du point de vue est signalé par les syntagmes suivants : « On passait », « On voyait tout de suite la différence : les murs avaient un joli papier » et « on voit d'abord l'hôtel de ville ». Tandis que le « on voyait » se rattache encore, par la reprise du même niveau temporel de l'imparfait au point de vue observateur, le « on voit » fait réapparaître les circonstances valables hors cadre. Ainsi, la focalisation sur la cravate associée à l'expression « on remarquait » montre que le *on* ramuzien – dans ce cas – apporte un

³³² RAMUZ, *Les Circonstances de la vie*, OCM, 2, 13-14.

nouvel élément au constat de la Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique : lorsque, dans une scène, il n'y a qu'une seule construction *on* + *verbe de perception* au présent qui relaterait les circonstances valables hors cadre, les occurrences de *on* avec les verbes de mouvement et les verbes de perception apparaissant à l'imparfait peuvent reprendre leur fonction et sont aussi susceptibles de souligner une focalisation excessive. Quoique l'instance cachée derrière les différentes occurrences soit la même, aux différentes étapes de la logique « mouvement-perception » de la scène, ses différentes fonctions s'actualisent en alternance. La narration se caractérise par les passages entre le « hors-cadre » et le « cadre », ainsi qu'entre l'observation pure et la possibilité d'une focalisation subjective, entre une perception actuelle et non-actuelle.

Dans d'autres scènes, le pronom *on* revêt d'autres caractères particuliers : il s'agit d'une part des passages où il apparaît comme unique instance chargée de transmettre la perception auditive, d'autre part des occurrences qui correspondent au point de vue observateur. Voici un exemple qui illustre le premier phénomène :

Et elle soupira. Seulement, presque en même temps que la pendule, la sonnette de la porte sonna. Mademoiselle Hélène savait bien qui c'était ; elle alla vite répondre. On entendit la voix du notaire ; celle d'Hélène qui répondait ; puis un silence et Madame Buttet pensa : "Les voilà qui s'embrassent..."³³³.

Le *on* s'impose en tant que source de toute information auditive puisqu'il se démarque des personnages susceptibles d'être définis comme référents et ne se lie qu'ultérieurement au point de vue de Mme Buttet qui apparaît comme le foyer perceptif *a posteriori* de la scène. Jusqu'au dernier moment de la scène, le moment cognitif, la perception auditive reste liée au pronom *elle* et *on*. Il faut souligner que c'est de nouveau le primat de la perception et de son objet qui est mis en avant : le point de vue

³³³ *Id.*, 17.

auquel la perception auditive peut être associée n'apparaît qu'ultérieurement. La fonction de *on* est dans ce cas de marquer l'effet de *voix-off*³³⁴.

L'expression « on voit » figure parmi les constructions les plus fréquentes de la narration ramuzienne. Ses occurrences représentent et transgressent en même temps les fonctions décrites dans les différentes études correspondantes. Les deux exemples suivants sont susceptibles d'instaurer une fonction qui apparaît comme initiale :

1. De sorte qu'Emile et Hélène allèrent jusqu'à la Venoge. [...] La rue de Lignières se termine brusquement [...] ; on n'a pour y descendre qu'un petit escalier [...]. On va donc, on a d'abord au-dessus de soi le vieux château de la ville qui sort en l'air avec sa drôle de tour ronde, près de l'église qu'on voit³³⁵.

2. Presque toutes les fois, le notaire était occupé ; et ou bien Hélène repartait tout de suite, ou bien elle attendait un petit moment ; dans ce cas, Cavin lui offrait une chaise ; et elle regardait dehors, pendant que l'autre se remettait à écrire. Le ciel passait sur les maisons qu'on voit, qui s'étagent avec le clocher et la tour ; mais du fond de la chambre, on n'aperçoit plus rien que les toits voisins et l'appartement du docteur Beausire qui est vis-à-vis, au fond de la place³³⁶.

Les *on* du premier exemple s'inscrivent dans une logique de « mouvement-perception » qu'on retrouvera également dans des romans plus tardifs. Notamment, les verbes qui apparaissent en coprésence avec *on* sont soit des verbes de mouvement, soit des verbes de perception, soit il s'agit du verbe « avoir ». La continuité perceptive associée aux deux personnages contextuellement saillants est assurée par le couple de verbes « avoir » et « voir » : « on a d'abord au-dessus de soi le vieux château de la ville qui sort en l'air avec sa drôle de tour ronde, près de l'église qu'on voit ». Le contexte présuppose que le foyer perceptif est le même dans le cas de la perception du château et dans celle de l'église. Ainsi, « voir » et « avoir » deviennent des concepts

³³⁴ Dans la partie consacrée aux différents effets cinématographiques, nous reviendrons en détail sur les enjeux de la *voix-off*.

³³⁵ *Id.*, 23.

³³⁶ *Id.*, 54.

interchangeables. À part cet aspect, il faut aussi souligner que – présupposant la continuité perceptive – le décor est vu par les personnages contextuellement saillants tout au long de la scène. Toutefois, la mise en relief de la construction « on voit » à la fin de la description souligne qu'il y a de nouveau mise en valeur de la perception. Sans cette structuration, le *on* représenterait des circonstances valables hors cadre, mais cette occurrence particulière exprime qu'il s'agit d'un geste narratif servant à souligner un acte de perception, présupposé comme faisant partie intégrante du monde des personnages, mais étant représenté comme spécifique à cette scène.

Le point de vue purement perceptif peut aussi se détacher en sourdine de celui du personnage contextuellement saillant (exemple n° 2). À première vue, la continuité perceptive semble assurée, pour ensuite laisser de la place aux deux points de vue présents dans une scène de vie quotidienne. Le foyer perceptif est celui d'Hélène qui « regardait dehors ». Le début de la phrase suivante semble – par la continuité des verbes de perception visuelle – reprendre le même foyer perceptif, il s'agit « des maisons qu'on voit ». L'apparente facilité référentielle disparaît lors de l'étude de la dernière occurrence, introduite par un point-virgule. Ce signe de ponctuation et le connecteur « mais » qui suit mettent en place la réelle suite de la perception associée au personnage. La structure « on n'aperçoit plus rien que les toits voisins et l'appartement du docteur Beausire » correspond clairement au champ visuel d'Hélène. Cette dernière proposition rejailit sur toute la scène et – dans un mouvement rétrograde – modifie le processus d'identification des référents. Nous sommes obligés de revenir sur la deuxième occurrence de *on*, celle qui semblait – à première vue – s'inscrire dans la même logique perceptive. A rebours, nous constatons que celle-ci a une fonction purement perceptive et se détache explicitement du point de vue du personnage contextuellement saillant, en l'occurrence celui d'Hélène. L'interjection de l'indication spatiale (« mais du fond de la chambre ») rend notamment spatialement impossible la correspondance parfaite entre le point de vue du personnage contextuellement saillant et celui associé à la structure « on voit ».

Le *on* est aussi apte à représenter un point de vue subjectif pour ensuite disparaître et ne laisser que son empreinte perceptive sur la scène. Tel est le cas du passage suivant qui représente deux personnages, Hélène et Emile :

Le sentier n'est pas large ; ils marchaient l'un derrière l'autre, lui devant ; on le voyait de dos, dans son espèce de jaquette courte [...], avec un chapeau de paille et la nuque découverte, parce qu'il avait un col bas ; elle, elle était maigre, petite³³⁷.

Le premier *on* de cet extrait peut être très facilement associé au foyer perceptif du personnage féminin de la scène qui marche derrière le personnage masculin et le voit de dos. Par contre, la dernière proposition de la phrase présuppose également un foyer perceptif qui ne peut pas correspondre à Emile. La source de l'information perceptive disparaît complètement et ne laisse que la sensation d'expérience vécue, par une brève focalisation sur l'image de la femme.

La duplicité du regard, liée à la présence d'un *on* et d'un personnage rend aussi possible la reconstruction des regards en une instance collective perceptive pour mettre en avant l'acte de la perception au lieu du sujet qui perçoit :

Emile vit le préfet s'approcher de Frieda [...]. Le préfet avait pris Frieda par la taille. Pendant un temps, on aperçut encore les coquelicots du chapeau qui dépassaient toutes les têtes et Emile les suivait des yeux ; mais bientôt ils disparurent aux regards³³⁸.

Le passage commence avec le point de vue du personnage : « Emile vit ». L'association de *on* au passé simple (« on aperçut encore les coquelicots du chapeau ») suggère la présence d'un point de vue externe, objectif ³³⁹ « et Emile les suivait des yeux ». A cette étape de l'interprétation, l'ambiguïté référentielle de « les » permet une double interprétation : soit, il renvoie aux têtes, soit aux coquelicots. En tout cas, le *on*

³³⁷ *Id.*, 24.

³³⁸ *Id.*, 98.

³³⁹ Voir : FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN Coco, *id.*, 74-75.

de « on aperçut » s'inscrit dans le même ordre d'idée. D'une part (et en supposant une continuité perceptive), il se laisse associer au personnage, d'autre part (pris en compte sa coprésence avec le temps du passé simple), il peut être interprété comme la représentation de l'intrusion d'un point de vue objectif, anonyme. Cette hypothèse se trouve confirmée par l'allusion à la présence de plusieurs points de vue, par « ils disparurent aux regards ». Le regard, défini par Hector de Saint-Denys Garneau comme libre et détaché³⁴⁰ et celui du personnage s'entrelacent pour signaler que le sujet n'a pas toujours de l'importance dans l'acte de perception : c'est la coprésence de plusieurs points de vue – dont le point de vue subjectif du personnage et celle, en sourdine, d'un point de vue objectif – qui est mise en avant. Nous trouvons aussi des passages où un regard mystérieux s'impose comme seul foyer perceptif :

Le vendredi suivant, un peu avant onze heures, M. Curchod, M. Gailloud et M. Piguet [...] faisaient leur partie de billard. De la première salle du Cercle, on voyait juste ce gros meuble avec ses quatre pieds trop courts. Ils supportent un bloc de bois épais en noyer poli, où le tapis vert bien lisse est collé. Le Général Dufour sur un grand cheval caracole au mur.

Les trois messieurs tournaient tout autour du billard ; tantôt ils se montraient de dos, tantôt de face³⁴¹.

La narration définit le foyer perceptif de cette scène en trois mouvements. D'abord, on précise son emplacement : « [d]e la première salle du Cercle ». Ensuite, sa fonction est aussi définie : « on voyait ». Le regard qui y est associé sera enfin doté d'une capacité de focalisation sur certains détails (« on voyait ce gros meuble avec ses quatre pieds trop courts »). La même scène reprend ce foyer perceptif sans reprise référentielle, mais en supposant que le regard remonte. Assistons-nous à l'attribution de référent sans défaut, s'agirait-il d'un observateur indéfini plutôt que personnel ? Nous ne pouvons pas affirmer que l'observateur en question serait tout à fait indéfini : il est notamment décrit comme doté d'une fonction, d'une situation et d'une capacité de

³⁴⁰ Voir : SAINT-DENYS GARNEAU, *id.*, 215.

³⁴¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *id.*, 176.

mouvement qui permettent de l'identifier. De plus, son caractère « non-personne » est ratifié par le style nominal de l'avant-dernière phrase (« Le Général Dufour sur un grand cheval caracole au mur ») : il inscrit le foyer perceptif dans une logique cinématographique, en supposant la continuité perceptive associée à la scène actuelle. Le jugement associé à l'image du jeu intervient un peu plus loin : « C'est un vrai jeu géométrique qui est joli à regarder »³⁴². L'énonciation et la perception peuvent ici être associées à la même instance : celui qui voit et celui qui parle de ce qui est vu, celui qui y porte un jugement semblent constituer une unité qui – par sa subjectivité-même – efface ultérieurement la possibilité d'attribuer à cette occurrence de *on* un caractère « non-personne ».

Nous constatons que l'usage du *on* devient beaucoup plus subtil et s'enrichit de nouvelles fonctions. Il permet la focalisation sur l'objet et met en valeur l'acte de perception aux dépens du sujet qui perçoit – à l'aide, par exemple de l'anonymisation progressive de la source de la perception visuelle –, et peut aussi contribuer à la mise en place d'une logique de « mouvement-perception ». Le *on* peut également représenter le seul foyer perceptif, l'observateur-témoin réservé à la scène en l'occurrence, ou y laisser l'empreinte de l'expérience vécue. La perception peut aussi être mise en avant par l'entremise des structures explicitant le processus perceptif. Une autre tendance observée consiste à mettre en place une apparente continuité perceptive pour ensuite modifier l'attribution des référents *a posteriori* et permettre ainsi la délimitation des différents points de vue ou l'effacement du caractère « non-personne » du pronom en question. La disparition du sujet de la perception prend aussi des nouvelles formes, notamment lorsque le point de vue associé à *on* et celui du personnage préparent le terrain pour la multiplication des points de vue.

Une étape suivante de l'évolution de l'usage du *on* peut être observée dans *La Guérison des maladies* (1917) dont nous ne retiendrons que deux exemples, très significatifs pour le sujet. Le début du roman soulève la question des points de vue,

³⁴² *Id.*, 177.

ainsi que celle de la primauté de l'acte de la perception et de l'objet perçu qui peut être définie comme une constante de la poétique ramuzienne :

Tout près de la maison, il y avait le lac ; pourtant on ne voyait pas le lac de la maison : à peine si on apercevait le ciel, en se penchant par la fenêtre. [...] Une tête de Vierge sculptée dans la pierre se voyait encore au-dessus de la porte d'entrée ; c'était au second étage. Et, au-dessus de ce second étage, il n'y avait plus que le grenier plein seulement de courants d'air, plein seulement aussi d'un bruit de noix [...]. Deux petites chambres sous le grenier, voilà, sous le vent et les souris, deux petites chambres, c'est tout. [...] Il arriva devant sa porte, il tira à la petite Vierge un coup de chapeau³⁴³.

Avant d'entrer dans les détails, il est nécessaire de donner quelques précisions sur la structure de cette scène. Il s'agit du début du roman (chapitre premier, scène I). Cette première scène est typographiquement divisée en deux parties : une interligne sépare la partie introductive du restant du texte. Ce dernier est représenté par la dernière phrase qui nous livre l'image de Grin, arrivant à la maison. Le geste du personnage qui salue la Vierge est nécessaire pour définir les points de vue. La « langue-geste » revendiquée comme élément constitutif de l'esthétique ramuzienne prend ici toute sa vigueur : c'est le geste de salutation du personnage qui permet d'une part d'affirmer que la tête de Vierge sculptée se trouve à l'extérieur de la maison, d'autre part d'identifier les points de vue présents dans cette scène. Nous constatons la présence d'au moins deux points de vue. L'un est notamment situé à l'extérieur de la maison, l'autre supposé comme étant à l'intérieur. Cette bipartition est accompagnée non seulement par la thématique, mais également par la distribution des verbes et des pronoms. Premièrement, on assiste à un point de vue observateur qui relate le cadre de la maison. Cette expérience est rendue par le verbe présentatif « il y avait ». Ensuite, un autre point de vue intervient après le point-virgule, signalé par les constructions *on+ verbe de perception*, en l'occurrence « on voyait » et « on apercevait ». Cette fois-ci, il s'agit

³⁴³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Guérison des maladies*, OCM, 9, 71-72.

d'un point de vue humain et indéfini, signalé par le mouvement qui y est associé (« en se penchant par la fenêtre »). Sa présence n'est que suggérée et le seul renseignement concerne sa position : il se situe notamment à l'intérieur de la maison. La construction à valeur impersonnelle « se voyait » et la reprise des présentatifs comme « c'était » et « il n'y avait plus que » présupposent l'absence de médiateur. Cette tendance est accentuée par une suite purement présentative, notamment avec « voilà » et « c'est tout ».

Au final, nous distinguons trois points de vue : premièrement celui de l'observateur pur et indéfini dont la fonction se limite à l'observation et à la présentation de ce qui est observé, deuxièmement un point de vue hypothétique, humain et indéfini qu'on peut situer dans l'espace, notamment à l'intérieur de la maison et finalement celui du personnage contextuellement saillant. Ce dernier pourrait s'imposer comme foyer perceptif, mais son arrivée présuppose un mouvement préalable, tandis que les points de vue liés à la perception sont soit statiques (comme celui situé à l'extérieur), soit spatialement séparés de celui du personnage contextuellement saillant (comme celui supposé à l'intérieur de la maison).

La coprésence des présentatifs et des constructions *on+verbes de perception* introduit aussi l'idée de l'absence de médiateur, les éléments de l'image se présentent automatiquement. L'attribution des foyers perceptifs et de l'entremetteur n'étant pas importante, c'est l'être-là des perspectives qui est mise en valeur. Dans cette scène, nous assistons à la démultiplication des différents points de vue ce qui permet de donner une image aussi complète que possible, en tant qu'entrée dans le roman.

Dans un autre exemple, la fonction de *on* est de représenter la focalisation collective. Il s'agit d'une scène au café qui prépare deux scènes de tentative de réconciliation, toutes les deux liées à la figure du Parisien. Il s'agit d'une part de celle avec Grin, et d'autre part avec la Brûlée, son amante :

Grin bourra sa pipe, l'alluma, tira une bouffée, puis ses yeux reprirent leur position.
[...] C'est alors seulement qu'on vit (dans le coin où il se tenait) le Parisien se

redresser un peu, regardant d'en dessous du côté de Grin (qui donc ne le regardait pas). On l'entendit dire quelque chose, mais on ne comprit pas ce qu'il disait ; ensuite sa tête est retombée. Puis il recommença à regarder Grin [...] ³⁴⁴.

Dans ce passage, les parenthèses ont une fonction importante. D'une part, elles indiquent la direction, la visée de la perception visuelle, d'autre part – contrairement à ce qu'on pourrait croire à cause de l'expression « puis ses yeux reprirent leur position », elles ne permettent pas d'identifier Grin en tant que foyer perceptif. En revanche, la continuité perceptive (et cognitive) assurée par les occurrences de *on* attirent notre attention sur un contraste dans la désignation du public du café : jusqu'à cette étape de la scène, les personnes se tenant au café sont désignées en alternance par *ils*, *on* et *les autres*. La triple structure de « on vit », « on l'entendit » et « on ne comprit pas » correspond à l'évocation d'une focalisation collective sur la scène entre Grin et le Parisien. Cette dernière prépare notamment non seulement une nouvelle confrontation entre ces deux personnages, mais également un nouvel événement dans le café : la Brûlée viendra chercher le Parisien.

À cette étape de la création ramuzienne, l'usage de *on* est accompagné des processus de création de(s) point(s) de vue. La multiplication des points de vue indéfinis et l'assimilation de la collectivité dans un point de vue perceptif et cognitif rendent compte d'une tendance à la création de(s) point(s) de vue et de foyers perceptifs. On évite la mise en valeur des sources perceptives individuelles et définies pour accentuer la coprésence des perspectives ou la perception collective.

Dans *Les Signes parmi nous* (1919), on découvre aussi l'idée de l'hybridité du point de vue :

Ces grands villages du bord du lac, construits serrés. Il y a des races, il y a des habitudes ; l'habitude est ici de voisiner extrêmement, et on peut se tendre la main à certains endroits par-dessus la rue. Les toits forment croûte à distance, vaguement

³⁴⁴ *Id.*, 111.

craquelés et fendillés pour l'œil, sous une teinte nuancée, comme est la teinte de la croûte de pain, qui va du plus sombre au plus clair ; et on dirait, en effet, un pain qui serait posé là, un pain pas bien levé, un pain un peu trop plat, mais un pain tout de même, comme pour une enseigne à ce pays du pain [...].

Est-ce que tout n'est pas clair ici et sans menterie ? [...] Et là où on habite et là où on travaille, c'est toujours la même terre, et, nous, qu'on est dessus, on n'est sortis d'elle que pour y rentrer. Et les chemins aussi qu'on suit pour aller travailler et pour revenir du travail sont écrits clairement dessus, si bien qu'on peut nous voir aller et on peut nous voir revenir [...] ³⁴⁵.

Ce texte suit la description du paysage dans laquelle nous rencontrons souvent l'injonction « regarde », faisant partie intégrante du dispositif d'énonciation du roman. L'œil scrutateur indéfini s'élève au-dessus des toits dont il rend l'image telle qu'elle se présente à distance. La structuration anaphorique et *in medias res* des deux dernières phrases est complétée par une autre structure, située respectivement à l'intérieur des phrases : en début de phrases, les *on* évoquent les villageois, pour ensuite se rattacher à un point de vue indéfini, correspondant au regard plongeant (« nous qu'on est dessus »). Tandis que « on habite », « on travaille » et « on suit pour aller travailler et pour revenir du travail » renvoient à la pratique quotidienne des villageois, la construction « nous qu'on est dessus » se réfère à la collectivité proche de la terre. La réintroduction de la perception visuelle avec la répétition de « on peut nous voir » se rattache à l'œil qui domine la scène d'en haut. L'ensemble des toits est présenté tel qu'il apparaît pour cet œil indéfini : comme un pain. Cet œil enregistre ce qu'il voit sur la surface. Quoique la position spatiale de ce point de vue présupposerait qu'il soit de nature « non-personne » (Dieu ou caméra ?), sa tendance à présenter le vu tel qu'il est perçu subjectivement permet de le qualifier comme étant d'une nature hybride : « non-personne » par sa position et « personne » par son attitude.

³⁴⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Signes parmi nous*, OCM, 10, 74-75.

Le *on* désignant la collectivité peut être accompagné non seulement par la présence d'un point de vue à la fois « personne » et « non-personne », mais aussi par un processus de dédoublement de ses références :

Dans la cour de la verrerie, l'automobile commençait à s'impatienter ; elle a corné trois fois de suite. Et cette verrerie est située à un bon demi-kilomètre du village ; pourtant, distinctement, ces coups de trompe se font entendre jusqu'au village, – il y en a quatre là-bas qui sont tombés devant les fours.

Caille qui sortait d'une maison, entend les femmes annoncer la nouvelle ; elle ne l'étonne pas, à cause de l'Etang de Feu dont il est parlé dans le Livre. [...] Peut-être bien est-ce l'étang du feu de ces fours à verre. Tout le jour, toute la nuit ces fours à verre sont allumés ; tout le jour, toute la nuit (le jour en blanc, la nuit en rouge), on les voit luire sous les hangars ; on ne les voit pas seulement.

Car il y a ceux qui sont devant. Ils prennent un peu de verre au bout de la canne. [...] Ils chantent. On voit ces fours rouges ou blancs ; eux sont devant, on les entend³⁴⁶.

Il n'est pas suprenant que le *on* apparaisse en relation avec un verbe de perception et qu'il renvoie à une image quotidienne, celle des fours : « tout le jour, toute la nuit [...] on les voit luire sous les hangars ». Par contre, un changement de plan est signalé par la deuxième occurrence de *on* : le regard – supposé jusqu'ici comme un regard collectif – emprunte une attitude focalisante en montrant de près les personnes devant les fours. Le foyer perceptif collectif et indéfini du début correspond à une perception de la surface, de la couleur. Il se transforme ensuite en un point de vue focalisant qui ne voit plus les fours tels qu'ils se présentent de loin, mais de près : ceux qui sont devant. La dernière évocation de la perception visuelle et auditive laisse la place aux deux points de vue : d'une part, le *on* qui voit les fours rouges et blancs se rattache au point de vue indéfini collectif du début de la scène, tandis que la deuxième occurrence relatant la perception auditive présuppose un foyer perceptif se trouvant près des fours et correspondrait au point de vue focalisant.

³⁴⁶ *Id.*, 83-84.

Lorsque la vie semble revenir à la normale, c'est-à-dire lorsque les habitants recommencent à percevoir le monde, le *on* a un rôle spécial, accompagné d'un jeu avec les pronoms :

Tout qui s'entend de nouveau, tout qui recommence à s'entendre ; alors il se soulève plus encore, il regarde autour de lui.

Il voit qu'il fait un petit jour pâle comme quand une faible lampe éclaire.

On voit les lattes, on voit les tuiles ; on voit les talons qu'elles ont, par quoi elles sont accrochées au bois l'une sur l'autre ; et, elle aussi, il la revoit, tout près de lui.

[...] Est-ce qu'elle dort ? mais il la voit mieux. Elle a paru grandir, elle renaissait devant lui, elle était refaite hors de l'ombre ; sa hanche prit forme [...].

- Hé ! Adèle, tu n'entends pas ? Et tu ne vois pas que c'est le beau temps. [...]

A présent, je vois ses cheveux. Je regarde comment elle est toute³⁴⁷.

Dans cet exemple, la distribution des pronoms personnels suit une logique propre à la scène en question : l'introduction du personnage contextuellement saillant et sa vision qui n'est pas encore très claire se font par l'usage de *il*. Tel est le cas non seulement du début de la scène, mais aussi de celui de la recréation de l'image de la femme. La première personne du singulier apparaît lorsque l'image devient claire. En revanche, la première certitude perceptive se rattache au pronom *on* : « [o]n voit les lattes, on voit les tuiles ; on voit les talons qu'elles ont ». Il s'agit de la certitude de la perception des objets quotidiens que le personnage revoit comme ils étaient avant que les habitants n'aient été privés de toute perception.

Le *on* intervient dans ce roman comme un élément hybride ou démultiplicateur, mais il peut aussi mettre en valeur la perception. Il désigne soit un point de vue perceptif indéfini hybride, en relation avec le dispositif d'énonciation ; soit il apparaît en tant qu'élément structurant le changement de plan et le dédoublement des références, des foyers perceptifs ; mais il peut également servir la valorisation de la certitude perceptive.

³⁴⁷ *Id.*, 161.

Dans *Présence de la mort* (1922), la fonction perceptive se montre clairement, entre autres dans l'exemple suivant :

Ils allument aussi les lampes dans les appartements. Il se fait, pas très loin du sol, dans les façades des maisons, des rectangles blancs ou jaunes. On ne voit plus les maisons. Rien que l'indication de là où on est et où on se tient ; quelque chose pour dire qu'il y a des présences là, à mi-hauteur pour la plupart, surélevées, superposées ; et on voit que les hommes se mettent les uns au-dessus des autres pour dormir, on voit qu'ils nichent comme les oiseaux³⁴⁸.

Au sein du chapitre dont provient cet exemple, c'est le *on* dans son usage collectif qui domine : les personnages sont dans l'épicerie ou dans la salle communale. Dans l'extrait cité, il assure et accentue la continuité perceptive. Sa première occurrence se détache d'une part des groupes qui se tiennent dans les lieux évoqués, d'autre part des individus situés à l'intérieur des appartements, et s'impose en tant qu'instance narrative chargée de la transmission de l'image visuelle. L'identité de cette instance est maintenue par la reprise systématique des structures comme « On ne voit plus » et « on voit ». Les verbes pronominaux de sens passif pouvant impliquer la présence d'un *on*, l'expression « il se fait [...] des rectangles blancs ou jaunes » renvoie aussi à la même instance, supposée par les autres occurrences de *on*. Le passage qui fait exception est celui de « là où on est et où on se tient » qui fait allusion à la présence humaine dans les maisons. Le point de vue observateur, cette fois-ci rattaché à un foyer perceptif bien défini est également exprimé par des structures analogues :

Je me tiendrai bien serré à ma table, ce matin encore [...] ; alors je vais me serrer contre elle comme contre une réalité, regarder.

Regarder ce qui est, et ne rien mettre ici que ce qui est. Ce qui se voit par la fenêtre ouverte et entre ses barreaux de fer, car c'est une chambre de rez-de-chaussée ; et on ne voit qu'un coin de pré [...] sur la droite ; dans le fond, un bureau [...] ; à gauche, trois grands peupliers. Rien d'autre chose devant moi, en ce moment

³⁴⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 25-26.

encore, que ce coin de jardin. [...] Me tenir bien serré à ma table : ne mettre ici que ce qu'on voit. [...] Choses, je vous regarde, je vous vois. [...] Et puis voilà qu'il a sonné huit heures et, encore une fois, Besson le cocher a attelé son cheval devant la remise, avec des jurons, beaucoup de paroles, le bruit du seau qu'il traîne sur le pavé. Comme chaque matin, sa grosse voix, ses socques allant et venant. Sa grosse voix, ses socques à semelles de bois ; et puis le temps, le temps qui va...

On voit la tête de Besson sortir de derrière les framboisiers. On la voit de profil sous le chapeau de paille, puis elle s'élève à trois reprises, par secousses, à cause des trois marchepieds ; elle s'est mise de face. Elle s'est avancée. Le cheval va devant. Besson est sur le siège³⁴⁹.

Ce passage soulève la question de l'un des points principaux de l'esthétique ramuzienne : présenter une réalité première, l'exprimer dans un accès immédiat. Le point de vue à partir duquel les choses sont vues est fixé à la table : c'est cette position et les cadres imposés (la fenêtre et ses barreaux de fer) qui le délimitent. La réalité de la scène est rapportée d'un seul et même foyer perceptif, celui du *je*. Le narrateur se répète le principe à suivre comme pour être certain de s'y tenir : « ne rien mettre ici que ce qui est », « ne mettre ici que ce qu'on voit ». La mise en œuvre du principe est préparée par la technique de « voix-off » : ce sont les bruits quotidiens qu'on entend et qui préparent le terrain pour le spectacle qui suit. Il est important de noter que le *on* n'apparaît qu'à trois reprises : « on ne voit que » signale la restriction du champ de vue, « on voit la tête de Besson sortir » et « on la voit de profil » se rattachent au spectacle qui se transforme en un gros plan sur le visage de Besson. Il importe de signaler que « ce qui est » et « ce qui se voit » se situent au même niveau, à cause de leur continuité grammaticale. Selon le principe évoqué par la narration, seul ce qui rentre strictement dans le cadre du champ de vue devrait être montré. Jusqu'au dernier moment, nous ne voyons que la tête du personnage qui s'élève, qui s'avance, pour enfin avoir une image complexe de Besson assis sur le cheval. Par contre, une indication supposée « hors-cadre » est donnée : c'est à cause d'un marchepied qu'on voit la tête s'élever. La cognition s'est revendiquée une place dans le perçu. Quoiqu'il soit possible de définir qui perçoit, son

³⁴⁹ *Id.*, 39-40.

identité devient de plus en plus insignifiante, notamment grâce aux procédés suivants : absence de verbes de perception et du sujet qui perçoit (« sa grosse voix, ses socques allant et venant. Sa grosse voix, ses socques à semelles de bois » ; « On voit », « On la voit ») et insistance sur l'image, sur la suite des mouvements vus (« s'élève », « s'est mise de face », « s'est avancée »). Le sujet et l'acte de perception sont ici mis à l'écart au profit de la présentation du spectacle.

L'exemple suivant s'inscrit dans la même logique. En début de chapitre, lorsqu'il n'y a pas de personnages observateurs contextuellement saillants, c'est le *on* qui est chargé de l'acte perceptif et cognitif :

Il y eut qu'on ne vit pas d'abord sa personne, il y eut qu'on ne vit d'abord que sa hotte et ce qu'il portait sur sa hotte. On ne savait pas bien ce que c'était. On ne vit pendant un long moment que cette colonne blanche qui venait, glissant au-dessus de la haie ; enfin, l'homme lui-même fut aperçu. Il s'arrêta alors, parce que pour lui aussi la vue se découvrait ; – et il se mit à regarder de tous les côtés sous sa hotte [...]. C'était un vieux vannier avec ses paniers. On voyait la construction de ses paniers [...], plus bas, il y avait une blouse blanche, il y avait un pantalon gris, il y avait une vieille figure. [...] La main gauche tenait la barbe, la main droite le chapeau : les deux pieds de l'homme sont sous l'homme dans une complète immobilité ; il regarda encore une fois ces quatre ou cinq toits, le pont de danse, les gros noyers. Il y eut des cerisiers et des pruniers [...]. Plus en arrière, venaient des bois de chênes ; plus en arrière encore, du ciel. Et il y eut enfin, dans le ciel, que quelque chose se mit à bouger [...], – tandis qu'une main tenait toujours le chapeau et l'autre main tenait la barbe.

Et rien toujours ne bougeait au-dessus de la barbe que les yeux ; puis, de nouveau, cette colonne blanche fut aperçue qui s'en venait. On ne savait pas ce qu'on voyait. C'était blanc, c'était brillant et en même temps, c'était transparent. [...] On ne savait pas ce qu'on voyait, on s'en serait étonné : mais est-ce qu'il y avait encore quelqu'un pour s'en étonner ?

Il ne semblait pas. Le vieux à la hotte venait ; on ne s'occupait de lui nulle part³⁵⁰.

³⁵⁰ *Id.*, 105-106.

Les deux premières occurrences de *on* avec des verbes au passé simple accentuent qu'il s'agit – en tout cas dans cette première partie de l'image – d'un point de vue externe. L'absence de médiateur est signalée par la reprise de « il y eut que ». L'acte cognitif qui apparaît dans « On ne savait pas bien ce que c'était » enrichit le point de vue du début qui sait déjà qu'il voit « sa personne » avec « sa hotte », une personne concrète, avec une hotte concrète. Le même point de vue est désubjectivé dans la phrase suivante par la construction au passé simple « [o]n ne vit [...] que » et, plus loin, l'anonymat, voire l'insignifiance du sujet qui perçoit est atteinte avec « fut aperçu ». A partir de ce moment, le point de vue perd son caractère cognitif, la narration affecte une forme désubjectivante avec la focalisation marquée par « on voyait la construction des paniers » et le passage en revue de la figure du vannier, signalé par les constructions de perception visuelle équivalentes. Il s'agit notamment de « il y avait » et de « C'était » que nous pouvons considérer comme des alternatives de la construction « on voyait ». Ensuite, le point de vue est endossé par le personnage du vannier qui regarde autour de lui. Le processus de désubjectivation du foyer perceptif du début atteint son apogée avec la simple reprise de l'image du vannier, sans *on*, sans construction passive : « une main tenait toujours le chapeau et l'autre main tenait la barbe ». Enfin, nous avons une focalisation sur l'image de la colonne blanche, de la corbeille du vannier, toujours sans indication du foyer perceptif. L'acte cognitif réapparaît à la fin de la scène. On peut distinguer le point de vue du personnage contextuellement saillant, en l'occurrence celui du vannier et le point de vue purement perceptif, cognitif, mais indéfini, signalé par le processus d'« empressement » désubjectivant et dont la présence n'est qu'hypothétique. Paradoxalement, c'est à partir de ce point de vue hypothétique que toute la scène est relatée. Le point de vue du narrateur semble perturbé dans cette scène, puisqu'il nous révèle au début qu'on voit la hotte du vannier (le résultat de sa découverte visuelle), pour ensuite insister sur le processus de cette découverte-même. Celle-ci se fait parallèlement du côté de la perspective et de celui du personnage : « enfin, l'homme lui-même fut aperçu. Il s'arrêta alors, parce que pour lui aussi la vue se découvrait ». La fonction perceptive et

cognitive, ainsi que l’anonymat de la perspective assurant l’accès à l’image du vannier est soulignée à plusieurs reprises. Pour se rattraper et mettre en avant le processus de la perception phénoménologique (selon laquelle le monde serait ce que nous percevons), la hotte du vannier apparaît à la perspective comme une colonne blanche. La narration insiste même sur l’ignorance de cette perspective par rapport à ce qui est perçu : « On ne savait pas bien ce que c’était. On ne vit pendant un long moment que cette colonne blanche » ; « puis, de nouveau, cette colonne blanche fut aperçue qui s’en venait. On ne savait pas ce qu’on voyait. ». Malgré la continuité perceptive assurée, la narration insiste en même temps sur le statut fantomatique de la perspective : « On ne savait pas ce qu’on voyait, on s’en serait étonné : mais est-ce qu’il y avait encore quelqu’un pour s’en étonner ? Il ne semblait pas. ». Quoique la perspective cognitive fasse tout pour s’effacer (il suffit de considérer les structures passives et les occurrences de *on*) et insiste même sur son absence, elle est non seulement omniprésente, mais assure aussi l’accès à cette scène.

La fin du chapitre suivant reprend l’image du vannier et fait apparaître un usage révélateur de *on* qui voit l’homme sous ses corbeilles repartir lorsqu’il est bloqué sur sa route :

Lui, se tient arrêté là, un court instant encore, au-dessous de ce qu’il porte ; il voit qu’il ne va pas pouvoir entrer, il voit qu’on ne veut pas de lui. Ça ne fait rien ! Il a fait demi-tour sous ses paniers et ses corbeilles, il est remonté sur la route ; on n’a plus vu ses jambes. On n’a plus vu que le haut de la colonne blanche. Il n’y a plus eu de colonne du tout³⁵¹.

Cet exemple s’inscrit dans une logique phénoménologique. D’une part, le point de vue fixe et indéfini associé à *on* voit l’homme s’éloigner comme on le voyait tout au long du chapitre, comme « au-dessous de la colonne blanche » ou « sous sa colonne blanche transparente »³⁵² qui n’est rien d’autre que l’empilement des corbeilles dans sa

³⁵¹ *Id.*, 112.

³⁵² *Id.*, 110. 111.

hotte. Le *on* rapporte ici les différentes étapes perceptives correspondant à l'éloignement du vannier. D'autre part, les constructions avec *on+verbe de perception* sont – par le contexte-même – indissociablement liées avec la construction *il y a*. Ainsi, « exister » équivaut à « être vu », comme « on voyait » était aussi interchangeable avec « il y avait » dans l'exemple précédent.

La fonction perceptive peut être observée dans une conceptualisation similaire, mais sous une autre structuration dans une scène dominée par le silence :

Plus personne, nulle part. C'est seulement, peut-être, dans le pied d'une haie [...] : là, des corps, quand on est plus près. Ce corps dans une position, des centaines (quand on regarde de plus près) ; dans telle position, une autre, étendus tout du long et à plat ou bien repliés ou les jambes plus haut que la tête, tordus sur eux-mêmes, ou pris sous les pierres, sans jambes, sans bras, sans tête ; plusieurs aussi à des fenêtres, la face collée au mur, les mains pendant un peu plus bas³⁵³.

Après un début de chapitre qui présente différentes figures, sans associer leur image à quelque foyer perceptif que ce soit, ce passage semble crucial dans l'étude des fonctions de *on*. Sa première occurrence définit d'une part le foyer perceptif observateur de la scène, d'autre part, elle s'impose comme annonceur d'un processus de focalisation. Ce dernier apparaît avec la deuxième occurrence. Il faut souligner que le foyer perceptif dominant n'est défini que par sa position (d'être plus près) et sa fonction, la perception visuelle (regarder de plus près) : ces deux fonctions exclusives en font un observateur par excellence. La valeur représentative de la scène, associée à la vue des corps (« là, des corps », « Ce corps dans une position, des centaines ») est renforcée par les épithètes comme « quand on est plus près » et la précision entre parenthèses « quand on regarde de plus près ».

³⁵³ *Id.*, 152.

On peut constater qu'à cette étape de la création, c'est la continuité perceptive, la logique phénoménologique et la volonté de montrer l'image, le spectacle qui sont mises en avant. Qu'il s'agisse des scènes sans médiateur ou présentées à partir d'un point de vue hypothétique ou encore par un observateur par excellence, transmettre le perçu est toujours d'une importance particulière.

La Grande Peur dans la montagne (1926) et *L'Amour du monde* (1926) sont très représentatifs non seulement d'un point de vue cinématographique, mais aussi à cause de l'usage de *on*. La montée dans la montagne assure un cadre idéal pour exploiter les possibilités de la narration. Ramuz-même insiste sur les possibilités de composition, liées au contexte montagnard : « Il me semblait [...] (et en ce sens encore que le cinéma est comme la réconciliation de la littérature et de la peinture) que la montagne serait pour lui l'occasion de tout un apprentissage, où précisément formes, échelles, juxtapositions, passages brusques d'une forme à l'autre, d'une échelle à l'autre, allaient lui fournir l'occasion de combinaisons en très grand nombre »³⁵⁴. Ces phénomènes ne sont pas réservés à la présentation cinématographique de la montagne, nous retrouvons aussi leurs différentes manifestations dans ces deux « romans de la montagne ».

C'est une focalisation cyclique sur la lanterne du Président dont l'image semble structurer l'avancée des hommes dans cet extrait de *La Grande Peur dans la montagne* :

Puis, de nouveau, on a vu la lanterne du Président se soulever, décrivant un demi-cercle, on ne savait pas trop à quelle hauteur au-dessus du sol, ni comment tenue, ni par qui ; allant donc ainsi comme d'elle-même [...] ³⁵⁵.

La première occurrence de *on* peut avoir comme référent les personnages qui ont été choisis pour monter et qui suivent de l'œil le chemin indiqué par le Président. Par

³⁵⁴ RAMUZ, Charles Ferdinand, « Encore une lettre », *OC*, XIII, tome 3, 238.

³⁵⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, *OCM*, 13, 159.

contre, la deuxième partie de cet extrait modifie l'interprétation de la scène (« on ne savait pas trop à quelle hauteur au-dessus du sol, ni comment tenue, ni par qui »). L'image de la lanterne s'associe d'une part à une instance dotée de regard et connaissant les détails de la scène, d'autre part à une conscience incapable d'associer l'image vue à son cadre, mais présupposant également un regard posé sur la lanterne. On peut affirmer qu'il s'agit d'une focalisation sur l'image-même : le cadre, les détails supplémentaires sur l'image, ainsi que le point de vue à partir duquel elle nous est présentée ont de moins en moins d'importance.

La logique de « mouvement-perception » peut aussi s'accompagner d'une multiplication des points de vue et d'un changement de caractère du point de vue observateur :

Crittin allait devant avec sa canne ferrée, commençant par bien creuser avec le pied un trou où il s'enfonçait jusqu'à mi-jambe, puis il faisait un pas ; et les autres suivaient un à un, mettant le pied dans les trous faits par Crittin. 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. Ils ont été ensuite dans une nouvelle coulée de neige, ils ont été dans des éboulis ; en avant, et à côté d'eux, les grandes parois commençaient à se montrer, tandis qu'ils s'élevaient vers elles par des lacets et, elles, elles descendaient vers eux par des murs de plus en plus abrupts, de plus en plus lisses à l'œil. [...] Et, eux, ils furent de plus en plus petits, là-haut, sous les parois de plus en plus hautes [...]. Ils ont alors fait encore beaucoup de chemin [...] ; – c'est ainsi que, dans le milieu de la matinée, ils sont arrivés sur le bord du dernier palier de derrière lequel on les a vus sortir, montrant leur chapeau et leur tête, montrant ensuite leurs épaules³⁵⁶.

Cette scène commence par une description habituelle. Puis, soudainement, le propos « on les a vus ainsi avancer les cinq par secousses [...] et ils ont été longtemps cinq points, cinq tout petits points noirs » présuppose, met en place un point de vue fixé

³⁵⁶ *Id.*, 160-161.

à un point éloigné des hommes qui montent et suit leur mouvement. Ensuite, il semble que nous adoptions la perspective des protagonistes : « les grandes parois commençaient à se montrer, tandis qu'ils s'élevaient vers elles par des lacets et, elles, elles descendaient vers eux ». C'est de leur point de vue que les parois semblent descendre à mesure qu'ils montent. Toutefois, le contexte permet une double attribution de référents grâce aux expressions suivantes : « commençaient à se montrer » et « lisses à l'œil ». Les parois se montrent, s'offrent au(x) regard(s) et l'évocation de l'œil peut être reliée à la fois aux personnages contextuellement saillants et au regard observateur qui est – à ce moment-là – susceptible d'être en mouvement. La même instance observatrice réadopte sa position initiale, notamment la position fixe confirmée par « Et, eux, ils furent de plus en plus petits ». À la fin, le regard observateur suit les mouvements effectués par les personnages, geste par geste : « ils sont arrivés sur le bord du dernier palier de derrière lequel on les a vus sortir, montrant leur chapeau et leur tête, montrant ensuite leurs épaules ». Enfin, on peut constater qu'il s'agit d'un point de vue posé soit derrière, soit parmi les personnages qui se fixe ou se mobilise, suivant les nécessités de la représentation de l'image.

La représentation de la même scène continue une vingtaine de pages plus loin, dans le cadre d'un montage alternant (vue alternée sur les événements du village et de la montagne). On peut observer que le point de vue observateur initial s'enrichit de nouveaux attributs :

Ils ont fait tout ce long chemin [...] ; et là-haut on a vu la longue file des hommes et des bêtes, qui était devenue toute petite, aller en travers de l'immense pente grise, semblant à peine bouger ; qu'on quitte de l'œil pour la retrouver, un grand moment plus tard, on dirait à la même place, mais continue à avancer quand même : et, quand on prêtait l'oreille, on entendait aussi un tout petit bruit [...] ³⁵⁷.

La position d'en haut avec la mobilité du point de vue est confirmée par la reprise de « là-haut on a vu la longue file des hommes » et l'évocation du mouvement

³⁵⁷ *Id.*, 179.

dans « qu'on quitte de l'œil pour la retrouver ». Le caractère observateur du début (c'est-à-dire du début de la représentation du point de vue en question dans l'extrait précédent) s'enrichit non seulement d'une fonction auditive, mais aussi de caractéristiques qui mettent en avant la subjectivité de la perception. Il s'agit de l'allusion à une temporalité subjective par « un grand moment plus tard » et des expressions qui rendent compte d'hésitation, telles que « semblant », « on dirait », « quand même ». Pris en compte toutes les fonctions et caractéristiques de cette instance, il s'agit d'un point de vue doté d'une part des traits d'un observateur mobile, d'autre part d'une subjectivité, d'une capacité de jugement humain.

Lorsque l'un des personnages qui était monté dans la montagne redescend dans le village, l'intrusion de « on voit » se fait en sourdine :

Il y avait toujours cette main levée ; le sang avait séché [...] ; Romain tenait à présent devant lui une main noire ; et c'est le signe de cette main qu'on a eu vite fait de voir, quand il s'est montré devant nous.

Une fenêtre, une autre ; celles qui regardent vers le chemin, celles qui sont tournées du côté de la montagne, puis celles qui étaient de chaque côté de la rue : Romain qu'on menait à présent chez Pont³⁵⁸.

L'extrait commence par un présentatif qui souligne l'absence de médiateur pour mettre l'accent sur l'image vue, « cette main », « une main noire », voire « le signe de cette main ». La construction « il se montre » accentue le même effet. Toutefois, la notion du temps « toujours » signale une focalisation sur l'image, mais « à présent » et « qu'on a eu vite fait de voir » subjectivisent la temporalité qui y est liée. Il peut notamment s'agir de la temporalité éprouvée par les villageois qui regardent Romain. Ensuite, la continuité perceptive qui peut être attribuée aux villageois semble être perturbée par l'image des fenêtres et celle de Romain qui présupposent également un point de vue à partir duquel leur image est relatée. L'interprétation de ce passage qui

³⁵⁸ *Id.*, 247.

semble la plus logique fait défaut : il ne peut notamment pas s'agir des regards provenant des différentes fenêtres car dans ce cas, le double-point qui est censé préparer l'image de Romain perdrait tout son rôle. On ne peut notamment pas voir le même spectacle de toutes les fenêtres. En partant de cette logique, on affirme que ce point de vue est d'une part présumé, d'autre part doté d'une mobilité, car on voit les fenêtres qui s'ouvrent sur plusieurs côtés, mais on suit aussi de l'œil le chemin de Romain. On assiste aussi à la présence hypothétique d'un point de vue, notamment tel qu'il apparaît dans l'exemple suivant :

Et lui qui devenait cependant de plus en plus petit, et on l'aurait vu s'élever et en même temps disparaître ; – s'il y avait eu quelqu'un pour le voir. [...] Déjà, si on avait pu le voir, il n'aurait été plus gros qu'un point, vu du bas du glacier, puis il n'aurait plus été vu du tout, et il aurait été comme s'il n'était pas³⁵⁹.

Cet exemple est représentatif non seulement à cause de la présence hypothétique du point de vue, mais aussi à cause de sa position et de la continuité perceptive qui est assurée malgré l'apparente absence du point de vue.

Afin de voir d'autres facettes du point de vue hypothétique, il est également nécessaire de citer un passage plus long :

Barthélémy était rentré dans le chalet. Dans le chalet, Barthélémy, agenouillé devant son lit, faisait ses prières. C'est ce qu'on aurait vu, si on était entré dans le chalet ; on aurait vu aussi, en sortant, que le maître et son neveu n'étaient plus à leur ancienne place [...]. C'était le neveu qui avait tiré son oncle par la manche, tout en faisant des gestes de l'autre main du côté de la vallée ; et l'oncle d'abord avait cédé [...], le neveu lui parlait, et lui l'avait alors suivi, pendant que le neveu continuait de faire des mouvements devant lui avec le bras. Et le maître s'est laissé ainsi tirer par son neveu jusqu'à l'entrée du pâturage, après quoi le chemin commence à dégringoler, – mais là, le maître s'arrête.

³⁵⁹ *Id.*, 275-276.

Là, il n'a pas voulu aller plus loin ; là, il a secoué la tête, voulant dire : « A quoi bon ? »

Il allait en arrière avec son dos, et le neveu avait eu beau essayer encore de le tirer en avant ; le maître n'avancait plus, il s'est mis à reculer...

De sorte qu'à présent, ils étaient de nouveau assis l'un à côté de l'autre, à cette nouvelle place, le maître et le neveu ; et ne bougeaient plus³⁶⁰.

Il est intéressant de voir que déjà le début de cette scène est présenté comme appartenant aux réalités perçues. Il ne s'avère qu'*a posteriori* que l'image de Barthélémy faisant ses prières se rattache aussi à un point de vue présumé à partir duquel toute cette scène est relatée. Cette séquence narrative admet par cela la crédibilité du point de vue présumé. De plus, il n'est présenté que des mouvements associés aux personnages et des allusions aux paroles, telles « le neveu lui parlait » ou « il a secoué la tête, voulant dire : « A quoi bon ? ». Dans ce cas, ni l'entremetteur, ni ce qui peut être entendu n'est important. Seule compte la suite des gestes dont on a une représentation.

Dans la suite de la scène avec le point de vue qui se trouve en bas du glacier, on voit le protagoniste partir et marcher tout seul pendant que les autres dorment. Ce passage nous révèle aussi un point de vue mystérieux :

A main droite et à sa hauteur, dans le prolongement même du névé qu'il traversait, une première crevasse largement ouverte et qu'on pouvait sonder de l'œil, à cause de son inclinaison, marquait le point de rupture du glacier. [...] Et, un instant après, en effet, on a compris ; il n'y a eu qu'à prolonger de l'œil la ligne déjà tracée par Joseph pour qu'on la vît venir se heurter à la partie d'en bas d'une sorte de long et étroit couloir rempli de neige [...], une fenêtre [...], et on l'appelle la Fenêtre du Chamois³⁶¹.

³⁶⁰ *Id.*, 299.

³⁶¹ *Id.*, 276-277.

La première occurrence de *on* peut aussi bien se référer au personnage qui est seul dans cette scène qu'à un point de vue observateur qui suit son déplacement. Vu la prédominance des verbes de perception visuelle et des expressions corollaires, telles « qu'on pouvait sonder de l'œil » et « prolonger de l'œil », la continuité perceptive de la scène semble s'inscrire dans une logique cinématographique ce qui confirmerait cette première hypothèse. Or, la deuxième occurrence (« on a compris ») attribue un caractère cognitif au point de vue en question. C'est à partir de la deuxième occurrence du même pronom qu'on peut remettre en question son interprétation en tant qu'observateur pur et se poser la question si le point de vue représenté par *on* se distingue de celui du personnage. La narration instaure un point de vue ayant un attribut cognitif ce qui ne permet pas de le définir en tant qu'observateur pur, mais plutôt comme un point de vue perceptif, proche du personnage dans l'espace et par sa subjectivité.

Pour résumer, on peut dire que dans ce roman, l'absence de médiateur ou de point de vue est compensée par la focalisation sur l'image en l'occurrence. Bien qu'il soit possible de présenter une scène sans avoir de point de vue défini et délimitable, il y a une continuité et une posture perceptive. La narration mobilise les points de vue pour rendre les images dans toute leur ampleur, toute leur pertinence. À propos du regard qui apparaît à première vue comme un observateur, on peut affirmer qu'il se mobilise, se subjectivise et revêt des traits cognitifs et typiquement humains.

Dans *L'Amour du monde* (1926), le rêve de Thérèse est montré à l'aide de différentes occurrences du pronom *on*. Elles se rattachent majoritairement à sa vision au lieu de rendre compte de la vue « réelle » :

Le naufrage l'a jetée, seule survivante, à la côte ; et comme Eve, on la voit paraître, vêtue seulement d'une ceinture de feuilles de figuier.

Une Eve sans Adam encore, sur les grands rochers dominant la mer où elle va, le soir, interroger le large et, dans le soleil qui se couche, est vue à contre-jour avec ses cheveux qui lui tombent dans le bas du dos... [...] Ses cheveux tombent sur les épaules nues. Elle a fait un mouvement brusque avec la tête, ils lui viennent sur les

yeux. Elle les écarte du bout des doigts. Elle ôte et écarte de devant ses yeux ce qui les empêche de voir ; mais ce n'est pas cette toute petite chambre qu'elle voit, son papier à fleurettes bleues, son honnête lit de noyer, ses rideaux en fausse guipure crème, sa table ronde couverte d'un tapis à franges, ce sont toujours les rochers au bord de la mer, où l'autre secoue encore sa grande chevelure parmi les couchers du soleil. [...]

Et Thérèse regarde là-bas, puis se regarde, faisant ainsi aller ses yeux de sa personne réelle à cette autre personne inventée ; et encore une fois, pour une comparaison, elle soupèse ses cheveux [...].

On l'a vue élever sa tête et sa poitrine au-dessus de l'eau qu'elle refoule sous ses coudes [...] ; puis soudainement se détourne, plonge, disparaît.

On la voit fuir sur le rivage, elle escalade les rochers.

Il se met debout dans son canon à moteur ; il va prendre dans la cabine une longue-vue³⁶².

Dans ce cas, la première occurrence de *on* instaure la figure vue en rêve : « on la voit paraître ». L'usage du passif dans « Une Eve sans Adam [...] est vue » accentue l'objet de la perception au mépris du point de vue : il souligne qu'il s'agit d'une vision. Paradoxalement, l'image des cheveux peut se rattacher à la fois à l'image du personnage de Thérèse et à sa figure onirique correspondante. L'image réelle et imaginaire sont mises en avant en alternance : le regard va de « là-bas » à elle-même (qui « se regarde »), puis de « sa personne réelle » à « cette autre personne inventée ». Le mouvement de la chevelure remplit la fonction de « pivot » entre la réalité et l'imaginaire perçus par Thérèse. Les actes perceptifs étant associés majoritairement au temps du présent, l'intrusion du passé composé pose la question de la définition du point de vue. Le *on* peut se rattacher d'une part à Thérèse, d'autre part à sa figure imaginaire, mais également à un point de vue détaché de sa perspective ou encore à celui de *il* qui est introduit comme éventuelle source perceptive. La continuité de « mouvement-perception » assurée jusqu'à ce moment de la narration se trouve détruite au profit de la possibilité de multiplicité perceptive.

³⁶² RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 16-17.

La représentation du foyer perceptif ne se limite pas aux occurrences de *on*, mais peut aussi, à partir d'elles, instaurer un réseau de références correspondant au regard qui voit les personnages l'un après l'autre :

Et, entre deux lauriers-roses, le petit André Rossier, l'infirmier, a été vu, qui se tient là, sur ses béquilles, qui regarde, qui écoute – qu'on a vu, qu'on ne voit plus... [...]

– Tu viens ? a dit Calamin.

On le distingue alors ; il était seul comme toujours, et toujours dans son même coin avec une énorme tête.

Avec une énorme tête et une barbe de trois semaines qui ont occupé un instant toute la place disponible, pendant qu'il les porte en avant ; puis ses mains aussi sont montées dans le champ de vue ; on a vu qu'il les avançait sur la table, pendant que sa bouche s'entr'ouvrait et il y a eu une distance entre ses lèvres.

– Tu viens ?

Il ne semble pas que Joël ait entendu.

Lui aussi, on le voit en grandes dimensions, assis non loin de là ; mais ses yeux étaient déjà sans doute trop pleins de choses pour plus rien voir, ses oreilles trop pleines de choses pour rien entendre.

Chautemps lui a mis la main sur l'épaule.

A ce moment, le patron et sa femme ont été vus allant ensemble à la terrasse ; puis le patron s'est retourné, faisant signe à la servante qui accourt avec un torchon³⁶³.

La présence du regard qui saisit l'image de l'infirmier est représentée doublement au début de l'extrait : d'une part par la forme passive, pouvant présupposer la présence d'un *on* (« a été vu »), d'autre part par une occurrence réelle de ce même pronom (« qu'on a vu »). Le passage de l'image de l'infirmier à celle du personnage suivant est également assuré : l'expression « qu'on ne voit plus » est là pour céder la place à l'image suivante, en l'occurrence celle de Calamin. La focalisation sur ce personnage est accentuée par la projection de l'instant de la perception, marquée par les expressions comme « alors » et « un instant ». Il faut également souligner que cette focalisation suit une logique particulière. C'est l'objet de la perception, notamment la tête et la barbe,

³⁶³ *Id.*, 124.

ensuite les mains et la bouche qui est mis en avant. A l'image des parties du corps focalisées succède la disposition de l'espace par rapport au point de vue : « toute la place disponible » et « le champ de vue ». Ensuite, dans la première partie de la focalisation (sur la tête et la barbe), l'explication associée à l'image vue est introduite par « pendant que ». Cette logique se transforme en montage parallèle dans la deuxième partie : elle met en avant les mains (« on a vu qu'il les avançait sur la table ») et la bouche (« pendant que sa bouche s'entr'ouvrait et il y a eu une distance entre ses lèvres »). L'enchaînement de l'image suivante se fait par la reprise de l'énoncé du début, « Tu viens ? » et un gros plan sur le personnage à qui on s'adresse. Il est décrit comme privé de toute capacité de perception : par ce geste narratif, l'interprétation de *on* comme foyer perceptif confirmé se réactualise. La structure passive étant capable de sous-entendre la présence d'un *on*, la fin du passage réadmet la continuité perceptive associée au foyer perceptif : « le patron et sa femme ont été vus ». L'interprétation par défaut de *on* serait un observateur indéfini plutôt que personnel³⁶⁴, mais il faut tenir compte de certaines marques spécifiques qui influent sur l'identification de son référent. Outre la structuration de la focalisation et la reprise du même énoncé, les repères spatio-temporels semblent aussi délimiter les cadres de la perception. Quoique l'identité du foyer perceptif reste indéfinie, ces indices permettent d'accentuer sa subjectivité. A part le premier repère (« entre deux lauriers-roses »), « alors », « non loin de là » ou encore « [à]ce moment » se laissent associer à une subjectivité saisissant le temps et l'espace.

Ces exemples permettent d'affirmer que ce n'est pas le sujet, ni même forcément l'objet de la perception qui est primordial, mais le statut confirmé du foyer perceptif ou la possibilité d'assumer la perception de plusieurs points de vue. La question « Qui perçoit ? » perd son importance pour souligner qu'il faut qu'il y ait un, voire plusieurs points de vue : c'est dès lors l'existence, la présence du/des point(s) de vue qui compte. La logique, la structuration de la mise en scène de la perception, du point de vue prime sur la possibilité de préciser l'identité du foyer perceptif.

³⁶⁴ FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN, Coco, *op.cit.*, 71.

Quelques années plus tard, le cadre imposé par le début de *Derborence* (1934) semble représenter une scène de vie montagnarde quotidienne. En y regardant de plus près, une tendance narrative semble aussi se dégager :

Il tenait une espèce de long bâton noirci du bout qu'il enfonçait par moment dans le feu ; l'autre main reposait sur sa cuisse gauche. [...] Il faisait monter du feu avec son bâton des étincelles ; elles restaient accrochées au mur couvert de suie où elles brillaient comme des étoiles dans un ciel noir. On le voyait mieux alors, un instant, Séraphin, pendant qu'il faisait tenir son tisonnier tranquille ; on voyait mieux également, en face de lui, un autre homme qui était beaucoup plus jeune, et lui aussi était accoudé des deux bras sur ses genoux remontés, la tête en avant. Séraphin avait recommencé à tisonner les braises [...] ; et les branches de sapin prirent feu, si bien qu'on s'est mis à voir parfaitement les deux hommes, assis en face l'un de l'autre, de chaque côté du foyer, chacun sur le bout de son banc : l'un déjà âgé, sec, assez grand, avec de petits yeux clairs enfoncés dans des orbites sans sourcils, sous un vieux chapeau de feutre ; l'autre beaucoup plus jeune, ayant de vingt à vingt-cinq ans, une chemise blanche, une veste brune, une petite moustache noire, les cheveux noirs et taillés court³⁶⁵.

Cet exemple se situe au tout début du roman : à cette étape, seuls les deux personnages contextuellement saillants sont présents. Un point de vue observateur s'impose dès l'apparition de *on* avec le temps de l'imparfait. Cette combinaison présuppose une vision interne ou externe qui ne fait qu'entrevoir instantanément les deux personnages assis autour du feu. La structure « on s'est mis à voir » souligne d'une part l'immédiateté de l'acte visuel, d'autre part elle a pour fonction de préparer l'élargissement du champ de vue à partir duquel on voit dès lors les deux personnages ensemble, pas en alternance. Dans ce cas, l'expression qui peut paraître maladroite, a de surcroît une portée esthétique. Elle unifie le processus de perception en la rattachant à un point de vue dont la subjectivité est accentuée et souligne le caractère intentionnel de

³⁶⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, OCM, 17, 181-182.

l'acte de perception qui y est associé. Les mêmes personnages sont montrés lorsqu'ils se trouvent dérangés par un bruit qui pénètre dans leur chalet :

Est-ce qu'Antoine avait été inquiet ? c'est ce qu'on ne sait pas, mais il était curieux. Séraphin s'était levé, il se lève. Séraphin va devant, Séraphin ouvre la porte. On a vu qu'il faisait, en effet, un beau clair de lune qui s'est découpé blanc et brillant sur le sol de terre battue devant eux. C'est un fond d'herbe, c'est un fond plat avec quelques chalets. C'était une espèce de plaine, mais qui était étroitement fermée, à cause des rochers qu'on voyait de toute part faire leurs superpositions. D'abord tournés vers le sud, les deux hommes ont vu d'où la lune était sortie [...] ; puis, se tournant vers le couchant, ils voient que les parois y commencent [...]. De tout côté, ils étaient ainsi entourés et dominés par l'entassement des montagnes, et c'est au fond du trou que Séraphin a levé le bras. On voit sa main dans la nuit claire. Séraphin montre là-haut quelque chose, c'est à quinze-cents mètres au-dessus de vous [...]. Séraphin lève le bras, il fait naître devant vous un nouveau mur plus haut encore que tous les autres ; cependant que ce grand mur est tout creusé d'étroites gorges où pendent en bougeant de petites cascades. Le regard le parcourt lui aussi de bas en haut ; puis il y a le doigt tendu de Séraphin qui oblige l'œil à s'arrêter³⁶⁶.

La scène commence avec une hésitation qui peut être attribuée à la fois à Séraphin et au narrateur : « Est-ce qu'Antoine avait été inquiet ? c'est ce qu'on ne sait pas [...] ». Comme les personnages parlent justement d'un éventuel lien entre le bruit et le clair de lune, le contexte permet d'adopter l'hypothèse selon laquelle les *on* du début se réfèrent à eux : « On a vu qu'il faisait, en effet, un beau clair de lune ». Toutefois, la précision relative à la disposition du regard par rapport à l'espace (« On a vu qu'il faisait [...] devant eux ») modifie ultérieurement la distribution des points de vue. Par ce geste, une instance purement perceptive apparaît en se détachant notamment du point de vue des personnages mêmes. On peut affirmer que sa présence n'est que fugitive, puisque l'abondance des présentatifs (« C'est », « c'est », « C'était ») met en avant la garantie de parvenir à une information d'origine perceptive. C'est l'acte de percevoir

³⁶⁶ *Id.*, 186-187.

présupposé et la transmission du perçu qui relègue au second plan le médiateur : ce n'est pas son identité, mais sa fonction qui est mise en relief. Ce même point de vue est maintenu par « on voyait de toute part » et « De tout côté ». À cette étape, c'est le point de vue des personnages qui vient s'imbriquer dans celui du quasi-médiateur : « les deux hommes ont vu » et « ils voient que ». L'emploi de *nous* lors de la représentation de l'image se référerait exclusivement aux deux personnages représentés, tandis que la double occurrence de *vous* (« c'est à quinze-cents mètres au-dessus de vous [...] Séraphin lève le bras, il fait naître devant vous un nouveau mur ») est beaucoup moins restrictive, permettant de renvoyer à toute personne susceptible d'assister à ce spectacle. Le regard et l'œil de la fin suivent la logique ouverte par les présentatifs et les occurrences de *vous* : ils instaurent notamment un cadre perceptif général au lieu de singulariser le foyer perceptif.

On peut également découvrir des passages où la restriction du champ de vue s'accompagne de différentes variantes de la même image. C'est dans la mise en œuvre de ces images que le *on* joue un rôle important :

Ils continuaient à se débattre dans une espèce de brouillard [...] ; le brouillard s'effrangeait toujours plus et il était de plus en plus pénétré de lumière ; finalement, ils ont pu voir en avant d'eux. C'est-à-dire que, s'étant arrêtés sur le chemin, ils ont vu que le chemin était barré. Ils ont vu qu'il y avait comme un grand mur en travers du chemin, et, en travers du chemin, c'était comme un devant de fortification [...].
Le mur se tenait devant eux [...].

A ce moment, quelqu'un leur a crié :

- Halte-là !

C'était le vieux Plan qui garde les moutons dans les hauts ravins de la Derbonère.
[...]

On voit le troupeau dégringoler dans la pierraille, et il est lui-même comme une chute de pierres.

On le voit, dans le fond d'un creux, comme un petit lac aux eaux troubles quand un peu de vent passe dessus.

On le voit qui erre sur les pentes où il semble l'ombre d'un nuage.

On l'a vu, et en avant de lui il y avait le vieux Plan :

- Halte-là !³⁶⁷

Au début de cet extrait, on observe la présence d'un élément dont la fonction est de spécifier, de restreindre le point de vue, notamment celui des personnages avançant vers la montagne : il est figuré par l'expression « en avant ». L'apparition de la forme disjointe du pronom personnel (« eux ») ne fait que renforcer la subjectivité du point de vue. À l'opposé de l'exemple précédent dans lequel la co-occurrence de *on + verbe de perception avec devant eux* a introduit une instance perceptive à part, dans ce cas-ci, c'est au sein d'une focalisation interne qu'intervient une restriction du regard. Il faut noter que le perçu sera représenté tel qu'il apparaît au point de vue commun aux personnages, fixé sur le chemin. On met l'accent sur l'image telle qu'elle est vue par leur collectivité. La coprésence des présentatifs (« il y avait » et « c'était ») avec « comme » soulignent l'accès direct, immédiat à l'expérience perceptive. Suite aux deux variantes de l'image perçue, on voit apparaître une perspective dont le fonctionnement est analogue à celle des personnages : elle nous montre aussi des variantes de la même image, cette fois-ci de celle du troupeau. Chaque variante est introduite par une occurrence de *on+verbe de perception* au présent. Selon une première approche, on pourrait y voir la fonction du présent qui consiste à nous faire sortir du cadre, afin de nous renseigner sur quelques circonstances valables hors-cadre. Le point de vue qui s'y associe relève d'une part d'une subjectivité pareille à celle des personnages. Cela se montre à travers l'importance accordée aux variantes de l'image ce qui ne fait que renforcer le côté subjectif. Elle s'effectue par la reprise de « comme » et de « il semble » : on voit l'image du troupeau comme il peut paraître aux yeux de quelqu'un. D'autre part, les variantes de la position de cette perspective la distinguent d'une perspective humaine classique. Ce qui la définit, c'est la reprise de sa fonction perceptive et la possibilité de sa mobilité. La deuxième variante de l'image qui fait voir le troupeau « dans le fond d'un creux, comme un petit lac » présuppose notamment un

³⁶⁷ *Id.*, 206-207.

point de vue placé en haut, doté d'une subjectivité perceptive susceptible de se déplacer. On peut dire que ce sont les variantes perceptives qui dominent cette partie. Cette occurrence se rattache à la fois à la perspective indéfinie et à celle des personnages. Le premier lien se montre par la reprise de la focalisation sur la figure du vieux Plan et celle du temps du passé, le deuxième par celle du présentatif et d'une variante de « on voit » qui remet l'accent sur l'expérience perceptive.

Lors d'un départ, on voit les figures de Maurice Nendaz et de Justin qui se préparent et dont l'image s'accompagne du passage d'un point de vue :

Il n'y a eu que Maurice Nendaz qui ait deviné d'abord ce qui se passait ; c'était un boiteux qui marchait en s'appuyant sur une canne. [...]

– Tu as sommeil ? lui a dit Nendaz. Non ?... Eh bien, va passer une veste et puis tu viendras avec moi.

– Où ça ? a dit Justin.

– Tu verras.

Justin avait été mettre une veste ; quant à Nendaz, on a vu qu'il était déjà prêt à partir, son chapeau sur la tête, son bâton à la main. [...] On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; on a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus.

Dès qu'on est sorti du village, le chemin qui mène à Derborence commence à monter [...]. De jour, on voit très bien la ligne en oblique qu'il fait là ; elle est droite comme si on l'avait tracée à la règle ; on la suit de l'œil d'un bout à l'autre de la pente jusqu'à une coupure dans les rochers [...], où on la voit disparaître tout à coup. Mais, à cette heure [...] c'est tout juste si on distinguait les inégalités de sa surface, [...] car les deux hommes n'avaient point de lanterne [...]. C'est pourquoi [...] Nendaz allait le premier [...]. On le voyait vaguement pencher de côté, se redresser, pencher de côté, tandis que sa main droite prenait appui sur le bec de sa canne. On l'entendait souffler, parce qu'il avait de la peine. De temps en temps, il s'arrêtait un moment sans se retourner ; et Justin faisait halte à son tour, ayant seulement devant lui, dans l'ombre, une espèce d'ombre plus noire, qui était sans tête, parce que Nendaz la tenait penchée en avant³⁶⁸.

³⁶⁸ *Id.*, 221-222.

L'un des personnages (Justin) disparaît du champ de vue et ne se laisse pas définir comme foyer perceptif posant son regard sur l'autre (Maurice Nendaz). Pourtant, une focalisation s'effectue sur ce dernier par « on a vu » : « on a vu qu'il était déjà prêt à partir, son chapeau sur la tête, son bâton à la main ». A partir de ce moment-là, un troisième point de vue vient s'interposer parmi ceux des personnages. La continuité perceptive de ce troisième regard pourrait être supposée dans la suite à cause de la coprésence de *on* avec un verbe de perception au présent qui est censé être un marqueur d'objectivité, tant que le contexte ne permet pas de l'associer au point de vue d'un personnage contextuellement saillant. Par contre, le contexte permet, dans ce cas précis, de réadopter le point de vue de Justin qui est susceptible d'entendre les mouvements effectués par l'autre. On peut affirmer qu'un point de vue perceptif marque sa présence pour disparaître tout de suite et réadmettre le point de vue présumé comme dominant de la scène. Les autres occurrences qui suivent s'incrivent aussi dans le cadre habituel : *on* se réfère d'abord aux circonstances valables hors-cadre, ensuite à celles qui caractérisent la situation, pour finalement se rattacher au personnage en question, Justin.

Dans la suite de la même scène, les deux personnages s'arrêtent pour écouter le silence qui les entoure :

Or, voilà que le bruit de l'eau ne s'entendait plus. [...] Nendaz hoche la tête, il se redresse ; et, comme le jour continuait à grandir, on a pu voir que le chemin qu'ils suivaient n'était pas interrompu, mais qu'il prenait de côté derrière la coupure, s'engageant à l'angle droit dans la gorge.

Le chemin allait maintenant presque à plat au flanc des rochers ; on le voyait s'allonger devant soi sur un assez grand espace [...] ; puis venait un tournant et là il cessait d'être vu.

Et Nendaz, ayant encore hoché la tête, s'était mis en route ; il a poussé jusqu'à ce tournant, d'où la vue s'étend librement au loin vers le nord ; alors il montre quelque chose qui est là-bas, qui est dans les airs [...].

Tu vois ?

Justin fait signe que oui³⁶⁹.

L'absence du perçu qui caractérise le début est en corrélation avec celle du percevant à cause de la présence du verbe pronominal passif « s'entendre », à la forme négative. La logique de « mouvement-perception » est interrompue dans la suite. Entre le mouvement du personnage qui se redresse et celui qui marque le départ (l'autre personnage présumé aussi par le contexte de se tenir à côté), après avoir constaté l'absence du bruit habituel de l'eau, vient se poser une perspective ayant des attributs controversés. La première évocation du regard posé sur le chemin peut s'associer à un point de vue détaché : « on a pu voir que le chemin qu'ils suivaient ». Nous avons un regard extérieur sur le chemin. Ensuite, la deuxième évocation de cette même perspective présuppose déjà une subjectivité, marquée par l'ajout de « devant soi ». La forme passive de la fin (« il cessait d'être vu ») rend compte du caractère insignifiant de l'identité du foyer perceptif. On constate la présence d'un point de vue extérieur aux personnages, mais dont la subjectivité est plus importante que son identité.

Il est nécessaire de citer un passage plus long afin de rendre compte de la transformation d'un regard méticuleux hypothétique en une perspective à partir de laquelle toute une scène cruciale est relatée. Il s'agit de la scène durant laquelle le personnage principal, Antoine Pont semble ressortir des pierres et regagner tout doucement sa perception :

Il sort la tête. [...] Il aurait fallu pour le voir avoir l'œil et les ailes de l'aigle qui tourne en rond dans les hauteurs de l'air, d'où il dirige vers nous un regard perçant et méticuleux, distinguant aussitôt ce qui vit de ce qui ne vit pas, ce qui bouge de ce qui est immobile, ce qui est animé de ce qui est inerte ; étant au-dessus des choses avec son œil petit et gris pour qui la distance n'est rien, mais bien le moindre mouvement, le moindre changement dans la disposition des objets ou des êtres, comme quand le lièvre fait ses gambades, comme quand l'enfant de la marmotte sort de son trou.

³⁶⁹ *Id.*, 224.

Lui, personne ne l'a vu, parce qu'il était trop petit, trop perdu au milieu de ce grand désert de pierres.

Seul l'aigle l'aurait vu, parce que la tête a bougé, et les pierres autour d'elle ne bougent pas. Quand l'aigle tourne lentement en rond sur ses grandes ailes qu'il maintient immobiles [...], il vire et revire, il va, il revient, dominant de très haut l'immense enfoncement où les blocs ne sont plus que comme du gravier épars.

C'est là que cette tête s'est montrée. Là, dans le grand soleil qui, depuis près de deux heures, est sorti au-dessus de la chaîne ; dans une petite tache d'ombre comme une goutte d'encre tombée sur un buvard gris.

On l'aurait vu de tout là-haut, mais c'est seulement de tout là-haut qu'on aurait pu le voir, quand il a sorti sa tête et sa tête d'abord a été seule à dépasser. [...] Il faudrait pouvoir dire à l'aigle: « Abaisse un peu ton vol, descends pour le mieux voir [...] ». Mais alors, suspendant sa chute, il hésiterait [...].

Un pauvre homme pourtant qui sort de dessous la terre, un pauvre homme qui est apparu dans un espace vide [...], sorti de l'ombre, sorti de quelles profondeurs, sorti de la nuit ; qui s'efforce vers la lumière.

Il fait une tache plus claire dans la demi-obscurité qui l'entoure ; [...] il sort la tête, il lève la tête.

Mais il faut bien d'abord qu'il constate qu'il ne peut rien voir d'où il est. [...]

Il faut qu'il s'élève encore un peu sur les genoux [...] ; on ne le voit pas tout entier, parce qu'il est du côté de l'ombre ; puis il arrive avec sa tête à la limite du soleil. [...]. On voit qu'il a les cheveux longs, ils lui tombent jusque sur la nuque.

On voit que des deux mains d'abord il les écarte de devant ses yeux [...].

Il se gratte la tête [...] ; il est vu, il est vu tout entier, on voit qu'il a la couleur des raves ; on voit qu'il n'a plus que des restes de chaussures dont sortent ses doigts de pied. [...] Et on voit qu'il a trouvé dans sa poche un vieux croûton de pain noir [...] ; alors tenant le croûton des deux mains, il fait avec ses dents un bruit qu'on peut entendre³⁷⁰.

Afin de pouvoir rendre compte du fonctionnement de cette perspective, il faut savoir qu'on ne recherche plus Antoine ; plus d'un mois a passé depuis l'éboulement, c'est pourquoi les autres habitants ne peuvent pas être pris en considération comme éventuel foyer perceptif. C'est la présence hypothétique d'un regard méticuleux, associé

³⁷⁰ *Id.*, 261-264.

à l'aigle qui débute la scène. Il s'insinue comme étant la seule perspective à partir de laquelle Antoine puisse être vu : « Il aurait fallu pour le voir avoir l'œil et les ailes de l'aigle », « Seul l'aigle l'aurait vu ». L'exclusivité de cette perspective est renforcée par le commentaire suivant : « Lui, personne ne l'a vu ». Nous assistons à une alternance des réflexions sur ce regard présumé et de la vue du personnage dont on relate les mouvements. Ensuite, la mobilité associée au regard et au personnage même s'accompagne aussi de la transformation du statut du foyer perceptif. Le regard d'en haut voit le personnage d'Antoine comme « dans une petite tache d'ombre comme une goutte d'encre tombée sur un buvard gris ». Dans la variante de cette même image, vue de la même position du regard, la figure d'Antoine se dessine : « Il fait une tache plus claire dans la demi-obscurité qui l'entoure ». À cette représentation de l'image succède la transformation de la représentation de la perspective qui sera dès lors signalée par la reprise systématique de *on* : « on ne le voit pas tout entier », « On voit qu'il a les cheveux longs », « On voit que des deux mains d'abord il les écarte », « on voit qu'il a la couleur des raves », « on voit qu'il n'a plus que des restes de chaussures », « Et on voit qu'il a trouvé dans sa poche un vieux croûton ». Cette suite de perceptions présume non seulement la mobilité du regard, glissant d'une partie du corps à l'autre, mais aussi la capacité de focalisation. La dernière occurrence de *on* (« un bruit qu'on peut entendre ») met en évidence la fonction de cette perspective qui est celle de percevoir. Avec « il est vu, il est vu tout entier », faisant exception dans la reprise de *on*, l'accent est mis sur le perçu, l'identité de celui qui perçoit n'étant pas de rigueur. Il n'est plus question d'associer la perspective à qui que ce soit, mais de mettre l'accent sur sa fonction, celle de rendre compte de la perception, et sa principale caractéristique, la mobilité.

Lorsque la figure d'Antoine semble réapparaître, on peut observer une certaine continuité dans sa représentation narrative :

Et lui, alors, c'est lui qui a paru là-haut comme si le cri du coq l'avait appelé dehors ; et Nendaz le premier l'a vu, puis Dionis ; mais ils ne savent pas ce qu'ils voient.

C'est à trois ou quatre cents mètres d'eux, c'est blanc.

On était sorti de derrière un buisson, dans la direction du jardin de Thérèse ; ça a paru, ça a disparu, ça reparaît. C'était comme si on cherchait à se cacher, et en même temps on cherchait à voir ; la tache blanche disparaît de nouveau.

La revoilà, plus près de nous³⁷¹.

Ce sont les présentatifs comme « c'est », ainsi que les « ça » et les « on » qui servent à désigner le personnage que Nendaz et Dionis croient apercevoir, mais qu'ils n'arrivent pas à identifier. Il est intéressant de voir qu'au début, on désigne la place où ils voient apparaître quelque chose par un présentatif : « c'est à trois ou quatre cents mètres d'eux ». L'accent n'est pas mis sur le médiateur, mais sur l'information d'origine perceptive. Celle-ci est dans ce cas précis d'autant plus importante que – bien qu'on ne puisse pas identifier le perçu – c'est la présence de cette information qui est importante. La possibilité de son identification est maintenue et s'accomplit aussi à partir de l'évocation de la tache blanche. L'image telle qu'elle est perçue apparaît, la perception s'aiguise (« c'est blanc » devient « la tache blanche ») et est en correspondance avec la subjectivité qui s'accroît également. L'étape intermédiaire entre le point de vue extérieur du début et celui des personnages est entièrement prise en charge par les occurrences de *on* et de *ça* ce qui est en parfaite corrélation avec la difficulté d'identification du perçu.

Dans ce roman, on a observé différents phénomènes qui nous permettent de reconsidérer la question du point de vue. Il peut s'agir notamment d'une volonté de marquer la présence d'un point de vue subjectif, doté d'intentions. Sa présence peut être éphémère, passagère ou purement hypothétique ce qui n'empêche pas qu'à partir de cette présence présumée, une perspective mobile et focalisante renaisse. La

³⁷¹ *Id.*, 289-290.

perception se revendique une place importante dans la narration par son caractère unifié ou par des allusions à un cadre perceptif plus large. Son rôle ne fait que s'accroître lorsqu'on assiste à une double prise en charge perceptive.

La Beauté sur la terre (1927) semble marquer un tournant dans la lignée des romans de C. F. Ramuz et représente peut-être l'un des ses romans étant le plus proche du Nouveau Roman. Daniel Maggetti et Stéphane Petermann font une remarque très pertinente au sujet de la narration exploitée dans ce texte :

On a souvent présenté Ramuz comme un précurseur, à sa manière, des recherches formelles du Nouveau Roman, dans la mesure où ses préoccupations le poussent à privilégier la prise en charge du récit au détriment de l'histoire. L'intrigue de *La Beauté sur la terre* n'est pas très développée [...]. En revanche, il met en place, pour en assurer la transmission dans un récit organisé, une structure complexe et fragmentée qui recourt à des voix narratives multipliant les points de vue³⁷².

Il faut noter qu'il s'agit essentiellement de créer des points de vue, mais aussi de montrer cette création. Cette mise en place de points de vue s'accompagne aussi des processus d'inclusion ou d'exclusion des personnages comme foyers perceptifs. On voit souvent s'introduire un foyer purement perceptif, mais la narration insiste également sur la « création gratuite » des points de vue. Après une partie introductive de l'un des chapitres du roman, on voit se dégager deux points de vue de nature différente :

On longeait ce bois ; le coucou chantait plus en amont dans le ravin. On voyait les troncs rouges porter à côté de vous dans le ciel une sorte de plafond noir [...]. On passait devant la maison de Rouge [...]. On arrivait ainsi à la Bourdonnette. [...] On devait ôter ses souliers, si on voulait pousser jusqu'à la falaise et à son sommet qui est un beau point de vue ; et [...] on arrivait sous les grands sapins de là-haut. Là-haut sont les Grands Bois, comme on les nomme, bien que pas très grands, mais très épais et du côté de la Bourdonnette singulièrement précipiteux et accidentés,

³⁷² MAGGETTI, Daniel – PETERMANN, Stéphane, *La Beauté sur la terre* de Charles Ferdinand Ramuz, Golion : Infolio, coll. Le cippe – études littéraires, 2010, 85.

tandis que du côté du lac ils se penchent sur le vide ; – pleins de couples amoureux et de promeneurs, le dimanche.

De là-haut, on voyait très bien la maison de Rouge.

On était juste au-dessus d'elle, quand on se tournait vers le couchant. [...] On voyait aussi très bien Rouge, quand il allait et venait sur la grève. Ce matin, en particulier, on le voyait parfaitement [...]. Rouge était devant sa maison avec Décosterd plus grand, plus maigre.

On voyait parfaitement que Rouge avait les bras croisés sur son maillot de laine bleu marine ; on pouvait même voir la fumée de sa pipe montant autour de sa figure [...].

C'était du haut de la falaise, dans ce commencement de juin [...]. Les deux hommes faisaient deux taches noires, ils continuaient de faire deux taches noires, étant vus d'en haut et aplatis ; ils faisaient deux taches ovales sur le galet gris (de près rose, bleu clair, violet, blanc)³⁷³.

Au début, il peut s'agir du point de vue de Juliette, la nièce « étrangère », adoptée par Milliquet dont seront jaloux les autres habitants. Toutefois, ce n'est qu'une identité supposée qui peut être associée au point de vue du début. En tout cas, il s'agit d'un point de vue humain, limité au cadre actualisé dont la représentation se fait majoritairement par l'association de *on* à des verbes de mouvement et des verbes de perception. À la fin, la perspective est mise au premier plan. Ce n'est pas son identité qui la définit et son statut de médiateur est aussi relégué au second plan ce qui est confirmé par la forme passive du participe présent « étant vus d'en haut ». En revanche, c'est la position et la fonction de la perspective qui est soulignée plus particulièrement : « [c]'était du haut de la falaise » qu'on voyait, le passif laissant entendre la présence d'un *on*. Le perçu acquiert également une valeur particulière, notamment grâce à la reprise de l'image vue sous différentes formes durant laquelle la perception même apparaît comme prolongée dans le temps : « ils faisaient deux taches noires », « ils continuaient de faire deux taches noires », « ils faisaient deux taches ovales sur le galet gris ». Nous avons aussi une allusion à la capacité de focalisation sur le galet qui nous rend l'image du galet de près : « de près rose, bleu clair, violet, blanc ».

³⁷³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 127-129.

La construction « on voyait » peut aussi apparaître en coprésence d'un passage explicatif, si peu caractéristique de l'usage des pronoms dans les textes de Ramuz :

Justement Perrin le charpentier venait d'arriver devant chez Rouge avec un chargement de poutres. Ravinet s'approche en ralentissant de plus en plus le pas, comme s'il se méfiait. Il voit que c'est cette nouvelle construction, cette rallonge que Rouge a faite à sa bâtisse : « Ah ! il bâtit, se disait-il ; pourquoi est-ce qu'il bâtit, celui-là ? » Et « celui-là » c'était Rouge qu'on voyait qui était en train de mesurer avec un mètre de poche les pièces de bois [...] ³⁷⁴.

L'usage des pronoms tel qu'il apparaît dans la reproduction des propos de Ravinet ne peut pas prêter à confusion : le premier *il* se réfère à Rouge, le deuxième à Ravinet même, le troisième *il* ainsi que « celui-là » désignent de nouveau Rouge. Il serait alors inutile de mettre en évidence le lien entre « celui-là » et son référent. Dans « Et celui-là c'était Rouge qu'on voyait qui était en train de mesurer », il s'agit d'une explication supplémentaire, même superflue qui, en plus, se caractérise par des reprises. Au lieu de fournir un renseignement supplémentaire sur la scène, elle a comme unique fonction de mettre en avant l'information d'origine perceptive. Cette fonction se manifeste sous trois formes : 1, par sa gratuité ; 2, par l'occurrence de *on+verbe de perception* (« qu'on voyait qui était ») ; 3, par le présentatif (« celui-là c'était »).

Outre l'insistance sur le perçu dans le cas d'un personnage comme foyer perceptif, le médiateur qui garantit l'accès à ce type d'information peut apparaître en confirmant l'exclusivité de son statut, mais se retirer en tant que médiateur :

Ils ont longé la grève jusqu'au chemin dans les roseaux où ils ont été d'abord l'un à côté de l'autre, mais ensuite il n'y a plus eu assez de place pour deux personnes allant de front. On a vu derrière la casquette les deux belles épaules noires aller entre les hauts panaches qui s'agitaient vivement [...] ; puis ils ont caché la

³⁷⁴ *Id.*, 158.

casquette, ils cachent les épaules, ils cachent pour finir les cheveux noirs qui brillent au-dessus de l'oreille (c'était pendant que Décosterd était allé faire sa course) ; puis on a pu entendre la voix de Rouge :

Ah ! c'est toujours la même chose ! Décosterd a oublié de rentrer les rames.

- Une autre voix :

- Tant mieux !³⁷⁵

Il s'agit d'une scène où Rouge et la nièce, Juliette vont voir les bateaux et – parallèlement –, Décosterd va faire une course. Afin d'exclure la possibilité d'assigner à Décosterd le rôle du foyer perceptif, on souligne entre parenthèses qu'il n'est pas dans le champ de vue associé à l'image des deux autres personnages de la scène. On assiste à la création d'un point de vue, quel qu'il soit, l'essentiel est qu'il soit présent afin de rendre compte du perçu. À la fin, ce même point de vue assure toujours l'accès à l'information perceptive, mais se retire en tant que point de vue médiateur. Par l'évocation d'« [u]ne autre voix », on laisse supposer sa présence, mais sa fonction emporte sur sa représentation textuelle.

La création de point de vue s'accompagne aussi d'un enchevêtrement d'images dont celle qui exclut l'association du point de vue à un personnage contextuellement saillant. On peut observer ce phénomène dans la scène où la petite servante, Marguerite monte chez Juliette, la nièce :

Elle avançait la main, puis la ramenait chaque fois contre elle ; ensuite on la voit qui est là les mains croisées sur son tablier trop long, les yeux qui brillent [...] ; – Juliette continuant à lui tourner le dos, Juliette debout pendant ce temps devant son miroir [...] ³⁷⁶.

On sait du contexte que les deux personnages féminins sont seules dans la chambre. La facilité de la définition des points de vue de cette scène est remise en question par l'exclusion de Juliette comme foyer perceptif : « Juliette continuant à lui

³⁷⁵ *Id.*, 141-142.

³⁷⁶ *Id.*, 154.

tourner le dos, Juliette debout pendant ce temps ». La narration livre d'abord une image mobile, avec focalisation sur les mains de la servante. La mobilité du regard se confirme dans la suite de la même image : il descend, puis monte sur la figure de la servante. On constate donc la présence et même la présence exclusive d'un point de vue perceptif et mobile dans cette scène.

Un point de vue à part peut aussi se démarquer à la fois de la perception confuse et du point de vue individuel ou collectif qui voit, mais dont le champ de vue ne coïncide pas avec le sien. Etant donné que tous ces points de vue sont représentés par le pronom *on*, suivi d'un verbe de perception – ce qui prête à confusion –, il est nécessaire de les considérer dans le contexte :

A ce moment, la musique de Gavillet avait commencé à se faire entendre. Par-dessus les toits, on voyait le bois assez surélevé par l'autre côté du ravin et c'était justement à la corne du bois où la ligne des sapins s'est mise à trembloter avec ses dents de scie sur une bande de ciel bleu. On n'a pas remarqué que le bossu était sorti avec ses deux paquets. Maintenant il avait trois bosses. On pouvait très bien voir ses trois bosses ; il ne faisait pas assez sombre pour qu'on ne pût pas les voir. Il n'y avait pas eu place pour les trois dans son dos et elles débordaient sur les côtés de sa personne, l'une à droite, l'autre à gauche : la troisième ne pouvait pas se déplacer³⁷⁷.

Il s'agit d'une scène où l'ouvrier du cordonnier, le musicien bossu se prépare dans sa chambre. Il part avec son accordéon et le paquet qu'il vient de préparer. La première image (celle du bois surélevé) peut être liée d'une part au point de vue du musicien même, d'autre part à un point de vue détaché. Ensuite, la deuxième apparition de *on* (« on n'a pas remarqué que le bossu était sorti ») se distingue clairement du premier point de vue. Cette deuxième occurrence est intimement liée à la collectivité de la commune qui est censée ne pas connaître les intentions du bossu. En ce qui concerne la représentation textuelle du troisième point de vue, il ne peut être ni celui des habitants, ni celui du bossu même. Avant de mettre en œuvre le point de vue même, on

³⁷⁷ *Id.*, 283.

montre sa subjectivité et le perçu. Sa subjectivité se montre notamment par le fait qu'il nous transmette l'image du musicien tel qu'il le voit : comme ayant trois bosses (« Maintenant il avait trois bosses. »). L'instrument et le paquet se voient de loin comme deux bosses supplémentaires et la perception visuelle qui suit l'image même part aussi de cette perception subjective : « On pouvait très bien voir ses trois bosses ».

Dans *Si le soleil ne revenait pas* (1937), nous assistons à une variante dans la représentation de la perception :

Il a cogné du poing contre la porte.

- Antoine Anzévui, êtes-vous là ?

On ne répondait pas :

- C'est moi Revaz [...].

Cependant il ne tirait toujours pas sur la cordelette et ainsi il a dû attendre encore qu'on se levât à l'intérieur ; comme il a entendu enfin qu'on faisait au bruit d'un meuble qui a été déplacé ; puis la porte ayant été lentement tirée, quelque chose de blanc s'est montré dans l'entre-bâillement [...]. Au premier moment, on ne voyait rien ; puis on voyait qu'il y avait un feu qui brûlait sur le foyer.

Ensuite on voyait qu'il y avait un grand manteau qui s'avancait hors du mur vers le milieu de la pièce et, sous l'avancement, une vieille table de noyer était couverte de toute espèce d'objets disposés dessus pêle-mêle, tandis qu'un fauteuil à siège de paille défoncé était tiré entre elle et le feu.

La porte s'était refermée ; Anzévui s'avança devant Revaz en traînant les pieds. [...] Anzévui ne bougait pas.

Il tenait l'une dans l'autre sur ses genoux ses mains noires ; et comme il faut du temps pour s'habituer à l'obscurité, c'est seulement à présent que la vue pouvait percer jusqu'aux murs et permettait de distinguer que la pièce où on se trouvait était une très grande pièce³⁷⁸.

Le personnage-prophète, Antoine Anzévui, ainsi que Revaz qui vient le voir sont désignés par les pronoms *on* et *il*. Ce qui fait la particularité de ce passage, c'est la mise en œuvre des occurrences de *on* + *verbe de perception* qui s'accompagne d'un réseau

³⁷⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Si le soleil ne revenait pas*, OCM, 18, 176-177.

d'implications, de valeurs supposées. D'une part, la voix passive, ainsi que les verbes pronominaux de sens passif peuvent impliquer la présence d'un *on*, d'autre part, la construction *on + verbe de perception* est remplaçable par *il y avait*. En ce qui concerne ce dernier phénomène, il faut noter ses deux manifestations dans le passage étudié : « on voyait qu'il y avait un feu » et « on voyait qu'il y avait un grand manteau ». Par la duplication supposée de « il y avait », on assigne à cette scène plutôt une valeur représentative. Ce n'est pas le sujet qui perçoit qui est mis en avant, mais la présence, la représentation textuelle des objets en vue. Au fur et à mesure qu'il s'aventure dans la chambre, la représentation du personnage « se réduit » à « la vue » et à *on*. Le changement de statut du personnage se fait ici parallèlement au mouvement dans l'espace : la logique du « mouvement-perception » et la représentation du perçu l'emporte de nouveau sur celle de celui qui perçoit.

L'intrusion d'un point de vue supposé se fait passagèrement et s'accompagne d'une ambiguïté manifeste dans la scène suivante, lors de la recherche de Métrailler. C'est le vieux Métrailler qui va devant :

Et le vieux Métrailler leur disait : « Etes-vous bien sûrs qu'on soit sur ses traces ? »
- « Pardieu ! » disait-on. On voyait leurs bouches fumer quand ils se penchaient sur leurs lanternes, à cause du grand froid qu'il faisait et toujours aucun vent ; et, penchant leurs lanternes, ils n'avaient qu'à les porter un peu de côté pour rendre les traces encore plus visibles parce que le creux s'en remplissait d'ombre ; c'est pourquoi ils disaient : « On ne peut pas s'y tromper. »³⁷⁹.

La perception assignée à *on* s'intercale dans la reproduction des propos des personnages et présuppose la présence de quelqu'un qui perçoit. Les mouvements qui apparaissent lors de ce « voyage » sont là aussi en rapport étroit avec la perception. Il s'agit, d'abord de montrer la capacité de focaliser de ce *on*, associée au mouvement des figures (« On voyait leurs bouches fumer quand ils se penchaient »). Ensuite, c'est le

³⁷⁹ *Id.*, 221.

mouvement des lanternes qui est mis en avant (« penchant leurs lanternes »). « [P]our rendre les traces encore plus visibles » peut de toute évidence et comme donné par le contexte se référer aux traces de Métrailler. Suite à la logique de représentation caractérisant les textes de Ramuz, la même expression peut, au même titre, désigner les traces que font les lanternes dans l'ombre. Elles peuvent apparaître, du moins pour un point de vue placé en haut (ascendant par rapport à sa position focalisante d'origine), comme des traces visibles dans l'ombre entourant les personnages. L'image de la lanterne peut aussi être dotée d'une fonction propre : celle de marquer le contraste entre l'absence de la perception (liée aux personnages) et la perception supposée derrière les mouvements :

La lanterne allait devant, puis venaient ceux qui tenaient Arlettaz par les pieds, puis ceux qui le tenaient par les épaules, et Arlettaz pendait entre eux de sorte que le milieu de son corps traînait par terre où c'est gelé [...], mais on ne voyait rien [...]. Les lumières étaient éteintes dans les maisons qu'on ne voyait pas. [...] Ils riaient ; la lanterne est repartie ; ils disaient : « Heureusement que le mort est léger. »
- On arrive, disait Follonnier.

La lanterne a pris à droite : « Va devant voir si c'est ouvert. »

Il n'y a plus eu de lanterne, mais une voix est venue ; qui disait : « Oui, c'est ouvert. »³⁸⁰

L'image de la lanterne est le principal point de repère visuel : à partir des verbes de mouvement associés à cette image, on peut suivre les mouvements des personnages portant Arlettaz qui a trop bu. Au début, il est impossible de définir les personnages comme foyer perceptif : « mais on ne voyait rien », « dans les maisons qu'on ne voyait pas ». Toutefois, nous pouvons constater la présence en sourdine d'un point de vue qui suit le déplacement de l'image de la lanterne et donc parallèlement celle des personnages. La narration focalise en alternance sur ce que peut voir et entendre ce point de vue : le perçu en général apparaît dans une structure bien précise, sans que le foyer perceptif soit défini. Il s'avère à la dernière image de la lanterne qu'être équivaut à

³⁸⁰ *Id.*, 318.

être vu. Jusqu'ici, on suivait de l'œil le déplacement de l'image de la lanterne, mais soudainement, « [i]l n'y a plus eu de lanterne ».

Lorsque les personnages regagnent leur perception visuelle, celle-ci est majoritairement associée aux occurrences de *on* :

Ils étaient sept, ils sont arrivés sur l'arête. [...] Eux, se sont trouvés faire face à ce dos où les blocs, posés à la suite l'un de l'autre, ont eu soudain une couleur et une forme ; ils sont devenus gris et on voit qu'ils sont devenus gris ; ils ne sont pas seulement gris, mais veinés et on voit leurs veines, et tachés et on voit leurs taches. Dans les vides qu'ils laissaient entre eux un peu de neige était restée, on voyait la neige ; ailleurs on voyait la terre et il y avait dessus un peu de gazon jauni³⁸¹.

La reprise systématique de « on voit » confirme le statut particulier de cet événement au sein du récit et accentue la réapparition soudaine de la perception. Celle-ci est reconfirmée par l'association de « on voyait » et de « il y avait » qui, conformément à la logique narrative, ne souligne que d'autant plus explicitement l'accès direct à l'expérience perceptive.

§§§

Pris en compte ces exemples représentatifs pour notre questionnement, on peut finalement résumer les principales caractéristiques de l'usage de *on* dans les romans de Charles Ferdinand Ramuz, ainsi que les différents phénomènes narratifs qui s'y rattachent. Il n'est pas toujours facile de distinguer « Qui parle ? » et « Qui perçoit ? », mais ce n'est pas la définition des identités et des référents qui prédomine. Par contre, il faut que perception et point(s) de vue assurent, garantissent l'accès au perçu, à

³⁸¹ *Id.*, 355.

l'information d'origine perceptive. Le sujet du médiateur n'étant pas important, on met l'accent sur la certitude perceptive. Afin de la souligner, la narration met en place différentes techniques, notamment : la structuration et la généralisation de la perception et la garantie de la continuité perceptive. Paradoxalement, mais en corrélation avec l'insignifiance du sujet qui perçoit, nous avons pu découvrir certaines tendances qui se revendiquent une place parmi ces techniques, mais semblent contredire la logique de la perception. La narration peut notamment modifier ultérieurement les référents qui s'associent à la perception, multiplier les points de vue gratuitement, mettre en avant l'empreinte subjective, admettre un point de vue hypothétique, fugitif ou supposé comme pertinent. Ces points de vue participent à la configuration du récit au même titre que les points de vue « définis » ou délimitables. Outre ces phénomènes, on peut voir que d'un apparent observateur pur ou instance « non-personne », se dévoile une subjectivité perceptive, cognitive, dotée d'intentions et de mobilité.

L'essentiel est de garantir la posture et la continuité perceptive en laissant supposer la présence d'un médiateur dont la fonction de rendre le perçu prédomine sur son statut de point de vue médiateur. Bien qu'il soit impossible de rattacher une identité concrète aux occurrences de *on*, la subjectivité qui s'y rattache s'accroît de plus en plus dans la lignée des romans. Il peut s'agir d'une subjectivation *a posteriori*, de la création des variantes d'une image, mais aussi d'une mise en relief de la subjectivité qui précède la définition du point de vue comme tel.

**III. PERCEPTIONS ET LIMITES EN
MOUVEMENT CHEZ RAMUZ ET DANS LE
NOUVEAU ROMAN**

L'image qui *dé* - et *re-* doublant le monde, le fait enfin exister, naît du procès où l'homme et la chose se trouvent indissolublement "mêlés"; dans ces conditions, impossible de dire "où on finit et où [elles] commencent". (Cité par RENAUD, Philippe, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, *op.cit.*, 49.)

De toutes les façons, de tous les côtés, le monde nous est arrivé dessus ; le monde a été à la fois pour nous dans des mots et dans des images. (RAMUZ, Charles-Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 63.)

III. 1. Une narration au confluent des arts et des perspectives ?

Les sujets ramuziens ne semblent pas toujours attirants : certains esprits « littéraires » reculent devant la lecture de son œuvre. On ne peut pas affirmer que l'histoire lui serve uniquement de prétexte (comme c'est le cas de beaucoup de textes de l'époque qui lui succède). Outre la complexité psychologique des romans ramuziens, son œuvre thématise également la question de la technique narrative, fortement marquée par la mise en œuvre de la « langue-image ». L'une des manifestations les plus importantes de cet élément est l'imbrication des effets cinématographiques dans le tissu narratif. Gérald Froidevaux – outre de souligner les différents aspects de la modernité de Baudelaire, Ramuz et Stravinsky – remarque que ces deux derniers « se retrouvent dans le refus aussi bien des conventions académiques que d'une modernité tapageuse »³⁸². Devancer son époque dans le cas de Ramuz ne veut pas dire revendiquer une certaine modernité, mais plutôt mettre en œuvre des procédés dont le fonctionnement lui apparaît comme inconnu :

Je ne pense pas, en toute sincérité, que le cinéma ait eu une influence quelconque sur moi, je veux dire plus exactement sur la formation même de mes “idées”. Ce qui est très vrai, par contre, c'est qu'il m'a fortement encouragé plus d'une fois à mettre en œuvre certains effets dont je disposais déjà, mais dont je distinguais mal la portée³⁸³.

³⁸² FROIDEVAUX, Gérald, *id.*, 57.

³⁸³ RAMUZ, Charles Ferdinand, « Les lettres, la pensée moderne et le cinéma », *OC*, XIII, tome 3, 33.

Il semble, aussi bien selon les propos de l'auteur que selon certains critiques, que le contexte géographique associé à ses romans soit déterminant dans la formation de son esthétique. La question de ce que la littérature pourrait emprunter au cinéma est évoquée dans un éloge de la montagne, intitulé « La beauté de la montagne » :

Un simultanésisme dans l'espace, qui est bien frappant puisque du haut d'une de ces aiguilles où il gèle je vois le clocher de Sion où il fait 35 degrés. Un simultanésisme dans l'espace qui est dans le temps aussi : sitôt que deux choses très dissemblables et contradictoires, et ordinairement séparées, se voient et s'éprouvent ensemble...³⁸⁴.

L'accent est mis ici sur la simultanésité de la perception, sur la possibilité de percevoir différents niveaux de la réalité en même temps et que ces morceaux peuvent être perçus dans un espace commun. La diversité du perçu va souvent de pair avec l'unité et la subjectivité de la perception qui s'accroissent. L'idée de la simultanésité n'apparaît pas seulement comme élément esthétique lié à la représentation qu'on se fait d'une montagne. Elle surgit aussi à propos de la conception artistique, tel que nous le voyons dans le cas de la « langue-image », de la « langue-geste ». Toutes ces notions esthétiques chères à l'auteur ouvrent la voie pour une logique de « mouvement-perception ». Dans la définition du cinéma interviennent d'une part l'idée de l'association de la littérature et de la peinture, d'autre part la notion de « tableau-poème » :

Il me semblait, pour les raisons que je disais et pour d'autres (et en ce sens encore que le cinéma est comme la réconciliation de la littérature et de la peinture) que la montagne serait pour lui l'occasion de tout un apprentissage, où précisément formes, échelles, juxtapositions, passages brusques d'une forme à l'autre, d'une échelle à l'autre, allaient lui fournir l'occasion de combinaisons en très grand

³⁸⁴ RAMUZ, Charles Ferdinand, « La beauté de la montagne ». *Id.*, 218-219.

nombre. [...] Ce serait un beau tableau, mais un tableau mouvant. Ce serait un poème, mais un poème qui se verrait. Ce serait un tableau-poème [...]»³⁸⁵.

Cette définition montre que, pour lui, il n'existe pas de langage littéraire sans images en mouvement, pas de cinéma sans peinture. Ce rapprochement peut nous servir de point de départ pour une réflexion sur le rapport de l'esthétique ramuzienne aux autres domaines artistiques.

L'œuvre ramuzienne peut être considérée sous l'angle de ses similitudes avec le théâtre, la peinture et le cinéma. Nous présentons un choix d'études qui traitent les analogies en question, pour ensuite nous positionner du côté de l'analogie de la technique d'écriture ramuzienne avec les procédés filmiques. Ensuite, nous nous consacrons à l'analyse des différents effets cinématographiques qui ont été peu ou pas traités par les études antérieures et espérons fournir une explication de leur fonctionnement. Suite à ce rapprochement, nous nous aventurons également dans une tentative de comparaison entre l'écriture ramuzienne et celle des Nouveaux Romanciers.

Plusieurs études parues dans la deuxième moitié du XX^e siècle soulignent les similitudes entre l'écriture ramuzienne et le théâtre ou la peinture, telles *La forme ramuzienne : une écriture de l'implicite* et *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles-Ferdinand Ramuz (1926-1937)* de Sylvie Villelm³⁸⁶, mais aussi la *Vision plastique de C.-F. Ramuz* de Clarence R. Parsons³⁸⁷. Les études en question font référence à différentes problématiques ouvertes par l'écriture ramuzienne : tel est le cas de l'étude de Sylvie Villelm qui consacre un sous-chapitre aux effets cinématographiques présents dans les romans qu'elle se propose d'analyser sous l'angle de la dramaturgie. On pourrait aussi évoquer l'ouvrage de Clarence R. Parsons qui traite le problème de la langue³⁸⁸. Il faut remarquer que les deux auteurs ont très souvent

³⁸⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, « Encore une lettre », *op.cit.*, 238-239.

³⁸⁶ VILLELM, Sylvie, *op.cit.* (1995) et VILLELM, Sylvie, *op.cit.* (2001).

³⁸⁷ PARSONS, Clarence Reuben, *op.cit.*

³⁸⁸ *Id.*, 16-32.

recours à des éléments biographiques et au *Journal*. Pour prouver que Ramuz souhaite créer une vision plastique, Clarence R. Parsons s'appuie également sur l'étude de ses rapports avec des peintres et constate que « Ramuz va essayer de nous exprimer sa vision plastique de son pays et de ses habitants »³⁸⁹. Cette même étude démontre aussi en quoi l'art ramuzien peut être rapproché de celui des impressionnistes et des cubistes. Elle fait aussi une tentative de définition de la relation particulière de Ramuz à la peinture telle qu'elle a pu influencer son style et sa langue. L'auteur de cet ouvrage insiste entre autres sur le vocabulaire pictural et attire notre attention sur la prédominance des verbes suivants : avoir, être, faire, montrer, regarder, voir³⁹⁰. De son côté, Sylvie Villelm met en avant que « le monde matériel est décrit chez Ramuz d'après les impressions des personnages »³⁹¹. En 2001, le même auteur considère que les romans ramuziens parus entre 1926 et 1937 sont basés sur une dramaturgie implicite. Elle résume son concept de l'espace comme suit :

[L]'espace ramuzien, comme l'espace scénique, est un espace clos et souvent représenté comme factice. Ce rapport à l'espace scénique apparaît en premier lieu dans la clôture de l'espace. Le cadre montagnard est un univers hermétique dans lequel existent encore nombre d'espaces de la clôture, lieux de scènes dialoguées et gestualisées³⁹².

Le côté réducteur des approches citées vient de la source des interprétations qu'elles fournissent. Clarence R. Parsons souligne notamment l'amitié de Ramuz avec des peintres, Sylvie Villelm attire notre attention sur l'importance des dialogues et l'abondance des espaces clos dans les romans ramuziens. Ces deux perspectives critiques attachent beaucoup d'importance à la biographie de l'auteur : une telle démarche ne laisse pas assez de place à d'autres points de départ critiques, comme les différents éléments de la langue romanesque et les techniques narratives expérimentées,

³⁸⁹ *Id.*, 18.

³⁹⁰ *Id.*, 26.

³⁹¹ VILLELM, Sylvie, *op.cit.* (1995), 87.

³⁹² VILLELM, Sylvie, *op.cit.* (2001), 384.

susceptibles de rendre compte plus globalement du fonctionnement du récit ramuzien, en le rattachant également à d'autres courants littéraires. On va voir dans la suite que la question du lien de l'art ramuzien avec d'autres arts dépasse largement les possibilités assurées par le cadre du cinéma et qu'elle va même au-delà des cadres proprement dits d'une analogie cinématographique.

Donald R. Haggis note que « [l]es nombreuses expériences dans la technique du roman qui ont été faites au cours de la période qui s'est écoulée depuis la publication de *Salutation paysanne* nous ont habitué à certains de ces procédés que Ramuz était un des premiers à employer. Plutôt que d'essayer d'établir dans quelle mesure Ramuz peut être considéré comme un précurseur dans l'emploi de ces techniques nouvelles, nous voudrions chercher [...] à relier les innovations stylistiques de Ramuz [...] aux préoccupations de l'écrivain lui-même³⁹³ ». Cette recherche s'accompagne aussi de celle du lien avec le cinéma, souligné par une remarque relative à « La Faneuse dans son pré » : « [c]e premier "mouvement" de « La Faneuse dans son pré » semble offrir un des premiers exemples de l'influence du cinéma sur la technique de Ramuz. Cette manière de nous montrer d'abord le ciel, ensuite le village, enfin un seul personnage en "gros plan" ("*Grande et belle à voir, quand même de près, râtelant*") rappelle un procédé de cinéaste par lequel on a vu maint film commencer »³⁹⁴. André Tissot et Donald R. Haggis³⁹⁵ évoquent également la pertinence des tentatives ramuziennes parallèles à celles du cinéma. Le commentaire correspondant d'André Tissot mérite d'être cité plus longuement :

L'art consisterait, partant de ces images en vrac, à les ordonner selon des thèmes, selon une métrique [...] où l'ordre, sans être jamais apparent ou logique ou chronologique, aurait cependant une nécessité harmonique ou poétique ou psychique. Ces tentatives ont été faites par le cinéma d'avant-garde (sic !) et certains romans de Ramuz peuvent être regardés comme des essais parallèles sur le

³⁹³ HAGGIS, Donald R., *op.cit.*, 83-84.

³⁹⁴ *Id.*, 55.

³⁹⁵ *Id.*, 76.

plan littéraire. [...] Ces crescendo et decrescendo, ces thèmes pris et repris, savamment croisés ou mêlés, ces timbres différents évoquant des sensations et des états d'âme multiples font invinciblement songer à ces poètes de l'écran qui voulurent donner une traduction visuelle des enchantements de la musique. C'est pourquoi le subjectif fait irruption dans la représentation du monde au point de tout déformer³⁹⁶.

La présence de ce lien allant de pair avec une modernité incontestable demande aussi d'être éclairée du point de vue de la narration et du narrateur. Ce dernier, se transformerait-il dès lors en *grand imagier* ? Terme forgé par Albert Laffay, le grand imagier désigne le producteur d'images qui ne se confond pas avec le producteur du discours :

[D]ans un film, même lorsque la narration semble être le fait d'un narrateur verbal [...], il faut nécessairement supposer, à côté de ce narrateur, ou derrière lui, un narrateur d'autre sorte, celui-là même qui est la source des images que l'on voit sur l'écran. Comme tout narrateur, le grand imagier est une "personne fictive" (qu'il faut donc distinguer de l'auteur en tant que personne physique et sociale). Par ailleurs, cette structure productrice d'images constitue évidemment elle-même une "structure sans images"³⁹⁷.

Parmi les « incarnations » du narrateur présent dans les textes qui nous intéressent, on doit noter les occurrences de *on* ainsi que le style nominal : le premier nie l'importance de l'identité du médiateur, mais présuppose la présence d'une personne fictive, le deuxième soulève la question de l'existence même ou de la nécessité même du médiateur. L'identité voilée d'une perspective médiatrice et l'importance du perçu par rapport au foyer perceptif sont au centre des préoccupations de Jean-Louis Baudry :

On imagine ce qui serait dit, mais serait dit par personne – langue pleine qui nous comprend, mais se comprend hors d'une référence autre qu'elle-même. Là, lisible

³⁹⁶ TISSOT, André, *op.cit.*, 281.

³⁹⁷ Voir GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1995, 117-118.

mais invérifiable, évidente mais sans preuve – étant à elle-même sa preuve et la nôtre. Ne pas précéder ce qui nous désigne³⁹⁸.

L'opérateur, le médiateur souvent représenté par les occurrences de *on* est aussi mis en évidence, mais sans preuve identitaire. Dans la majorité des cas, la narration insiste sur l'image, le perçu, le vécu et ne rend compte du foyer perceptif – détaché ou complexe – qu'ultérieurement.

Paradoxalement, Ramuz souligne les possibilités d'intervention de l'opérateur :

La grande révolution dans l'art photographique a été faite par le cinéma. Elle s'est élaborée dans la matière même. Elle seule à (sic !) pu mettre à sa place l'opérateur, l'importance de l'opérateur. La succession rapide des images, leur nombre, le déplacement incessant de l'objet devant l'appareil et de l'appareil devant l'objet ont soudain multiplié à la fois les occasions d'intervention pour le preneur de vues et les "surprises" dues au hasard qu'il n'avait plus qu'à exploiter³⁹⁹.

Ces propos semblent mettre en avant l'opérateur qui peut être considéré comme l'une des fonctions narratives. Or, dans la narration ramuzienne, des rôles particuliers peuvent être accordés au narrateur, mais le cas échéant, aussi lui être ôtés. C'est le cas lorsque le médiateur s'efface. D'autre part, Ramuz fait référence à la mise en œuvre de ce qu'on appelle en langage cinématographique *l'image rapide*. La fascination pour l'image rapide, ainsi que son rapport à l'imagination a été exprimée par Ramuz comme suit :

Donnez-moi une machine volante, donnez-nous seulement une automobile et une bonne route [...], et nous nous *élevons*, en effet [...]. L'imagination travaille. Elle va comme l'abeille à travers les réalités du monde qu'elle devine, qu'elle rapproche,

³⁹⁸ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1967, 109.

³⁹⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand, « Photographie ». Dans : *Notes et articles*, OCM, 19, 242.

qu'elle compare ; elle a sans cesse devant elle des échantillons de ce qui est épars dans le monde entier⁴⁰⁰.

Ainsi s'articule la possibilité de saisir les différentes réalités, les différentes subjectivités, des morceaux du monde. Il est également intéressant de considérer la réflexion de Ramuz sur le rapport entre le cinéma, l'écriture et la peinture :

Le cinéma, [...] l'art neuf [...] a toutes les échelles et contradictoires ; tour à tour il les détruit l'une par l'autre, puis les explique, puis les hiérarchise [...]. [I]l a toute la liberté de mise en pages qu'on voudra, parce qu'il a toutes les mises en pages, étant successif (comme la littérature), ce que la peinture n'est pas. [...] Car il peut exprimer [...] le mobile, il exprime la fixité ; ce qui demeure, ce qui passe : – il faudrait seulement qu'une fois il consentît à tirer parti de ses propres moyens qui sont immenses et presque entièrement inexplorés⁴⁰¹.

À part ces réflexions sur le cinéma, la question de l'influence du septième art sur l'écriture ramuzienne a été de nombreuses fois soulevée par la critique. André Tissot réduit cette influence à celle du cinéma muet et du film d'avant-garde : « La vision ramuzienne a été influencée par le cinéma. Mais il faut remarquer aussitôt qu'il s'agit du cinéma muet. [...] Plus particulièrement du film d'avant-garde qui prétendait se borner au cinéma pur et se passer presque entièrement, ou entièrement de textes, pour être une sorte de symphonie en images »⁴⁰². S'agirait-il dès lors simplement d'une suite structurée d'images muettes ? En contraste avec ces réflexions, Jean Steinmann souligne les analogies entre les textes ramuziens et le cinéma sonore :

Ramuz ne se contente pas [...] de nous donner des clichés d'un même paysage [...]. Il cinématographie le glissement presque insensible des formes et des couleurs auquel assiste l'œil de celui qui dégringole une pente ou suit la route. [...] Ces paysages ne sont pas seulement mobiles, mais bruisants. On y entend sonner les cloches [...], craquer les glaciers, hucher les pâtres, chanter les torrents. Ramuz ne

⁴⁰⁰ *Id.*, 247.

⁴⁰¹ *Id.*, 252.

⁴⁰² TISSOT, André, *id.*, 274.

crain pas les onomatopées [...]. Il dispose d'un don étonnant de traduire les images sonores⁴⁰³.

Afin d'illustrer plus concrètement l'imbrication des réflexions de Ramuz à propos du simultanésisme avec la logique de mouvement-perception ainsi qu'avec les mouvements de l'œil décrit ci-dessus, nous proposons un premier rapprochement de deux extraits, issus notamment de *La Grande Peur dans la montagne* et de *L'Année dernière à Marienbad*. La montée dans la montagne ainsi que la descente dans le village assurent un bon cadre pour illustrer le jeu des perspectives qui met en avant le perçu :

On s'éloignait peu à peu du torrent qu'on laissait descendre sur sa gauche comme à la corde, tandis qu'on montait soi-même sur la droite [...]⁴⁰⁴.

Du point de vue des protagonistes, le torrent semble descendre à mesure qu'ils s'en éloignent, à mesure qu'ils montent. Ce qui rend ce passage intéressant, c'est que les protagonistes et le torrent sont définis l'un par rapport à l'autre. On assiste au même processus de descente-montée dans la suite de cette scène où les personnages du roman qui montent, voient une croix :

Quand on était au pied de l'église, on voyait que sa croix de fer était noire [...]. En haut du grand clocher [...] il y avait la croix de fer ; [...] à mesure qu'on montait soi-même, elle, on la voyait descendre ; on l'a vue venir contre les rochers, le long desquels elle glissait de haut en bas ; elle est venue, ensuite, se mettre devant les forêts, noires comme elles⁴⁰⁵.

Voir et identifier les personnages n'est pas important dans ce passage : l'accent est mis sur l'image de la croix, vue selon la logique de mouvement-perception. Il semble que ce soit l'image qui descend ; c'est la vision de surface qui est accentuée. Le déplacement du regard n'est pas explicité, par contre, une large place est attribuée aux

⁴⁰³ STEINMANN, Jean, *op.cit.*, 189.

⁴⁰⁴ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 157.

⁴⁰⁵ *Id.*, 175.

mouvements imaginaires associés à l'image de la croix : « on la voyait descendre », « on l'a vue venir », « elle glissait de haut en bas », « elle est venue, ensuite, se mettre ». La simple vision de l'image se transforme au fur et à mesure en une description des mouvements censés être effectués par l'image de la croix. Ce phénomène rend parfaitement compte du caractère créateur du regard, transformant, déformant le monde perçu à son gré.

La vision de cette croix est très proche d'une instruction technique décrite par Alain Robbe-Grillet dans *L'Année dernière à Marienbad* :

La photographie est prise d'en bas, comme si la chose était vue par un personnage (invisible). Mais la caméra se rapproche pour regarder de très près (de plus près, probablement, que ne peut le faire un homme normal sans monter sur une échelle), puis elle tourne autour du motif choisi pour en détailler les éléments, à la manière des documentaires d'architecture⁴⁰⁶.

La prise d'images décrite par Alain Robbe-Grillet pourra être observée dans plusieurs exemples dans la partie d'analyse textuelle qui suit.

La complexité des images et des perspectives est également soulignée par André Tissot, dans sa réflexion sur *La Guérison des maladies* et la période de création qui suit ce roman :

Ce n'est plus le narrateur qui conduit le récit, qui commente, mais les personnages eux-mêmes qui, par un système de références multiples, de feux croisés ou de prises de vues, se voient et s'expliquent mutuellement. Ramuz se trouve ainsi composer en images extérieures – ses personnages sont vus par d'autres – et en images intérieures – ses personnages voient le monde, se représentent leur vie actuelle – passée et future. Ou bien le narrateur lui-même adopte successivement des attitudes très diverses selon les figures qu'il peint. Ainsi au roman collectif correspond une esthétique nouvelle qui abandonne le point de vue unique et objectif de l'"auteur", pour suggérer la réalité par un complexe de représentations

⁴⁰⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris : Minuit, coll. J'ai lu, 1961, 51.

subjectives. C'est d'une sorte de relativisme ou d'un ensemble d'images plus ou moins déformées que le lecteur doit extraire une vision valable, mais jamais fixée définitivement⁴⁰⁷.

La réalité se montrerait ainsi à travers de ces variantes afin de nous inviter à la reconstruire telle quelle : doit-on y voir un geste qui annonce les représentations comme on en voit par exemple dans *L'Apocryphe* de Robert Pinget ? On serait dès lors confronté à une somme de variantes qui servent à représenter le discours ou l'image et qui permettent – grâce à leur dynamisme – de construire une vision provisoire, fixée du moins pour une durée précise. On voit que la question de la représentation du discours et de l'image soulève tout de suite aussi celle de la durée. Charly Guyot considère que l'usage du temps est la marque la plus originale de l'écriture de C. F. Ramuz :

Qu'on y regarde de près, et l'on s'apercevra que les procédés les plus caractéristiques du style ramuzien, ses trouvailles expressives les plus audacieuses – les plus déconcertantes parfois – sont dus à cet usage des temps. Emploi de l'imparfait descriptif brusquement interrompu par un présent, qui déclenche un monologue intérieur. Téléscopages inattendus, ainsi dans *Les Signes parmi nous*, du présent et du passé, de la réalité et du rêve. Juxtapositions, interférences, surimpressions : autant de procédés devenus habituels à Ramuz [...], habituels parce que *nécessaires* à l'expression de son univers intérieur. Sur un tel art, il paraît indubitable que la technique du film a exercé son influence, peut-être à partir de l'époque où l'écrivain concevait *Le Règne de l'esprit malin*⁴⁰⁸.

La même préoccupation apparaît aussi dans l'œuvre de Jean-Louis Baudry. Elle est notamment présentée comme étant en rapport étroit non seulement avec la perception de la durée, mais également avec la présence et la position de la perspective :

Poursuite, reflux, choc, tableau. Se laisser convaincre. Cela n'est pas toujours visible, cela n'est pas toujours entendu (mais il veut saisir ce rythme – répétition

⁴⁰⁷ TISSOT, André, *id.*, 242.

⁴⁰⁸ GUYOT, Charly, *op. cit.*, 91.

des mêmes syllabes entre des silences mobiles, entre des passages trop rapides). [...] Avec lui, tout devra s'inscrire dans la même trame et chaque motif sera lié aux autres par une loi formelle. [...] Cela ne durera pas, mais voici le lieu d'une meilleure perspective (lointaine ou proche), le centre immobile du circuit⁴⁰⁹.

Le défilé d'impressions figure au style nominal ce qui inscrirait ce passage dans l'idée du cinématographique. Or, il ne peut s'agir que d'une saisie subjective qui capte l'interzone, la perception provisoire, l'instant, puisque « [c]ela ne durera pas » et car il s'agit de « passages trop rapides ». En ce qui concerne les perspectives, c'est aussi leur défilé, leurs brusques passages qui est en cause. La nécessité de la perspective dotée d'une fonction précise (« le centre immobile du circuit ») étant plus importante que sa position exacte (« lointaine ou proche »), cette question apparaît révélatrice dans les romans de Ramuz aussi.

Ce qui intéresse aussi la narration, c'est justement l'étape d'entre-deux, celle du passage, mais qui s'effectue parfois sous des formes de transitions très structurées, pouvant être vécues par tel ou tel personnage. Parallèlement à la problématique de la durée de ces passages, il importe de souligner aussi la question de la durée subjective en général. À ce propos, André Tissot a raison de mettre en avant une idée qui éclaire un aspect majeur de la problématique des « images-perception » :

Ainsi une des qualités les plus remarquables des œuvres d'avant 1914 est mise en péril par ce jeu d'images : je veux parler du sens de la durée. Ramuz dans le récit savait prendre les raccourcis, il résumait en quelques phrases les actes insignifiants ; dans sa nouvelle manière, tout ou presque tout doit être montré et ce sont précisément les perceptions les plus usuelles qui retiennent son attention. [...] On ne peut se défaire parfois d'une impression de piétinement dans ces tableaux qui n'en finissent pas. Et ces « plans » qui avaient été le grand souci de la composition dans la première période se ramènent de plus en plus à un plan : celui des images où tout doit s'inscrire⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ BAUDRY, Jean-Louis, *id.*, 9.

⁴¹⁰ TISSOT, André, *id.*, 246.

Selon cette conception, il s'agirait de perceptions habituelles qui s'inscrivent dans une image, censées prendre en charge la temporalité dans sa complexité. Mais dès qu'il s'agit de la montrer, les questions suivantes se posent tout de suite : comment rendre compte de ce constituant du récit lorsqu'on est dans l'immédiat, dans l'accès impromptu au réel ? Quel serait le rapport entre cet usage particulier et la mise en œuvre des effets cinématographiques ?

Le présent, défini souvent comme un temps cinématographique, apparaît souvent dans les textes qui nous intéressent, mais on y voit surgir des effets cinématographiques présupposant une certaine durée. Ce qui nous semble primordial pour le fonctionnement de la durée liée à la perception d'une certaine image ou d'une certaine projection, ce sont plutôt les techniques qui servent de transition. Comment manipuler, comment représenter la subjectivité de la perception du temps ou du suspens du moment actuel ? Jacqueline Sessa note à propos de *La Séparation des races*, la mise en œuvre du panoramique vertical, de la contre-plongée progressive, des plans, des travellings, des champs-contre champs ou des fondus au noir qui se laissent définir comme dotés d'une certaine durée :

Dès la première lecture, l'originalité ramuzienne est évidente : les éléments cinématographiques s'imbriquent entre eux et avec le reste du récit de façon si complexe qu'on a du mal à distinguer ce qui appartient à un référent premier, déjà multiple et présenté en focalisation multiple, et les images projetées, les fantasmes induits par ces images. [...] [D]ans *Séparation des races*, l'œil du narrateur, dans le premier chapitre, nous entraîne dans un mouvement ascensionnel, en termes cinématographiques, du panoramique vertical, de contre-plongée progressive :

L'œil, c'est d'un seul coup d'aile et sans que rien le gêne qu'il atteint le sommet. Il va contre des talus caillouteux d'abord [...] et c'est un premier étage. Sur ce premier étage, il y a des vergers ; on voit la place d'un village ; on voit qu'il y a des

*maisons grises et blanches, bien serrées, avec des fenils en bois bruns sous les toits tantôt noirs, tantôt argentés, selon l'éclairage*⁴¹¹.

Le même critique fait aussi une tentative de définition des différentes fonctions auxquelles semblent correspondre les différents types d'effets cinématographiques : « Au chapitre XV, Thérèse cache elle-même sa valise avant de s'enfuir avec son amant. [...] C'est dans ces trois chapitres⁴¹² que les procédés cinématographiques sont les plus fréquents. Gros plans, travellings, champs-contre champs, fondus au noir, servent à approcher aussi bien l'idole que l'imitatrice et leurs partenaires masculins : gros plans sur les bras et les mains, travellings pour poursuivre les mouvements dans l'île ou les appartements, champ-contre champ pour passer de l'un à l'autre amant et cut d'un degré du récit à l'autre »⁴¹³.

André Tissot, de son côté, souligne les procédés comme le montage court ou la surimpression dont il définit la version ramuzienne ainsi : « Il utilise le procédé de la surimpression : un personnage pense en images, revit en images ce qui lui est arrivé ou projette une action. Ses visions se transforment à vue comme au cinéma, l'une pâlit et se dissipe tandis que la suivante se dessine de plus en plus clairement par-dessus. Voici Joseph dans le pierrier, il voit en imagination son village, son vieux père [...], tout à coup la vision s'évanouit : “*A ce moment, une vue toute mélangée lui est venue*” »⁴¹⁴. L'explication de Pierre Kohler à ce même propos mérite aussi d'être citée :

Le cinéma a confirmé Ramuz dans son goût du raccourci et de l'ellipse. La technique du film lui a prêté certains procédés secondaires. Celui que j'appellerai *l'interférence* : l'auteur entrecoupe un récit par des images détachées d'un tableau différent ; dans *La Séparation des races*, par exemple, nous voyons le colporteur Mathias descendre les vallées de l'Oberland vers Thoune et Berne [...], mais à

⁴¹¹ SESSA, Jacqueline, *art.cit.*, 82.

⁴¹² Il s'agit des chapitres X, II, XV.

⁴¹³ *Id.*, 86.

⁴¹⁴ TISSOT, André, *id.*, 279.

chaque progrès de son voyage, une phrase, entre tirets et sans explication, nous montre la fille enlevée qui attend son sort à l'autre bout de la Suisse [...]. Ramuz [...] a imité ailleurs un effet d'optique du film : la *surimpression*, la superposition des vues, l'image qui transparait à travers une autre puis s'efface graduellement sous elle⁴¹⁵.

Le même critique note un apport important de ces techniques dans une note de bas de page. Selon lui, la mise en œuvre de la surimpression en littérature a déjà été exploitée par Jules Romains dans *Mort de quelqu'un*, mais il faut savoir que « J. Romains nous avertit d'abord par quelques mots d'introduction : "A Paris... Pendant ce temps..." Ramuz nous laisse nous tirer d'affaire sans poteau indicateur »⁴¹⁶. En ce qui concerne le montage court, André Tissot le décrit comme suit : « Des bandes très courtes présentent successivement deux scènes différentes dans des lieux différents, ceci afin de suggérer la simultanéité et d'opérer un rapprochement dans l'esprit du lecteur. [...] Le passage d'un objet à l'autre n'est indiqué que par un tiret, de même que sur l'écran une image succède brusquement à une autre sans transition »⁴¹⁷. Les passages dont il s'agit présupposent toutefois la transformation de la vision soit en termes psychologiques, soit en termes cinématographiques. Nous avons accès à certaines images qui présupposent une transformation intérieure. Or, dans le cas de nombreuses autres images, il serait impossible de rendre compte du rapport de simultanéité, sans présupposer la présence et le déplacement de quelque chose ou de quelqu'un. Ces effets se font sous la prise d'un regard anonyme : il y a changement ou mobilité de la perspective sans que l'évocation d'un déplacement dans l'espace soit forcément nécessaire. À ce point, nous devons nuancer les propos de Maxime Chastaing qui résume l'esthétique ramuzienne de la manière suivante :

Ramuz, ou l'esthétique du *phénomène*. Fonctions toujours de quelque observateur, décor et personnages sont donc *perspectifs*. Si le roman ne contient pas de lois, il

⁴¹⁵ KOHLER, Pierre, *L'art de Ramuz, op.cit.*,19.

⁴¹⁶ *Ibid.* (bas de page n° 2.)

⁴¹⁷ TISSOT, André, *id*, 280.

dépend de la loi de perspective. La virtuosité cinématographique de l'auteur n'est qu'une manifestation de cette loi essentielle. [...] Ramuz, le terrien, par un "travelling" de conscience, inscrit dans son récit l'apparition du paysage⁴¹⁸.

La réflexion se complète avec la définition des deux corollaires de cette loi de perspective : « *perspective est toujours perspective de personnage ; personnage est toujours campagnard* »⁴¹⁹. Quoique la perspective puisse être souvent associée à un personnage, il n'est pas toujours aussi important de pouvoir la saisir, l'identifier. Les exemples dans lesquels il s'avère impossible d'attribuer un référent (tel personnage équivaut à telle perspective) représentent un défi du point de vue d'un éventuel rapprochement de l'esthétique ramuzienne et de l'esthétique phénoménologique. Il est intéressant de noter que cette critique considère l'esthétique cinématographique dans son rapport à la conscience. Outre l'identification des perspectives individuelles et collectives, les romans de C. F. Ramuz soulèvent également la question d'une perspective indéfinie, supposée comme individuelle plutôt que collective, mais dotée d'une conscience.

III. 2. Effets cinématographiques dans la création romanesque de C. F. Ramuz et le Nouveau Roman

Comme nous avons pu le voir dans le sous-chapitre précédent, la création ramuzienne et les préoccupations des Nouveaux Romanciers témoignent d'un lien particulier. Avant d'illustrer ce lien en détail, il importe de signaler une différence majeure entre l'œuvre de C.F. Ramuz et d'Alain-Robbe Grillet : tandis que l'objectif du

⁴¹⁸ CHASTAING, Maxime, *id.*, 110.

⁴¹⁹ *Id.*, 111.

Nouveau Romancier est surtout de donner des instructions, le Vaudois veut faire de la littérature proprement dite.

L'analogie que l'on découvre entre ces deux types de création s'inscrit également dans la continuité du style impressionniste. Gérald Froidevaux rappelle que « [d]ès 1913, Ramuz emploie des procédés narratifs inédits, propres à faire éclater la structure du récit telle que le roman français l'avait héritée du XIX^e siècle. [...] L'apparition du Nouveau Roman a montré à quel point Ramuz, plaçant l'accent sur le visuel et le descriptif, préfigure dès les années vingt l'écriture romanesque des années cinquante et soixante »⁴²⁰. Dans sa caractérisation de l'instance narrative ramuzienne, Roger Francillon emploie même une notion-clé, celle de « phénoménologie de la perception » et constate que « Ramuz prête à l'instance narrative à la fois le regard aigu d'un peintre qui appréhende le monde de manière sensorielle, et la naïveté d'un villageois sensible aux réalités naturelles [...]. En outre, le récit est souvent focalisé [...]. Cette phénoménologie de la perception apparaît d'emblée primordiale dans la manière du poète »⁴²¹. Il attire notre attention sur la difficulté de rendre compte de la narration des romans de la deuxième période de la création ramuzienne :

Dans les romans de la deuxième période de sa carrière, il recourt à une syntaxe narrative de plus en plus élaborée, n'hésitant pas à rompre avec les règles du récit traditionnel. Le narrateur [...] est à la fois hors de l'histoire qu'il raconte et dans l'histoire, comme s'il avait été le témoin des événements. De là découle un emploi très original des temps grammaticaux et des pronoms qui a heurté les puristes. [...]. Cette instabilité de l'instance narrative, qui préfigure certains essais du Nouveau Roman, rend parfois ces textes de la deuxième période difficiles d'accès⁴²².

⁴²⁰ FROIDEVAUX, Gérald (2000), *op.cit.*, 54-55.

⁴²¹ FRANCILLON, Roger, « Charles Ferdinand Ramuz ». Dans : *Histoire de la littérature en Suisse romande*, tome 2, De Töpffer à Ramuz (dir. Roger FRANCILLON), Lausanne : Payot, 1997, 438.

⁴²² *Id.*, 440-441.

À notre connaissance, le travail qui consiste à démontrer en quoi les textes de Charles Ferdinand Ramuz préfigureraient la création de « l'école du regard », n'a pas été fait en détail jusqu'à présent. Dès lors, il semble d'autant plus intéressant d'aller à la découverte de ce qui peut rendre difficile l'accès aux textes en question et de ce qui fait leur modernité incontestable, annonçant les théories de la mouvance du Nouveau Roman.

Dès le début de la création ramuzienne, on voit quelques exemples de mise en œuvre de différents effets cinématographiques. Dans cette partie, nous donnons un classement des effets présents dans les romans de C. F. Ramuz. Ce sera une analyse des exemples accompagnée de quelques explications des termes techniques (cinématographiques), dans un double but : d'une part, la découverte des particularités ramuziennes qui se rattachent aux passages en question, d'autre part, le rapprochement des techniques d'écriture et de la langue des Nouveaux Romains et des romans de Ramuz. Selon notre hypothèse, ce n'est pas la pure mise en œuvre de ces effets qui permet de rendre compte de l'analogie entre ces mondes littéraires, mais plutôt leur complexité. Notre démarche sera la suivante : on commence par des catégories cinématographiques, pour ensuite nous consacrer aux cas plus complexes qui impliquent plusieurs effets. Enfin, on ira jusqu'à montrer le caractère intentionnel du foyer perceptif anonyme qu'on redécouvre comme doté de conscience et de cognition. « Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires », pourrait-on dire avec Alain Robbe-Grillet⁴²³.

III.2.1. Gros plan – ruptures et création

⁴²³ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, 1963, 147.

Jean-Louis Pierre rappelle dans sa thèse que « [t]out lecteur est frappé [...] par l'abondance des ruptures dans l'écriture ramuzienne : ruptures concernant l'énonciation et ruptures temporelles, ruptures dans la continuité syntaxique »⁴²⁴. Le gros plan met en jeu le plan rapproché ou un détail de l'image. Outre cet effet de rapproché, il sert différentes modalités de rupture : énonciative, spatiale et temporelle⁴²⁵. Pour introduire les manifestations de cet effet cinématographique, on se propose d'examiner un passage complexe tiré de *La Beauté sur la terre*. D'une part, la narration y recourt à l'ambiguïté référentielle (notée parmi les reproches contre l'écriture ramuzienne). D'autre part, cette caractéristique éminente des narrations modernes est exploitée à des fins cinématographiques, notamment à la mise en œuvre d'un gros plan. Dans le sous-chapitre intitulé *Une esthétique cinématographique* de leur ouvrage consacré au même roman, Daniel Maggetti et Stéphane Petermann décrivent cette caractéristique de l'écriture ramuzienne comme suit : « Le roman est fortement marqué par l'esthétique et les potentialités du cinéma, notamment dans les scènes où chaque position du corps, chaque mouvement des personnages dans l'espace sont relevés [...]. La focalisation se fait par gros plans successifs, suivant chaque détail de l'un et de l'autre personnage⁴²⁶ ». Parallèlement à l'effet de rupture dans l'extrait suivant de *La Beauté sur la terre*, on y voit se dessiner un complexe de représentations de nature cinématographique qui s'inscrit dans une temporalité suspendue :

Mme Milliquet sortait de la cuisine dont elle était en train de refermer la porte.
 Sa main était restée sans mouvement sur la poignée ; le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans. [...] C'était pendant qu'elle s'avancait jusque sous les platanes. [...] Elle a regardé autour d'elle, elle a d'abord tourné le dos au vitrage, puis se tourne de nouveau vers le vitrage et vers le soleil, – c'est à ce moment que Chauvy s'était levé. Il avait comme toujours son vieux chapeau melon [...] ; il vient, il se met devant elle.
 Il porte la main à son chapeau.

⁴²⁴ PIERRE, Jean-Louis, *Identités de C. F. Ramuz*, Arras : Artois Presses Université, 2011, 135.

⁴²⁵ GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *id.*, 101.

⁴²⁶ MAGGETTI, Daniel – PETERMANN, Stéphane, *id.*, 97.

Il ôte son chapeau, tandis que sa grosse barbe sale va vers en bas et a été remplacée par son crâne qui brillait entre deux touffes de cheveux⁴²⁷.

À première vue, on pourrait croire qu'anaphoriquement, *elle* renvoie à Mme Milliquet. Or, le contexte nous permet d'affirmer qu'il s'agit de la nièce, en train de regarder la lumière du ciel et de l'eau⁴²⁸. Le pronom *elle* renvoie à Juliette, la nièce qui se retrouve en face de Chauvy. Elle se pose comme premier foyer perceptif. Mais est-ce que c'est son point de vue qui domine ici? À travers l'indication temporelle « c'est à ce moment », on a un arrêt sur une image suivante qui montre Chauvy devant Juliette : « il se met devant elle ». Cette image peut présupposer Juliette en tant que foyer perceptif, mais il est essentiel de voir ce qui est dans le champ de vue au détriment du sujet qui perçoit. Cette hypothèse est confirmée par l'absence du sujet dans « a été remplacée par son crâne » : l'image de la barbe est remplacée par celle du crâne. La fixation du point de vue sur ce champ visuel crée un suspens en cette fin de chapitre. En ce qui concerne l'effet de rupture créé par ce passage, il s'agit surtout d'une rupture temporelle. Nous voyons notamment Chauvy se pencher en entrant et le regard s'arrête sur son crâne. Le temps est comme suspendu dans l'image fixée par le regard, comme gravée dans la temporalité et dans la conscience. Cette scène montre une analogie avec un extrait de Malraux (notamment le début de *La Condition humaine*), commenté par Claude-Edmonde Magny comme suit :

Durant toute la scène, il y a comme un martellement rythmique du gros plan (le pied de l'homme endormi), qui revient nous fasciner à intervalles réguliers pour enfoncer dans notre conscience l'obsession même qui est celle du héros. Pendant ces quelques pages, nous voyons par les yeux de Tchen. Un peu après, ayant réussi à tuer l'homme, il entre dans la pièce où sont réunis ses camarades, et à ce qu'il voit surgit démesurément grossi, pour s'imposer à nous avec la minutie obsessionnelle du gros plan [...]⁴²⁹.

⁴²⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 113.

⁴²⁸ Voir *id.*, 111-112.

⁴²⁹ MAGNY, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris : Seuil, 1984, 97.

Dans le cas du passage cité ci-dessus, on voit aussi avec les yeux du personnage (en l'occurrence Juliette), mais l'importance qui lui est accordée est moindre à celle qui revient aux détails de l'image de Chauvy, vue en gros plan. L'effet se trouve renforcé par la transparence d'une voix-off (« le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre ») et par la focalisation sur la main de Mme Milliquet (« [s]a main était restée sans mouvement sur la poignée »).

Le suspens ainsi que la rupture temporelle sont mis en avant et explicités par la narration de *Les Images* de Jean-Louis Baudry comme suit :

[J]e me tenais debout derrière vous, et vous avez renversé la tête. Il n'est plus temps de reculer, mais attendre encore ; mieux éprouver cette peur qui ralentit nos mouvements (bras levé, tendu vers vous, votre nuque) et nous redoutons un avenir qui nous est soudain transparent⁴³⁰.

Le temps fixé dans l'attente, les mouvements ralentis, ainsi que les précisions sur l'image du bras tendu provoquent un suspens, une rupture dans le temps perçu. Celle-ci crée d'une part un ralentissement, d'autre part, elle ouvre la voie pour la transparence du futur. L'image du bras mise en avant entre les parenthèses sert de pivot entre le temps actuel, perçu comme prolongé et le temps futur, perçu comme visible, accessible dès maintenant.

Dans *L'Amour du monde* de C. F. Ramuz, Joël, ce *colporteur d'images* est représenté sous forme de gros plan. Afin de connaître le rôle spécial de ce personnage, il est important de faire figurer ici un commentaire de Ramuz qui correspond à une définition de ce personnage-clé :

celui qui parle dans les cafés, *colporteur d'images*
qui les rend réelles, qui fait qu'il y a une vision collective

⁴³⁰ BAUDRY, Jean-Louis, *Les Images*, Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1963, 94.

et l'image devient extérieure
des paysages se plantent en travers du paysage réel
suppression du temps et de l'espace
qui est le colporteur d'images ?⁴³¹

Dans le chapitre IX de ce roman, très marqué à la fois par l'idée et les techniques du cinéma, l'image de Joël au rapproché ne fait que mettre en avant son rôle de médiateur :

Mais à ce moment on a vu Joël s'avancer. La peau de son cou a été soulevée par deux cordes qui s'y tendaient, parce qu'il serrait les mâchoires⁴³².

Noël Cordonier remarque à propos du gros plan qu'il met en jeu soit la psychologie, soit une action ou une qualité d'un personnage, suivant les supports : « Mais quand, au cinéma, les *gros-plans* permettent d'approcher la vie intérieure et la psychologie d'un personnage, dans *L'Amour du monde*, ils annoncent plutôt l'action ou alors ils cernent une qualité attendue du personnage, même si Ramuz recourt plutôt à ces procédés pour éviter la description morale ou psychologique »⁴³³. La description psychologique du personnage n'étant pas de rigueur, c'est la qualité représentative et la faculté créatrice de vision du *colporteur d'images* qui est mise en avant par le gros plan cité.

Le passage brusque du regard qui se pose sur l'image de la tête ou du visage est susceptible d'opérer une rupture non seulement temporelle, mais aussi psychologique, notamment telle qu'on peut la découvrir dans *Personnes* de Jean-Louis Baudry :

Images maintenant plus précises – jambes et cheveux, mais surtout la fixité muette du visage quand elle ne sait pas encore ce qui va se décider : rupture soudaine (ne

⁴³¹ Cité par, CORDONIER, Noël, « Le poète et les objets du monde ». Dans : *OC*, XXVI, tome 7, 299.

⁴³² RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, *OCM*, 13, 88.

⁴³³ CORDONIER, Noël, *op.cit.*, 327.

désirant alors que l'excès d'une nudité qui l'expose davantage) ou le glissement vers une mort apparente (effacement du visage contre le mur)⁴³⁴.

Les images actuelles se cristallisent tout d'un coup : « jambes et cheveux ». Ensuite, le regard s'arrête plus longuement sur l'image du visage. La narration va même jusqu'à expliciter l'effet produit par le gros plan : rupture soudaine. La double structure caractérise non seulement l'exemple issu de *La Beauté sur la terre*, mais aussi celui tiré de *Personnes*. Dans le premier cas, nous avons un suivi parallèle des mouvements de Mme Milliquet et de la nièce. Cette alternance d'images finit par s'absorber en un gros plan. Dans le cas du roman de Baudry, il s'agit d'un parallèle entre l'indication technique relative à la rupture (« rupture soudaine » – « effacement du visage contre le mur ») et l'explication psychologique correspondante (« ne désirant alors.... » – « ou le glissement vers une mort apparente »).

La temporalité suspendue, la rupture psychologique ou encore la pertinence d'un personnage au niveau de la création des images apparaissent comme des effets créés par le gros plan. Il peut paraître que ce sous-chapitre manque d'exemples ramuziens. Or, ils sont plutôt nombreux, mais leurs manifestations s'associent souvent à d'autres effets cinématographiques comme cela est annoncé par notre premier exemple. La question de la coprésence ne se pose pas seulement au sujet des différents effets cinématographiques, mais aussi au sujet des différents plans, des différentes images. Le gros plan nous a amené à considérer les effets de rupture, le montage alterné soulève la question de la transition...

II.2.2. Montage alterné, montage-cut, crossing-up, fondu...les mystères de la transition

⁴³⁴ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, *op.cit.*, 124.

Ce sous-chapitre consacré aux manifestations du montage alterné nous permettra, d'une part, de définir les particularités et les structures ramuziennes qui se rattachent à la mise en œuvre de cette technique, d'autre part, de nous aventurer dans les premiers rapprochements plus approfondis de la narration des romans de C.F. Ramuz et de celle qu'on retrouve dans le Nouveau Roman.

Il semble que le montage puisse non seulement s'accompagner d'une fonction thématique et narrative, mais aussi mettre en place un point de vue qui ne correspondrait qu'en apparence avec le regard de la caméra. C'est le cas d'un exemple tiré de *Derborence* qui souligne la coupe des plans :

Thérèse prend une brindille de mélèze, – ce soir du vingt-deux juin, vers les huit heures et demie peut-être, pendant que Séraphin et Antoine étaient assis devant le feu à Derborence ; ils étaient devant le feu, Séraphin et Antoine, et les étoiles se montraient l'une après l'autre, et la lune allait se lever. Dans la grande cuisine noire, il y a une place claire : c'est le feu, sa mère est devant ; Thérèse prend la brindille [...] le vingt-deux juin⁴³⁵.

Le montage met l'accent sur la simultanéité des plans montrés. S'agirait-il d'une manifestation du *crossing-up*, tel qu'il se présente dans les romans contemporains ? « Le roman contemporain fait très souvent usage de la mobilité de la caméra, autrement que pour découper le récit en *plans* différents. Comme le cinéma, il emploie volontiers *travelling*, *fondue enchaînée* et *crossing-up*. On sait ce que les Américains entendent par cette dernière technique : lorsque deux fragments d'une même histoire se déroulent simultanément dans des lieux différents, la caméra oscillera de l'un à l'autre »⁴³⁶. Dans ce cas-ci, il y a aussi une indication temporelle approximative : « ce soir du vingt-deux juin, vers les huit heures et demie peut-être »⁴³⁷. Plutôt que d'insister plus longuement sur la question du temps, on constate qu'au lieu de donner l'essentiel du passage, elle

⁴³⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, OCM, 17, 213.

⁴³⁶ MAGNY, Claude-Edmonde, *id.*, 100.

⁴³⁷ L'éventualité de cette indication ne fait qu'accentuer le caractère subjectif de la perception du temps.

assure plutôt un cadre. L'accent porte sur le contraste entre les trois premiers chapitres (liés à Derborence) et le quatrième (qui représente Thérèse dans le village), ainsi que sur la tension entre le haut et le bas. Elle se trouve dissipée par l'image du champ susceptible de relier les deux « réalités » : c'est l'image du ciel qui assure le lien et le passage entre celle des femmes et celle des hommes représentés respectivement en bas et en haut. L'idée de la fonction perpétuelle du ciel est exprimée dans le roman intitulé *Personnes* de Jean-Louis Baudry comme suit :

L'image cherchée est peut-être là. Présence indiscutable et permanente, engagée dans des variations continues. Le ciel⁴³⁸.

Le ciel se présente dans les deux cas comme un espace qui accueille et organise les images en jeu. Qu'il s'agisse des versions provisoires ou des prises de vue séparées dans l'espace, il concentre et absorbe les réalités visuelles.

D'un point de vue narratif, on constate que l'image de Derborence avec les figures d'Antoine et de Séraphin est mise en avant par la structure en croix suivante : « Séraphin et Antoine étaient assis devant le feu à Derborence ; ils étaient devant le feu, Séraphin et Antoine ». Il s'agit de deux variantes, du moins textuelles, de la même image. Le retour sur l'image du début s'accompagne des présentatifs (« il y a une place claire : c'est le feu »), censés accentuer l'absence de médiateur. En même temps, cette scène nécessite un point de vue à partir duquel il soit vu. Les présentatifs et les structures *on+verbe de perception* étant souvent interchangeables, il s'agit d'un point de vue perceptif supposé. Cet extrait fonctionne par analogie à l'effet Koulechov qui consiste à « rendre perceptibles des choses qui n'existent pas réellement dans l'image » et nécessite qu'on admette que « le véritable vecteur sémiogénétique, au cinéma, ne se situe pas au niveau du plan, mais du montage des plans »⁴³⁹. Cette analogie nous semble d'autant plus pertinente qu'elle confirme le caractère cognitif du foyer perceptif. L'effet

⁴³⁸ BAUDRY, Jean-Louis, *id.*, 8.

⁴³⁹ GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *id.*, 72.

Koulechov présuppose notamment qu'il est indispensable de passer par le biais cognitif. Daniel Weyl définit la disjonction des images comme une source de richesse : « Tout en requérant un spectateur actif, sollicité dans sa capacité d'inférence cognitive pour combler un trou logique, elle ouvre en même temps la passionnante possibilité du hors champ »⁴⁴⁰. Quoique la proximité des deux plans dans le temps soit évidente dans l'exemple cité, le point de vue n'« existe pas réellement », ou semble doublement supposé. D'une part textuellement (comme on l'a montré), d'autre part dans le sens où sa position est variable et s'actualise toujours conformément au plan en question. Par sa position variable ainsi que par son caractère particulier, le point de vue supposé correspondrait à ce qu'on nomme au cinéma « ocularisation zéro » : « Quand [...] on se trouve en présence d'un plan ne renvoyant à aucun autre regard que celui de la caméra elle-même, on parle d'“ocularisation zéro” »⁴⁴¹. Or, la subjectivité du point de vue ne peut pas nous échapper. Les deux images sont, d'une part, relatées directement au présent (celle de Thérèse et sa mère), d'autre part, – comme par un dédoublement du point de vue du lien à la temporalité – sous forme d'analepse, de flashback (sur l'image de Derborence). La simultanéité explicitée par l'indication de la date et de l'heure approximative se trouve ainsi troublée et effacée par le mélange du souvenir et de la perception actuelle.

En ce qui concerne les modalités assurées par le montage alterné, elles ne se limitent pas à la dimension temporelle : la question de l'altérité spatiale se pose toujours. Elle nécessite la prise en considération d'une explication cinématographique moderne relative à cette notion. André Gaudreault et François Jost la conçoivent selon les notions de *disjonction* et de *contiguïté*⁴⁴². On parle de *contiguïté spatiale* lorsqu'« [a]u surplace inféré par l'“ici-même” de l'identité se substitue [...] le léger

⁴⁴⁰ WEYL, Daniel, *Souffle et matière – La pellicule ensorcelée*, Paris : L'Harmattan, 2010, 77. [en ligne] [réf. du 25 juillet 2012] Disponible sur :

<http://books.google.fr/books?id=qoJVeODSEJ0C&pg=PA77&dq=effet+koulechov+cognitif&hl=fr&sa=X&ei=OkZcUfVxzZaFB5L4gNgJ&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=effet%20koulechov%20cognitif&f=false>

⁴⁴¹ GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *id.*, 153.

⁴⁴² GAUDREULT, André – JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris : Armand Colin, 2005, 93.

déplacement du regard supposé par l'«ici» de la désignation d'un espace adjacent »⁴⁴³. Dans ces cas, le spectateur est censé percevoir deux parties de l'«ici» en jeu.

En ce qui concerne la disjonction proximale, le spectateur perçoit les deux plans rapprochés, équivalents à un « ici » et un « là » : « Il y a disjonction *proximale* toutes les fois que le spectateur peut supposer [...] une possibilité de communication visuelle ou sonore non amplifiée [...] entre deux espaces *non contigus* rapprochés par le montage »⁴⁴⁴. Les deux espaces sont considérés comme communiquant entre eux, mais « [l]a communication visuelle ou auditive entre deux espaces proximaux n'a cependant pas besoin d'être actualisée pour qu'on les considère tels. Il suffit qu'on puisse inférer cette proximité à partir des données mises à la disposition du spectateur »⁴⁴⁵. La disjonction distale apparaît lorsque le spectateur perçoit les deux plans comme reliant un « ici » et un « là-bas » : « Sera effectivement considéré comme distal tout ce qui, dans un deuxième plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent »⁴⁴⁶.

Cette considération du fonctionnement du montage alterné correspond à celui de ce passage puisqu'apparemment, et vu que les images fournies font partie du cadre, il s'agit d'un voisinage par le temps et le lieu. En revanche, du point de vue des personnages, il est impossible de percevoir ces images, d'où la nécessité d'introduire le point de vue en question qui assure et accentue le lien entre le cadre « réel » et celui perçu par les personnages et par le *on*, à leurs manières. Du point de vue des personnages, il s'agit d'une disjonction distale, tandis que conformément à l'image globale du cadre et pour la perspective introduite, proximale.

Au sein du montage parallèle, on peut également rendre compte de l'unité du montage, notamment avec un recours à la perception auditive. L'emboîtement de plusieurs manifestations du même effet cinématographique est aussi en jeu :

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Id.*, 95.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Id.*, 96.

- Oui, disait Milliquet, voilà où j'en suis. Je n'ai même pas osé donner mon nom....

Debout à côté de la table (grand, lourd, son pantalon qui tenait mal, sa barbe rare ; sa moustache jaunâtre) ; alors, là-bas, derrière le jeu de quilles, sous le ciel qui se nettoyait de plus en plus, mais ici, on est sous les lampes, tout à coup, l'accordéon avait commencé à jouer.

C'était pendant que Rouge, ayant lu, rendait le papier à Milliquet, et il disait :

- Qu'est-ce que ça peut te faire, voyons ? [...]

C'était sous les lampes électriques, pendant que Rouge reprenait :

- Tu ne changeras rien à la tienne, qu'est-ce que tu veux ? [...]

Là-haut, elle avait levé la tête [...] Là, les petites notes de l'accordéon étaient venues. [...] Elle, elle avait mis ses pieds nus dans ses mains, le cou tendu, toute penchée en avant. [...]

- Tu ne sais pas t'arranger. Laisse seulement crier ta femme....

Elle avait été jusqu'à la porte. Elle écoute [...].

- Ce n'est pas ta femme qui compte [...]....

Elle va à sa grosse valise de cuir [...].

- Laisse-lui la liberté, disait-on dans la salle à boire. Qu'est-ce que tu veux la faire travailler ?

Pendant que l'accordéon vient rôder un moment autour des deux hommes [...] :

- C'est comme des ailes de papillon [...].

Mais la porte de la maison s'était refermée. Elle, elle est maintenant de l'autre côté de la porte [...] ⁴⁴⁷.

Pareillement au lien assuré par l'image du ciel qui présuppose une perception visuelle, les deux réalités, celle de la salle à boire et celle du personnage féminin sont aussi reliées dans cette scène. Ce sont les notes de l'accordéon et la perception auditive qui s'y rattache du côté des deux plans qui apparaît comme un élément structurant la scène et le montage des deux plans en jeu. Il s'agit, d'une part, d'une scène de dialogue entre Milliquet et Rouge dans la salle à boire, d'autre part du personnage féminin, elle, quittant sa chambre. Ce sont les paroles et les mouvements qui structurent ces deux

⁴⁴⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 120-125.

plans. Quoique l'accent soit mis sur la simultanéité du son émis par l'accordéon et du dialogue, le vrai lien entre les plans de ce montage se montre dans les deux manifestations du montage : « Debout à côté de la table (grand, lourd, son pantalon qui tenait mal, sa barbe rare ; sa moustache jaunâtre) ; alors, là-bas, derrière le jeu de quilles, sous le ciel qui se nettoyait de plus en plus, mais ici, on est sous les lampes, tout à coup, l'accordéon avait commencé à jouer ». Au sein de ce passage, plusieurs indications se réfèrent au plan de la salle à boire : « Debout à côté de la table (grand, lourd, son pantalon qui tenait mal, sa barbe rare ; sa moustache jaunâtre) » ; « derrière le jeu de quilles » ; « mais ici, on est sous les lampes ». Les traces relatives à l'espace inanimé, reliant les plans du montage qui alternent avec celles de la salle sont les suivantes : « alors, là-bas » ; « sous le ciel qui se nettoyait de plus en plus », « tout à coup, l'accordéon avait commencé à jouer ». Outre ce montage alterné dans le montage alterné, on peut même y retrouver les traces d'une focalisation, d'un jeu sur les échelles du plan qui s'emboîte dans ce passage de montages similaires. Il se pose dans un dernier mouvement, notamment dans un gros plan sur le visage : « grand, lourd, son pantalon qui tenait mal, sa barbe rare ; sa moustache jaunâtre ». La complexité de ce passage se trouve atténuée par le lien créé par la perception auditive qui – comme c'est le cas de la disjonction proximale avec la communication visuelle – présuppose la possibilité de communication auditive.

L'ambiguïté en tant que telle n'est pas du tout étrangère à la poétique ramuzienne et surgit aussi dans la mise en œuvre de plusieurs effets cinématographiques. Gérard Froidevaux souligne à propos de *L'Amour du monde* que Ramuz « est un des premiers romanciers français à tirer un profit littéraire de techniques cinématographiques telles que le fondu enchaîné et le montage parallèle. [...] Le roman reflète l'ambiguïté de Ramuz face à la modernité »⁴⁴⁸. Avant de considérer ce roman

⁴⁴⁸ FROIDEVAUX, Gérard, *op.cit.* (2000), 54. Jacqueline SESSA soutient que Ramuz devance son époque dans l'emploi des techniques de narration : « Dos Passos est souvent considéré comme un précurseur en ce qui concerne l'influence du cinéma sur la poétique romanesque. Or je voudrais démontrer que Charles-Ferdinand Ramuz l'avait précédé dans l'emploi des techniques de narration empruntées à cet art et que, ce qui est encore plus remarquable, il l'inclut dans un ensemble

délibérément cinématographique, il est indispensable de s'arrêter sur un exemple issu de *La Grande Peur dans la montagne* qui puise dans les possibilités offertes par le montage-*cut*. Quel est l'effet produit par cette technique par rapport au montage alterné explicite ? Bernard Sève rappelle que « [l]e cinéma, avec les techniques du montage-*cut* ou du *crossing-up*, essaie d'obtenir des effets polyphoniques dans la structure même du récit [...]. De nombreux écrivains ont également essayé de ruser avec l'impossibilité de superposition des discours ou des événements, cherchant des solutions du côté du va-et-vient, du tressage des histoires, pour amener l'esprit du lecteur à conserver en attente l'histoire suspendue [...] »⁴⁴⁹. Le roman de Charles Ferdinand Ramuz met en place un jeu de points de vue, censé embrasser l'ensemble des images possibles, des plans sans qu'il soit nécessaire d'insister sur la présence ou l'intervention du narrateur :

On donne des coups de marteau, quelqu'un scie du bois.

C'était le soir, [...] il ne s'était encore présenté personne, sauf Clou, comme on vient de voir ; – alors ils se tenaient là-haut, les deux, une fois de plus, sous la haie. [...] La montagne était devenue toute grise [...]. On a entendu claquer des fouets ; on a vu les vaches venir boire à la fontaine ; elles faisaient des taches sombres [...]. On a parlé encore dans le village ; – et Clou venait de s'en aller [...] ; – c'est alors que Victorine a regardé encore Joseph⁴⁵⁰.

Dans cette scène, on assiste à l'alternance de deux espaces, un « ici » et un « là-bas ». Elle représente en même temps la solution de l'énigme résultant de l'ambiguïté référentielle des pronoms qui règne sur plusieurs pages précédentes ce montage. Les deux plans en jeu sont les suivants : l'espace où se tient Clou et celui où se tiennent Joseph et Victorine. En ce qui concerne les points de vue, un *on* assure l'accès à l'image d'en bas, celle de Clou. Victorine intervient comme foyer perceptif au sein de l'image d'en haut, sous la haie, le « refuge » habituel des amoureux. Les deux plans disjoints

communicationnel, au sens plus large du terme, un faisceau de forces extérieures qui viennent menacer le lieu anonyme où il situe son roman [...] ». (SESSA, Jacqueline, *op.cit.*, 81).

⁴⁴⁹ SÈVE, Bernard, *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris : Seuil, 2002, 296.

⁴⁵⁰ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 166.

dans l'espace sont reliés par une continuité perceptive assurée par le *on* qui a entendu claquer des fouets et qui a vu les vaches venir boire, qui embrasse par son regard toute la montagne. Le plan d'ensemble est présenté par le foyer perceptif dominant qui entend claquer, parler et s'éloigne même des scènes du village pour rendre palpable et accessible l'image du village telle qu'elle se présente à partir de sa position d'en haut : « elles faisaient des taches sombres », voit-il. Les sauts entre la vue d'ensemble et les deux plans du montage alterné proprement dit ou entre l'image d'en haut et celle d'en bas sont marqués par l'association du point-virgule et du tiret (« ; – »). Vincent Verselle souligne ce trait stylistique à propos du *Règne de l'esprit malin* :

Et l'étude des variations éditoriales confirme qu'il y a là en effet un véritable souci stylistique, puisque Ramuz poursuit son travail d'"élimination" des "signes de rapport" que sont les conjonctions, de même qu'il accentue les progressions paratactiques par simple juxtaposition en "durcissant" la ponctuation, fragmentant ainsi le rythme périodique d'une phrase complexe en imposant l'arrêt prolongé d'un point-virgule, voire dissociant ses membres en de nouvelles unités phrastiques, au moyen d'un point⁴⁵¹.

Dans l'extrait cité, au fur et à mesure que la narration avance, l'absence des indicateurs temporels ou de commentaires devient de plus en plus palpable. Dans ce sens, il rejoint l'emploi moderne du *crossing-up*, tel qu'il est défini par Claude-Edmonde Magny :

Dans l'emploi moderne du *crossing-up* par le roman, le progrès capital est la suppression de ce petit nombre de phrases d'apparence anodine "Pendant ce temps..." qui, dans le roman du XVIII^e ou XIX^e siècle (Lesage ou Dumas père) venait nous rappeler la présence de cet être entre tous importun : le narrateur. De même, l'innovation essentielle réalisée par le *fondue* est de rendre insensible le déplacement de la caméra : il permet ainsi de passer d'une scène à une autre sans que soit rompue l'illusion et l'objectivité⁴⁵².

⁴⁵¹ VERSELLE, Vincent, « Le diable dans les détails du texte ». Dans : *OC*, XXII, tome 5, 27-28.

⁴⁵² MAGNY, Claude-Edmonde, *id.*, 102.

Les sauts marqués typographiquement ne sont pas les seules manifestations des scènes présupposant la transition de l'image. La question des limites se pose aussi lorsqu'on assiste au passage d'un point de vue à l'autre. Ce phénomène se présente – entre autres – sous forme de suite discontinue de deux, voire trois perspectives différentes surgissant dans le contexte de quelques lignes consécutives :

Ils s'étaient donné rendez-vous, les deux. Ils avaient monté encore une fois, les deux, le sentier qui est en arrière du village, pendant que Clou parlait avec le Président. Ils avaient monté le sentier, ils avaient tourné avec le sentier. [...] Il y avait là un trou dans la haie ; lui s'y engageait le premier, puis il se retournait pour tendre la main à Victorine. [...] Elle venait toute pliée aussi, faisant paraître d'abord sa tête ; elle venait encore, puis est ressortie dans le jour et a tendu vers lui sa figure brune [...].

- Ce sera comme vous voudrez, disait Clou... Moi, j'ai le temps [...] ...

Ils avaient le coucher de soleil derrière eux, derrière eux, ils avaient la haie. En avant d'eux, étaient les prés en pente au bas desquels il semblait que le village s'était laissé glisser [...].

A travers la couleur de ces fumées, on voyait la couleur des ardoises, la couleur du bois ; on voyait les ardoises grises. On voyait ces murs faits en vieilles poutres [...].

On voyait que les toits se tenaient là [...] ; – et Clou disait que ça ne pressait pas ; – on voyait aussi, derrière leurs barrières, les jardins [...].

Victorine et Joseph étaient derrière la haie, ils s'y trouvaient à l'abri des regards⁴⁵³.

Si on suit les indices de ce passage, on se rend compte qu'il s'agit d'un cas spécifique du montage. Au début, il se manifeste par la présence de « pendant que ». La scène qui entrecoupe l'image du début réapparaît par un accès direct aux paroles du personnage : « Ce sera comme vous voudrez, disait Clou... Moi, j'ai le temps [...] ... » L'absence d'indices spéciaux présuppose dans ce cas-ci qu'on ait communément admis ce passage comme représentatif du montage alterné. L'image du couple se trouve entrecoupée par les paroles du personnage se trouvant dans un autre « plan ». Ensuite,

⁴⁵³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 164-165.

nous avons accès à l'image vue par ce même couple : « En avant d'eux, étaient les prés en pente au bas desquels il semblait que le village s'était laissé glisser [...] ». Avec le changement de plan se pose la question des limites de la perception naturelle. L'alternance des deux plans est troublée par l'intervention d'un point de vue anonyme dont la position ne correspond ni à celle du couple, ni à celle du personnage se trouvant dans l'autre plan : « A travers la couleur de ces fumées, on voyait la couleur des ardoises, la couleur du bois ; on voyait les ardoises grises. On voyait ces murs faits en vieilles poutres [...]. On voyait que les toits se tenaient là [...] ». Les paroles associées au plan numéro deux apparaissent sous forme de discours indirect et s'imbriquent dans la description des mouvements de ce regard anonyme : « et Clou disait que ça ne pressait pas ». Dans ce cas-ci, la scène numéro un est représentée par des images relatives, tandis que la scène numéro deux l'est à travers le discours. Afin de constituer l'ensemble, donc le montage alterné, il est nécessaire de mobiliser parallèlement les deux versants de la langue, d'où une manifestation parfaite de la « langue-image ». Paradoxalement, personne n'est censé voir le couple de Victorine et de Joseph car « ils s'y trouvaient à l'abri des regards ». Malgré ce commentaire relatif à l'impossibilité de voir et la discontinuité observée dans le traitement des points de vue, la continuité apparaît quand même dans le caractère indéfini du regard qui permet de parler d'un regard multiple. De l'impersonnel (« il semblait que ») qui fait glisser le point de vue vers le bas, à travers le passage par un point de vue anonyme haut placé (« on voyait les ardoises »), jusqu'aux « regards » en général, on assiste du moins à une duplicité, sinon à une multiplicité du regard.

Une analogie peut être établie avec un extrait de *La Modification* de Michel Butor où les points de vue se créent dans un wagon et semblent tous s'inscrire dans la création de l'image extérieure à cet espace serré :

Au-delà de la fenêtre, entre la jeune femme et l'ecclésiastique, se succèdent des pylônes de haute tension le long d'une route où roule un énorme camion [...].

L'homme qui est en face de vous le voit peut-être maintenant de l'autre côté du corridor où se succèdent pour vos yeux d'autres pylônes de haute tension [...] ⁴⁵⁴.

La particularité de cet extrait réside dans la fonction des points de vue. D'abord, on voit les pylônes d'un point de vue qui passe de la jeune femme à l'ecclésiastique. Ce point de vue se rattache en ce début à une généralité, sans spécification du foyer perceptif. Parmi les preuves, il n'est pas inutile de mentionner l'omission des structures qui renverraient au sujet de la perception ou au processus de la perception même (voir « se succèdent » et « roule un énorme camion »). Ensuite, le point de vue de « l'homme qui est en face de vous » est mis au premier plan, mais – avec l'intercalation de « peut-être » –, il s'entremêle également avec celui du narrateur-énonciateur. Grâce à la coïncidence du moment de la perception (« peut-être maintenant »), le point de vue du narrateur et celui de l'homme d'en face forment une unité. Il est intéressant d'observer d'une part l'intégration des points de vue des autres dans la création du point de vue du narrateur. D'autre part, il devient nécessaire d'avoir recours au point de vue d'en face afin de pouvoir constituer l'image complète qui se dresse à l'extérieur du wagon et qui est censée se constituer uniquement par un travail commun des points de vue mis en jeu. Par la reprise de « se succèdent des pylônes de haute tension » dans la dernière phrase, cette image se rattache explicitement au point de vue du narrateur qui régit et rassemble les autres points de vue supposés dans cette même scène.

La confusion du point de vue du narrateur avec celui du personnage figurait parmi les reproches contre la langue ramuzienne. Ce phénomène peut apparaître en même temps comme une figure du montage alterné, mettant en jeu deux plans d'un même « ici » :

Romain remontait, mais pas vite. [...] Il sort d'abord seulement la tête de derrière le bord de l'étage, et, de dessous l'aile de son chapeau, il regarde ; il voit qu'il n'y a personne devant le chalet, personne aux alentours.

⁴⁵⁴ BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris : Minuit, 1957, 42.

La tête du mulet sort à la suite de la sienne, lui sort tout entier : toujours personne, ni sur la porte du chalet grande ouverte, ni plus en avant de la porte, ni nulle part dans le pâturage⁴⁵⁵.

Le passage débute sur la description des mouvements de Romain, le foyer perceptif, et continue par celle de l'image vue par ce même personnage. Ensuite, nous avons une prise de vue sur l'image suivant son apparition, la tête du mulet, pour revenir ensuite sur l'image initiale, celle de Romain. La transition entre le point de vue perceptif et celui du personnage ne s'effectue que par un simple double-point et révèle la continuité perceptive et du personnage et du narrateur : « toujours personne, ni sur la porte du chalet grande ouverte, ni plus en avant de la porte, ni nulle part dans le pâturage ». La conjonction des points de vue, l'un supposé comme percevant toute la scène, l'autre dominant (Romain) s'accompagne de la disjonction proximale des plans.

Une autre manifestation de ce phénomène se laisse observer dans un extrait de *Recherche de la vérité* :

[A]lors toute sa figure montrée qui rit, qui brille par ses dents, qui laisse voir les lèvres humides, qui s'est avancée, qui se retire, qui va de nouveau de côté – et puis il faut, il faut quand même – en même temps que devant lui les choses s'étaient montrées de nouveau, le clocher était debout de nouveau, le village avait reparu – alors voilà qu'elle lui a tendu les mains⁴⁵⁶.

Les modalités de la prise en charge textuelle du montage alterné se transforment au fur et à mesure que la description avance. Au début, c'est la figure qui est montrée, présupposant un support. Après les mouvements décrits par cette figure, une interjection, une réflexion suspend l'image : « et puis il faut, il faut quand même ». La suite se présente conformément à un montage parallèle. Par contre, il s'agit toujours du même personnage avec une transformation de la distance prise par rapport au transfert d'images : la narration décrit ce que le personnage voit. Nous pouvons constater qu'il

⁴⁵⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 295.

⁴⁵⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Recherche de la vérité*. Dans : *La Nouvelle Revue Française*, n° 575, octobre 2005, 89.

s'agit d'un montage alterné à la surface, mais à la conscience associée à la réflexion, la présence des images en question est censée apparaître suivant un montage parallèle, dans le temps. Il ne s'agirait alors pas d'une alternance de plusieurs séquences, mais plutôt d'une projection parallèle par la conscience. Comme textuellement, il est impossible de reproduire parfaitement cette sensation, la narration a recours à la mise en œuvre du montage alterné. Notre réflexion rejoint ici le commentaire de Stéphane Petermann à propos de la recherche de vérité par l'écriture ramuzienne : « Creusant cette recherche par le biais de l'écriture, il confie à ses personnages le soin de dire ses propres élans et ses angoisses, dont on voit avec Reymondin qu'elles sont liées notamment à l'exercice de l'imagination, au pouvoir de transfiguration propre à la conscience qui ordonne son monde autour d'elle »⁴⁵⁷.

La volonté d'assurer une représentation élargie est présente dans les romans de Ramuz. Le passage suivant issu de *Présence de la mort* véhicule un montage alterné spécifique. La représentation des images se fait à un double niveau et l'accès aux réalités perçues est assuré par plusieurs instances perceptives et cognitives :

Ils regardaient maintenant passer les dragons sur leurs gros chevaux par escouades [...] ; ou bien, sur des camions automobiles, c'étaient des fantassins debout [...]. Alors des applaudissements, les hommes levant leurs chapeaux, les femmes faisant des signes avec la main, – parmi le grondement sourd des larges bandages armés, les larges bandages de caoutchouc et de cuir dont on voyait briller les clous. [...] Les têtes casquées et les épaules ont été vues encore une fois contre la fontaine adossée au bas côté de l'église, avec ses géraniums écarlates et la colonne qui la surmonte ; – elles sortirent brusquement de l'ombre, entrant dans l'immense puits de lumière que l'œil remonte, essaie de remonter du moins jusque vers son ouverture de là-haut et ne peut pas... Parce qu'il y a 43° aujourd'hui [...], alors plus que jamais, c'est tous les chemins qui descendent au lac, la troupe sans fin des baigneurs. [...] On entend le bruit qu'ils font, on voit monter une gerbe d'eau, on voit des cercles s'y former. [...] C'est le lac [...] : alors on voit les diverses espèces d'algues avoir énormément grandi [...]. Dans les débuts, on l'avait vue se retirer

⁴⁵⁷ PETERMANN, Stéphane, « L'homme à la recherche de lui-même ». Dans : *OC*, XXV, tome 7, 15.

rapidement, cette eau, on l'avait vue faire route en arrière [...], – et ça avait été le début. Puis on avait vu que les eaux remontaient [...]⁴⁵⁸.

Dans ce passage, nous pouvons délimiter le point de vue collectif des habitants, encadré par les structures *on* + *verbe de perception*, telles « [i]ls regardaient » et « on voyait ». Entre ces traces de la perspective collective, nous n'avons apparemment que la simple présentation des images cinématographiques : le présentatif et le style nominal sont là pour en rendre compte. D'autre part, un changement momentané du foyer perceptif intervient aussi : celui-ci se démarque du foyer perceptif collectif du début de la scène. La construction passive (« Les têtes casquées et les épaules ont été vues ») met en avant l'acte de perception visuelle et ne fait que sous-entendre le sujet de la perception. C'est d'autant plus intéressant que cette technique non seulement permet, mais confirme la pertinence d'une projection alternée. D'une part, il y a les images vues par la collectivité sur l'écran, d'autre part celle de la collectivité même : « Alors des applaudissements, les hommes levant leurs chapeaux, les femmes faisant des signes avec la main », « Les têtes casquées et les épaules ont été vues encore une fois contre la fontaine adossée au bas côté de l'église ». La description de l'œil relie les deux perspectives de la scène : celle de la collectivité et celle du point de vue qui correspond à l'œil anonyme : « l'œil remonte, essaie de remonter du moins jusque vers son ouverture de là-haut et ne peut pas... ». A la fin, c'est soit la collectivité, soit la communauté des pêcheurs, voire des deux qui reprennent le statut de foyer perceptif.

L'association du montage alterné et d'un narrateur « opportuniste » qui apparaît sous forme de *on* n'est pas rare dans les romans de C.F. Ramuz. Un lien de parenté peut être établi avec le jeu de devinette relatif aux points de vue, tel qu'il apparaît dans *Degrés* de Michel Butor :

Ton frère aîné, dans l'amphithéâtre, tous rideaux fermés, regardait dans l'obscurité
M. Hubert démontrer l'existence d'un foyer pour les miroirs sphériques [...].

⁴⁵⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 56-57.

J'interroge Jean-Pierre Cormier [...] sur la Renaissance. [...]

« Je suis obligé de vous mettre un zéro. Rasseyez-vous. »

C'était mardi et, à l'heure suivante, dans l'amphithéâtre, au troisième et dernier étage (par la fenêtre, on voyait le soleil déjà baisser, et les toits de zinc se marquaient çà et là d'éclatantes taches jaunes, et les nuages passaient plus rapides au-dessus des cheminées ; le visage et la blouse de M. Hubert étaient comme dessinés d'un côté par la raie lumineuse ; il déposait des poids sur un petit plateau suspendu à un ressort cylindrique muni d'un index qui se déplaçait le long d'une règle verticale graduée), Alain Mouron, las de sa journée, [...] a commencé à noircir, sur son livre ouvert, un détail de la première illustration du chapitre [...] ⁴⁵⁹.

Il s'agit de la scène où Pierre Vernier, le narrateur actuel du récit, interroge Hutter sur Léonard de Vinci. L'identité du *je* apparaissant tout au long du texte se modifie au fur et à mesure, mais sa fonction de source énonciative est conservée. Pareillement à ce phénomène, la fonction de source perceptive assurée par *on* reste aussi un élément structurant les récits de C.F. Ramuz. Le *je* chez Michel Butor s'adapte à la source énonciative actuelle, tandis que le *on* chez C.F. Ramuz à la perception actuelle. Quels seraient les points de vue en jeu dans ce passage-ci ? Afin de répondre à cette question, il est d'abord important de délimiter les plans de cette scène. Il s'agit d'une part d'une image de la classe de M. Hubert, d'autre part de celle du narrateur, faisant passer son interrogation sur la Renaissance. Le point de vue en jeu serait alors celui du narrateur. Or, – à l'image du « je opportuniste » – il en est de même du point de vue. La partie qui figure entre parenthèses a notamment recours à un point de vue postiche, situé dans l'autre plan (la classe de M. Hubert). Le *on* de « on voyait » peut correspondre au même titre aux personnages suivants : « ton frère aîné », Alain Mouron, les deux, quelqu'un d'autre ou plusieurs autres élèves de la classe de M. Hubert. Ce qui importe ici à la narration, c'est de faire intervenir un point de vue qui s'emboîte avec celui du narrateur. On voit une volonté de ne pas réduire la saisie au travail d'un point de vue exclusif, mais d'élargir l'image de la réalité qui est en parfaite corrélation avec la volonté du narrateur, censé donner à son neveu une « représentation cohérente du

⁴⁵⁹ BUTOR, Michel, *Degrés*, Paris : Gallimard, 1960, coll. L'Imaginaire, 33-36.

monde qui l'entoure »⁴⁶⁰. La multiplication des points de vue ou l'accès assuré à plusieurs réalités, à plusieurs plans ou des images possibles dans les textes des C. F. Ramuz s'inscrit dans le même ordre d'idée : donner une représentation aussi complète que possible de ce qui peut être perçu.

Toujours dans *Présence de la mort*, le montage parallèle dans le temps peut affecter les bruits aussi. Le montage des sons est introduit par le style nominal :

Ils vont monter la garde chacun son tour, ou bien ils tenaient des réunions et faisaient des discours à la Maison d'Ecole. Ce matin, Panchaud Edouard, en a tenu un, lui aussi [...]. Discours de Panchaud. Pendant ce temps, des coups de fusil. Pendant ce temps aussi, sonnerie de la cloche de l'école [...]⁴⁶¹.

La mise en œuvre du montage alterné peut aussi apparaître dans les passages qui ont recours en même temps à la suppression et à la création de foyers perceptifs. Par la technique de la suppression, la narration accentue la primauté des images par rapport aux perspectives en jeu, mais – toujours dans *Présence de la mort* –, nous assistons en même temps à la mise en place d'un foyer perceptif qui donne accès aux plans opérés :

Et Firmin noua donc la corde ; à la suite de quoi, ayant repris sa boule de toile, il contourna l'angle du chalet. [...] Et alors tout à coup, un cri ; tout à coup, derrière le chalet, le cri par le moyen duquel on fait rentrer le soir le troupeau, on le fait sortir le matin, que les bêtes comprennent, auquel elles obéissent : hô ! ... et encore hô ! hô ! ...déjà une première bête avait paru [...]. Et hô ! hô ! ça venait parmi le tintement des sonnailles au-dessus du pâturage où il y avait ces taches de couleur qui s'espaciaient en s'éloignant : – si on avait été plus près, peut-être qu'on aurait entendu comment à présent des mains derrière la porte tiraient sur la porte et comment la porte était secouée, mais la corde tenait bon. [...] Il y avait, à gauche de la porte du chalet, une ouverture carrée par laquelle on pouvait tout juste passer la

⁴⁶⁰ SULLIVAN, Françoise Dupuis, Qui parle dans *Degrés*. Dans : *The French Review*, vol. 64., n° 6, may 1991, 956. [en ligne] [réf. du 7 février 2012] Disponible sur : <http://www.jstor.org/discover/10.2307/396089?uid=3738216&uid=2&uid=4&sid=21101647510201>

⁴⁶¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 113-114.

tête et les épaules ; elle faisait cible. Ils n'eurent qu'à laisser la première tête s'y montrer.

On a vu paraître au-dessus de chaque quartier de roc, une petite boule bleue qui a été violemment projetée ; tout aussitôt, la tête s'est mise à pendre dans le cadre de la fenêtre [...]. Et tout l'air dérangé s'est d'abord porté en avant, il a été heurter la paroi des rochers ; [...] la tête là-bas, ne bougeait plus, les bras à leur tour devinrent immobiles...⁴⁶²

Cet extrait opère trois plans : la scène de la venue de Firmin, celle du troupeau et celle du chalet. Comme convenu, certains hommes montent vers un chalet, armés de leurs carabines. Firmin, le plus jeune, noue la corde à la porte du chalet (« Une sorte de gros paquet en forme de boule et recouvert de toile grise [...] ; un bout de corde pendait à sa ceinture »⁴⁶³). Les hommes du chalet sont exclus en tant que foyer perceptif : « Et, à bien écouter, on aurait entendu déjà cette espèce de grosse toux qui venait de là où sont les glaciers (qu'on ne voyait pas bien, à cause des premières pentes, mais on aurait pu les entendre), mais ceux du chalet n'avaient rien vu, ils n'entendirent pas »⁴⁶⁴. Les bruits entendus sont aussi présentés comme détachés de tout foyer perceptif : « Et alors tout à coup, un cri », « hô ! ... et encore hô ! hô ! » ; « Et hô ! hô ! ça venait ». La suite de la narration confirme que le personnage jeune, Firmin ne peut non plus être associé à ces bruits car il s'avère que le foyer perceptif en jeu se trouve loin du chalet, par conséquent, il est censé entendre les cris : « si on avait été plus près, peut-être qu'on aurait entendu comment à présent des mains derrière la porte tiraient sur la porte et comment la porte était secouée, mais la corde tenait bon ». En ce qui concerne la continuité perceptive visuelle, le même foyer perceptif, étant éloigné du chalet, voit des « taches de couleur ». Ensuite, nous avons une vue alternée sur l'image du chalet et celle qui est vue du chalet. On voit une tête apparaître dans la fenêtre du chalet : « Ils n'eurent qu'à laisser la première tête s'y montrer ». Ensuite, le regard rapporte ce qui peut être vu sur les rocs : « une petite boule bleue qui a été violemment projetée », ne

⁴⁶² *Id.*, 145-147.

⁴⁶³ *Id.*, 144.

⁴⁶⁴ *Id.*, 143.

serait-ce que l'équivalent des « taches de couleur ». La continuité perceptive, que ce soit la perception auditive ou visuelle, est assurée par un foyer perceptif dont la position est incertaine et dont l'identité reste voilée tout au long du texte, mais qui relate l'alternance des images sonores ou muettes, suivant les plans.

Quoique la question de la transition soit problématique lorsqu'il est question de montage alterné, nous constatons qu'il s'agit – pour les romans de C. F. Ramuz – d'assurer et d'expliciter la transition. Que ce soit par des images-lien (comme le ciel) ou des sons (comme l'accordéon), des montages similaires (voir souvenir et perception actuelle), des solutions de l'ambiguïté référentielle, par un regard anonyme ou par une perspective collective, conserver l'unité, la cohérence de l'image devient crucial. La possibilité de communication entre les différents plans ou la suppression d'un point de vue accompagnée de la création d'une autre perspective servent le même objectif. La représentation cohérente du monde semble faire partie intégrante de l'esthétique ramuzienne, malgré les difficultés de transition éprouvées par l'auteur. La présence et l'absence de transition étant toujours en jeu dans les passages de surimpression, nous verrons dans le sous-chapitre suivant l'effet de vécu que ces phénomènes créent dans les romans du Vaudois.

III.2.3. Surimpression, perceptions et projections parallèles vécues

À l'encontre du montage alterné, les images ne sont pas toujours reliées les unes aux autres par des liens spéciaux. Elles peuvent tout aussi bien apparaître comme s'effaçant au fur et à mesure pour céder la place à une autre prise de vue. La présence, mais également l'absence des effets de transition ou de structures spéciales mettent en jeu les limites entre perception actuelle et passée, perception réelle et imaginée ou

possible. À propos de *L'Amour du monde*, Jacqueline Sessa rappelle que « gros plans, travellings, champs-contre champs, fondus au noir parsèment le texte et servent l'effet de transposition »⁴⁶⁵. Bien qu'il s'agisse d'un roman qui abonde en effets de transposition, il est important de signaler que l'absence de ces effets peut apparaître aussi problématique, et pas exclusivement dans le roman nommé.

Malgré les bouleversements vécus par les habitants dans *L'Amour du monde*, les mouvements et les perceptions de certains personnages peuvent être représentés selon une parfaite structuration. Les différentes étapes du mouvement sont aptes à servir le figement d'une perception actuelle :

Une porte qu'on ferme, des pas sur le trottoir, un bout de conversation entre deux femmes devant une boutique.

Elle sort une jambe hors du lit, l'autre jambe.

On parle encore tout tranquillement dans la rue, et on passe ; ses deux jambes se sont mises à pendre.

Un tonneau vide qu'on fait rouler sur le pavé, ses pieds qui se posent sur le carreau.

Quelqu'un fait marcher un phonographe.

La porte de sa chambre qu'elle referme tout doucement a fait taire le phonographe...⁴⁶⁶

Mme Emery, la patronne de la blanchisserie envoie Suzanne se reposer dans sa chambre d'en haut. Suzanne, curieuse de savoir ce qui se passe à l'extérieur, va quitter sa chambre. On peut observer les différentes étapes de son déplacement. D'abord, c'est les bruits supposés perçus par Suzanne qui sont relatés, ensuite, nous avons une focalisation sur le personnage même. Cet emboîtement de perceptions est résumé dans une sorte de synthèse qui rappelle à la fois l'image de l'extérieur et de l'intérieur : « On parle encore tout tranquillement dans la rue, et on passe ; ses deux jambes se sont mises à pendre ». Dans la suite, l'extérieur et l'intérieur alternent, suivi d'une phrase servant de synthèse. On accentue la frontière entre intérieur et extérieur pour les condenser

⁴⁶⁵ SESSA, Jacqueline, *art.cit.*, 86.

⁴⁶⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 57.

ensuite dans un dernier mouvement. Le style nominal (qui sert souvent à reproduire des effets sonores) inscrit ce passage dans l'idée du scénique, dans un style proche du compte rendu. Par sa constellation avec le temps du présent ainsi qu'avec les occurrences de *on* et de *quelqu'un*, nous assistons à un figement dans une perception vive, actuelle. Comme le rappelle Alain Robbe-Grillet, « une imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent »⁴⁶⁷. Ce n'est pas par hasard si Henri Rohrer parle déjà en 1925 du rôle du présent que Noël Cordonier qualifie de *phénoménologie du présent*⁴⁶⁸ : « Pour Ramuz, le présent signifie toujours la chose qui s'empare de notre âme avec le plus d'évidence »⁴⁶⁹. À l'image de la formule robbe-grilletienne, on pourrait dire qu'une perception à la limite de l'imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent. Il n'est pas nécessaire d'accentuer l'extériorité du perçu par rapport à celui (en l'occurrence celle) qui perçoit. L'absence du verbe, cet effet de style défini à la fois impressionniste et cinématographique, est commentée par Ramuz en 1901 comme suit :

Tout m'apparaît comme discontinu. [...] D'abord, difficulté de transitions, le plus souvent supprimées ; d'ailleurs ici, le mal n'est pas grand. Mais les phrases [...] ne sont guère coordonnées [...]. Ensuite, le verbe est très souvent absent. L'impression, l'état seul subsiste, donc l'immobilité ; le verbe marquant l'action, n'est pas nécessaire ; il tue même la vivacité de l'impression en rendant en quelque sorte les choses agissantes, en leur donnant une vie extérieure, même une volonté propre en dehors de la brève seconde de la vision en les prolongeant dans le passé et dans le futur. La syntaxe se ressent de l'absence du verbe ; elle flotte, kaléidoscope de mots et de métaphores, réunis par hasard pour un instant⁴⁷⁰.

Comme nous avons eu l'occasion de le voir dans le sous-chapitre précédent, la transition ne cause aucun problème pour la narration ramuzienne, notamment en ce qui

⁴⁶⁷ ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*,15.

⁴⁶⁸ CORDONIER, Noël, *id.*, 305.

⁴⁶⁹ Cité par Noël Cordonier, *ibid.* (Voir aussi ROHRER, Henri, « Sur *L'Amour du monde* par C. F. Ramuz ». *Le Peuple* (Paris), 13 septembre 1925.)

⁴⁷⁰ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Journal, notes et brouillons*, Genève : Slatkine, vol. 1., 171. (note du 8 mai 1901).

concerne la mise en œuvre du montage alterné. Tout au plus y a-t-il une tendance à assurer la cohérence, la logique interne. Ce qui donne l'essence de l'exemple cité, ce sont les éléments suivants : l'absence de la transition, celle du prolongement dans le temps, ainsi que la question de l'extériorisation. De plus, il se montre tout aussi cohérent au niveau de sa logique que ceux qui illustrent le montage alterné. Il s'agit notamment d'une suite d'instantanés, montrée d'abord dans leur extrême vivacité qui s'extériorise au fur et à mesure. Les phrases contenant des signes typographiques comme le point-virgule et les points de suspension servent de synthèse aux perceptions évoquées et effacent dans un mouvement les frontières entre la conscience du personnage et le perçu, entre l'intérieur et l'extérieur. La logique de mouvement-perception se manifeste clairement : parallèlement aux mouvements préparant la sortie du personnage, l'impression perçue perd aussi son intimité pour effacer les limites entre une perception possible et imaginaire. L'accent mis sur la vie intérieure, le vécu personnel et l'instant en question glissent vers le monde extérieur. Toutefois, les passages entre intérieur et extérieur sont signalés par l'intrusion du passé composé. La première occurrence du passé (« ses deux jambes se sont mises à pendre ») montre une focalisation sur la sortie du personnage dont l'image alterne avec les bruits extérieurs. Peut-être s'agit-il d'une correction *a posteriori* d'une action déjà en marche ? Sa deuxième apparition (« a fait taire le phonographe ») est susceptible de créer un espace commun entre l'intérieur et l'extérieur. La vivacité de la perception auditive se crée par l'absence du verbe dès le début (« Une porte qu'on ferme, des pas sur le trottoir, un bout de conversation entre deux femmes devant une boutique ») pour se trouver confirmée et renforcée ensuite : « Un tonneau vide qu'on fait rouler sur le pavé, ses pieds qui se posent sur le carreau. Quelqu'un fait marcher un phonographe ». Dans ces cas-ci, le mouvement décrit renvoie à l'acte de perception auditive. Pareillement au mouvement sous-entendu dans « Elle sort une jambe hors du lit, l'autre jambe », la formule « on entend » est sous-entendue/présumée. La logique de mouvement-perception est conservée, même en sourdine...

Le défilement rapide des images qui se profilent l'une après l'autre, leur discontinuité et la question de la frontière préoccupent aussi la narration de *Personnes*. Cette même problématique trouve sa formulation dans ce roman de Jean-Louis Baudry sous la forme suivante :

On dirait que le monde subit la pesée constante des mots et obéit à des lois qui ne sont plus les siennes mais les leurs ; et que l'énonciation spontanée du visible impose en retour la retenue, la raréfaction du vocabulaire – sol, rue, ciel, façades, tournent lentement, substitués les uns aux autres, semblables. Ceux qui passent – têtes noires, corps légers, découpés, silhouettes sur le point de se déchirer, de brûler, traversent en diagonale le coin du tableau, laissant derrière eux, pour quelque temps, un fil discontinu (c'est là qu'ils étaient). D'ailleurs chaque chose proposée n'étant que l'attente de son devenir opaque, sa transparence laisse à d'autres la possibilité de s'y profiler ; et si nommer c'est laisser supposer une identité, il faut nommer ce qui ne peut pas l'être puisque en cette occasion aucun des objets entrevus n'appartient à lui-même⁴⁷¹.

Ce qui était désigné par le terme de vivacité dans le commentaire ramuzien apparaît chez Jean-Louis Baudry comme « l'énonciation spontanée du visible », l'accent étant toujours mis sur l'état spontané perçu. La « raréfaction du vocabulaire » s'inscrit dans le même ordre d'idée que l'absence du verbe. Il ne s'agit ni chez Ramuz ni chez Baudry de donner une dimension temporelle aux choses (elles ne sont qu'« entrevues »), mais de les inscrire dans un jeu spatial : les images ne font que traverser, que passer. Elles sont perçues comme appartenant à un « fil discontinu » dans les deux cas. La vie extérieure des choses fait également problème. Selon Ramuz, c'est la présence du verbe qui serait censée donner une extériorité, une consistance aux choses. Pour Baudry, c'est le passage entre les choses, dans leur transparence, qui servirait de support pour leur vie extérieure. Marquer le passage des objets dans le temps et dans l'espace (« c'est là qu'ils étaient ») devient crucial chez Baudry. Nommer une chose suffit pour lui associer une identité. Chez Ramuz, c'est le mouvement des

⁴⁷¹ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, *op.cit.*, 182-183.

frontières entre la conscience du personnage et le perçu, entre l'intérieur et l'extérieur, chez Baudry entre l'image des choses qui permet de définir le visible.

Malgré ces différences, nous rencontrons un passage dans *Les Images* de Jean-Louis Baudry qui pourrait être considéré comme une réévaluation de l'extrait cité de *L'Amour du monde*. Il commence au style nominal et reprend les images ramuziennes. Afin que l'analogie puisse être repérée plus facilement, nous considérons que revoir les deux passages en question n'est pas sans intérêt :

Un rideau qu'on tire, une porte qui se referme, des conversations dans le jardin accompagnées d'un bruit de pas sur le gravier, une main reconnue qui bouge, remonte vers le visage, une ombre au bord des yeux, éveillent probablement une inquiétude. Laquelle a-t-il appelée durant son délire ?⁴⁷²

Une porte qu'on ferme, des pas sur le trottoir, un bout de conversation entre deux femmes devant une boutique⁴⁷³.

À l'image de l'extrait issu de *L'Amour du monde*, ce passage de *Les Images* opère également des bribes de bruits et des bribes d'images, souvent les mêmes. Par contre, le mouvement s'effectue dans ce roman de Jean-Louis Baudry plutôt de l'extérieur vers l'intérieur : des fragments perçus du monde, nous accédons à l'hésitation du personnage. Marquer le passage des images est important pour la narration, par contre, la transition entre les différents effets n'est pas explicitée. Le perçu visuel et auditif se laisse associer au champ tout aussi bien qu'au hors-champ pour qu'ensuite le regard se fixe sur le visage et s'y attarde en gros plan.

Comme le dit Michel Foucault dans son article consacré à quelques textes représentatifs de *Tel Quel*, la notion de mouvement est primordiale dans la définition de ce qui est habituellement désigné en littérature par les termes de *distance* et d'*aspect* :

⁴⁷² BAUDRY, Jean-Louis, *Les Images*, *op.cit.*, 130.

⁴⁷³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, *OCM*, 13, 57.

Langage de l'aspect qui tente de faire venir jusqu'aux mots un jeu plus souverain que le temps ; langage de la distance qui distribue selon une autre profondeur les relations de l'espace. Mais la distance et l'aspect sont liés entre eux de façon plus serrée que l'espace et le temps ; ils forment un réseau que nulle psychologie ne peut démêler (l'aspect offrant, non le temps lui-même, mais le mouvement de sa venue ; la distance offrant non pas les choses en leur place, mais le mouvement qui les présente et les fait passer). Et le langage qui fait venir au jour cette profonde appartenance n'est pas un langage de la subjectivité ; il s'ouvre et, au sens strict, "donne lieu" à quelque chose qu'on pourrait désigner du mot neutre d'expérience [...] ⁴⁷⁴.

Si on admet cette hypothèse, nous devons considérer que le temps se définit par le mouvement qui le prend en charge et que la présentation des choses se fait à travers les mouvements par lesquels elles deviennent accessibles à la conscience. Cette idée foucaldienne nous invite à revisiter la notion de la distance, distance dans le temps aussi, notamment en ce qui concerne la création du temps mental ou de la prolongation du perçu immédiat. En ce qui concerne le langage de l'expérience, nous présupposons tout de même des foyers perceptifs subjectifs qui apparaissent souvent même comme dotés de conscience, de cognition, l'expérience étant aussi l'expérience de quelqu'un.

L'absence de transition ainsi que la présence parallèle du perçu immédiat se manifeste aussi dans une suite de perceptions momentanées à la surface, mais supposées présentes sur l'image en même temps :

Partout des rires de filles, des voix qui s'appellent, des jupes blanches avec des nœuds rose vif, des hommes en manches de chemise, portant leur habit sur le bras, la poussière, le soleil ⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ FOUCAULT, Michel, « Distance, aspect, origine ». Dans : *Critique*, n° 198, novembre 1963, 942.

⁴⁷⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Circonstances de la vie*, OCM, 2, 92.

Le style nominal domine également dans ce passage qui fait alterner perception auditive et visuelle : « des rires de filles, des voix qui s'appellent » - « des jupes blanches », « des hommes en manches de chemise ». Comme le caractère linéaire du texte ne permet pas de dresser tous les détails de l'image dans un même mouvement, ce passage accentue le vécu par des jeux de contraste : blanc-rouge, hommes-femmes, poussière-soleil. Les détails de la scène sont présentés par le passage du point de vue qui serre ces détails dans un champ précis, plus vaste entre le haut et le bas, la poussière et le soleil. C'est ce dernier mouvement qui assure et définit le cadre de toute l'image.

Dans *L'Année dernière à Marienbad*, les instructions cinématographiques qui traduisent des effets visuels sont mises en œuvre pour permettre à l'expérience vécue de jaillir : « Aussitôt, contre-champ représentant le jardin. Lumière très vive, contrastant avec l'éclairage assez sombre de toutes les vues de l'hôtel qui ont occupé l'écran jusque-là. Grand soleil, ombres nettes, pas trop courtes »⁴⁷⁶. Dans l'exemple ramuzien, c'est l'immédiateté de la perception vécue qui domine grâce aux différents éléments. D'une part, l'introduction se fait sans verbe, ce qui accentue l'absence du temps. D'autre part, lorsque la perception du temps s'impose, elle se fait presque exclusivement au présent. L'usage de ce temps verbal comporte le paradoxe de la simultanéité de l'énonciation et de la narration. L'absence de la durée ne se transforme pas en une perception personnelle du temps qui passe, puisque le temps du passé s'associe à la description de ses mouvements, représentée séparément de ses perceptions. S'agirait-il d'une subjectivité de la perception qui se prolonge paradoxalement dans l'immédiat ? Par rapport à l'exemple choisi dans *L'Amour du monde*, l'extrait robbe-grilletien met en place une atemporalité par l'usage du style nominal et du participe présent, mode non-temporel et non-personnel. Ce dernier introduit également une instruction cinématographique (explicitée par l'évocation des vues de l'hôtel qu'on est censé avoir déjà vues sur l'écran) pour enfin permettre à la durée objectivée de changer de caractère. L'illusion d'objectivité n'est conservée que

⁴⁷⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, op.cit., 70-71.

pour reconforter le lecteur-spectateur : « Donc le spectateur [...] risque [...] de perdre pied s'il n'a pas de temps en temps les "explications" qui lui permettent de situer chaque scène à sa place chronologique et à son degré de réalité objective »⁴⁷⁷. Contrairement aux repères (voir par exemple « aussitôt » ou « jusque-là » cité ci-dessus ou encore « se succédant à intervalles fixes (distances constantes et temps égaux) de l'autre côté (toujours invisible) de la galerie »⁴⁷⁸), cet exemple s'inscrit dans une visée subjective, explicitée entre autres par l'appréciation « pas trop courtes ». Comme le dit Alain Robbe-Grillet dans son introduction au même texte, il pense avoir retrouvé « la tentative de construire un espace et un temps purement mentaux – ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective – sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote »⁴⁷⁹. Il définit le fonctionnement de l'esprit comme plus varié qui « saute des passages, il enregistre avec précision des éléments "sans importance", il se répète, il revient en arrière. Et ce temps mental est bien celui [...] de nos passions, celui de notre vie »⁴⁸⁰. La vivacité serait alors l'une des constantes de *L'Année dernière à Marienbad*, mais aussi de *L'Amour du monde* : la vivacité de l'instant vécu est notamment mieux conservée dans l'exemple issu de ce dernier, malgré le fait que les deux textes visent un maximum de subjectivité. On dirait que C. F. Ramuz met en œuvre ce qui est formulé plus tard par Alain Robbe-Grillet. La tendance à conserver la vivacité ramuzienne a déjà été soulignée en 1925⁴⁸¹ :

D'abord, la langue de Ramuz exclut un bon nombre de mots abstraits, en général tous ceux qui ont eu pour entrer la permission des académiciens. Elle n'a besoin que d'un nombre assez limité de mots ; ceux qui, par leur précision tactile aux sens, sont nés d'un besoin de dire une chose, les verbes (il y en a qui reviennent souvent

⁴⁷⁷ ROBBE-GRILLET, Alain, *id.*, 16-17.

⁴⁷⁸ *Id.*, 26.

⁴⁷⁹ *Id.*, 8.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Notons qu'il s'agit en même temps d'un élément qui se rattache à l'usage abondant de *on*, pouvant renvoyer à une expérience vécue.

comme être, avoir, voir, venir....) serrent de près l'instant de l'acte qu'ils doivent rendre toujours palpitant de la vie [...] ⁴⁸².

Qu'il agisse de *L'Amour du monde* ou des *Signes parmi nous*, l'objectif est de créer un monde imaginaire à la fois par le cinéma et par les paroles. Dans le premier, la narration va même jusqu'à dessiner une analogie entre le monde quotidien et celui des images, pour qu'ensuite les images habituelles se transforment explicitement en images cinématographiques. C'est le cas d'une scène au café où tout d'un coup, les images cinématographiques surgissent :

- On va avoir dix religions.

Et à présent, il y a une magnifique aurore boréale au-dessus des icebergs, en même temps qu'on voit dans le reflet vert des phares sur l'eau du port un bateau noir avec un homme noir dedans, puis c'est le reflet rouge, - sur lequel alors des cavaliers passent, supprimant le reflet, supprimant le bateau.

- Parce qu'on va pouvoir aller à cheval, si on veut...

- Pardieu !

Et, entre deux lauriers-roses, le petit André Rossier, l'infirmier, a été vu, qui se tient là, sur ses béquilles, qui regarde, qui écoute – qu'on a vu, qu'on ne voit plus... [...]

- Tu viens ? a dit Calamin.

On le distingue alors ; il était seul comme toujours, et toujours dans son même coin avec une énorme tête.

Avec une énorme tête et une barbe de trois semaines qui ont occupé un instant toute la place disponible, pendant qu'il les porte en avant ; puis ses mains aussi sont montées dans le champ de vue ; on a vu qu'il les avançait sur la table, pendant que sa bouche s'entr'ouvrait et il y a eu une distance entre ses lèvres.

- Tu viens ?

Il ne semble pas que Joël ait entendu.

Lui aussi, on le voit en grandes dimensions, assis non loin de là ; mais ses yeux étaient déjà sans doute trop pleins de choses pour plus rien voir, ses oreilles trop pleines de choses pour rien entendre.

Chautemps lui a mis la main sur l'épaule.

⁴⁸² REY-MILLET, Constant, « Le style de Ramuz ». Dans : *Le Taudis*, août 1925, 216-217.

A ce moment, le patron et sa femme ont été vus allant ensemble à la terrasse ; puis le patron s'est retourné, faisant signe à la servante qui accourt avec un torchon⁴⁸³.

Au début, on insiste sur le moment actuel avec « Et à présent » et « en même temps ». Par contre, ce moment se prolonge dans l'image suivante, celle du reflet. Avec l'indication technique qui signale la disparition des images (« supprimant le reflet, supprimant le bateau »), on ralentit la suite des vues : la temporalité s'impose. La prise en charge narrative de ces images est en parfaite corrélation avec leur nature cinématographique : « il y a », « on voit » et « c'est » insistent notamment sur la priorité du perçu actuel par rapport au foyer perceptif, au point de vue actuel. L'apparition de l'image suivante se fait aussi par une conjonction : « Et, entre deux lauriers-roses ». Par l'usage du passif et de *on+verbe de perception*, la narration met un double accent sur l'image. Le rôle du médiateur n'étant pas important, l'effacement de cette image se fait aussi par analogie avec l'image cinématographique : « qu'on a vu, qu'on ne voit plus ». Le gros plan sur l'image de Joël, son apparition momentanée se manifeste en termes cinématographiques. Le gros plan est thématiqué dans un triple mouvement qui se termine par un recours aux termes cinématographiques : on signale d'abord que la tête occupe « toute la place », ensuite c'est la direction « en avant » qui est précisée. L'espace occupé se trouve enfin désigné par le terme du *champ de vue*. La projection cinématographique et l'apparition des personnages se fait dans un mouvement technique parallèle.

Afin de rendre compte de la question du parallélisme dans le traitement du temps, nous devons revenir sur la logique de mouvement-perception. Celle-ci permet notamment de montrer que les apparentes simultanités marquées par les « pendant que » représentent paradoxalement une prolongation de la durée. Après que l'instant associé au gros plan est déroulé, le mouvement de la tête et de la barbe nécessite aussi une durée propre : voilà que la première occurrence de « pendant que » perd sa réalité.

⁴⁸³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 123-124.

Ensuite, dans sa deuxième occurrence, le mouvement du regard est présupposé, car il s'agit d'une double focalisation sur les mains et la bouche du personnage qui se trouve dans le champ de vue. D'abord, grâce aux mouvements des mains, on a un gros plan, puis le regard se dirige vers sa bouche. La figure de Calamin s'efface ensuite pour céder la place au gros plan suivant, celui de Joël qu'on voit aussi « en grandes dimensions ». Le regard et les images associés à l'intérieur sont en quelque sorte cadrés d'une part par l'évocation des images cinématographiques, d'autre part par des sauts du regard vers l'extérieur : d'un côté, sur l'image de l'infirmier et de l'autre côté sur le patron et sa femme. Ces deux phénomènes accentuent la possibilité de dépasser les limites d'une perception subjective proprement dite.

La double appartenance de l'image-lien dans un effet de surimpression est aussi en jeu, par exemple dans *L'Amour du monde*. Vu la complexité de la mise en œuvre des effets cinématographiques et plus précisément celle des moments de transition, il est nécessaire de citer quasiment tout un chapitre du roman :

Elle avait vite été tourner la clé dans la serrure, sachant bien qu'elle serait seule jusqu'à dix heures...

Pendant ce temps, cette autre est dans son île.

Le naufrage l'a jetée, seule survivante, à la côte ; et, comme Eve, on la voit paraître, vêtue seulement d'une ceinture de feuilles de figuier.

Une Eve sans Adam encore, sur les grands rochers dominant la mer où elle va, le soir, interroger le large et, dans le soleil qui se couche, est vue à contre-jour avec ses cheveux qui lui tombent dans le bas du dos...

Est-ce que les miens vont être assez fournis, assez fins, assez crépés, assez blonds surtout ? pense Thérèse...

L'autre lève le bras pour appeler sur les falaises, et, dans le bas de la falaise, la mer vient ; on voit entrer l'une après l'autre les vagues dans les anfractuosités du rocher où elles prennent la forme d'une barque ; mais il n'y a point de barque sur la mer pour elle ; elle soupire, ses bras retombent...

Thérèse a été accrocher la lampe électrique au mur tout à côté de son miroir.

Elle ôte le peigne de fausse écaille qu'elle porte enfoncé dans l'épaisseur de son chignon.

Ses cheveux tombent sur ses épaules nues. Elle a fait un mouvement brusque avec la tête, ils lui viennent sur les yeux. Elle les écarte du bout des doigts. Elle ôte et écarte de devant ses yeux ce qui les empêche de voir ; mais ce n'est pas cette toute petite chambre qu'elle voit, son papier à fleurettes bleues, son honnête lit de noyer, ses rideaux en fausse guipure crème, sa table ronde couverte d'un tapis à franges, ce sont toujours les rochers au bord de la mer, où l'autre secoue encore sa grande chevelure parmi les couchers du soleil.

Et, là-bas, on aurait la liberté, pense-t-elle, parce que cette autre, à présent, s'élançe du haut des rochers dans les vagues, les prenant dans ses bras comme des bêtes qu'elle fait ployer sous elle à mesure qu'elles viennent ; [...] puis on la voit aller s'étendre au soleil pour se sécher...

Et Thérèse regarde là-bas, puis se regarde, faisant ainsi aller ses yeux de sa personne réelle à cette autre personne inventée ; et encore une fois, pour une comparaison, elle soupèse ses cheveux, [...] pendant que l'autre se tient à présent assise dans une peau de tigre à l'entrée d'une grotte [...]. Cependant, le jeune premier vient d'acheter un canot à moteur.

Il est dans son canot à moteur, avec des provisions et une chemise bouffante tenue serrée [...].

Justement, ce jour-là, elle nageait au large de l'île [...].

On l'a vue élever sa tête et sa poitrine au-dessus de l'eau qu'elle refoule sous ses coudes [...] ; puis soudainement se détourne, plonge, disparaît.

On la voit fuir sur le rivage, elle escalade les rochers.

Il se met debout dans son canon à moteur ; il va prendre dans la cabine une longue-vue.

Elle fuit toujours parmi les lentisques, sous son voile glorieux. [...] Ensuite, la voilà de nouveau à l'entrée de sa grotte [...].

Et Thérèse compare. [...]. Tout le temps, elle va là-bas et s'en va hors d'elle-même, se refaisant à l'image de l'autre, comme quand un peintre peint un portrait. [...]

Le jeune premier, pendant ce temps, a abordé ; tout s'arrange. Le jeune premier et la grande vedette partent ensemble.

On les voit assis l'un à côté de l'autre dans l'express [...] avec de magnifiques valises de cuir.

Thérèse recule, penche la tête, la relève. Elle en examine encore chaque partie, minutieusement. Elle a de la pâte à ongles, elle a du rose pour les ongles, elle a de la pierre ponce. Le boulanger disait déjà quand elle n'avait pas encore quatorze

ans : « Qu'est-ce qui t'arrive, Thérèse ? » et s'arrêtait de peser son pain pour la regarder [...]...

De la pierre ponce pour la peau et du blanc ; il y a ces magnifiques valises de cuir sur le filet, et lentement le filet penche, se redresse... [...]

Pendant qu'elle ajoute du rouge, pendant qu'elle se passe de nouveau le crayon sur la bouche. [...] Elle fait monter ses lèvres contre ses dents comme quand on veut mordre. Elle frotte ses bras du plat de la main, l'un et l'autre, pour les polir...⁴⁸⁴.

Comme le rappelle Noël Cordonier, l'entreprise ramuzienne est en rapport explicite à la fois avec le cinéma de l'époque et avec la psychologie du personnage :

Le projet appelle désormais un examen des effets psychologiques, cognitifs et sociaux de la technologie moderne, et en particulier des nouvelles industries culturelles, sur l'individu. Parmi ces retombées, l'aliénation qui poussera Thérèse au forfait. A ce moment, l'ébauche apporte un renseignement utile [...], car on apprend quelle actrice connue a servi de modèle à Thérèse...et au romancier :

La fille du gendarme et Pearl White³

île déserte fille sauvage avec un amoureux (f° 4)⁴⁸⁵.

La note de bas de page indiquée par le numéro 3 dans cet article nous révèle qu'il s'agit d'une célèbre actrice du cinéma muet, connue pour des *serials*⁴⁸⁶. L'accent étant mis sur le caractère muet de l'image, ce renseignement confirme la pertinence de notre hypothèse sur l'extrait cité. Il s'agirait d'une place spécifique accordée à une image-lien, notamment celle de la chevelure. La position-clé de cette image est censée assurer l'unité psychologique, souhaitée par Thérèse pour son identification avec la vedette projetée. Dans le cas cité, le personnage s'impose à la fois comme focalisé et comme focalisant : nous avons d'une part son image à elle, d'autre part une projection. Jacqueline Sessa souligne qu'il s'agit d'un montage parallèle qui sert l'identification

⁴⁸⁴ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 15-19. Dans le chapitre consacré aux modalités du pronom *on*, nous avons souligné la multiplicité perceptive à propos de ce même exemple dont nous fournissons maintenant une version élargie.

⁴⁸⁵ CORDONIER, Noël, *art.cit.*, 298.

⁴⁸⁶ Voir *ibid.*

fantasmée de Thérèse avec la vedette⁴⁸⁷. Il est vrai que l'image du personnage et sa vision se dessinent en alternance et se confondent même : les images liées à la vision sont associées aux structures passives et aux occurrences de *on*, l'image « réelle ». Toutefois, il importe de noter que c'est la transition entre vue et vision, assurée par une image du mouvement, qui fait la particularité de cet exemple. L'image servant de transition (en l'occurrence celle de la chevelure) crée et rend possible la confusion et l'image en mouvement. Elle peut être associée à la fois à l'image du personnage et à la vision, servant ainsi de transition entre « réalité » et fiction. L'effacement, voire la transition graduelle étant des caractéristiques de la surimpression, on peut constater que dans cet exemple, ni l'une ni l'autre image ne s'effacent complètement. De plus, l'image projetée se dédouble en celle du « jeune premier » qui vient la compléter. On peut donc admettre, que dans ce cas-ci, on ne peut parler d'images « pures », mais plutôt d'images en suspens. Comme le rappelle Noël Cordonier, il s'agit d'une « superposition, dans une conscience, des images du monde réel et de celles provenant des mondes fictifs. Cette intention se traduira [...] par des juxtapositions particulièrement nombreuses et déroutantes d'univers mentaux et physiques différents »⁴⁸⁸.

La question de la transition entre vécu actuel et vécu passé associée à des bruits hors-champ et actuels se pose aussi à propos d'une scène de réflexion de *Les Images* de Jean-Louis Baudry :

Heureusement je me réveille, un accident survient, porteur de signification que j'espérais : heurt d'un verre que l'on nettoie, sifflement de la vapeur, ou bien, je voulais dire ou bien, un battant de la fenêtre refermé violemment. Et je me souviens. Le serveur se retournait [...]. J'avance vers la fenêtre, je ne suis pas pressée⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ SESSA, Jacqueline, *art.cit.*, 85.

⁴⁸⁸ CORDONIER, Noël, *art.cit.*, 299.

⁴⁸⁹ BAUDRY, Jean-Louis, *Les Images, op.cit.*, 137.

Nous passons du rêve au souvenir, au vécu passé : « le heurt des talons », « le tintement des verres qu'on rince, le sifflement de la vapeur » sont des éléments du tout début du livre, associés à une scène de terrasse⁴⁹⁰. Ce mélange de souvenirs perceptifs s'entremêle dans l'hésitation du personnage avec un bruit actuel, celui de la fenêtre : « je voulais dire ou bien, un battant de la fenêtre refermé violemment ». Les projections se font ici par le biais de ces souvenirs perceptifs. Dans l'exemple de Ramuz, nous avons vu une image-transition, alors que dans ce cas-ci, nous découvrons des bruits réactualisés qui servent de transition entre l'actuel et le passé. Dans les deux cas, l'image pure et le bruit pur sont absents : afin d'exister, ils ont besoin d'un autre *stimulus* de leur catégorie.

Un passage du début de *Personnes* de Jean-Louis Baudry semble décrire le fonctionnement de la surimpression telle que nous venons de voir dans *L'Amour du monde* et *Les Images* :

Allure vive ou ralentie, retours en arrière, hésitations, arrêts. Elle ne se distingue plus du mouvement qui la conduit, de la voie qu'elle décrit. Si elle apprend à se raconter, elle serait l'autre texte, l'histoire projetée. Elle surgirait d'un accord immédiat entre l'événement et sa narration, d'une prise directe sur le vécu (et cependant tout est déjà passé, le présent ne forme plus que l'indice d'un futur antérieur). [...] Une seule phrase, un mot suffirait à expliquer sa venue, origine d'un récit dans lequel elle se reconnaîtrait, n'ayant plus qu'à le lire pour vivre. Mémoire, mémoire blanche ici conviée. La voir (elle se voit). Marcher (elle est cette marche qui s'enfonce en elle, déplace en elle son propre train de rues et d'avenues, sa lente circulation parallèle). En l'absence de voie définie, elle peut croire qu'un événement s'ébauche à travers le visible⁴⁹¹.

La projection du personnage s'effectue dans les deux passages cités. Dans *L'Amour du monde*, outre la forte présence des verbes de perception, ce sont les verbes

⁴⁹⁰ Voir l'extrait correspondant, *id.*, 11 : « Ou bien le heurt des talons sur l'asphalte et l'image montrait ce que je voyais. Fragments de murs qui défilent, tournoient, s'abattent ; un couloir de ciel dressé de bas en haut ; puis la toile à demi tirée, les tables, mais ralentir le passage, les tables, le tintement des verres qu'on rince, le sifflement de la vapeur, la mousse qui déborde tranchée net par la palette de bois, la table encore et, d'une rive à l'autre de la rue, la porte en glace épaisse se refermait ».

⁴⁹¹ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, *op.cit.*, 15.

de mouvement qui dominant et en même temps définissent le personnage qui projette une figure fantasmée. Dans le roman de Jean-Louis Baudry, ce phénomène est signalé et défini comme suit : « Elle ne se distingue plus du mouvement qui la conduit » ou encore « elle est cette marche qui s'enfoncé en elle, déplace en elle son propre train de rues et d'avenues, sa lente circulation parallèle ». Dans le roman de C. F. Ramuz, l'identification du personnage à ses mouvements présente une forte analogie au mouvement de la transition entre réalité et projection. C'est l'idée du passage qui définit donc non seulement l'effet cinématographique mis en œuvre, mais aussi le personnage en question. Comme le rappelle le texte de Jean-Louis Baudry, « [e]lle surgirait d'un accord immédiat entre l'événement et sa narration ». L'image du personnage ramuzien naît justement du parallélisme entre la projection et sa narration. Une autre manifestation du fonctionnement des textes cités est signalée par les débuts de phrase suivants : « La voir (elle se voit) » – Marcher (elle est cette marche) ». Là encore, la coprésence de deux réalités, celle du personnage en jeu et celle de quelqu'un d'autre dont l'identité reste voilée et qui narre, rendent possible la définition du personnage en l'occurrence. L'identification fantasmée du passé avec le moment du présent est palpable dans *L'Amour du monde*, notamment dans l'acte du maquillage dont la réalité actuelle se confond non seulement avec celle du passé rappelé, mais aussi avec la projection actuelle. Ce passage fantasmé des moments actuels et passés est saisi par Jean-Louis Baudry comme suit :

Car il est bien vrai que la même scène exactement eut lieu dans un passé dont il se demande s'il n'était pas justement ce maintenant ici ; si elle n'a pas été rêvée pour se donner maintenant avec la transparence du rêve⁴⁹².

Structure et dédoublement sont deux mots-clés pour décrire le chapitre cité de *L'Amour du monde*. Il est bien structuré, puisqu'il montre l'image présente (Thérèse se maquillant ici et maintenant) à la fois dans son rapport à un espace imaginé (associé à l'image du couple qui se dessine au fur et à mesure) et à un contexte antérieur (associé

⁴⁹² *Id.*, 27.

au vécu passé du personnage). Dédoublé pour deux raisons. Premièrement, puisqu'il s'agit d'une part de la possibilité d'associer l'image projetée à une image vue au cinéma qui s'installe dans le village, d'autre part, on est confronté à des effets cinématographiques, tels que la surimpression et le montage court. Deuxièmement, il semble non seulement que le personnage pense en images, mais la représentation de sa vision se fait comme au cinéma : l'une des images nous est retirée pour permettre à la suivante de se dessiner. L'effet de transition est toutefois maintenu par des points de suspension et par des aller-retours entre les images : ni l'une ni l'autre ne se laissent jamais complètement effacer. La surimpression telle qu'on peut la voir dans cet exemple nous amène à reconsidérer les constats de Pierre Kohler à propos de l'absence des poteaux indicateurs dans la mise en œuvre de la surimpression en littérature. Selon lui, la nouveauté ramuzienne par rapport à l'exploitation antérieure de ce même procédé consisterait à nous laisser sans poteau indicateur⁴⁹³. Or, ce passage abonde en indicateurs de temps (« pendant ce temps », « à présent », « cependant » et « pendant que ») qui rendent compte d'une simultanéité et insistent sur la perception subjective du temps. Il importe de noter ici que ces indices rappellent la surabondance de *maintenant* chez Alain Robbe-Grillet que Thi Tu Huy Nguyen décrit comme suit :

C'est un temps impossible à mesurer ; il n'y a plus ni datation ni repères temporels ; il n'y existe donc plus d'avant ni d'après, seulement l'éternité construite par une présentification de toutes les instances temporelles. Le présent est à son tour, faute de propriétés d'écoulement, néantisé et parallèlement étendu à travers les parcours labyrinthiques. Le personnage existe d'une façon non-authentique dans ce type de temps particulier. Pour lui, les événements ne sont pas évoqués dans la mémoire, ils n'appartiennent pas au passé ; il vit en effet dans leur non-authenticité. Et le futur se fait aussi par ces mêmes événements répétés sans cesse. La vie est donc, pour lui, une série de maintenant qui se succèdent constamment, qui existent en tant que non-présent⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Voir KOHLER, Pierre, *L'Art de Ramuz*, *op.cit.*, 19. (bas de page n° 2)

⁴⁹⁴ NGUYEN, Thi Tu Huy, « La vérité comme non-authentique ». Dans : *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI^e siècle* (dir. ALLEMAND, Roger-Michel – MILAT, Christian), Presses de l'Université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 347.

On doit noter une différence par rapport à la série de « maintenant » : le personnage présent rappelle un événement du passé et se questionne sur le futur. A part ces allusions, les autres se font dans un rapport étroit avec le présent du personnage. Toutefois, son « maintenant » ne se réalise jamais pleinement, il est sans cesse entrecoupé par des vécus parallèles, par des présents parallèles. Le présent imaginaire se prolonge en quelque sorte par la redondance des expressions qui rendent compte de la simultanéité et mettent en avant le vécu actuel. Outre la spécificité des indices temporels, leur absence s'impose aussi comme révélatrice, notamment du point de vue de la mise en œuvre des effets cinématographiques : leur absence correspond au moment de la transformation de la surimpression en montage court : « De la pierre ponce pour la peau et du blanc ; il y a ces magnifiques valises de cuir sur le filet, et lentement le filet penche, se redresse... [...] ». Le lien entre la réalité du personnage et sa vision était d'abord assuré par l'image de la chevelure dans sa double appartenance. Ici, la transition entre l'image de Thérèse qui se maquille et celle des valises (allusion à la vision du couple dont l'image se dessine parallèlement) doit être examinée de plus près. Il manque notamment non seulement des indices temporels, mais aussi des éléments de transition. Par contre, le style nominal du début et le présentatif rappellent l'ancrage cinématographique de cet exemple. D'autre part, la technique qui consiste à séparer les deux images uniquement par un point-virgule souligne bien l'absence d'intermédiaire, « de même que sur l'écran une image succède brusquement à une autre sans transition »⁴⁹⁵. A l'image de l'accès direct à la conscience du personnage, mis en avant par l'usage du passif, du *on* et du présentatif, le passage entre les images se fait aussi automatiquement, sans qu'on ait besoin de quelque instance que ce soit qui l'assure et en rende compte. La conscience du personnage est comme momentanément figée dans le temps, tout en faisant des aller-retours entre l'espace concret et les espaces imaginaires.

⁴⁹⁵ TISSOT, André, *id.*, 280.

Il est intéressant de voir que la structure *il y a* qui met en avant le perçu et relègue au second plan le foyer perceptif, puisse également être associée à l'effet de transition. Elle sert notamment à souligner ou remplacer l'expression de l'acte de perception et se montre même apte à préparer la continuité et la pertinence de la perception imaginaire. Quoique la répétition systématique de certains éléments dans les textes de C.F. Ramuz soit souvent objet de critique, la reprise de *il y a*, associée au pronom *on* met l'accent sur la pertinence de la perception actuelle, réelle ou imaginaire, telle qu'elle apparaît pour le personnage en l'occurrence, comme nous pouvons le voir dans un passage du texte intitulé *Recherche de la vérité* :

Ce fut à un de ces repas du soir, comme il levait encore les yeux et il tournait les yeux vers ce côté de la table : alors il y a eu comme quand il y a sous les arbres deux mares d'eau noires avec un reflet brillant seulement. [...] Et doucement brille cette eau avec un feu doux et blanc et toute la figure cette fois est venue, n'a pas été détruite toute de suite, la figure aussi s'est continuée. Au lieu des images et d'aller un petit moment, il s'est tenu devant une figure réelle, qu'on n'a plus détournée de lui et il a pensé à une figure de Chinoise comme celles qu'on voit dans les livres à cause des joues rondes et de la saillie qu'elles font avec point de place pour les yeux⁴⁹⁶.

Après avoir passé une fête dans la compagnie de trois jeunes filles, Aloys Reymondin arrive dans une ferme chez Mme Bonzon et sa fille. La transition est censée s'effectuer entre l'éventuelle présence de la fille de Mme Bonzon et les souvenirs, l'espace imaginaire de Reymondin. L'actualité et la pertinence de la perception sont soulignées par la reprise de *il y a* : « alors il y a eu comme quand il y a sous les arbres deux mares d'eau noires avec un reflet brillant seulement ». La continuité de l'image – réelle ou imaginée – est assurée et soulignée à deux reprises : « toute la figure cette fois est venue, n'a pas été détruite toute de suite, la figure aussi s'est continuée ». La narration insiste sur la durée perçue de la présence de l'image en question : « Au lieu des images et d'aller un petit moment, il s'est tenu devant une figure réelle ». Bien que

⁴⁹⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Recherche de la vérité*, op.cit., 82.

ce passage admette la réalité de l'image perçue, le personnage ne la perçoit pas comme relevant de l'espace réel. L'image apparaît à travers son mouvement et persiste grâce à des structures passives (« n'a pas été détruite », « s'est continuée »). La présence de *on* dans « qu'on n'a plus détournée de lui » met également l'accent sur la stabilité de l'image perçue et pas sur la figure réelle ce qui se transforme explicitement en une image purement fictive, celle d'une figure de Chinoise. Dans ce cas-ci, nous pouvons parler de transition entre réel et imaginaire, mais c'est plutôt la présence perpétuelle, la durée subjective de l'image, d'ailleurs dédoublée par l'image de la Chinoise, qui est mise en cause.

La présence ou éventuellement l'absence de transition nous amène plus d'une fois à reconsidérer la question de la représentation des images parallèles ou successives. Il peut notamment s'agir de la représentation des images parallèles dans le champ de vue, mais aussi des images perçues comme parallèles. Dans le roman intitulé *Présence de la mort*, le style nominal relie plusieurs passages soulevant la question de la complexité des réalités perçues. La perception des nouvelles troublantes à l'épicerie conduit à celle des différents morceaux de la réalité quotidienne des habitants. Celle-ci se construit sans transition, au style nominal et projette la perception des images cinématographiques futures :

- Les mensonges ne les gênent pas...

Si calme, les mains dans la poche de son tablier de serge verte.

- Qu'est-ce que tu veux, Henri ?... et toi, Georges ? [...]

Boutique, sonnerie du téléphone, vitrines, bocaux, mouches⁴⁹⁷.

Les paroles du menuisier alternent avec l'image de la grosse épicière lorsque fait irruption un raccourci condensé des images relatives à l'épicerie qui peuvent être perçues non pas dans leur successivité, mais parallèlement. A une dizaine de pages près, lorsque Gavillet va au cinéma, l'enchaînement des images vues sur l'écran se fait aussi

⁴⁹⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 24.

au style nominal. L'effet de transition se trouve toutefois mis en avant par le lien entre l'image de Gavillet et celles qu'il est censé voir et par l'indication de l'unité de certaines images vues sur l'écran :

On commença par un Pathé-Journal. On vit un ministre assister à un défilé de costumes régionaux en Bretagne. C'est Gavillet. Ce n'est rien, c'est un homme de bureau. [...] On voyait New-York du haut des échafaudages [...]. O mers, fleuves, rivages, immenses perspectives ! ces voitures comme des insectes plats, les hommes plus petits et pointus. Espace, remous, directions diverses, la rade, les canaux, les grandes avenues. [...] C'était, à présent, les glaces du Pôle Nord [...]. C'est une fausse réalité. On attendait l'autre ; tout à coup, elle est revenue... Une dégringolade de chevaux dans des falaises de sable ; sur les chevaux, des hommes à chapeaux pointus tirant des coups de pistolet... Le Mexique. Le sud des Etats-Unis, les frontières du Mexique. Guérillas. Villages de bois. Locomotives blindées. Cabarets borgnes où tourne une danseuse, pendant que la porte est enfoncée d'un coup d'épaulé. Combats de boxe...

Et il y a l'amour. Celui-ci, qui a une longue figure plate [...] emporte la femme du pasteur-missionnaire. Il l'a assise devant lui sur la selle. C'est supprimé.

Il l'a assise devant lui, avec son corsage modeste à col montant. Un désert rocheux où ils galopent. C'est supprimé. Une gorge, un sentier en surplomb qu'ils suivent. C'est supprimé.

Il l'a couché sur le lit, il la regarde...⁴⁹⁸

Nous avons au début un regard alterné sur le film (« On vit un ministre assister à un défilé de costumes régionaux en Bretagne », « On voyait New-York du haut des échafaudages ») et sur la figure de Gavillet (« C'est Gavillet. Ce n'est rien, c'est un homme de bureau »). Le présentatif prend le relais pour replonger le regard dans l'image actuelle : « C'était, à présent, les glaces du Pôle Nord ». La fonction du présentatif est soulignée par Rudolf Mahrer à propos des *Signes parmi nous*, mais il n'est non plus sans importance pour d'autres romans ramuziens, comme celui-ci :

⁴⁹⁸ *Id.*, 34-36.

Les phrases à présentatif [...] remplissent le plus souvent une fonction déictique : elles marquent l'entrée d'un objet nouveau dans le champ perceptif, et l'intention de faire voir en retour. Son sujet grammatical étant vide, la phrase à présentatif est tout entière dévolue à la monstration. Dans un second temps seulement, l'élément posé sera le sujet d'un prédicat actionnel, dans un mouvement de décomposition de l'acte de la reconnaissance : perception puis éventuelle description⁴⁹⁹.

Dans le cas de l'extrait cité, le style nominal sert la représentation de l'enchaînement des images entrevues sur l'écran et domine la scène perceptive. La répétition de « C'est supprimé » correspond au changement des différentes prises de vue qui d'abord représentent l'image de l'homme, ensuite le relais est assuré par la répétition de « Il l'a assise », mais c'est la femme qui est focalisée, enfin, ce sont les images correspondant à leur chemin. La scène d'amour est suspendue par l'intercalation de trois points, elle n'est que suggérée. Dans cette scène amoureuse, les dimensions spatio-temporelles des images sont présumées et leur limite est explicitée par la reprise du segment indiquant leur fin. A l'opposé des images entrevues signalées par le style nominal et vu l'importance de la monstration, cette prise en charge donne une consistance aux images vues et insiste sur l'effet de transition.

En somme, nous pouvons constater que l'absence de l'image pure créée par l'effet de surimpression peut avoir de multiples conséquences. Les images sont en suspens et n'existent que les unes par rapport aux autres. Cela vaut également pour les différents éléments de la perception actuelle. La narration a recours à des vécus parallèles et instaure des liens entre perception possible et imaginaire, perception quotidienne et cinématographique. La notion du *mouvement* permet de définir le dynamisme du vécu, ainsi que son versant temporel. La fonction présentatrice du mouvement doit être considérée lors du processus d'extériorisation du vécu. Le dynamisme temporel des textes de C. F. Ramuz se manifeste notamment au niveau de l'accentuation de l'état spontané, de la vivacité du perçu, mais aussi à travers d'une

⁴⁹⁹ MAHRER, Rudolf, « Le monde fait signes ». Dans : *OC*, XXIII, tome 5, 393.

subjectivité figée et comme prolongée dans l'immédiat. Celle-ci peut aussi apparaître sous la forme de présents parallèles, de présents fantasmés.

III.2.4. Travelling optique ou objectif collectif ?

La représentation cohérente de la réalité telle qu'elle se présente dans les romans de Charles Ferdinand Ramuz met parfois en jeu différentes représentations subjectives ou un foyer perceptif collectif. Comme le rappelle Rudolf Mahrer, « [l]a désindividualisation, ou la collectivisation, de l'intention artistique, mouvement caractéristique de la posture ramuzienne [...] rencontre encore une autre modalité : les choses sont montrées (à qui sait voir) »⁵⁰⁰. Outre ces éléments de narration, l'image de la collectivité peut être également modifiée au gré de l'intrusion du cinéma dans le monde perceptif. L'imaginaire l'emporte sur la conception classique du *travelling optique* en une fin de chapitre, notamment dans *L'Amour du monde* :

On n'eut alors qu'à dérouler les stores ; et là, dans le fond de la nuit, au milieu de ce petit quartier avec ses ruelles sans air, presque toujours désertes, en ce mois d'octobre, parmi nos vignes ; dans le bas du mont qui est comme un mur d'un côté et il y a le mur des montagnes de l'autre ; sous le ciel bas, dans le silence – là, on a commencé par un morceau de piano, puis une fenêtre a été ouverte, au fond de la salle, sur le monde.

Une grande lumière carrée s'est allumée devant vous, qui vous teniez alignés sur les mauvais bancs de sapin passés au brou de noix, avec des numéros en carton ; et des hommes à chapeaux de feutre, un mouchoir autour du cou, vous sont arrivés dessus au galop de leurs chevaux⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ *Id.*, 380.

⁵⁰¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 23.

L'irruption du cinéma s'accompagne d'une perception peu habituelle : « Le désarroi général s'exprime parfaitement dans l'écriture polyphonique du roman, dont les ruptures logiques et chronologiques créent une confusion volontaire entre les faits racontés et les fantasmes des personnages »⁵⁰². Une matérialisation de ce phénomène peut être observée dans la citation ci-dessus : l'effet cinématographique appelé *travelling optique* se transforme au gré d'une perception subjective. Cette technique, « entraînant la variation du champ, et une variation simultanée de la perspective »⁵⁰³, se laisse définir dans son rapport aux techniques de zoom : « Le zoom est un objectif à focale variable qui permet de changer les dimensions de l'image sans déplacer la caméra, et sans remplacer un objectif fixe par un autre, sans utiliser non plus la tourelle d'objectifs. Il permet ainsi, pendant la prise de vues, de passer progressivement d'un champ étendu [...] à un champ restreint [...] et d'obtenir un agrandissement de l'objet ou l'inverse. Cet effet s'appelle "*travelling optique*", il donne au spectateur l'impression que l'objet se rapproche ou s'éloigne de la caméra [...] »⁵⁰⁴. Dans l'exemple cité, l'objet semble s'approcher avec une violence particulière vers le foyer perceptif : les habitants sont transformés non seulement en spectateurs, mais aussi – quoique provisoirement – en un objectif collectif. C'est l'objet qui semble s'approcher, sans que le foyer perceptif se déplace ou se dote d'un appareil mécanique. Il s'agit de la perception subjective de l'objet « agrandi » explicitée par « vous sont arrivés dessus ». L'image cinématographique est perçue comme une expérience vécue à laquelle il est impossible d'échapper. On insiste aussi sur la présence de la voix narratrice qui s'adresse aux spectateurs transformés. Par contre, l'image « nous arrive dessus » surgit sans qu'il y ait besoin de médiateur (voir le pronom *on* suivi de la voix passive).

Une autre manifestation du même effet se laisse observer dans le chapitre XI du même roman :

⁵⁰² FROIDEVAUX, Gérard, *op.cit.* (2000), 54.

⁵⁰³ VILLAIN, Dominique, « L'œil à la caméra ». Dans : *Cahiers du Cinéma*, Collection Essais (dir. BERGALA, Alain – NARBONI, Jean), Paris : Editions de l'Etoile, 1984, 28-29.

⁵⁰⁴ *Id.*, 28.

Au milieu de toutes ces choses et au milieu de nos richesses, par un brusque rétrécissement, il y a eu ces galons d'or au-dessus d'un pantalon ; puis toute la personne de M. Penseyre a été vue, son ceinturon, sa casquette, sa grosse moustache, et derrière lui deux hommes du poste, deux autres gendarmes avec leurs revolvers⁵⁰⁵.

La variation du champ est singalée et explicitée par l'indication suivante : « par un brusque rétrécissement » du champ à travers duquel les personnages ont accès à un morceau de réalité. L'effet de collectivisation de la perspective est annoncé déjà en début de chapitre : « Oh ! comment est-ce qu'on a pu vivre jusqu'ici si étroit (cette idée est dans une tête, dans une autre), comment a-t-on pu vivre si petit, si enfermé ? ».

L'impossibilité d'échapper aux images se manifeste également sous forme d'images rapides qui met en jeu les travellings et montre que cet élément de l'esthétique ramuzienne s'inscrit fortement dans l'esprit du Nouveau Roman.

III.2.5. Travellings et images rapides

Outre le « travelling optique », l'effet créé par le « travelling chariot » se laisse aussi observer chez C. F. Ramuz. En effet, comment rendre compte du moment, de l'instant vécu, surtout lorsque sa présence s'accompagne d'une volonté de rendre l'image vue en même temps ? Cette question se pose notamment lors de la visualisation des images rapides. Avant de définir le moment et l'image correspondante tels qu'ils se présentent chez C.F. Ramuz et Alain-Robbe Grillet, il est nécessaire de rappeler la distinction entre « travelling optique » et « travelling chariot ». Dans le premier effet, la caméra est censée rester fixe et le spectateur a l'impression que l'objet se rapproche ou

⁵⁰⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *id.*, 100.

s'éloigne de l'appareil. En ce qui concerne le deuxième cas, on rapproche la caméra vers l'objet. L'exemple issu de *Les Signes parmi nous* permet d'illustrer une double appartenance à ces deux techniques :

La côte de Savoie, dans cet instant, s'est découverte.

Pour un instant seulement, on l'a eue de nouveau devant soi ; [...] on dirait qu'on va la toucher, tellement elle s'est rapprochée.

Elle vient à vous comme sur des roues ; elle vient à vous comme une barque sous ses voiles avec ses grandes montagnes [...] ; elle se rapproche encore, arrêtez !

Et elle est là, pour un instant [...] ; et il nous est dit : « Regardez ! »

Un bras se tend hors des nuages noirs, dans une manche de toile blanche.

Il montre de haut en bas, sur cette carte, un point, un autre point.

Regardez vite pendant que vous pouvez ; il montre un village, encore un village, comme le maître fait à l'école ; et c'est comme si à mesure, ces villages étaient nommés : « Ça, c'est Yvoire...ça, c'est Messery...ça, c'est Nernier... » Puis encore : « Regardez bien, parce que la carte va être enlevée. »

Elle a été enlevée [...] ⁵⁰⁶.

La suite de la structure passive « il nous est dit », de la comparaison avec « comme si » et de la formule « Puis encore » qui signalent la voix énonciatrice imaginée par les personnages montrent que l'identité de l'énonciateur n'est pas importante. Par contre, l'image et la durée qui s'y trouvent associées par le prolongement du moment actuel sont soulignées de différentes façons. Lors de l'étude des différentes versions de *Derborence* (le manuscrit et la version parue chez Mermod), Donald R. Haggis rappelle différentes variations de l'image rapide dans *Derborence* : « On trouve à cet endroit du manuscrit une autre jolie image : “*Le village s'avance vers vous rapidement comme sur des roues de couleurs, de toutes les couleurs.*” Ramuz la supprime à l'édition, vraisemblablement parce qu'il se souvient de s'en être déjà servi. Il avait, en effet, écrit plus haut : “*Le village, comme sur des roues, vient à vous.*”⁵⁰⁷ » Quoiqu'on puisse constater une prédilection de Ramuz pour l'évocation des images en

⁵⁰⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Signes parmi nous*, OCM, 10, 131-132.

⁵⁰⁷ HAGGIS, Donald R., *op.cit.*, 71. (bas de page numéro 32)

mouvement, il est important de voir que ce n'est pas la prise en charge de l'image qui donne le noyau des passages analogues. La confrontation de cet exemple issu des *Signes parmi nous* et d'un extrait de *L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet nous permettra de montrer que derrière toute indication technique ou comparaison cinématographique, c'est la perception humaine réelle ou imaginaire qui se dresse en sourdine. De plus, la mise en œuvre de cet effet semble être plus élaborée dans le cas des *Signes parmi nous* que dans le Nouveau Roman en question.

Dans l'exemple cité, la primauté de l'instant est soulignée par les trois expressions suivantes : « dans cet instant » – « [p]our un instant seulement » – « pour un instant ». La seule notion technique est relative aux roues sur lesquelles l'image est censée arriver : « Elle vient à vous comme sur des roues ». Par cette note technique, l'extrait cité se rattache au « travelling optique » et suppose que l'image en question soit rapprochée au regard des spectateurs. Ce passage insiste en même temps sur l'impression des spectateurs éprouvant que l'image semble de plus en plus proche. L'impératif « arrêtez ! » indique qu'elle est même susceptible d'écraser les spectateurs. L'image du spectateur qui risque de se faire écraser par un véhicule (dans ce cas précis, par les différentes images, dont celle d'un véhicule) apparaît comme une question ayant préoccupé le cinéma dès ses débuts :

Dans ce film⁵⁰⁸ qui se donne pour but [...] de donner la sensation d'une collision entre le véhicule et un obstacle humain non identifié, situé derrière la caméra, ou à sa place, et qui se fait renverser puis, littéralement, écraser [...], le spectateur est mis dans une position où il s'identifie fortement aux conditions de l'enregistrement [...]. Cette « identification primaire » (Metz, 1977 : 79) à la caméra met le spectateur en liaison avec la situation de la source d'observation par rapport à la voiture. [...] [S]on identification à l'instrument de *prise de vues* devient plus importante que la vue elle-même [...]⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Il s'agit du film intitulé *How it Feels to Be Run Over* (Hepworth, 1900).

⁵⁰⁹ GAUDREAU, André – JOST, François, *op.cit.*, 130-131.

Par le geste narratif qui figure dans l'extrait ramuzien, la variation de la perspective présumée par les deux techniques cinématographiques mentionnées se trouve abolie : l'image est censée « arriver » à son poste, sous les yeux des spectateurs. C'est la perception éprouvée par les spectateurs qui prime sur la description technique de l'image rapide. L'identification à l'instrument de prise de vues se montre plus particulièrement par la volonté d'enregistrer toute information visuelle car elles ne sont présentes que pour un instant qu'il faut saisir.

Un procédé analogue se laisse observer dans un passage issu de *L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet :

Les anciennes murailles de Constantinople, vues d'une voiture (non présente sur l'image) se déplaçant à une vitesse régulière [...]. Succession ininterrompue de remparts en ruine et d'énormes tours plus ou moins écroulées, qui défilent (en se rapprochant l'une après l'autre) de gauche à droite⁵¹⁰.

Repérer les différences concernant la réalisation technique de ces images rapides nous permettra par la suite de définir leur point commun, mais aussi l'habileté ramuzienne à créer l'effet même. Dans le cas de l'image rapide ramuzienne, la présence et le mouvement du véhicule ne sont que sous-entendus : les spectateurs imaginent le mouvement de la voiture qui rapproche l'image. Par contre, dans *L'Immortelle*, on élimine carrément l'image même du véhicule (« une voiture (non présente sur l'image) ») qui n'enlève rien à sa réalité, nécessaire pour constituer l'image des murailles. Le mouvement réel ou supposé serait alors nécessaire à la réalisation technique des deux images. La première image – entre autres par son rattachement à « Elle vient à vous » – présume qu'elle s'est découverte à « nous », « à nos yeux ». Le point de vue est chez Ramuz présumé, sous-entendu. Chez Robbe-Grillet, la perception associée à l'image rapide apparaît paradoxalement : on nous dit d'abord ce qu'on ne voit pas sur l'image (la voiture) pour ensuite donner accès à ce qu'on peut y

⁵¹⁰ ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Immortelle*, Paris : Minuit, 1963, 13.

voir : les tours se rapprochant l'une après l'autre. Ce qui distingue par contre le passage ramuzien de celui issu de *L'Immortelle* réside dans la réalisation même de l'effet cinématographique. Alors que le texte d'Alain Robbe-Grillet ne fait que parler de cette « succession ininterrompue de remparts » et se contente de la suggérer au caméraman potentiel, Ramuz – outre de mettre en place une double appartenance à deux techniques cinématographiques – réalise avec des moyens littéraires cette succession rapide des images.

III.2.6. Voix-off et fragilités perceptives

La fragilité et la complexité de la perception se révèle à chaque fois que la narration ramuzienne a recours à l'effet de voix-off. Malgré l'incertitude et la tension créées par cet effet cinématographique, la question de la continuité et de la cohérence traversent sa représentation. Dans *Derborence*, la structuration apparaît lors d'une scène où Thérèse reste seule lorsque Philomène va chercher Maurice Nendaz :

On entend le bruit de la petite pluie qui fait fin et doux sur le toit [...]. On n'entend plus rien. On entend le bruit d'une canne. On entend qu'on monte l'escalier d'un pas inégal. Elle n'a pas bougé. Puis une voix d'homme lui a dit :

- Voyons, Thérèse...

- Oh ! disait-elle, la tête entre les mains [...] [...]

On a entendu le bruit de la canne de Nendaz qui s'est éloigné dans la nuit...⁵¹¹

La répétition de la séquence « on entend » met l'accent sur une suite de perceptions qui correspond aux différents types de sons ainsi qu'aux étapes de l'identification de la source du bruit dominant la scène. Elle débute par un son « hors-

⁵¹¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, OCM, 17, 278-279.

vue » dont la « source est dans le champ mais cachée par un élément du décor ou par le fait que le personnage qui parle a le dos tourné »⁵¹². Dans ce cas-ci la source, c'est-à-dire le toit est dans le champ. L'absence de tout bruit met un suspens entre les étapes de la perception (« On n'entend plus rien ».) Ensuite, on passe à un son « hors-champ » dont la source « n'est pas encore ou n'est plus perceptible à l'écran »⁵¹³. A ce moment-là, nous savons juste qu'il s'agit du bruit d'une canne et l'article indéfini montre qu'on n'arrive pas à l'identifier, à l'associer à qui que ce soit. L'indéfini règne aussi dans la suite, aussi bien au niveau du foyer perceptif qu'à celui du son perçu : « On entend qu'on monte ». Après, nous avons un deuxième arrêt par l'évocation de l'image de Thérèse, figée : « Elle n'a pas bougé. ». D'abord, on apprend qu'il s'agit d'une voix d'homme et l'identification se fait tout doucement durant le dialogue. On est à l'un des points culminants du texte : Maurice Nendaz devrait aller voir si Antoine est réellement revenu car Thérèse a cru le voir, bien qu'on le crût disparu. Nous pouvons constater que la mise en œuvre des voix est très structurée, par contre les sons-off ne font que renforcer la fragilité de la situation : « Ainsi le son dont la source n'est pas visible (qu'elle soit *off* ou *in* mais dissimulée) présente un statut de vérité fragile : l'information qu'il transmet est d'ordre hypothétique et donc susceptible de réévaluation »⁵¹⁴. Le statut hypothétique de l'information d'ordre perceptif en question est renforcé par les indéfinis « on » et l'expression « une canne », seuls « points de repère » avant l'apparition du personnage auxquels ils se réfèrent. Outre d'être respectée, la cohérence thématique se trouve même renforcée par la mise en œuvre de la voix-off.

L'hypothétique, le présumé ainsi que le style nominal accompagnent la mise en œuvre de la voix-off dont la représentation transperce le discours de Clou dans *La Grande Peur dans la montagne* :

C'est seulement Clou qui a levé la tête :

⁵¹² GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *id.*, 14.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Id.*, 123.

- Eh ! eh !

Puis :

- Il me semble que ça se gâte.

On entendait les gros grelots de fer battu et les cloches plus petites ; on entendait battre d'un côté un gros grelot de fer battu [...], puis il y a eu encore une bête qui est venue dans notre direction ; mais la musique qu'elle fait casse soudain, c'est que la bête doit être tombée, – n'étant pas très adroites, ni lestes, leurs sabots pas assez larges, trop fendus.

- Alors quoi, disait Clou, ça ne vous intéresse pas ?

Leurs semelles de corne mince, non ferrées.

- Hé ! le maître⁵¹⁵.

La perception auditive des sons « hors-champ », mais bien connus des personnages du roman, génère des hypothèses auprès d'eux : « il y a eu encore une bête », « c'est que la bête doit être tombée ». Cette scène présuppose une perception, mais aussi une conscience collective ce qui est signalée par le caractère fragile, discontinu de la prise en charge textuelle de la réflexion sur la source du bruit. Celle-ci commence notamment par « c'est que la bête doit être tombée, – n'étant pas très adroites, ni lestes, leurs sabots pas assez larges, trop fendus ». Ensuite, cette idée est entrecoupée par le discours de Clou pour être reprise par la suite dans un style nominal : « Leurs semelles de corne mince, non ferrées ». La façon discontinue de la prise en charge de la réflexion renforce la fragilité de la scène : elle accentue notamment le statut fragile du foyer perceptif et cognitif, le statut menacé de la collectivité.

A un moment fragile de *La Guérison des maladies*, la perception de la source de la voix n'est pas indiquée par la narration. Par contre, la source se laisse identifier à l'aide du contexte. Il s'agit du moment où quelques hommes ramènent à la maison Grin blessé alors que Marie rentre juste de son rendez-vous :

⁵¹⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 258-259.

A ce moment, Marie se mit à regarder, au même moment les hommes l'aperçurent, alors ils se mirent à dire : « Ah ! te voilà... Tu tombes bien ! »

A la clarté d'un réverbère, on a vu changer sa figure. Encore une fois, en elle, tout changeait. Elle revenait en arrière. Et les hommes d'abord : « Ce n'est pas elle, on a fait erreur » ; mais à présent : « Que si ! c'est bien Marie. Qu'est-ce qui est arrivé ? on ne te remettait pas. » [...] Elle était toujours immobile ; c'est ainsi qu'une fenêtre eut le temps de s'ouvrir là-haut, et une voix :

- Qu'est-ce qu'il y a ?
- C'est votre mari qu'on vous amène [...] ⁵¹⁶.

« A ce moment » et « au même moment » rendent compte de la simultanéité de la perception. Elle est troublée aussi bien dans le cas de Marie que dans celui des hommes qui la regardent : « en elle, tout changeait » - « on ne te remettait pas ». L'image de l'immobilité du personnage s'affiche parallèlement au processus de focalisation sur la perception auditive suggérée : l'ouverture de la fenêtre, suivie d'une voix-off (celle de Mme Grin qui fait son entrée dans la scène à ce moment-là sans forcément apparaître sur l'image) n'est indiquée que par « une voix ». C'est la position de la voix qui permet de l'identifier, il n'y a pas d'indice sur le déplacement du regard. On peut dire que dans cette scène, les sons assurent un cadre à l'image invraisemblable de Marie.

L'incertitude relative à la source du bruit apparaît dans le même roman lorsque Grin rentre pour voir sa fille. L'effet créé par la voix-off se trouve renforcé par la mise en œuvre des structures qui mettent l'accent sur le perçu :

Il s'arrêta, il écoutait ; on n'entendit rien encore. Et ce fut seulement quand il se trouva derrière la porte du logement qu'un bruit se fit entendre, qui était qu'on marchait tout doucement dans la cuisine [...] ⁵¹⁷.

⁵¹⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Guérison des maladies*, OCM, 9, 106.

⁵¹⁷ *Id.*, 148.

L'intention et la position de Grin sont indiquées par le pronom *il*, par contre, l'acte de perception hypothétique même est signalé par « on n'entendit rien » et « un bruit se fit entendre ». L'identité du foyer perceptif étant reléguée au second plan, ces séquences mettent l'accent sur le caractère vague du bruit. Comme Grin ne sait pas encore si c'est sa femme qu'il entend ou sa fille, la tension est exprimée par l'ensemble des structures associées à la perception auditive.

Le discours associé à la source de voix-off peut également précéder clairement les sources mêmes. Tel est le cas d'une scène de *La Guérison des maladies* où un vieux se rend chez Marie pour faire guérir un enfant :

Cependant, la porte s'était entr'ouverte, une voix se mit à dire : « Sûrement que c'est ici ». [...] « J'ai tout fait, j'ai tout essayé, [...] il allait toujours moins bien... »
[...] - Oh ! oui, dit une voix, et c'était une voix d'enfant.
On vit entrer un vieux. Il poussait devant lui un enfant [...] ⁵¹⁸.

Nous pouvons constater que dans ce passage-ci, c'est la voix d'abord *off*, ensuite présupposée comme étant dans le champ qui structure la scène. La voix du début qui dit « Sûrement que c'est ici » est présupposée comme étant une voix-off, alors que la suite du discours associé à cette même source est déjà censée appartenir à l'espace intérieur de la chambre. La deuxième voix est associée à l'enfant. Ce n'est qu'après-coup que le mouvement effectué entre hors-champ et champ est explicité : « On vit entrer le vieux. Il poussait devant lui un enfant [...] ». Ce passage insiste sur la continuité de la voix traversant l'espace et relègue au second plan la figure du vieux qui ne fait qu'accompagner l'enfant.

Le statut de vérité fragile que représente un son *off* peut être accentué par la fragmentation de la représentation dans une scène de lecture où il apparaît toujours comme un élément d'interruption, de fragment troublant :

⁵¹⁸ *Id.*, 208.

Machinalement, Emile se mit à lire.

CHAMP DE BATAILLE D'EYLAU

(8 février 1807)

A la pointe du jour, les Russes commencèrent l'attaque [...].

On marchait, mais c'était en bas.

... Au bout d'une demi-heure le temps s'étant éclairci, Murat [...] tomba sur l'ennemi [...]. On marchait de nouveau ; cette fois c'était dans l'appartement. Emile écouta ; le cœur lui battait ; mais les pas décréurent, tout redevint tranquille. Et il continua de lire :

Le lendemain l'Empereur parcourant les positions [...].

Il était au bout de l'histoire, il s'aperçut qu'il n'y avait rien compris. Il la recommença :

A la pointe du jour [...].

Tout à coup, il fut interrompu ; une porte s'était ouverte ; il n'eut que le temps de se retourner : c'était elle⁵¹⁹.

Comme le personnage ne connaît pas la source du son, celle-ci est représentée par la reprise de *on*. Il arrive à situer cette source mais pas à l'identifier. La lecture apparaît sous une forme tout aussi bien fragmentaire que les renseignements relatifs à la provenance du bruit. L'histoire lue et toujours reprise par le personnage demande aussi une perpétuelle réévaluation, une éternelle reconsidération.

La mise en œuvre de la voix-off peut également s'accompagner du déclenchement de toute une scène hypothétique visionnée qui met l'accent sur la fragilité de l'information d'ordre perceptif :

L'homme cria en levant son fouet, parce que les bêtes étaient fatiguées. On entendait venir le cri, puis le claquement du fouet à travers la forêt de chênes. [...] Au milieu d'une épaisseur de vapeur comme dans une buanderie [...] ; – et l'homme, pour finir, ayant troussé son pantalon, a dû entrer dans l'eau [...]. C'est sur la grève, c'est dans le pied de la grande falaise [...]. Et la descendre, la falaise,

⁵¹⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Circonstances de la vie*, OCM, 2, 155-156.

la remonter ; puis cette traversée de bois, quand les cris viennent, et on entend claquer le fouet derrière les chênes ; – alors le vieux à la hotte [...] s'est retourné. Il n'a rien vu, on ne peut rien voir ; il y a seulement tout autour de lui, les bois⁵²⁰.

Le bruit du claquement du fouet déclenche pour le vieux toute une série d'hypothèses sur les différentes positions de l'homme qui mène les bêtes, sur les positions de la source du bruit. Le statut fragile des vérités perceptives est confirmé par la mise en texte fragmentaire : « et l'homme, pour finir, ayant troussé son pantalon, a dû entrer dans l'eau [...]. C'est sur la grève, c'est dans le pied de la grande falaise [...]. Et la descendre, la falaise, la remonter ; puis cette traversée de bois, quand les cris viennent ».

En somme, la narration ramuzienne met en œuvre la voix-off lorsqu'il s'agit d'accentuer la fragilité de la situation. Insister sur la tension et le statut de vérité fragile s'inscrit souvent dans la thématique générale des romans. Outre cet effet, la narration peut aussi mettre l'accent sur le statut menacé de la collectivité ou assurer le cadre d'une image incertaine, invraisemblable, d'une scène hypothétique, visionnée. La coprésence de la voix-off avec une narration fragmentaire soulève la question de la nécessité d'une double réévaluation : l'effet de fragilité de la technique cinématographique se trouve alors complété par la remise en question d'un élément de l'histoire.

III.2.7. Effets et analogies cinématographiques explicités et emboîtement de plusieurs effets

⁵²⁰ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 109-110.

Noël Cordonier remarque à juste titre que Ramuz a tendance non seulement à mettre en œuvre, mais aussi à expliciter certains effets cinématographiques. Il constate que c'est à partir de la parution de *L'Amour du monde* que cette prédilection ramuzienne prend de l'envergure : « Ramuz renonce à son défi ou à son jeu qui, jusque-là, était de décrire la technologie du cinéma uniquement par des périphrases non spécialisées ou implicites »⁵²¹. Nous pouvons observer non seulement que cette caractéristique de l'écriture revendique une place de plus en plus importante, mais aussi la coprésence de différents effets cinématographiques. Qu'il s'agisse d'une présence au sein du même chapitre, ou au-delà de ses limites, nous verrons par la suite que ce n'est pas seulement la mise en œuvre des effets cinématographiques qui est intéressante, mais aussi leur aptitude à multiplier la réalité, à créer des postures ou des complexités perceptives. Dans le chapitre X de *L'Amour du monde*, Thérèse se prépare à son rendez-vous avec Marcel et son père lui interdit de sortir. Nous assistons à une focalisation sur Penseyre et sa fille en alternance :

Ce soir-là, M. Penseyre avait l'air particulièrement soucieux. Il a mangé sa soupe sans dire un mot, ni même regarder Thérèse ; c'est seulement quand elle s'est levée pour aller prendre un plat [...] qu'il a porté ses yeux sur elle, profitant de l'instant où elle lui tournait le dos. Elle avait une robe de toile très étroite, à courtes manches ; la grosse moustache de Penseyre a bougé. Peu de temps auparavant, elle s'était fait couper les cheveux. La grosse moustache de M. Penseyre bouge de nouveau, il soupire ; mais Thérèse revenait déjà et il a ramené les yeux sur son assiette [...] ⁵²².

La double évocation de l'image de la grosse moustache permet de parler, en termes cinématographiques, de *très gros plan* qui « représente seulement une partie du visage ou un détail de l'objet »⁵²³. Cet extrait opère un double effet de rupture, tout autant énonciative que temporelle et spatiale⁵²⁴. La suite de cette prise de vue prolonge

⁵²¹ CORDONIER, Noël, « Le poète et les objets du monde », *op.cit.*, 304.

⁵²² RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 89-90.

⁵²³ GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *op.cit.*, 70.

⁵²⁴ *Id.*, 100-101.

et accentue l'effet de rupture, en s'appuyant non seulement sur l'insertion des phrases numérotées, mais aussi sur la prolongation de l'effet de transition :

Elle monte l'escalier. Elle a une robe d'intérieur. C'est une occasion, pour nous, de la voir se déshabiller, puis se rhabiller, dans sa chambre. Elle met une robe du soir, une robe de satin noir à corsage très bas faisant valoir l'éclat de la peau, sur laquelle deux mains aux ongles en amandes, agrandies une douzaine de fois, viennent disposer un collier de perles à trois rangs...

127. *Devant la psyché à trois pans. Profil. On la voit de face dans le pan de gauche.*

128. *Gros plan. Mouvement des bras*⁵²⁵.

Comme il s'agit de l'un des quelques exemples explicitement cinématographiques, il est nécessaire de prendre en considération et d'examiner de près les différentes versions du roman⁵²⁶. Dans celle de 1924, nous rencontrons le pronom *elle*, en tant que personnage focalisé :

Le grand hall avait pour principal ornement des armures debout sur des socles. Un large escalier à balustre, recouvert d'un tapis d'Orient, conduisait au premier. **Elle** regarde l'heure à une pendule de style gothique ; c'est qu'**elle** lui a donné rendez-vous, **elle** aussi et il ne va pas tarder à venir. **Elle** monte l'escalier. **Elle** a une robe d'intérieur. C'est une occasion, pour nous, de la voir se déshabiller, puis se rhabiller, dans sa chambre. **Elle** met une robe du soir, une robe de satin noir à corsage très bas faisant valoir l'éclat de la peau, sur laquelle deux mains aux ongles en amandes, agrandies une douzaine de fois, viennent disposer un collier de perles à trois rangs...

127. *Devant la psyché à trois pans. Profil, on la voit de face dans le pan de gauche.*

128. *Gros plan. Mouvement des bras.*

⁵²⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *id.*, 90-91.

⁵²⁶ Pour la comparaison, nous avons eu recours à l'édition électronique fournie avec le volume XXV des *Œuvres complètes* de Ramuz, parues chez Slatkine.

Dans la version de 1925, une petite modification vient troubler la perception de toute la scène :

Le grand hall avait pour principal ornement des armures debout sur des socles. Un large escalier à balustre, recouvert d'un tapis d'Orient, conduisait au premier étage. **Cette autre, là-bas**, regarde l'heure à une pendule de style gothique ; c'est qu'elle lui a donné rendez-vous, elle aussi, et il ne va pas tarder à venir. Elle monte l'escalier. Elle a une robe d'intérieur. C'est une occasion, pour nous, de la voir se déshabiller, puis se rhabiller, dans sa chambre. Elle met une robe du soir, une robe de satin noir à corsage très bas faisant valoir l'éclat de la peau, sur laquelle deux mains aux ongles en amandes, agrandies une douzaine de fois, viennent disposer un collier de perles à trois rangs...

127. Devant la psyché à trois pans. Profil. On la voit de face dans le pan de gauche.

128. Gros plan. Mouvement des bras.

Pour l'édition de 1941, une modification plus importante apparaît ce qui nous permet de rendre compte d'une tendance à la création parallèle de deux mondes en jeu :

Le grand hall avait pour principal ornement des armures debout sur des socles. Un large escalier à balustre, recouvert d'un tapis d'Orient, conduisait au premier étage. **Cette autre personne, là-bas**, regarde l'heure à une pendule de style gothique ; c'est qu'elle lui a donné rendez-vous, elle aussi, et il ne va pas tarder à venir. Elle monte l'escalier. Elle a une robe d'intérieur. C'est une occasion, pour nous, de la voir se déshabiller, puis se rhabiller, dans sa chambre. Elle met une robe du soir, une robe de satin noir à corsage très bas faisant valoir l'éclat de la peau, sur laquelle deux mains aux ongles en amandes, agrandies une douzaine de fois, viennent disposer un collier de perles à trois rangs...

127. Devant la psyché à trois pans. Profil. On la voit de face dans le pan de gauche.

128. Gros plan. Mouvement des bras⁵²⁷.

⁵²⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *id.*, 90-91.

Par rapport aux versions précédentes qui mettent en avant *elle* et *cette autre*, dans cette dernière, nous découvrons *cette autre personne, là-bas*. Le personnage prend ainsi une certaine distance d'elle-même. Parallèlement à cette prise de distance, la création du monde cinématographique s'impose aussi. A propos de l'effet de transition observé dans cet exemple, Jacqueline Sessa parle à juste titre de « bribes de synopsis »⁵²⁸. Nous considérons aussi que cette insertion ressemble plutôt au découpage technique qui se définit comme l'ensemble des « indications techniques sur les cadrages, les mouvements d'appareils, les effets spéciaux etc. »⁵²⁹. Les indications spatiales correspondent à la fois aux mouvements de Thérèse et à ceux de la projection (dans sa double signification). Nous avons un gros plan sur le mouvement des bras, plus précisément sur les ongles ce qui accentue l'effet de rupture et met en avant une caractéristique du gros plan : sa capacité de bouleverser les repères perceptifs⁵³⁰. Noël Cordonier rappelle à juste titre une réflexion de Ramuz à propos de cette création :

ou un cinéma

La machine à images

L'invasion des images

Elles sont d'abord sur l'écran

puis dans la tête des gens

puis projetés par eux dehors

ce qui modifie leurs gestes, leurs pensées⁵³¹.

Dans ce commentaire, il s'agit d'un procédé analogue à celui de la multiplication de points de vue ou de prises de vue. Il s'agirait ici de multiplier la réalité par des projections techniques et par la suite dans la conscience des personnages. Enfin, le perçu est reprojété de la conscience à l'extérieur. Ce processus est rendu possible par le trouble des repères et processus perceptifs habituels. Dans l'extrait cité, le

⁵²⁸ SESSA, Jacqueline, *id.*, 86.

⁵²⁹ Voir la fiche suivante de Terminalf : Post-production et doublage au cinéma. [en ligne] [réf. du 16 juillet 2013] Disponible sur : <http://terminalf.scicog.fr/cfm/fich-1.php?IDChercher=3357&numtable=&NomBase=Postproduction%20et%20doublage%20au.mdb>

⁵³⁰ GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *id.*, 101.

⁵³¹ CORDONIER, Noël, « Le poète et les objets du monde », *art. cit.*, 298.

bouleversement des repères se manifeste d'une part dans le commentaire technique explicite au gros plan (« agrandies une douzaine de fois »), d'autre part par la mise en relief de l'impossibilité de distinguer entre réalité et imagination. Comme le rappelle une note de l'édition toute récente de ce roman, les nombres jouent également au niveau du texte et le script du film : « Dans l'édition originale chez Plon, les nombres “127”, puis “128”, correspondent exactement aux pages 127, puis 128 du volume, renforçant le jeu entre le livre et le script présumé d'un film ; cette coïncidence a été orchestrée par Ramuz au moment de la correction des épreuves du volume »⁵³². La rupture se manifeste doublement : d'une part, par la minutie du gros plan, d'autre part, par la reprise du même gros plan par les indications techniques. Une réflexion de Claude-Edmonde Magny à propos du gros plan attire notre attention sur l'effet créé par ce passage de *L'Amour du monde* :

Ici l'éclairage des personnages, la distance de l'objectif par rapport à eux, sont réglés par la perspective de l'ensemble : c'est suivant qu'un personnage est plus ou moins actuel, plus ou moins symbolique de l'époque décrite qu'il viendra au premier plan et sera filmé en *close-up*, ou au contraire reculera dans les lointains, presque parmi les figurants. Sa silhouette se mêlera à d'autres, empruntées celles-là à la réalité historique la plus authentique : Woodrow Wilson ou Rudolph Valentino, qui n'interviennent pas dans l'histoire, mais dont les visages démesurément grossis occupent un instant le premier plan dans la conscience du lecteur, par l'intermédiaire des biographiques lyriques qui interrompent un instant l'action⁵³³.

Ce commentaire se rapporte à la *Trilogie U.S.A.* de John Dos Passos et insiste sur l'image projetée au premier plan de quelques personnages appartenant à la réalité historique. Dans le roman de C. F. Ramuz, l'analogie entre la narration proprement dite et les indications techniques qui s'y imbriquent par la suite recrée l'image du personnage focalisé : elle apparaît comme empruntée à la réalité cinématographique.

⁵³² RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OC, XXVI, tome 7, 387.

⁵³³ MAGNY, Claude-Edmonde, *op.cit.*, 93.

Jacqueline Sessa a raison de noter que « la fin du chapitre réunit les deux degrés de l'œuvre »⁵³⁴. Les instructions cinématographiques sont suivies d'un vide : celui-ci sépare la prise de vue citée de la suivante relatant le dialogue de Thérèse et de Marcel durant leur rendez-vous, située à la fin du même chapitre. Le présent et le style nominal comme traits représentatifs de ce genre dominant aussi dans cet extrait : « 147. *Gros plan. Le baiser. L'obscurité, partant des bords de l'écran, en gagne lentement le centre* »⁵³⁵. Malgré le bouleversement des repères perceptifs et dans l'histoire et grâce au gros plan, on peut affirmer que la rupture temporelle se réalise plutôt par l'insertion de la partie dialogique entre les extraits du découpage technique. L'écoulement des images et du temps présumé entre les phrases numérotées (127. 128., puis 147.) laisse entrevoir que la perception subjective du temps est maintenue. L'analogie avec un extrait de *L'Année dernière à Marienbad* s'impose :

*VOIX DE X : Salons vides. Couloirs. Salons. Portes. Portes. Salons. Chaises vides, fauteuils profonds, tapis épais. Lourdes tentures. Escaliers, marches. Marches, l'une après l'autre. Objets de verre, objets encore intacts, verres vides. Un verre qui tombe, trois, deux, un, zéro. Paroi de verre, lettres, une lettre perdue. Clefs pendues à leurs anneaux, à leur place réservée, alignées en rangs successifs, clefs numérotées des portes. 309, 307, 305, 303, lustres. Lustres. Perles. Glaces sans tain. Miroirs. Corridors vides à perte de vue...*⁵³⁶.

Les deux cas cités sont analogues dans la mesure où tous les deux se lient à la fois à un rôle, une situation réels et se dotent en même temps d'une fonction imaginaire. Dans le cas de *L'Amour du monde*, on peut constater que l'exemple cité s'associe à la fois au cinématographique imaginaire (lié au rendez-vous en question) et à la projection cinématographique réelle du point de vue des habitants. En ce qui concerne le texte du Nouveau Romancier, le passage cité illustre la double appartenance de la voix de X. Elle se laisse identifier d'une part en tant que personnage, d'autre part en tant qu'un

⁵³⁴ SESSA, Jacqueline, *art.cit.*, 86.

⁵³⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13, 94.

⁵³⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, 68.

semblant de narrateur rapportant machinalement les éléments de décor, comme dans un découpage technique. Dans cette fonction-ci, c'est le déplacement du regard, en l'occurrence du regard imaginaire dans un espace imaginaire, qui est sous-entendu. Ici, la temporalité apparaît en sourdine : le mouvement ainsi que l'arrêt sur certaines étapes du déplacement du regard est signalé par la répétition de certains espaces.

Afin de pouvoir rendre compte du lien voué à séparer et unir en même temps, il est également nécessaire de citer la suite du passage ramuzien : « L'obscurité, en effet, s'étendit lentement sur la toile blanche, à cette même heure, dans la salle communale ; puis les pâles lampes électriques se sont rallumées au-dessus de vous »⁵³⁷. Il s'agit du début du chapitre suivant (XI) qui est formellement détaché, mais se rattache au passage du découpage technique précédent (numéro 147) par sa thématique et sa temporalité (« à cette même heure »). Le double gros plan (« Mouvement des bras. » ; « Le baiser ») est suivi par la description technique de la surimpression, insérée dans le « découpage technique ». Ensuite, ce même effet est repris par le début de chapitre suivant ce qui renforce la place qu'il revendique dans la narration. D'une part, il représente le bouleversement perceptif par rapport à la réalité. D'autre part, l'effet de transition se manifeste doublement, car c'est par l'extrait du « découpage technique » qu'on sort et du cadre de la réalité des personnages, et de celui de la perception dans la salle communale durant la projection. Malgré son statut particulier, il sert aussi de pivot entre les étapes de la surimpression entre les chapitres, entre les images, ainsi qu'entre une réalité et sa variante imaginaire. En quelque sorte, ce début de chapitre marque une certaine continuité formelle.

La perception parallèle du monde quotidien et de la projection cinématographique peut être observée dans *L'Amour du monde* lors de la préparation de Thérèse pour un voyage. Il semble que ce soit l'image des objets qui assure le lien entre la réalité de Thérèse et la projection des voyageurs :

⁵³⁷ *Id.*, 95.

M. Penseyre n'était pas rentré pour le repas de midi. Un peu plus tard, il fit dire à sa fille qu'il ne serait pas là non plus pour le repas du soir. Elle a eu tout le temps de faire ses préparatifs. Elle a mis dans sa valise ses deux plus belles robes et un peu de linge. Pendant ce temps, les deux autres sont déjà dans leur wagon, qui est un wagon-salon américain. On ne reconnaissait d'abord la nature du lieu, tant la richesse des banquettes imitait celle d'un meuble de style, qu'au léger balancement des deux personnages vus de face, et qui tantôt les éloignait l'un de l'autre, tantôt les portait l'un vers l'autre, parfois aussi les faisait pencher tous deux du même côté. Mais, brusquement, par la portière, une vue vous était ouverte sur l'espace tout en lignes droites tendues, fuyant contrairement au sens du train ; – alors nous aussi, demain, et les pays pour nous aussi viendront se mettre entre nous et ce qu'on quitte ; – regardant la pendule, la valise mise dans le panier à linge avec son chapeau et un manteau, et il y avait une serviette dessus⁵³⁸.

Dans cette version de 1925, le montage parallèle est en jeu. Il est explicité par la présence de « cependant » qu'il s'agit d'une construction perceptive parallèle. Le personnage s'efforce à bien délimiter son monde de celui du cinéma. Elle prend ses distances des protagonistes du film qu'elle projette en les désignant comme « deux autres » et « deux personnages ». Toutefois, Thérèse s'associe aussi à la perspective des personnages projetés, par l'image ouverte grâce au train : « Mais, brusquement, par la portière, une vue vous était ouverte sur l'espace tout en lignes droites tendues, fuyant contrairement au sens du train ; – alors nous aussi, demain, et les pays pour nous aussi viendront se mettre entre nous et ce qu'on quitte ». L'image du train et celle de la pendule – censées créer l'espace-temps propre à l'univers de Thérèse et à celui de la projection – sont conservées dans la version ultérieure aussi :

M. Penseyre n'était pas rentré pour le repas de midi. Un peu plus tard, il fit dire à sa fille qu'il ne serait pas là non plus pour le repas du soir. Elle a eu tout le temps de faire ses préparatifs. Elle a mis dans sa valise ses deux plus belles robes et un peu de linge. Pendant ce temps, les personnages du film sont déjà dans leur wagon,

⁵³⁸ Pour cette citation, nous avons eu recours à l'édition électronique de la version de 1925, fournie avec le volume XXV des *Œuvres complètes* de Ramuz, parues chez Slatkine.

qui est un wagon-salon américain. On ne reconnaissait d'abord la nature du lieu, tant la richesse des banquettes imitait celle d'un meuble de style, qu'au léger balancement des deux voyageurs vus de face, et qui tantôt les éloignait l'un de l'autre, tantôt les portait l'un vers l'autre, parfois aussi les faisait pencher tout deux du même côté. Mais, brusquement, par la portière, une vue vous était ouverte sur l'espace tout en lignes droites, fuyant contrairement au sens du train ; – pendant qu'elle regardait la pendule, la valise mise dans le panier à linge avec son chapeau et un manteau, et il y avait une serviette dessus⁵³⁹.

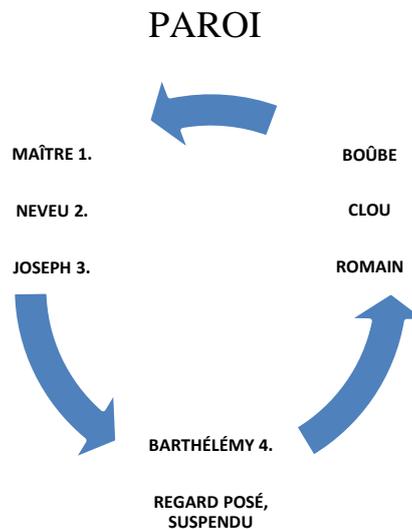
La suppression de la réflexion de Thérèse et la deuxième apparition de « pendant que » pour introduire l'image de la temporalité ne sont pas les seuls éléments modifiés dans cette édition de 1941. Les « deux autres », les « deux personnages » sont cette fois-ci désignés carrément en tant que « les personnages du film » et les « deux voyageurs ». La mise en avant du regard de Thérèse par rapport à la version précédente accentue la distinction des deux mondes en jeu. Quoique la distinction semble assumée par la narration, l'association du personnage du roman au personnage du film ne perd rien de sa réalité.

Les scènes où les protagonistes sont assis autour du feu assurent un cadre permettant de découvrir l'exploitation des dispositions offertes par le cinéma, plus précisément celle de l'enfilade et de la double focalisation sur un personnage. Pour visualiser le passage du regard, nous avons recours non seulement au passage en question, mais aussi à un diagramme censé montrer le placement des protagonistes ainsi que les directions prises par le regard :

Ils étaient assis en cercle. A côté du maître, il y avait le neveu, puis on passait à Joseph ; puis à Barthélémy. Barthélémy faisait face à la paroi du fond [...]. Il y avait donc cette paroi ; il y avait, en face de la paroi, la figure de Barthélémy, également éclairée plus ou moins, à cause de la lueur augmentant, puis diminuant par larges cercles [...]. Une figure toute plissée [...], la barbe plus large que longue [...], des petits yeux, un tout petit nez, une bouche qu'on ne voyait pas (et on n'en

⁵³⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde*, OCM, 13,115-116.

devinait la place qu'à la direction que prenait le tuyau de la pipe en s'enfonçant sous la moustache). Barthélémy faisait face à la paroi, les bras sur les genoux, la tête en avant, entre Joseph et Romain, puis venaient à sa droite Clou et le boube, et le maître et le neveu du maître étaient à sa gauche. Barthélémy était assis face à la paroi, et, quand on regardait Barthélémy, on voyait que sa grosse barbe bougeait, mais il ne disait rien⁵⁴⁰.



Le numéro 1 signale que le regard se pose d'abord sur le maître, puis sur le neveu (2) et ensuite sur Joseph (3). Barthélémy est indiqué par le numéro 4 : le regard s'arrête sur lui. Le *on* de « on passait » de cette scène renvoie au narrateur qui explore avec son regard les personnages du roman, pour s'arrêter sur Barthélémy. Attribuer le regard aux personnages autour semblerait, dans ce cas, plus légitime car par la suite, la focalisation sur la barbe et la bouche de Barthélémy aura un rôle important. Ce passage en revue des personnages et l'arrêt du regard sur Barthélémy préparent aussi une histoire à raconter, notamment une ancienne histoire de la montagne que racontera Barthélémy lui-même. Le regard fixe un personnage pour préparer son discours. La

⁵⁴⁰ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 187-188.

description du cercle des personnages est reprise : « Barthélémy faisait face à la paroi [...] entre Joseph et Romain, puis venaient à sa droite Clou et le boube, et le maître et le neveu du maître étaient assis à sa gauche [...] ». Après avoir terminé l'enfilade permettant de passer en revue tous les personnages assis en cercle, le regard revient sur l'image de Barthélémy. C'est à ce moment-là qu'il y a une deuxième focalisation sur sa figure : « quand on regardait Barthélémy, on voyait que sa grosse barbe bougeait ». C'est dans l'acte de focalisation que le regard anonyme et le regard collectif des personnages autour de Barthélémy se rejoignent.

Le montage parallèle peut aussi opérer deux plans du même ici et se diluer dans un plan d'ensemble où la voix apparaît à la narration comme *off* :

Emile avait pris les mains de sa femme. [...]

– Comment est-ce que tu vas aujourd'hui ? dit alors Emile à Hélène. [...]

Le père Borle justement se promenait dans le jardin. Les marronniers avec leurs branches étalées faisaient comme un plancher à la hauteur de la fenêtre, un plancher plein de trous ; par les trous, on voyait le vieux. [...] Cependant les deux pensionnaires venaient de sortir aussi, et se poursuivaient en riant. [...]

– Tu n'as pourtant pas l'air très bien, reprit Emile. [...] Les pensionnaires avaient imaginé un jeu. Car le mouchoir du père Borle pendait un peu hors de sa poche, et le jeu était de s'approcher de lui par-derrière, marchant sur la pointe des pieds, et de tirer le mouchoir.

– Est-ce que tu as été peut-être fâchée contre moi ? [...]

Tout à coup, on entendit la voix de mademoiselle Borle.

– Papa, disait-elle, tu as perdu ton mouchoir⁵⁴¹.

Nous assistons parallèlement à la scène avec Emile et sa femme et à celle avec le père Borle et sa fille. Les mouvements de ces couples de personnages structurent le montage parallèle qui est aussi signalé par les expressions comme « justement » ou « cependant ». Outre cet effet, la demoiselle Borle fait son apparition dans la scène par sa voix. Pour la narration, elle apparaît comme une voix-off. Une question relative à la

⁵⁴¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Circonstances de la vie*, OCM, 2, 115-116.

création d'un point de vue, par l'entremise d'une perspective se pose également : « par les trous, on voyait le vieux. [...] Cependant les deux pensionnaires venaient de sortir aussi, et se poursuivaient en riant. [...] ». L'évocation de la perspective en question apparaît avant qu'Emile et sa femme ne sortent, elle « prépare la place, la position » pour ces deux pensionnaires qui vont observer le père Borle pour inventer ensuite le jeu en question.

Le mélange de l'effet créé par la voix-off et par la création d'un foyer perceptif doté de conscience se laisse observer dans *Les Signes parmi nous* comme suit :

Caille revenait sur ses pas ; il marchait malgré lui plus vite que quand il était venu. De nouveau ces saules, ce pré ; le cheval se rapprochait ; on entendait rouler les cailloux sous ses sabots, puis le chemin sonna comme une peau tendue, parce que la bête se cabrait.

Juste si Caille avait la force de ne pas retourner. Et la voix de l'homme dans la cour vint encore de loin :

- Tu as compris, Jules, suis-le. Ne le lâche pas jusqu'au village.

La bête fit un nouvel écart, Caille entendait très bien les coups de talon qu'on lui donnait dans les flancs [...]. La bête [...] ne devait pas être maintenant à plus de dix pas de Caille, à en juger d'après le bruit qu'elle faisait en soufflant.

Caille prit à droit [...] et il allait se mettre à courir.

Heureusement que le village venait, et, à ce moment, Caille fut dépassé. On fit exprès de le frôler en le dépassant. La masse glissa tout contre lui, qui était lancée au grand trot ; ensuite il l'eut entre les choses et sa personne.

Sur la croupe grise qui se balançait, le corps est carré dans une chemise bleue, ayant à ses côtés les maisons du village, tandis que les épaules et la tête sont dans le ciel; puis peu à peu la tête descend, les épaules et le corps suivent, peu à peu le village monte ; le garçon devient petit sur sa bête, les maisons deviennent plus grandes.

Caille avait ralenti le pas. [...] Il a cherché des yeux la maison où il savait qu'il était attendu [...] ⁵⁴².

⁵⁴² RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Signes parmi nous*, OCM, 10, 91-93.

Au début de cette séquence, les bruits se situent hors-champ et sont entendus par Caille qui fait des hypothèses relatives à leur source : « le cheval se rapprochait », « Et la voix de l'homme dans la cour vint encore de loin », « La bête fit un nouvel écart ». Ensuite, nous rencontrons un foyer perceptif d'abord rattaché à celui de Caille, mais qui prend ses distances au fur et à mesure. Il y est rattaché grâce à sa position présumée par son acte de perception auditive : « La bête [...] ne devait pas être maintenant à plus de dix pas de Caille, à en juger d'après le bruit qu'elle faisait en soufflant ». Il est notamment censé voir la figure carrée de Caille et tourner ensuite son regard vers le ciel : « les épaules et la tête sont dans le ciel », puisqu'il les voit ainsi. La narration dit que c'est le village qui monte et que ce sont les maisons qui deviennent plus grandes, alors que ce n'est que le point de vue qui change de position : il s'éloigne du garçon avec son cheval et s'approche du village. Nous pouvons constater que pour cette perspective le monde est tel qu'il apparaît pour le point de vue en jeu. Rudolf Mahrer constate à propos de la technique mise en œuvre dans plusieurs passages de ce même roman que « [l]'espace est vectorisé par le corps, rendu accessible par ses déplacements »⁵⁴³. Outre cette tendance, il rajoute également que le roman « obéit à cette logique d'un monde auquel on n'accède, perceptivement, qu'en l'arpentant. [...] Le mouvement ouvre une perception nouvelle »⁵⁴⁴. Ce commentaire vaut également pour le foyer perceptif créé dans le cas cité ci-dessus.

Dans *Présence de la mort*, l'emboîtement de plusieurs effets cinématographiques semble être un phénomène courant. L'effet de gros plan suit la mise en œuvre de la voix-off lors d'une scène où – pour insister sur la complexité de la perception de la réalité visuelle et temporelle –, le personnage se montre même capable de beaucoup plus que son statut habituel ne lui permettrait :

Vittoz a été alors se placer devant la maison ; il a mis un chapeau de femme à fleurs, une jupe à sa femme. Vittoz a été se placer devant le miroir, et en même

⁵⁴³ MAHRER, Rudolf, *id.*, 392.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

temps, s'habillait en femme, et fumait sa pipe. On voyait ses moustaches occuper beaucoup de place [...]. Il leva encore la tête pour se voir ; il se voyait à travers les gouttes de sueur [...]. Puis il est sorti. [...] Il a entendu qu'on parlait dans la maison voisine. [...]

- Eh bien oui, c'est ta faute. Si on avait gardé cet argent chez nous, on l'aurait...

Une voix de femme.

- Et les intérêts ? [...]

Une voix d'homme.

- Les intérêts, où sont-ils ? Les as-tu vus ? Bougre de fou !

Vittoz se tenait sous la fenêtre [...], il n'a eu qu'à se soulever sur la pointe des pieds. [...] Et Vittoz [...] a fait un de ses yeux tout petit sous l'aile de son chapeau [...], se tenant tourné vers vous (qui n'étiez pas là), en même temps qu'il vous montrait avec le pouce la fenêtre par-dessus l'épaule⁵⁴⁵.

Dans cette scène, ce n'est pas seulement la représentation de la temporalité qui est renversée, mais aussi la représentation habituelle de la voix-off. La narration met en avant notamment le moment de la sortie de Vittoz (« Vittoz a été alors se placer devant la maison ») pour rendre compte ensuite d'une scène supposée se passer avant, et à l'intérieur de la maison (« Vittoz a été se placer devant le miroir, et en même temps, s'habillait en femme, et fumait sa pipe. »). Celle-ci a recours au gros plan : « On voyait ses moustaches occuper beaucoup de place [...]. ». Selon la conception classique de la voix-off, c'est le statut de vérité fragile qui est censé être en jeu. Or, le personnage ci-présent renverse cette conception et montre la source du bruit pour les spectateurs qui ne sont pas censés la connaître. Nous pouvons constater d'une part la suite des effets suivants : gros plan sur Vittoz se regardant dans le miroir, voix-off renseignée par le personnage-même, gros plan sur le personnage se tenant dans la fenêtre. D'autre part, ce même personnage s'impose comme cadreur. Il connaît et insiste sur la source du son off ce qui concorderait encore avec son statut de personnage. Or, il va beaucoup plus loin et distribue la posture du spectateur : « [...] Et Vittoz [...] a fait un de ses yeux tout petit sous l'aile de son chapeau [...], se tenant tourné vers vous (qui n'étiez pas là), en même

⁵⁴⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 127.

temps qu'il vous montrait avec le pouce la fenêtre par-dessus l'épaule ». Par cette « entracte », la narration insiste sur les deux niveaux de perception, notamment sur le moment des actes effectués par le personnage et sur celui de son transfert, supposant l'enregistrement de la scène. Rudolf Mahrer nous rappelle à juste titre que « [l]'écoute acousmatique, c'est-à-dire la perception d'un bruit hors cadre, est en effet un mode régulier au cinéma pour "justifier" un changement de prise de vue »⁵⁴⁶. Pour compléter ses propos, nous pouvons dire que sa combinaison avec le gros plan – telle qu'elle se fait dans le passage cité ci-dessus – est aussi apte à rendre compte d'un changement relatif à la fonction du personnage, voir du bouleversement du rapport entre personnage et narrateur, ce dernier s'installant dans la posture du cinématographe.

Dans *Si le soleil ne revenait pas*, la voix entendue à la radio attire l'attention des habitants sur les capacités et les limites de la perception visuelle. La mise en œuvre de cette voix extérieure au champ des personnages, mais faisant partie intégrante de leur expérience quotidienne, fonctionne par analogie avec les images cinématographiques. De plus, elle rivalise non seulement avec la voix des personnages, mais renforce l'effet créé par le gros plan sur la figure d'Arlettaz qui joue un rôle important dans le roman :

C'est une voix qui vient on ne sait pas d'où, née de nulle part ou de partout, née de rien, fille du néant. C'est de la musique, des violons, des trompettes, des tambours ; c'est une femme, une foule, des canons qui tonnent, des fusils qui partent, dix mille hommes ou un seul, le bruit du vent, le bruit des vagues. Et ce bruit a été d'abord des choses, mais elles ne sont plus pour nous que du bruit. L'oreille n'en distingue pas le point d'origine. Son plus ou moins d'intensité est sans signification quant à la distance qu'il a parcourue, les lieues ne le fatiguent pas, il est insoucieux des myriamètres ; de sorte qu'il est faible et on vous dit : « C'est Genève », il a toute sa force, mais il vient de New York. Dans la montagne, l'écho dévie bien les sons et, en les répercutant, les entrecroise, faisant venir de la paroi opposée le son qui y est projeté ; mais les yeux ont vite fait de vous renseigner quand même sur sa provenance réelle, parce qu'on est soi-même une réalité dans un monde qui lui

⁵⁴⁶ MAHRER, Rudolf, *id.*, 393.

aussi est quelque chose de réel ; – ici, dans cette salle à boire, les clients [...] ont eu vite fait de voir qu'il n'y avait rien à voir, [...] rien que des lampes [...] ⁵⁴⁷.

Le présentatif domine aussi dans la liste des bruits perçus, comme c'est souvent le cas des images projetées. Vu que trouver la provenance de cette voix ne renseigne en rien les habitants sur les problèmes qui les préoccupent, ils se rendent compte de l'aptitude des yeux à assurer l'accès à la réalité : « mais les yeux ont vite fait des vous renseigner quand même sur sa provenance réelle, parce qu'on est soi-même une réalité dans un monde qui lui aussi est quelque chose de réel ». Les voix éloignées, dans le temps et / ou dans l'espace, mais actualisées par la narration rivalisent dans la mesure où il y a besoin de souligner leur statut différent : l'une appartenant à la T.S.F., l'autre à l'un des personnages du roman :

- Ou bien que le soleil éclate en morceaux ; comment est-ce qu'il peut éclater en morceaux ? [...]

- Ou bien qu'il se refroidisse tout à coup et qu'il devienne noir comme quand on pisse dans le feu...

Mais une voix plus forte dans le poste de télégraphie disait à ce moment : « *Événements d'Espagne. Les nationaux s'approchent de Malaga. [...]* » C'est ce qui a encouragé Revaz :

- Il m'a dit (c'est Anzévui) qu'il y aurait une guerre [...] ⁵⁴⁸.

La discussion sur le sort du soleil se trouve entrecoupée par la voix de la T.S.F., puis par celle de Revaz. Comme le discours de ce dernier semble réagir sur les informations entendues, la narration – contrairement aux habitudes ramuziennes – doit préciser qu'il s'agit en fait de la reprise d'une phrase prononcée par Anzévui. Comme c'est souvent le cas entre projections cinématographiques et réalités quotidiennes, l'enjeu de cet exemple réside aussi au croisement des expériences réelles et projetées. Dans la proximité immédiate de cette coprésence de voix, le gros plan sur les yeux

⁵⁴⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Si le soleil ne revenait pas*, OCM, 18, 188-189.

⁵⁴⁸ *Id.*, 192-193.

d'Arlettaz accentue son incapacité visuelle et par conséquent cognitive par rapport à la performance visuelle constatée plus haut :

C'est que depuis deux ans il courait le pays à la recherche de sa fille [...] qui avait quitté la maison [...]. Alors Arlettaz s'était mis à chercher sa fille partout [...] ; il avait été jusqu'à un des bouts du pays [...] : il n'avait pas trouvé ; et, de l'autre côté [...] tout aussi inutilement ; – tandis qu'il tournait maintenant vers vous dans une figure tout en plis et de parmi sa grosse barbe, deux petits yeux bleus étonnés⁵⁴⁹.

D'une part, la narration détourne l'attention de la scène du café pour nous plonger tout d'un coup dans un gros plan sur le visage d'Arlettaz. Le caractère tragique de ce gros plan consiste à rendre compte de l'état d'ivresse générale du personnage⁵⁵⁰. A propos de cet ensemble d'exemples issus de *Si le soleil ne revenait pas*, nous pouvons constater qu'ils rendent compte à la fois de la fragilité de la perception et de celle de la distinction des voix qui sont au cœur des préoccupations ramuziennes.

Lors d'une scène de bateau dans *Présence de la mort*, gros plan, voix-off et montage alterné s'entremêlent pour assurer le cadre à une perception phénoménologique :

Les deux frères Panchaud sont couchés dans le fond de leur bateau. On entend bien battre le fer quelque part sur la rive, mais c'est comme si on ne l'entendait pas. [...] L'après-midi, trois heures de l'après-midi, peut-être ; mais il n'y a point de temps, parce qu'il n'y a point de changement. Ils ont beau forger dans la forge, ils ont beau ferrer un cheval qu'on leur amène [...] – c'est seulement plus tard, quand Edouard Panchaud s'est mis debout.

⁵⁴⁹ *Id.*, 193.

⁵⁵⁰ Voir par exemple les passages suivants: « Ils regardaient Arlettaz : sa barbe et ses cheveux avaient encore poussé. [...] Et les hommes le regardaient, mais lui ne regarde personne ; il regarde quelque chose à travers vous, comme si vous étiez en verre, sans vous voir ». (*Id.*, 289.), ou « En effet, Arlettaz était là. On ne l'a pas distingué tout d'abord à cause de l'obscurité ; ce n'est qu'ensuite qu'on a vu la tache plus claire de sa figure se tourner lentement vers vous, et qu'il était assis devant une bouteille de goutte [...]. Seulement Arlettaz ne semble pas avoir entendu ; il est de nouveau dans les nuages ; il regarde devant lui du milieu de sa grosse barbe où ses oreilles ont disparu [...] ». (*Id.*, 266-267.)

Il y a un homme devant vous ; tout change. Cuit, recuit, noir et brun avec des reflets sur les côtes, et quand la peau se tend, des places où elle est toute blanche, un pantalon mal retenu autour des reins : – Panchaud, Panchaud Edouard, et il a suffi qu'il se lève.

D'abord la tête, puis une épaule, puis une autre épaule. L'homme était couché, il se lève. On le voit grandir peu à peu contre la montagne et la dépasser. Il organise tout de chaque côté de sa personne. Il commande à ses bras et les fait se mouvoir, traçant un cercle immense sur des lointains de rocs, sur des déserts de ciel ; alors le roc s'anime, le ciel est repeuplé. Panchaud, ayant eu soif, s'est levé : il a empoigné des deux mains le litre noir que lui tend son frère et il boit, l'ayant amené à lui. Buvant là-haut, la bouche grande ouverte. [...] Il n'y a plus un bateau seulement, il y en a deux [...]. Et dessus, au milieu de tout, il y a Panchaud qui se tient debout, ayant suspendu à lui une montagne d'un côté, une autre de l'autre côté⁵⁵¹.

Au début, le bruit issu de la forge apparaît comme une voix-off pour les frères Panchaud dans le bateau. Par la suite, cet indice relatif à la présence humaine dans la forge engage toute une panoplie d'images. Avant que les images de la forge nous soient présentées, nous assistons à l'évocation d'une conscience qui perçoit le temps : « L'après-midi, trois heures de l'après-midi, peut-être ; mais il n'y a point de temps, parce qu'il n'y a point de changement ». Le changement étant nécessaire pour la constitution du temps, ce passage nous replace dans la théorie de la phénoménologie. Cette conscience est extérieure à celle des frères montrés car elle réagit sur le temps écoulé entre l'image des frères et celle de l'un des frères qui se lève : « c'est seulement plus tard, quand Edouard Panchaud s'est mis debout ». Comme le rappelle Maurice Merleau-Ponty, le temps ne doit pas être considéré comme une « donnée de la conscience », il faudrait plutôt dire que « la conscience déploie ou constitue le temps »⁵⁵². C'est après avoir dessiné les traits de cette conscience extériorisée, mais pas objective que gros plan et montage alterné s'entremêlent. Il est possible de distinguer clairement les passages qui constituent le gros plan : « Il y a un homme devant vous ; tout change », « Panchaud, Panchaud Edouard », « D'abord la tête, puis une épaule,

⁵⁵¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 51-53.

⁵⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945,474.

puis une autre épaule ». Le gros plan sature tout le champ de vue et les mouvements du personnage réorganisent le paysage : « On le voit grandir peu à peu contre la montagne et la dépasser. Il organise tout de chaque côté de sa personne. Il commande à ses bras et les fait se mouvoir, traçant un cercle immense sur des lointains de rocs, sur des déserts de ciel ; alors le roc s'anime, le ciel est repeuplé ». Pour donner une réalité plus palpable à la vie dans la forge et parallèlement à l'agrandissement de l'image d'Edouard, les images viennent compléter la voix perçue comme off : « Cuit, recuit, noir et brun avec des reflets sur les côtes, et quand la peau se tend, des places où elle est toute blanche, un pantalon mal retenu autour des reins ». Le gros plan qui domine la scène se trouve entrecoupé par une image de l'ailleurs, en l'occurrence celle de la forge. Au fur et à mesure que ces effets se créent, une temporalité phénoménologique ainsi qu'une réorganisation du monde perçu se mettent aussi en place.

Les images projetées s'entremêlent avec une perception cinématographique et phénoménologique du temps et de l'espace, construite autour de l'effet de l'image rapide dans *Présence de la mort*. Grâce à une posture d'observateur et l'effet cinématographique en jeu, les perspectives projetées se confondent également :

C'est le moment où tous les contrevents battaient comme pour applaudir à la venue du jour : ils n'ont pas battu, ce matin. Sous une tonnelle de charmille, est la piste d'un jeu de quilles ; le petit vieux qui relevait les quilles ne les a pas relevées, la dernière fois (quand était-ce?) [...]. Plus rien, si loin qu'on puisse voir, et il est vrai qu'on ne voit pas bien loin. [...] Il fallait pousser jusqu'à une assez grande distance dans la direction de la ville ; c'était à la bifurcation de deux routes [...]. Là, se dressait une barricade faite de fragments de passerelles en fer [...]. En avant de la barricade, des cadavres de chevaux gisaient [...]. L'événement était écrit devant vous [...]. Quelque chose bougea alors derrière une haie sous les arbres d'un verger ; c'étaient plusieurs chevaux sans maîtres que l'herbe avait retenus là. Et quelque chose bouge encore ; à présent, c'est une femme (comme on voit aussi pour finir) qui s'en va sur la route, poussant une voiture d'osier à capote de toile cirée dans laquelle il y a un enfant à chaque bout. Parce qu'ils doivent être malades. Alors si vite qu'elle peut, et toute penchée en avant...

La route. Des maisons. Où est-ce qu'elle va ?

Des maisons, des villas⁵⁵³.

La vie des personnages sur l'écran et dans le roman semble se confondre et met en valeur une conscience observatrice qui relie les plans de la scène. Michel Arouimi rappelle que ce roman « comporte [...] l'évocation très animée d'une séance de cinéma : la vie des personnages sur l'écran est décrite sur le même ton que celle des acteurs si fugitifs de ce récit »⁵⁵⁴. Jusqu'à la précision apportée par la narration sur l'appartenance des images (« L'événement était écrit devant vous [...] »), le contenu visuel de la réalité quotidienne et celui des images cinématographiques se confondent. La perception phénoménologique du temps et de l'espace est signalée par l'interjection des questions suivantes : « (quand était-ce ?) » ; « Où est-ce qu'elle va ? ». La perception cinématographique s'enchaîne à travers l'apparition d'une perspective qui prolonge avec son regard le champ de vue, capable de le pousser bien loin : « Il fallait pousser jusqu'à une assez grande distance dans la direction de la ville ; c'était à la bifurcation de deux routes ». Les personnages adoptent enfin la perspective filmée : perspectives humaines et cinématographiques s'absorbent dans l'image rapide, supposée par le point de vue de la femme qu'on voit sur l'écran. La narration indique même qu'elle est toute penchée en avant, par contre, sur l'écran, et par la suite dans les consciences aussi, on voit ce qu'elle serait censée voir si elle n'était pas penchée : « La route. Des maisons. [...] Des maisons, des villas. ». Le chemin parcouru par la femme est suggéré par l'évocation des différentes images qu'elle est supposée voir. Cette énumération des objets de la perception est construite à l'exemple de l'image rapide. C'est la question « Où est-ce qu'elle va ? » qui fait réapparaître la conscience collective, observatrice de la scène qui adopte, fait sienne la perspective du protagoniste de la projection.

Nous pouvons constater que la mise en œuvre des effets cinématographiques concerne non seulement les romans comme *L'Amour du monde*, mais également d'autres textes de C. F. Ramuz. Il s'agit d'explicitier les effets cinématographiques, mais

⁵⁵³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort*, OCM, 12, 93-94.

⁵⁵⁴ AROUIMI, Michel, *Vivre Rimbaud : selon C. F. Ramuz et Henri Bosco*, Paris : L'Harmattan, 2009, 38.

aussi de créer des mondes et des perceptions parallèles. La narration met en place plusieurs procédés aptes à assurer la continuité entre les niveaux de la réalité, de la perception. Le personnage peut même se mettre à la place du cinématographe et la narration donner accès à un fragment de réalité normalement non-perçu par le personnage. Leurs repères perceptifs et identitaires se trouvent remis en question et se complètent.

III.2.8. Création et effacement des points de vue – une création postiche ou le dynamisme de l'identité?

Pour introduire ce sous-chapitre, nous présentons un exemple qui permet l'association de plusieurs prises de vue, tout en gardant secrète l'identité du foyer perceptif. Il ne s'agit pas simplement de deux types de points de vue, comme le veut Hector de Saint-Denys Garneau, mais d'un dynamisme perceptif créé par les mouvements associés à un point de vue anonyme. Le passage en question représente le moment où Aline s'approche de Julien lors d'une représentation qui a lieu dans le village :

Lui, il fut embarrassé. Pourtant, personne ne faisait attention à eux, à cause des bêtes. D'en haut, les têtes rapprochées étaient comme une couronne sombre où les nuques et les visages figuraient des fleurs roses. D'en bas, on voyait la petite tête du singe et sa casquette à plumet attachée sous le menton⁵⁵⁵.

L'indication concrète de la position du regard (d'en haut, d'en bas) permettrait de parler d'un cas typique de plongée/contre-plongée. Dans une plongée, « les objets sont montrés vus d'en haut, par en dessus », tandis que dans le cas de la contre-plongée,

⁵⁵⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Aline*, OCM, 1, 148.

« ils sont vus d'en bas, par en dessous »⁵⁵⁶. L'angle plat (l'angle normal) serait proche de la vision frontale ou parafrontale⁵⁵⁷. La perspective qui se trouve associée à cet effet cinématographique n'est que présumée et apparaît comme extérieure à la foule qui entoure le couple (« personne ne faisait attention à eux »). En revanche – et encore grâce au pronom *on* –, la deuxième prise de vue se laisse interpréter non seulement comme représentant une contre-plongée, mais peut tout aussi bien correspondre à l'angle plat. Un regard qui descend du haut de la foule jusqu'au niveau des nuques et des visages pour ensuite remonter d'une position d'en bas (sous le menton). Tous ces mouvements présupposent le travail d'un regard circulaire, en mouvement dont le dynamisme est plus déterminant que son identité et qui implique une relation perceptuelle explicite.

Suivant le contexte, nous rencontrons également des processus d'anonymisation ou de collectivisation de la perspective. Lors d'une scène d'adieu, l'alternance des pronoms personnels *elle* et *il* est suivie d'une anonymisation graduelle :

Elle le cherchait, elle aussi, des yeux : lui, devait les baisser chaque fois un peu plus ; elle, elle devait les lever un peu plus chaque fois.

Elle descendait, il restait assis ; elle s'arrêtait, elle se tournait vers lui, elle agitait son mouchoir.

Elle est devenue toujours plus petite, puis elle est arrivée à un endroit où le chemin recommence à aller à plat [...] ; là, il l'a vue encore, puis il ne l'a plus vue.

Là, il l'a vue pour la dernière fois ; là, pour la dernière fois, elle s'était retournée ; après quoi, on n'a plus aperçu que la moitié d'en haut de son corps, puis ses épaules seulement ; puis seulement son bras et sa tête, avec une main qui se lève encore.

Et un petit point blanc marquait la place de sa main...⁵⁵⁸

Au fur et à mesure que le personnage féminin s'éloigne et que son image apparaît comme étant de plus en plus petite et partielle, le pronom *il* disparaît de la

⁵⁵⁶ GARDIES, André – BESSALEL, *op.cit.*, 26.

⁵⁵⁷ *Id.*

⁵⁵⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 180-181.

narration. Le processus de la disparition de la femme est d'abord décrit des deux perspectives : « il l'a vue pour la dernière fois » et « pour la dernière fois, elle s'était retournée ». Comme la saisie suivante ne capte plus que « la moitié d'en haut de son corps », la perspective se réduit à *on* qui perçoit. Lorsque sa figure est très éloignée et qu'on n'en voit plus qu'un petit point blanc, la narration supprime toute référence au foyer perceptif : « Et un petit point blanc marquait la place de sa main... ». Par analogie à l'affaiblissement de l'image, l'identité du foyer perceptif devient aussi moins importante.

Dans un autre passage du même roman, au moment où Romain descend dans le village apporter les nouvelles de la maladie, la confirmation de l'image vue s'accompagne de la création d'une perspective collective :

Il y avait toujours cette main levée ; le sang avait séché [...] ; Romain tenait à présent devant lui une main noire ; et c'est le signe de cette main qu'on a eu vite fait de voir, quand il s'est montré devant nous.

Une fenêtre, une autre ; celles qui regardent vers le chemin, celles qui sont tournées du côté de la montagne, puis celles qui étaient de chaque côté de la rue : Romain qu'on menait à présent chez Pont⁵⁵⁹.

La prise en charge narrative de l'image vue, annonçant la blessure, puise dans trois formes qui mettent en avant le perçu : « il y avait [...] cette main levée » ; « qu'on a eu vite fait de voir », « il s'est montré ». Les individus en tant que foyers perceptifs n'étant pas de rigueur, c'est la perspective collective constituée des regards associés aux fenêtres qui embrasse l'image. Cette représentation qui met en œuvre un processus de collectivisation hypothétique correspond parfaitement à la position-clé de cette image : où qu'on soit et où qu'on regarde, on ne voit que la main levée couverte du sang.

⁵⁵⁹ *Id.*, 247.

Dans une introduction de chapitre, lorsque l'image d'un personnage semble surgir, le plan général qui domine l'image s'efface pour céder la place au jeu de mobilité du point de vue et au trouble perceptif :

Il sort la tête... [...].

Plus rien là-haut que le vieux Plan, avec son troupeau de moutons [...]. Alors le troupeau avance, et il broute tout en avançant. [...] Il est carré, il est pointu, il est en forme de triangle, il est en forme de rectangle, et [...] imite l'ombre d'un nuage dont le vent modifierait continuellement la disposition au-dessus de vous. [...] Il devient convexe, il devient concave ; il fait un bruit de pluie avec ses pattes. Il fait avec ses dents un bruit comme quand les vagues par temps doux reviennent à petits coups heurter les cailloux sur la rive.

Lui, se tenait planté en terre à côté comme un vieux mélèze touché par l'hiver.

[...] Alors aussi, cette tête est sortie ; mais on ne pouvait pas la voir à cause des rocs en saillie qui la masquaient complètement⁵⁶⁰.

A le considérer de prime abord, ce passage montre l'image telle qu'elle peut être vue d'en haut. Pourtant, il ne s'agit pas d'une simple plongée. D'abord, on est dans un plan d'ensemble (*long shot*) « qui montre la totalité du décor : la taille des personnages y est encore réduite mais des détails commencent à se préciser »⁵⁶¹. On y reconnaît le personnage de Plan avec son troupeau pour passer ensuite à un plan général (*extreme long shot*) « qui montre une large fraction du cadre dans lequel se situe le décor et où plusieurs personnages, s'il y en a, sont plus ou moins “noyés” »⁵⁶² et prend une large place dans la narration par rapport aux autres plans. Le point de de vue s'éloigne et ne laisse plus voir les détails, juste une image représentée de l'image au rapproché : on n'en perçoit plus que la forme changeante. Avec la comparaison « comme un vieux mélèze touché par l'hiver », on s'approche du personnage en question, la distance entre l'objet et le point de vue devient moins importante : on est dans un plan de demi-ensemble (*medium long shot*) qui « ne montre qu'une partie du décor et permet d'y

⁵⁶⁰ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, OCM, 17, 255-259.

⁵⁶¹ GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *op.cit.*, 69.

⁵⁶² *Ibid.*

inscrire plus nettement les personnages »⁵⁶³. Pour clore le jeu de passage sur l'échelle des plans qui consiste à s'approcher ou à s'éloigner de l'objet, nous avons un « pseudo » gros plan sur une tête. On évoque son image, mais elle est accompagnée d'un commentaire explicitant l'absence de vision : « mais on ne pouvait pas la voir ». Le gros plan se caractérise aussi par une rupture énonciative, temporelle et spatiale et s'accompagne du bouleversement des repères perceptifs⁵⁶⁴. L'image en question est présentée à travers une perception troublée et l'absence de vision soulignée est contrebalancée par l'image présentée comme connue.

Il faut tout de même examiner de plus près les points de vue qui se créent et se cachent dans cet exemple. Notamment, il s'agit d'abord de celui d'Antoine qui semble revenir deux mois après l'éboulement de la montagne et qui sort la tête. Pourtant, son point de vue ne joue pas de rôle dans la suite et ce n'est qu'au début d'un nouvel alinéa qu'on voit l'image du troupeau : « Plus rien là-haut que le vieux Plan, avec ses moutons ». Ce début – séparé du tout début de chapitre présentant Antoine – laisse supposer un point de vue qui s'impose par le haut. Ensuite, c'est le travail de ce point de vue qui semble se prolonger, notamment par l'apparition des bruits, attribués à ce même foyer perceptif. La perception des bruits en question présuppose le rapprochement du foyer perceptif au troupeau. Du point de vue de la structure narrative, il s'agit d'un montage alterné, mais en même temps, cet effet est controversé par l'impossibilité de voir.

Dans *La Séparation des races*, le tout début du roman prépare le terrain à une perception humaine qui se détache au fur et à mesure de son corps et se transforme en un foyer perceptif dynamique, s'inscrivant dans la perspective supposée des personnages :

On va, on va longtemps avec les yeux contre cette côte ; elle est si élevée que, pour arriver jusqu'en haut, il faut renverser fortement la tête en arrière. Il y a un premier

⁵⁶³ *Id.*, 70.

⁵⁶⁴ *Id.*, 100-101.

étage, et, au-dessus de cet étage, il y en a un autre, au-dessus de cet autre, un autre : en sorte qu'il faut aller se poster finalement au-delà du fleuve [...]. Enfin l'œil a retrouvé sa pleine liberté. Là où il faut au pied des heures, un seul mouvement lui suffit. [...] Là où les hommes d'ici vont difficilement [...], l'œil, c'est d'un seul coup d'aile et sans que rien le gêne qu'il atteint le sommet. [...] Sur ce premier étage, il y a des vergers ; on voit la place d'un village, on voit la tache d'un village ; on voit qu'il y a des maisons grises et blanches, bien serrées, avec des fenils en bois bruns sous des toits tantôt noirs, tantôt argentés, selon l'éclairage. [...] Tout là-haut, au milieu de la dernière pente d'herbe, on voyait le chalet ; ils étaient devant le chalet [...]. Ils n'ont même pas vu que la montagne, en face d'eux était devenue toute rose. [...] En face d'eux, ça dure pourtant, et, devant eux, à leur hauteur ; - par le rose [...] ; puis il y a que tout devient gris.

Une voix a posé encore une question, une voix a répondu longtemps après ; ça tourne au jaune, ça tourne au vert ; ça tourne au gris ; ils ont été éteints comme quand on souffle une lanterne⁵⁶⁵.

Au début, la performance de la perception visuelle est détaillée dans son rapport aux mouvements humains. Ce foyer perceptif humain est doté de conscience, comme il apparaît d'après les réflexions qui entrecoupent l'acte de perception même. Au fur et à mesure que l'on découvre tous les étages de la montagne, il se transforme pour mettre en avant sa fonction perceptive et sa mobilité. Comme le rappelle Jean-Louis Pierre, « l'organe de la vue devenu autonome prend toute sa dimension sensuelle »⁵⁶⁶. Il se « détachera » de son corps pour se mettre à la place de la perspective des personnages : car d'abord, « on voyait le chalet ». Ensuite, comme les personnages « n'ont même pas vu que la montagne, en face d'eux était devenue toute rose », c'est au foyer perceptif d'enregistrer toute information d'ordre perceptif que seraient censés voir les personnages. « En face d'eux, ça dure pourtant, et, devant eux, à leur hauteur ; - par le rose [...] ; puis il y a que tout devient gris ». Il assure également l'accès à l'information d'ordre perceptif auditif, étant chargé de l'enregistrement des voix-off, sans détourner son attention du champ de vue en jeu : « Une voix a posé encore une question, une voix

⁵⁶⁵ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Séparation des races*, OCM, 12, 165.

⁵⁶⁶ PIERRE, Jean-Louis (2007), *op.cit.*, 267.

a répondu longtemps après ; ça tourne au jaune, ça tourne au vert ; ça tourne au gris ; ils ont été éteints comme quand on souffle une lanterne ».

Les jeux de clair-obscur sont souvent classés comme servant à des effets dramatiques ou cinématographiques, mais ils peuvent tout aussi bien être mis au service de l'élargissement de la perspective, notamment lorsqu'on voit la figure de Thérèse et de Philomène avant l'arrivée de Maurice Nendaz :

Il continuait à faire des éclairs ; il y a eu une fenêtre en face d'elle dans le mur de la cuisine, aussitôt il n'y en avait plus.

Une fenêtre d'un blanc éclatant, qui se fait, est dé faite, se refait ; elle, elle est éclairée, ne l'est plus, l'est de nouveau. [...] On la voit, elle tend la tête en avant, on ne la voit plus. [...] Alors on voit Philomène qui lève les bras, les laisse retomber, car elle est éclairée, elle aussi. Toute la cuisine est éclairée [...] ⁵⁶⁷.

Logiquement, on voit ce qui est éclairé et l'accès à l'information d'origine perceptive se montre dans les expressions comme « il y a » et « on la voit ». Ce passage joue d'une part sur la distance à partir de laquelle on voit l'objet en question, d'autre part sur la création des perspectives. On peut suivre le passage du point de vue de Thérèse, suivi d'un regard posé sur elle à la création d'un point de vue à part, mais qui embrasse toute la cuisine avec son regard. De la perspective de Thérèse, on passe en sourdine à la représentation du plan général. Nous pouvons parler de l'élargissement de la perspective. Par contre, le montage alterné est explicité dans l'exemple suivant qui puise également dans le jeu de clair-obscur :

Et Rebord disait : « C'est des histoires. »

Et Nendaz disait : « Bien sûr, mais vous comprenez, c'est à cause de Thérèse. Je lui ai promis que j'irais voir. »

Pendant ce temps, les lumières s'allumaient derrière eux aux fenêtres, une ici, une autre plus loin, une autre encore, faisant des points rouges dans l'entassement

⁵⁶⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, OCM, 17, 276.

confus des maisons, comme des braises de cigares. Et on vu également, à l'extrême orient de la vallée, comme si on introduisait le bout d'un levier entre l'arête des montagnes et le ciel. [...] On pèse, ça se soulève, ça retombe : le ciel se soulève de nouveau : alors une bienheureuse lumière s'est glissée par la fente, une bienheureuse lumière en ruisselle jusque sur nous. [...]

Les toits du village ont été vus avec leurs cheminées dont quelques-unes fument dans le pâle, – pendant qu'on a une joue éclairée et l'autre pas.

Nendaz a eu une joue éclairée, Rebord a eu une joue éclairée. [...]

- Ma foi, a dit Rebord, est-ce que tu vois quelque chose ?

- Ma foi, a dit Nendaz, ma foi non, je ne vois rien.

D'où ils étaient, ils apercevaient pourtant toute la côte, où monte le chemin qui mène à Derborence⁵⁶⁸.

La simultanéité temporelle des plans est doublement soulignée par « pendant ce temps » et « pendant que ». Avec l'introduction du nouveau plan par « pendant ce temps », on assiste aussi à la création d'un point de vue qui ne peut pas être équivalent à celui des personnages car il voit « derrière eux ». Le début de la phrase suivante (« Et on a vu également ») présuppose la vision de l'image des lumières qui s'allument. La voix passive pouvant impliquer la présence d'un *on* (« Les toits du village ont été vus »), il y a tout de même une certaine continuité perceptive qui relie l'image des fenêtres à celle qui surgit à l'extrême orient de la vallée et à celle des toits. C'est la présence palpable ou sous-entendue du pronom *on* qui assure une continuité par ses différentes variantes : « on a vu » sous-entendu, « on a vu » et « ont été vus ». Dans cette scène, on présuppose l'éventualité de trois points de vue : le point de vue collectif avec *nous* qui se transforme ensuite en un point de vue anonyme avec le passif, pour ensuite céder la place à celui des personnages. La notion de « personnage-témoin »⁵⁶⁹ semble être utile dans ce cas-ci, par contre, il s'agirait plutôt d'une « collectivité-témoin », en tout cas au début. « Les toits du village ont été vus avec leurs cheminées dont quelques-unes fument dans le pâle, – pendant qu'on a une joue éclairée et l'autre

⁵⁶⁸ *Id.*, 286-287.

⁵⁶⁹ Voir l'article suivant : MAINGUENEAU, Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif ». Dans : *Langue française*, n° 128, 2000, 74-95. [en ligne] [réf. du 6 décembre 2010]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2000_num_128_1_1009

pas » : le début de cette phrase présuppose un point de vue. Parallèlement au travail censé être effectué par celui-ci, un autre regard s'impose aussi pour rendre compte de l'image des personnages. Les mouvements suivis par le point de vue supposé sont les suivants : d'abord, il voit derrière les personnages, ensuite d'en haut et d'en face. Dominique Maingueneau caractérise le point de vue anonyme comme suit :

Quand le point de vue reste non-identifié, il s'agit du marquage linguistique d'une subjectivité transitoire et aux caractéristiques pauvres, dont la fonction essentielle est d'ancrer énonciativement le récit, de lui donner un repère lorsqu'il émerge. Un enrichissement substantiel des marques de subjectivité amènerait inévitablement le lecteur à faire l'hypothèse qu'il a affaire à un personnage fortement individué, non à une conscience-support transitoire et quelque peu fantomatique⁵⁷⁰.

Il peut effectivement s'agir d'une conscience-support, car le passif présuppose un *on*. Dans la suite, nous avons une autre occurrence de ce même pronom : cette fois-ci, il co-réfère avec les deux personnages : nous assistons à un passage brusque d'un regard extérieur à une double conscience. Par analogie à l'impossibilité d'une image telle quelle, dans son évidence et son unité, il est aussi impossible de construire une réelle conscience collective : les limites entre les éventuels points de vue restent floues. La question de la continuité et celle de l'identité qui la prend en charge est soulevée dans le roman de Jean-Louis Baudry d'une manière à la fois explicite et inquiétante :

Cela que je vois et qui laisse en suspens les identités admises occupe encore une position paradoxale. Une continuité de vision s'élabore, chaque chose est la réplique ou la conséquence d'un ensemble et chaque proposition n'est pourtant que le développement d'un événement occasionnel, l'ouverture d'une nouvelle parenthèse qui ne se refermera pas davantage, nul sens antérieur à elle n'étant désormais récupérable – proposition fragmentaire, isolée (mais quelles sont ses limites ?) et reliée aux autres (selon quelle loi de continuité ?)⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ *Id.*, 80.

⁵⁷¹ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes, op.cit.*, 137.

La continuité de la perception devient d'autant plus complexe lorsque la création de ses limites et de ses lois sont assujetties à une conscience. La création d'un point de vue supposé nous amène même à affronter la problématique de plusieurs supports, plusieurs foyers perceptifs fantomatiques, comme il se montre dans cet exemple issu de *Recherche de la vérité* :

[A]lors il regardait et il était regardé, il ne bougeait pas, on ne bougeait pas tandis qu'alors il a été encore jusqu'au cou vu dans l'ouverture du corsage à la peau grenue, chaude de couleur, et il y a que ce cou est renflé comme celui des pigeons, c'est la jeunesse qui y chante et parce qu'un beau sang y court. [...] Il se remplit son verre de vin de pommes, vida son verre. Des chemins différents offerts à vous dont un serait de ne pas repartir et il lui semble que tout se lit seulement au mouvement qui s'est fait dans sa moustache après quoi ne sachant plus que faire de ses mains, il les a posées l'une et l'autre de chaque côté de son assiette⁵⁷².

Ce passage, plus précisément les constructions passives (« il était regardé » ; « il a été encore jusqu'au cou vu » et la structure *on + verbe de mouvement*) permettent d'y associer différents foyers perceptifs fantomatiques et de présupposer au moins trois points de vue différents. D'une part, il peut s'agir d'un point de vue anonyme, d'une conscience-support pure. D'autre part, le contexte permet de parler de la figure imaginée par Reymondin⁵⁷³ et en même temps de la projection de la fille sauvage, Jenny, qui va se passionner pour lui. La cohésion explicitée entre la représentation du personnage et celle qu'il fait de l'autre point de vue associé à la scène permet d'affirmer que la logique de mouvement-perception, omniprésente dans les œuvres de C.F. Ramuz, structure la création des foyers perceptifs fantomatiques. Cette logique apparaît dans les passages suivants : « il regardait et il était regardé », « il ne bougeait pas, on ne bougeait pas ». Ce parallélisme impressionnant montre que le personnage forme une certaine unité, du moins se fond et se confond avec le/les foyer(s) perceptif(s) fantomatique(s).

⁵⁷² RAMUZ, Charles Ferdinand, *Recherche de la vérité*, *op.cit.*, 82-83.

⁵⁷³ Voir la description de cette figure à la page 82 (figure réelle, figure de Chinoise).

Ne s'agirait-il pas d'un point de vue supposé uniquement par le personnage, d'une conscience qui n'aurait de réalité qu'au sein de sa conscience à lui ?

La création des points de vue énigmatiques garantissant l'accès à une information d'ordre perceptif ou les dynamismes qui s'y lient ne sont pas rares dans les romans ramuziens. Dans un passage de *La Beauté sur la terre*, il semble que le point de vue serait celui d'un personnage, Décosterd, mais il s'avère qu'on est témoin de la création d'un point de vue à part :

Ils ont longé la grève jusqu'au chemin dans les roseaux où ils ont été d'abord l'un à côté de l'autre, mais ensuite il n'y a plus eu assez de place pour deux personnes allant de front. On a vu derrière la casquette les deux belles épaules noires aller entre les hauts panaches qui s'agitaient vivement [...] ; puis ils ont caché la casquette, ils cachent les épaules, ils cachent pour finir les cheveux noirs qui brillent au-dessus de l'oreille (c'était pendant que Décosterd était allé faire sa course) ; puis on a pu entendre la voix de Rouge :

- Ah ! c'est toujours la même chose ! Décosterd a oublié de rentrer les rames.

Une autre voix :

- Tant mieux !⁵⁷⁴

Il s'agit du moment de l'histoire où Rouge et la nièce vont voir les bateaux. Le texte souligne entre parenthèses que Décosterd ne peut pas correspondre au foyer perceptif (« c'était pendant que Décosterd était allé faire sa course »), alors on assiste à la création d'un foyer perceptif anonyme, à part. Quel qu'il soit, l'essentiel est d'assurer cet accès et de montrer la faculté visuelle (« [o]n a vu ») et auditive (« on a pu entendre ») du foyer perceptif. Cet exemple confirme aussi la pertinence du constat de Daniel Maggetti et Stéphane Petermann. Ces auteurs remarquent à propos du même roman la tendance consistant à multiplier les points de vue :

⁵⁷⁴ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 141-142.

On a souvent présenté Ramuz comme un précurseur, à sa manière, des recherches formelles du Nouveau Roman, dans la mesure où ses préoccupations le poussent à privilégier la prise en charge du récit au détriment de l'histoire. L'intrigue de *La Beauté sur la terre* n'est pas très développée [...]. En revanche, il met en place, pour en assurer la transmission dans un récit organisé, une structure complexe et fragmentée qui recourt à des voix narratives multipliant les points de vue⁵⁷⁵.

La narration de *La Guérison des maladies* va aussi jusqu'à la multiplication des foyers perceptifs, notamment en ayant recours à des entités « non-personne » :

Les deux vieilles cardeuses de matelas cardaient toujours leurs matelas sur la place ; elles regardaient. La Justice sur sa fontaine regardait. Là où il n'y avait personne aux fenêtres, les fenêtres regardaient⁵⁷⁶.

Dans cette scène de marché, nous assistons non seulement à l'élargissement du champ de vue à travers des images jusqu'aux perspectives « non-personne », revêtues de capacité perceptive, mais en même temps à une enfilade sur les différents éléments de la place du marché. Le dynamisme de la représentation des foyers perceptifs est remarquable : d'abord, les cardeuses sont de caractère « personne ». Ensuite l'image de la Justice sous-entend encore une allégorie humaine. Enfin, l'absence de tout être perceptif étant soulignée (« Là où il n'y avait personne aux fenêtres »), la position des entités « non-personne » suffit à supposer des foyers perceptifs humains. Au fur et à mesure que le regard détecte tous ces éléments du marché, le regard humain est représenté d'une manière de plus en plus sous-entendue. Par contre, la scène se crée autour d'un complexe de représentations subjectives réelles ou supposées.

La force du point de vue peut aussi être soulignée chez Ramuz. Pour ce faire et d'une manière paradoxale, la narration a recours et insiste sur la dissolution de l'ambiguïté référentielle qui figurait parmi les reproches contre le style du Vaudois. Jérôme Meizoz souligne qu'« [à] partir des *Circonstances de la vie*, l'attention de

⁵⁷⁵ MAGGETTI, Daniel – PETERMANN, Stéphane, *op.cit.*, 85.

⁵⁷⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Guérison des maladies*, OCM, 9, 195.

Ramuz se porte d'avantage sur la langue (littéraire) que sur le référent (documentaire) »⁵⁷⁷. La question du référent apparaît non seulement en termes documentaires, mais aussi en termes linguistiques. Contrairement à ce que prétend la critique, l'ambiguïté référentielle peut être relevée dans un objectif bien défini :

Justement Perrin le charpentier venait d'arriver devant chez Rouge avec un chargement de poutres. Ravinet s'approche en ralentissant de plus en plus le pas, comme s'il se méfiait. Il voit que c'est cette nouvelle construction, cette rallonge que Rouge a faite à sa bâtisse : « Ah ! il bâtit, se disait-il ; pourquoi est-ce qu'il bâtit, celui-là ? » Et « celui-là » c'était Rouge qu'on voyait qui était en train de mesurer avec un mètre de poche les pièces de bois [...] ⁵⁷⁸.

Ravinet est présumé comme foyer perceptif, car il s'approche de la construction de Rouge : « Il voit que c'est cette nouvelle construction [...] ». L'explication fournie sur le référent de « celui-là » alourdit la narration, mais attire en même temps notre attention sur l'importance du passage. Et « “celui-là” c'était Rouge qu'on voyait qui était en train de mesurer » : cette surexplication du référent met l'accent sur la perception en cours (c'était Rouge qu'on voyait). Le texte remet en avant l'activité percevante à travers une expression qui semble inutile. Dès lors, ne peut-on imaginer un regard autre, associé au pronom *on* qui observe Ravinet regarder et Rouge travailler ?

Pour clore ce sous-chapitre, nous pouvons constater que – plutôt que de créer des points de vue bien définis et cernés –, la narration ramuzienne préfère laisser les identités perceptives en suspens. La création d'une perspective collective et/ou anonyme, mais dynamique ou encore l'élargissement de la perspective s'accompagne souvent d'un élément thématique ayant une position-clé dans le texte en question. Il n'est pas toujours possible et en même temps pas toujours nécessaire de trancher entre les foyers perceptifs fantomatiques et le point de vue des personnages. Cette coprésence

⁵⁷⁷ MEIZOZ, Jérôme, *Ramuz – un passager clandestin des lettres françaises*, op.cit., 92.

⁵⁷⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 158.

fréquente s'accompagne de la logique de mouvement-perception. L'éventuelle incapacité perceptive des personnages, étant souvent soulignée par la narration, peut être représentée parallèlement à l'introduction d'un regard capable de jouer sur l'échelle des plans. En réponse à cette caractéristique provisoire de certains personnages, la narration propose également des processus de dépersonnalisation de la perspective afin de pouvoir adopter la perspective des personnages. Dans ce cas-ci, elle apparaît comme une sorte de perspective-support, censée compléter la vue incomplète des personnages. La création des perspectives ou consciences-support revient souvent afin de rendre compte de la subjectivité transitoire de la scène.

III.2.9. Points de vue complémentaires – double conscience, cognition, continuité et perception phénoménologique

Pour introduire une question fondamentale relative au statut du narrateur ramuzien, il devient nécessaire de prendre comme point de départ un exemple classique, issu de *La Jalousie* :

Mais le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade [...]. On n'aperçoit pas le sol [...]. On entend, venant par sa porte entrebâillée, la voix de A ... [...] ⁵⁷⁹.

Dans ce cas-ci, on nous présente les mouvements d'un regard indéfini dont la continuité est indiquée par des occurrences de *on*. La capacité de perception visuelle accompagnée de mouvements se prolonge dans un acte de perception auditive. La continuité du regard anonyme, associé à une conscience a été sujet de nombreuses

⁵⁷⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Paris : Minuit, 1957, 11. 16.

études relatives à *La Jalousie*. Toutefois, lorsqu'on ne considère que les signes renvoyant à la continuité perceptive, il est facile de se rendre compte de l'omniprésence du pronom *on*. L'œuvre de C.F. Ramuz abonde aussi en ces pronoms à multiples fonctions. L'une de ses occurrences les plus surprenantes permet de constater qu'il y a une volonté de conserver et souligner la nécessité absolue d'une perception confirmée :

Il se gratte la tête [...] ; il est vu, il est vu tout entier, on voit qu'il a la couleur des raves; on voit qu'il n'a plus que des restes de chaussures [...]. Et on voit qu'il a trouvé dans sa poche un vieux croûton de pain noir [...], il fait avec ses dents un bruit qu'on peut entendre⁵⁸⁰.

La répétition de « on voit » ainsi que les structures passives soulignent la présence d'une instance chargée de la perception. Comme normalement, un bruit peut être entendu, l'ajout du syntagme « qu'on peut entendre » attire notre attention sur la nécessité absolue d'attribuer à *on* le statut du narrateur qui enregistre les événements d'ordre visuel et auditif. Qu'il s'agisse d'une conscience réelle ou présumée, il importe de montrer et de confirmer sa présence, sa fonction.

Dire, affirmer la présence et la nécessité d'une perspective capable d'accéder aux passages des images est tout aussi crucial dans la narration de *Personnes* de Jean-Louis Baudry :

Maintenant, si précipité qu'en soit le rythme, si bouleversée leur succession, la cohérence n'en est pas moins préservée. Et c'est d'abord cette évidence, cette logique qui l'emporte, l'intègre à ses rapports fulgurants – prise directe, ni attention, ni volonté réfléchie, mais une action déliée (danse, figures et air). Toutes les perspectives sont annoncées – vu, non vu – voyant. On s'écarte sur son passage, ou il traverse invisible des scènes qui semblent se jouer ailleurs ; on le prend pour

⁵⁸⁰ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, OCM, 17, 264.

spectacle, de ce même spectacle il devient le spectateur absent, tour à tour prisonnier des formes ou libre, possédant la liberté de leurs transformations [...] ⁵⁸¹.

Les images sont représentées comme correspondant à des actions déliées, c'est-à-dire qu'elles sont perçues comme étant détachées. L'idée des perspectives annoncées rejoint l'exemple ramuzien qui met en évidence la présence d'une perspective. Pareillement à la narration ramuzienne, qui annonce souvent ce qui ne peut pas être vu sur l'image actuelle, voire l'absence de la perspective, la narration des *Personnes* met en avant la même idée : « Toutes les perspectives sont annoncées – vu, non vu – voyant ». La suite de la description des perspectives formule les principales caractéristiques de la perspective incarnée par les occurrences de *on*. Il s'adapte notamment à la situation actuelle, est capable de voir ou de représenter des scènes autres que celles qui correspondent à la prise actuelle et se présente même comme doté d'une mobilité. Le spectateur absent rappelle le spectateur souvent sous-entendu dans les romans de Ramuz. La polyvalence de la perspective en question trouve sa formulation juste chez Jean-Louis Baudry : le point de vue est d'une part prisonnier des formes, d'autre part libre. Nous pouvons considérer le point de vue comme étant libre lorsqu'il semble s'annoncer comme détaché, par contre, il apparaît chez Ramuz plus souvent comme étant pris entre le narrateur et le personnage.

L'instance narrative chargée de perception n'apparaît quasiment jamais sans impliquer des rapports de complémentarité. Que ce soit par ses capacités auditives et visuelles ou par des rapports perceptifs et/ou cognitifs entre narrateur et personnage, « [l]e roman va lui [à Ramuz] servir de moyen d'investigation et de connaissance pour affronter les énigmes et les mystères qui travaillent les espaces intérieurs, élaborer de nouvelles stratégies narratives, inventer des rapports de complémentarité entre narrateur et personnages ⁵⁸² » – peut-on affirmer avec Doris Jakubec. Afin de pouvoir relever quelques mystères de la narration et du monde des personnages, il est nécessaire de

⁵⁸¹ BAUDRY, Jean-Louis, *id.*, 48-49.

⁵⁸² JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, XXXIV.

poser quelques questions. Comment se laissent définir les rapports de complémentarité ? Quels sont les éléments qui relient l'espace des personnages à celui du narrateur ? Pour illustrer ce phénomène, il n'est pas inutile de considérer l'emboîtement des espaces cognitifs correspondants :

Puis, de nouveau, on a vu la lanterne du Président se soulever, décrivant un demi-cercle, on ne savait pas trop à quelle hauteur au-dessus du sol, ni comment tenue, ni par qui ; allant donc ainsi comme d'elle-même [...] ⁵⁸³.

Au sein d'une phrase, nous avons affaire à deux points de vue divergents. D'une part, « on a vu la lanterne du Président » peut renvoyer à la fois à l'espace cognitif des personnages et à celui du narrateur. L'hésitation relative aux détails de l'image (la position de la lanterne) s'inscrit dans le même ordre d'idée : il peut s'agir soit de l'hésitation des personnages, soit de celle du narrateur, étant plutôt omniprésent et « omniperceptif » qu'omniscient. Une conscience étrangère, un point de vue différent apparaît dans l'hésitation concernant le personnage auquel on associe l'image de la lanterne : « on ne savait pas trop à quelle hauteur au-dessus du sol, ni comment tenue, ni par qui ». Comme d'après le contexte, on peut être sûr que les personnages qui suivent la lanterne savent très bien que c'est celle du Président, un point de vue divergent du premier et ayant un espace cognitif propre se laisse repérer. C'est la comparaison qui assure lien entre les deux espaces perceptifs et cognitifs. Elle semble même éclairer l'un des points fondamentaux du fonctionnement du visuel. Les personnages savent que la lanterne est en mouvement grâce au Président. Or, l'autre point de vue, ne sachant pas qui la tient, la voit réellement comme si elle allait d'elle-même. Il devient important de signaler l'image perçue, telle qu'elle est vécue : le perçu emporte sur le cognitif.

Dans *Les Images* de Jean-Louis Baudry, les images sont aux prises directes avec la perspective dans la mesure où c'est le regard qui domine, modifie même la présentation du perçu. Les choses perçues s'imbriquent avec le cognitif d'une façon énigmatique, suivant une structure spécifique :

⁵⁸³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 159.

Cela commence ainsi : c'est d'abord un objet lointain, entrevu quelques instants, les feuillages du bois par exemple ; ou un ensemble indifférencié, survolé, le quartier de la ville trop discret à cette heure, les terrasses [...]. L'image glisse cependant, abandonnant les débris d'un paysage inutile, tandis que les lignes parallèles des façades, déséquilibrées par la perspective, preuve d'un vertige inversé, divisaient l'écran, s'écartaient lentement. Je suis déjà passé par là. [...] Ou bien le heurt des talons sur l'asphalte et l'image montrait ce que je voyais. Fragments de murs qui défilent, tournoient, s'abattent ; un couloir de ciel dressé de bas en haut ; puis la toile à demi tirée, les tables, mais ralentir le passage, les tables, le tintement des verres qu'on rince, le sifflement de la vapeur, la mousse qui déborde tranchée net par la palette de bois [...]. Le regard ordonne l'action, je me confie à lui⁵⁸⁴.

Le perçu momentané domine le début de cette scène : les objets sont entrevus, survolés, les images glissent. Or, le passage de l'image de départ à l'image suivante est dominé par la perspective. Celle-ci modifie, se représente et présente les « lignes parallèles des façades » comme déséquilibrées. Tout se passe comme si l'image actuelle était enfermée dans un cadre : « les lignes parallèles [...] divisaient l'écran [...] et l'image montrait ce que je voyais ». Le personnage s'érige ici au rang d'une caméra capable de prendre en charge le passage des images, il veut « ralentir le passage ». Michel Foucault rappelle un trait très important de cette « curieuse structure » :

[U]ne femme est assise à une terrasse de café, avec devant elle les grandes baies vitrées d'un immeuble qui la domine ; et à travers ces pans de glace lui viennent sans discontinuer des images qui se superposent, tandis que sur la table est posé un livre dont elle fait rapidement glisser les pages entre pouce et index [...] : apparition, effacement, superposition qui répond sur un mode énigmatique, quand elle a les yeux baissés, aux images vitrées qui s'accumulent au-dessus d'elle lorsqu'elle lève les yeux⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ BAUDRY, Jean-Louis, *Les Images, op.cit.*, 10-11.

⁵⁸⁵ FOUCAULT, Michel, *op.cit.*, 935-936.

Le lien entre le regard posé sur le livre et les images vues n'est révélé qu'ultérieurement. Les images vues, correspondant à une perspective tournée vers elles, sont suivies d'une réflexion du personnage masculin pour ensuite nous apprendre que la femme a toujours la tête baissée : « Mais je ne vois que le rideau de verre [...] ; ou plus près de moi la tête baissée [...] ... Courbées d'ailleurs, les pages du livre s'échappent du doigt [...] ; elles animent les couleurs libres de tout sujet en un film, dirait-on, continu [...] »⁵⁸⁶.

Outre ce rapport à la position d'une perspective, son caractère hypothétique peut apparaître mais également surgir en rapport direct à sa présence même. Le double caractère du point de vue anonyme, indéfini se manifeste paradoxalement dans *La Grande Peur dans la montagne*. C'est après avoir défini un point de vue hypothétique qu'il prend forme :

Et lui qui devenait cependant de plus en plus petit, et on l'aurait vu s'élever et en même temps disparaître ; – s'il y avait eu quelqu'un pour le voir. [...] Déjà, si on avait pu le voir, il n'aurait été plus gros qu'un point, vu du bas du glacier, puis il n'aurait plus été vu du tout, et il aurait été comme s'il n'était pas⁵⁸⁷.

Dans cette description de Joseph, le protagoniste, l'existence (« s'il y avait eu quelqu'un pour le voir ») et la capacité de perception visuelle (« si on avait pu le voir ») du foyer perceptif sont présentées comme étant remises en question. Malgré le caractère hypothétique du foyer perceptif, sa position et les images qu'il serait susceptible de rendre sont décrites. On peut constater qu'admettre la présence d'un point de vue quelconque est indispensable. D'une part, la description débute par une image présupposant une perspective qui perçoit la figure de Joseph comme devenant de plus en plus petite : « Et lui qui devenait cependant de plus en plus petit ». L'image est d'une part telle qu'on la perçoit, d'autre part, il n'y a que ce qu'on voit : « il n'aurait plus été

⁵⁸⁶ BAUDRY, Jean-Louis, *op.cit.*, 13.

⁵⁸⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *op.cit.*, 275-276. La reprise des deux exemples issus de *La Grande Peur dans la montagne* s'impose par la nécessité d'un rapprochement cinématographique qui est ancré plus spécifiquement dans ce chapitre et qui permet en même temps de mieux éclairer la question du jeu ramuzien relatif à l'analogie cinématographique.

vu du tout, et il aurait été comme s'il n'était pas ». La coprésence de *on* avec un verbe de perception ainsi que la présence de la structure « il y a » indiquent la nécessité de l'acte de perception. La réflexion de Claude-Edmonde Magny sur l'ellipse au cinéma et dans le roman nous éclaire sur la ruse de ce passage ramuzien :

On voit ici que la raison qui conduit le roman à l'ellipse est la même que pour le cinéma : elle est dans ce parti pris d'honnêteté qui oblige le romancier à ne représenter que les faits qu'a pu atteindre sa caméra sans tricher, bref à respecter les conventions qui définissent son art. Le caractère elliptique de l'art procède ainsi d'une sorte d'impressionnisme qui n'a plus rien de subjectif ; il résulte d'une convention analogue à celle qui pousse le romancier à s'interdire tout recours à l'analyse intérieure : Faulkner, en général les écrivains américains modernes, ont choisi de ne jamais nous montrer une scène en la décrivant en termes abstraits et de tous les points de vue [...], c'est-à-dire d'une manière telle que personne au moment même ne l'a certainement vue, sinon peut-être Dieu le père, mais comme l'a pu voir tel ou tel spectateur (la caméra pouvant naturellement se déplacer rapidement d'un point de vue à un autre, mais non pas adopter tous les points de vue à la fois) et en éliminant du récit ce dont nulle conscience n'a pu avoir connaissance, ce que n'aurait pu enregistrer nul objectif⁵⁸⁸.

L'ellipse serait alors une conséquence nécessaire de la volonté de conserver le caractère objectif du récit. Or, la narration de *La Grande Peur dans la montagne* s'efforce – contrairement à ce qui est censé être produit par l'ellipse – non pas à éliminer les fragments que nulle conscience ou nul objectif n'aurait pu enregistrer, mais paradoxalement, elle insiste sur l'impossibilité de percevoir, sur l'absence de tout foyer perceptif ou cognitif, tout en assurant la continuité de l'image vue.

Dans la suite de cette même description, on va à la rencontre d'un point de vue qu'on ne peut pas du tout qualifier de détaché : il s'imbrique avec le point de vue du personnage focalisé et focalisant :

⁵⁸⁸ MAGNY, Claude-Edmonde, *id.*, 61-62.

A main droite et à sa hauteur, dans le prolongement même du névé qu'il traversait, une première crevasse largement ouverte et qu'on pouvait sonder de l'œil, à cause de son inclinaison, marquait le point de rupture du glacier. [...] Et, un instant après, en effet, on a compris ; il n'y a eu qu'à prolonger de l'œil la ligne déjà tracée par Joseph pour qu'on la vît venir se heurter à la partie d'en bas d'une sorte de long et étroit couloir rempli de neige [...], une fenêtre [...], et on l'appelle la Fenêtre du Chamois⁵⁸⁹.

Vu que le personnage marche tout seul dans cette scène, il n'y a pas d'autres foyers perceptifs associés à quelque personnage que ce soit et qui seraient présumés par le contexte. Cet exemple est représentatif au niveau de la mise en évidence du regard de l'instance narrative qui peut être rapproché d'une part de « l'œil-caméra » : l'instance narrative « sonde de l'œil » et « prolonge de l'œil » ce que Joseph voit. Dans le cas cité, l'instance narrative décrite en termes techniques cinématographiques va plus en avant avec son regard que Joseph, ce qui prouve qu'elle n'est ni omnivoyante, ni identique avec la perspective du protagoniste. D'autre part, elle se démarque d'une description objective par son attachement à la vue de Joseph. On fait appel ici au fait que les perspectives s'entremêlent dans le récit ramuzien pour effacer les limites entre le « dehors » et le « dedans ». Le double caractère du point de vue en question apparaît clairement : il est présenté à travers de son caractère cinématographique, mais en même temps comme doté de cognition et de conscience. Ce phénomène rejoint celui décrit par Rudolf Mahrer et Antonin Wiser. Dans l'incipit de *Présence de la mort*, ils observent notamment que « les pronoms donnent un signal d'identité préalable, postulant l'accès perceptif et cognitif de l'énonciataire à l'univers référencé »⁵⁹⁰. La complexité de la représentation par cette identité établie, mais indéfinie se problématise dans le roman de Jean-Louis Baudry comme suit :

Fragments épars mais rattachés à un centre improbable, situé dirait-on derrière les yeux – nulle part. Mais si, par vous, une multitude s'annonce, c'est que cette

⁵⁸⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *op.cit.*, 276-277.

⁵⁹⁰ MAHRER, Rudolf – WISER, Antonin, *art.cit.*, 220.

personne est faite de l'accumulation des voix diverses venues de tous côtés, plurielle par le nombre de ceux qui vous nomment, vous figurent. Des vagues affluent, se brisent ici, creusent, modèlent des contours pour vous non représentables... Toujours on revenait, on vous saisissait⁵⁹¹.

La description de ce « centre improbable » correspond bien à l'instance narrative ramuzienne qui se rattache à la perspective du personnage (Joseph) et s'en détache en même temps. En ce qui concerne sa position, elle est également décrite dans *Personnes* comme « un centre improbable, situé dirait-on derrière les yeux, nulle part ». Elle serait donc dans le vide, mais présumée comme se trouvant derrière les yeux du personnage. L'imbrication de la perspective du narrateur avec celle du personnage est annoncée par l'idée de la multitude, de la pluralité des voix qui pourraient être incluses dans cette conscience établie, mais non-concrétisée. L'omnipotence perceptive de l'instance se révèle dans sa capacité de saisir des « contours [...] non représentables » pour le personnage.

Dans le même roman de Jean-Louis Baudry, il y a plusieurs passages qui mettent en avant une tendance au décentrement du discours narratif et de l'instance narrative. Premièrement, nous pouvons déceler une description qui pourrait servir d'explication à celle que nous avons repérée dans *La Grande Peur dans la montagne* de C.F. Ramuz :

On dirait qu'une vue partielle réclame à chaque instant son complément, sa substance adjectivale, son histoire générale. Si je parais m'intéresser à lui pourtant, il s'efface comme pour me signaler que le sujet est négligeable ; mais si je le néglige, je crois qu'il me reproche d'avoir trop peu fait cas de la question qu'il me posait. [...] Je reste aveugle à la perspective mouvante qui me prolonge⁵⁹².

Chez Ramuz, le champ visuel rattaché à l'instance perceptive est bien circonscrit et relativisé par rapport à la position du personnage : « A main droite et à sa hauteur, dans le prolongement même du névé qu'il traversait ». A travers la reprise systématique

⁵⁹¹ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, *op.cit.*, 143-144.

⁵⁹² *Id.*, 24.

de *on*, elle se revendique une place importante dans le passage en question, il devient inévitable d'aller à la découverte de sa nature. Au début de cette reprise, le sujet ne semble pas être important. Or, il montre son caractère intentionnel et cognitif sans tarder : « Et, un instant après, en effet, on a compris ; il n'y a eu qu'à prolonger de l'œil la ligne ». Pareillement au *je* qui participe au brouillage des pronoms dans le roman de Jean-Louis Baudry, la perspective mouvante qui prolonge le personnage ramuzien est également ignorée par ce dernier : « Je reste aveugle à la perspective mouvante qui me prolonge ». Nous retrouvons la confirmation de cette même idée plus loin, toujours dans *Personnes* :

[L]es groupes divers qu'ils forment modifient les lignes, bouleversent une perspective dont vous recherchez le point de fuite, sans savoir que ce point se déplace avec vous⁵⁹³.

Dans *Les Images* de Jean-Louis Baudry, le caractère multiple du point de vue se problématise aussi, notamment à travers les mouvements, le passage des images, mais en même temps grâce à l'emboîtement de plusieurs foyers perceptifs qui s'absorbent dans une unité singulière :

Car, après avoir refermé la revue, il se plaît à imaginer les pensées de ce voyageur, les obsessions qui l'accablent. « Supposez un homme [...]. Unique, il se voudrait multiple, sans perdre pour autant sa singularité. [...] Ici, les rideaux s'ouvrent sur une scène inversée et ce sont les acteurs qui s'amuse de son regard. [...] Il se retrouve seul, accusant sa faiblesse, son inattention, regrettant son incohérence. » La fenêtre poussée par le vent pivotait lentement, sans bruit, attrapant des images (livres à couvertures claires que l'on distingue mieux), en laissant échapper d'autres. Un balancement indique la recherche d'un meilleur cadrage. Si le vent a faibli, des reflets à peine visibles tremblent sur le rideau ; des visages. Il saisit le premier objet à sa portée, un cendrier incrusté de nacre et le lance contre la vitre⁵⁹⁴.

⁵⁹³ *Id.*, 111.

⁵⁹⁴ BAUDRY, Jean-Louis, *Les Images, op.cit.*, 85-86.

Le point de vue du personnage s'aventure dans son imagination : les expériences du voyageur pourraient être les siennes, visualisant un voyage avec *elle*. L'image de la fenêtre fait intervenir la nature mécanique du foyer perceptif : il attrape des images, il recherche un meilleur cadrage. Une fois le regard ajusté, la narration reprend le personnage masculin comme foyer perceptif. Elle permet l'association de cette figure à la fenêtre, ainsi qu'aux objets de son entourage. Si on suppose qu'il se tient à la fenêtre pour attraper des images, il faut également supposer des mouvements permettant d'explorer les objets de la chambre avec son regard qui se pose finalement sur le cendrier. Dans ce cas-ci, le mouvement de balancement serait aussi rattaché à sa figure. Toutefois, la narration permet aussi bien de supposer un foyer perceptif à part qui observerait le personnage observant. Au fur et à mesure que les images se construisent et défilent sous les yeux, l'unité de *son* regard (*il* et *elle* étant les personnages du roman) se construit parallèlement aux différentes évocations de la fenêtre, symbole classique du regard : l'image du voyageur est associée aux rideaux, celle du voyeur à la fenêtre et celle du personnage proprement dit à la vitre. Dès lors, c'est « la fenêtre [...] attrapant des images » qui incarne l'unité du foyer perceptif de la scène.

Il n'est pas inutile de citer un passage des *Personnes* qui – sans évoquer le pronom *on* – expose l'un de ses aspects fondamentaux tel qu'il se présente dans les romans de C.F. Ramuz :

Il te semble avoir compris – vécu – la loi commune qui nous réunit ; plus rien ne distingue ce qui est là de mon identité dédoublée au jour, à la nuit. Et la page finie, dans l'oubli des phrases précédentes, tu ne retiens que ce glissement sans durée⁵⁹⁵.

Nous avons insisté sur l'aptitude du *on* à traduire une expérience vécue. Selon le concept du narrateur actuel des *Personnes*, comprendre présuppose vivre. Suivant ce concept, l'origine des connaissances résiderait chez Ramuz essentiellement dans une perception vécue et par la suite comprise. Ce sont ces aspects, ces processus qui

⁵⁹⁵ BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, *op.cit.*, 60.

semblent primordiaux par rapport à l'identité de celui qui perçoit. Sur la page qui suit la description ramuzienne, le caractère phénoménologique de la perception est confirmé :

Ainsi, il s'élevait toujours, devenant de nouveau petit et de plus en plus petit, là-haut, dans le silence ; et il a été vu contre la neige, puis il a été vu contre le ciel, ayant atteint l'entaille [...] ⁵⁹⁶.

Ce n'est évidemment pas le personnage même qui devient « de nouveau de plus en plus petit », mais c'est le point de vue à partir duquel il est perçu qui le voit ainsi. Son identité étant voilée, ce passage met l'accent sur la mobilité du point de vue en jeu : « il a été vu contre la neige », « il a été vu contre le ciel ».

La présence d'une perspective censée être rattachée à celle du personnage est palpable dans *La Guérison des maladies* aussi. Il s'agit du moment où Marie va voir son père au café. En traversant les rues, elle se fait observer par les demoiselles Chappuis :

Et beaucoup de temps passa encore, c'est ainsi qu'il n'y eut que les demoiselles Chappuis qui la virent quand elle vint, beaucoup plus tard, vers les onze heures. [...] Elles ont pu tout voir, parce que leur maison avançait un peu. A ce bruit de pas qui se fit, elles se tournèrent du côté où il se faisait entendre. [...] Pauvre petite, seule, à ces heures ! Marie maintenant se montrait de dos. Elle continuait d'avancer [...], on voyait en avant d'elle cette devanture éclairée entre des pots de lauriers-roses. [...] De nouveau, se faisait entendre confusément à l'intérieur un bruit de voix ; – elle, on voyait son petit dos, ses maigres petites épaules noires [...]. Elle tendit en avant sa figure, elle la promenait de droite et à gauche, cherchant sans doute à glisser un regard entre les rideaux. [...] D'abord Marie fut immobile, tout à coup, elle se redressa [...] ⁵⁹⁷.

D'abord, le foyer perceptif associé aux demoiselles est censé entendre un bruit off : « A ce bruit de pas qui se fit, elles se tournèrent du côté où il se faisait entendre ». Ce bruit attire leur attention sur l'arrivée de Marie. Au fur et à mesure que celle-ci

⁵⁹⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 278.

⁵⁹⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Guérison des maladies*, OCM, 9, 88-90.

avance, nous voyons se mettre en place une perspective qui ne correspond pas forcément à celle des personnages de la scène en question. Toutefois, elle est intimement liée à la perspective de Marie par sa position : « on voyait en avant d'elle cette devanture éclairée entre des pots de lauriers-roses ». Par la suite, il manque l'indication du foyer perceptif ce qui permet l'association de la perspective de Marie et de celle qui s'y rattache à la perception du bruit : « [...] De nouveau, se faisait entendre confusément à l'intérieur un bruit de voix ». La perspective de Marie se trouve ainsi comme dédoublée par celle qui la « poursuit ». Ensuite, la perspective des demoiselles est reprise : « elle, on voyait son petit dos, ses maigres petites épaules noires ». Toute la scène est dominée par des représentations subjectives, mais pas individualisées. Il s'agit – aussi bien dans le cas des demoiselles que dans celui de Marie – d'une double perspective ou d'une double conscience perceptives.

La coprésence du point de vue du personnage et d'une instance à part dont on soupçonne la présence, mais qui ne se détache pas du premier, apparaît également dans le texte intitulé *Recherche de la vérité* de C.F. Ramuz :

Et il a enfoncé de la main sur sa tête son chapeau [...], pendant qu'il va jusqu'au chemin, puis jusque derrière la haie qui borde le chemin, ayant jeté un dernier regard vers la maison qui, ensuite, a été cachée. Il s'est assis derrière la haie et il met ses souliers, puis se lève. [...] La haie, comme il allait, l'a caché un instant et puis ne l'a plus caché, alors la maison est parue de nouveau, devenue déjà plus petite sous son vieux toit [...] ⁵⁹⁸.

Dans la première apparition de la structure passive (« la maison qui, ensuite, a été cachée »), c'est la position du point de vue qui change, mais l'accent est mis sur la façon dont il perçoit la maison. La perspective qui se déplace avec le personnage est présumée par une évocation analogue à celle de l'image de la maison : « La haie [...] l'a caché un instant et puis ne l'a plus caché ». Ce passage nécessite un point de vue à

⁵⁹⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Recherche de la vérité*, op.cit., 100.

partir duquel le personnage puisse être vu. La perspective du point de vue présumé et celle du personnage s'entremêlent intimement dans cette dernière phrase qui reprend l'image de la maison « devenue déjà plus petite », c'est-à-dire perçue comme plus petite.

L'imbrication des points de vue peut apparaître aussi au niveau de leur position, comme c'est le cas dans le passage suivant, issu de *La Beauté sur la terre* :

A ce moment, la musique de Gavillet avait commencé à se faire entendre. Par-dessus les toits, on voyait le bois assez surélevé par l'autre côté du ravin et c'était justement à la corne du bois où la ligne des sapins s'est mise à trembloter avec ses dents de scie sur une bande de ciel bleu. On n'a pas remarqué que le bossu était sorti avec ses deux paquets. Maintenant il avait trois bosses. On pouvait très bien voir ses trois bosses ; il ne faisait pas assez sombre pour qu'on ne pût pas les voir. Il n'y avait pas eu place pour les trois dans son dos et elles débordaient sur les côtés de sa personne, l'une à droite, l'autre à gauche : le troisième ne pouvait pas se déplacer⁵⁹⁹.

D'abord, nous avons une perspective qui traverse les toits : « Par-dessus les toits, on voyait le bois assez surélevé par l'autre côté du ravin ». Cette perspective se laisse qualifier comme ayant une capacité de s'élever au-dessus du paysage. L'occurrence suivante de *on* (« On n'a pas remarqué que le bossu était sorti avec ses deux paquets ») permet deux interprétations. D'une part, il peut s'agir des personnages susceptibles d'accéder à l'image du bossu, mais qu'ils ratent. D'autre part, on peut y voir la perspective qui ne remarquerait pas non plus que le bossu porte deux paquets. Qu'on admette l'une ou l'autre solution, il reste que les points de vue en jeu fonctionnent de la même manière : ils admettent ce qu'ils voient comme image réelle : « Maintenant il avait trois bosses. On pouvait très bien voir ses trois bosses ; il ne faisait pas assez sombre pour qu'on ne pût pas les voir ». Il apparaît que le foyer perceptif dispose d'une vue structurée sur l'axe haut/bas et n'intègre pas le point de vue éventuellement présent

⁵⁹⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 283.

des habitants qui correspondrait plutôt aux différentes échelles du plan, au format horizontal comme le plan italien, le plan taille, le gros plan sur la tête, etc. C'est l'orientation verticale de la perspective qui structure l'image, c'est elle qui dégage l'idée du narrateur omniscient (« On n'a pas remarqué que le bossu était sorti avec ses deux paquets. ») se démarquant du foyer perceptif (« On pouvait très bien voir ses trois bosses [...] »). Ainsi, le foyer perceptif se démarque des points de vue des personnages par sa capacité perceptive, par contre, il s'y rattache par sa position horizontale, présumée par l'image des trois bosses qu'il distingue. Stéphane Petermann et Daniel Maggetti remarquent à juste titre l'analogie entre les idées husserliennes et la narration ramuzienne :

Ramuz aurait pu faire sienne cette maxime de Husserl, tant ses romans paraissent obéir au postulat de la phénoménologie. A tout le moins, ils s'en tiennent aux données de la perception comme source première de la connaissance, et ce en les rattachant à une subjectivité et donc à un point de vue déterminé. [...] Dans *La Beauté sur la terre*, sa volonté se traduit par l'utilisation récurrente des verbes de sensation (« voir » et « entendre ») associés au pronom « on », qui rendent compte de l'expérience vécue et perçue par les témoins de l'histoire, forcément limitée par leur point de vue⁶⁰⁰.

La pertinence de l'image perçue associée à l'éloignement apparaît aussi bien chez C.F. Ramuz que chez Jean-Louis Baudry. Un passage des *Personnes* permet confirmer la réflexion sur le caractère phénoménologique des textes en question :

[I]l marche maintenant en plein ciel, entraîné dans le tournoiement de plus en plus rapide d'une sphère dont il devient le centre supposé – la trace toujours plus réduite avec l'accélération, mais ineffaçable, point résiduel à l'intérieur d'un phénomène qui persistera en lui⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ MAGGETTI, Daniel – PETERMANN, Stéphane, *id.*, 93.

⁶⁰¹ BAUDRY, Jean-Louis, *op.cit.*, 140.

Pour le foyer perceptif associé à cette scène, l'image du personnage masculin apparaît comme étant « en plein ciel ». Il correspond au « centre d'une sphère », à une « trace toujours plus réduite » ce qui présuppose son éloignement dans l'espace. Il s'agit d'une expérience de phénomène. Ce qui est important, c'est de marquer la présence visible de cette trace, partie intégrante du phénomène, malgré sa petitesse. La présentation des personnages comme des points revient dans les textes ramuziens à plusieurs reprises. L'image vue correspond aussi à la façon dont le foyer perceptif la perçoit. Son « immédiate activité percevante »⁶⁰² semble souvent assurée dans un continuum perceptif qui absorbe le point de vue des personnages :

Crittin allait devant avec sa canne ferrée, commençant par bien creuser avec le pied un trou où il enfonçait jusqu'à mi-jambe, puis il faisait un pas ; et les autres suivaient un à un, mettant le pied dans les trous faits par Crittin. 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. Ils ont été ensuite dans une nouvelle coulée de neige, ils ont été dans des éboulis ; en avant, et à côté d'eux, les grandes parois commençaient à se montrer, tandis qu'ils s'élevaient vers elles par des lacets et, elles, elles descendaient vers eux par des murs de plus en plus abrupts, de plus en plus lisses à l'œil. [...] Et, eux, ils furent de plus en plus petits, là-haut, sous les parois de plus en plus hautes [...] ⁶⁰³.

La perception toujours actuelle des personnages en mouvement est assurée grâce à la mobilité du point de vue dominant. C'est l'activité percevante qui structure la scène de montée des personnages. L'image vue est *a priori* décrite telle qu'elle est perçue par *on*. Dans cette occurrence-ci, ce pronom exploite ses caractéristiques en principe opposées : il apparaît comme relevant à la fois de la catégorie « personne » et « non-personne ». Pour la première catégorie, on peut citer la subjectivité de l'indication du temps (« longtemps ») et de la prise de vue (« cinq tout petits points noirs dans le blanc »). En ce qui concerne la catégorie « non-personne », c'est la position du point de

⁶⁰² MAHRER, Rudolf – WISER, Antonin, *art.cit.*, 216.

⁶⁰³ RAMUZ, Charles Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*, OCM, 13, 160.

vue qui présuppose la présence d'une instance non-personne. La structure passive semble pour un instant unifier les points de vue en jeu, car il peut se référer à la fois au point de vue de *on* et à celui des personnages qui montent.

Cette tendance à l'unification n'est pas réservée à ce moment, mais se prolonge dans l'image des parois. Les personnages s'élevant, ils perçoivent les parois comme si elles descendaient vers eux. Dans cette partie de la description, le *on* dominant adopte le point de vue collectif des personnages pour rendre compte de la réalité perçue dans son ensemble : *on* complète alors cette réalité avec celle qui est ressentie par les personnages. C'est à ce moment de vue unifiée que le regard associé au pronom en question reprend son activité percevante autonome et se fixe pour voir s'éloigner les « petits points noirs ». Ce passage s'inscrit dans la tradition phénoménologique dans la mesure où le point de vue mobile et celui associé aux personnages admettent également que la réalité correspond à ce qu'on en perçoit : « Il ne faut donc pas se demander si nous percevons vraiment un monde, il faut dire au contraire : le monde est cela que nous percevons. [...] Chercher l'essence de la perception, c'est déclarer que la perception est non pas présumée vraie, mais définie pour nous comme accès à la vérité »⁶⁰⁴. Le rapport qui se crée entre les deux mondes perçus laisse entrevoir un autre trait phénoménologique : « Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparait à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne »⁶⁰⁵. Dans le cas cité, nous avons affaire à l'engrenage des expériences perceptives décrites : le point de vue dominant intègre celui des personnages. Outre cette manifestation d'intersubjectivité, la description des personnages fait apparaître un élément représentatif de l'unité perceptive créée : « elles descendaient vers eux par des murs de plus en plus abrupts, de

⁶⁰⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op.cit.*, XI.

⁶⁰⁵ *Id.*, XV.

plus en plus lisses à l'œil ». L'œil présupposé comme appartenant à la fois au point de vue dominant et aux personnages renforce la fonction structurante des regards.

La subjectivité poussée de l'instance narrative ainsi que l'image qu'elle se donne d'elle-même rendent compte même de son caractère intentionnel, de sa conscience et de la nécessité de confirmer l'image vécue :

Elle était montée sur le mulet ; ils avaient laissé un petit espace venir se mettre peu à peu entre la colonne et eux ; il y avait donc, après le troupeau, un bout de chemin où on ne voyait personne, puis eux venaient, fermant la marche avec le gros mulet rouge. [...] Ils ont fait tout ce long chemin [...] ; et là-haut on a vu la longue file des hommes et des bêtes, qui était devenue toute petite, aller en travers de l'immense pente grise, semblant à peine bouger ; qu'on quitte de l'œil pour la retrouver, un grand moment plus tard, on dirait à la même place, mais continue à avancer quand même : et, quand on prêtait l'oreille, on entendait aussi un tout petit bruit [...] ⁶⁰⁶.

Dans cette manifestation de l'instance narrative perceptive, on nous indique sa position (« là-haut »). Le regard plongeant suit les mouvements des hommes : « qu'on quitte de l'œil pour la retrouver ». Afin d'élargir le champ perceptif, elle a même recours à la perception auditive : « quand on prêtait l'oreille ». La conscience liée à l'instance narrative se manifeste d'une part dans cette intention auditive explicitée, d'autre part, par le jugement relatif à la position de l'image vue (« on dirait à la même place »). La conscience rend ici présent et insiste sur ses capacités perceptives :

Et ce monde vécu n'est pas, comme l'intériorité bergsonienne, ignoré absolument de la conscience naïve. [...] Mais si l'essence de la conscience est d'oublier ses propres phénomènes et de rendre ainsi possible la constitution des « choses », cet oubli n'est pas une simple absence, c'est l'absence de quelque chose que la conscience pourrait se rendre présent [...] L'expérience des phénomènes [...] n'est pas une conversion irrationnelle, c'est une analyse intentionnelle ⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ RAMUZ, Charles Ferdinand, *id.*, 178-179.

⁶⁰⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op.cit.*, 71.

La mobilité qui caractérise ce point de vue apparaissant souvent sous l’anonymat confirme aussi le vécu par la conscience : « c’est [...] en pensant mon corps lui-même comme un objet mobile que je puis déchiffrer l’apparence perceptive et construire le cube vrai. L’expérience du mouvement propre ne serait donc qu’une circonstance psychologique de la perception »⁶⁰⁸.

Nous retrouvons une manifestation de ce mode de fonctionnement dans *Les Signes parmi nous* de C. F. Ramuz. La narration va même jusqu’à formuler le principe de la construction intentionnelle du monde perçu :

Un peu plus loin, il y eut le chemineau ; le chemineau était couché contre le talus de la route. Le talus étant assez raide, il se trouve qu’on a, tout naturellement, la tête plus haut que le corps, comme il convient. Il n’avait qu’à lever le pied, son pied lui cachait le mont.

En face de lui était le mont peint de vignes; il levait le pied : plus de vignes.

Le grand village qui est dans le bas, il levait le pied : plus de village.

Il fermait un œil, il regardait la place que son pied prenait sur l’importance des choses d’avant ; c’était à présent son pied, l’important.

Il bâilla, il croisa ses bras sous sa tête ; ils disent que je ne suis rien, qu’ils y viennent voir.

C’est moi qui commande, je fais, je défais ; j’ôte de devant moi quand je veux cette église ; les propriétés fichent le camp.

Jusqu’au ciel du bon Dieu contre quoi j’agis, si je veux ; pas besoin de lever le pied beaucoup plus pour que j’y entre, et j’y dérange des choses ; - il bâilla, alors se fit entendre ce pas derrière lui.

Il se retourna ; c’était Caille qui venait. [...]

Et de nouveau faisait aller son pied, bâilla (on attendait), voilà cette grande maison, je la vise : enlevée ! le cimetière : pan ! enlevé (on attendait toujours), quel jour est-ce que c’est aujourd’hui? [...] Il ferme les yeux à présent, parce qu’il fait chaud [...] il entend le pas qui s’éloigne : „Au revoir, m’sieur ! Bon voyage.”⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ *Id.*, 235-236.

⁶⁰⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Signes parmi nous*, OCM, 10, 51-52.

Ce passage rend compte du processus de construction-déconstruction : le personnage constitue le monde autour à son gré. Ce qui n'existe plus dans son champ de vue n'apparaît plus comme étant de rigueur pour sa conscience. Nous ne pouvons que saluer le commentaire de Rudolf Mahrer à propos de l'entreprise ramuzienne : « Par la logique visuelle qu'il instaure, le roman-tableau situe le pouvoir de l'imaginaire en amont du jugement : dès la perception même. Caille voit selon ce qu'il croit ; le chemineau (scène 2) ne croit qu'en ce qu'il choisit de voir [...] »⁶¹⁰. Une fois qu'un objet entre dans le champ de vue du personnage, il lui apparaît comme signifiant : « c'était à présent son pied, l'important ». Le texte insiste sur le fait que l'arrangement intentionnel implique tout le champ perceptif du personnage : le réarrangement se fait dans le champ d'en haut, d'en face et d'en bas. Le principe de l'intentionnalité est explicité comme suit : « j'ôte de devant moi quand je veux cette église ». Le processus de l'oubli de ses propres phénomènes se fait aussi au fur et à mesure. Au début, on insiste sur l'analogie entre le mouvement humain et l'image perçue, par exemple dans les constructions comme « il levait le pied : plus de vignes ». Or, à la fin, quoique le mouvement soit conservé, le personnage devient de moins en moins important. Le pronom qui renverrait au personnage manque dans la description des mouvements (« Et de nouveau faisait aller son pied, bâilla ») et ne réapparaît que pour marquer l'intentionnalité : « je la vise ». Le réarrangement du monde se fait subitement et d'une manière inexorable : « plus de vignes », « plus de villages », « le cimetière : pan ! enlevé ».

Il est surprenant de voir que la narration ramuzienne ait tendance à insister sur le caractère intentionnel et cognitif de la perception même lorsque cela paraît évident :

Il se mit à entendre son cœur qui a commencé, lui faisant mal sous l'angle de la mâchoire. Et rien [...] ; un petit bruit d'abord, et puis longtemps après le bruit, et plus aucun bruit, sauf qu'à présent il y a eu celui d'un souffle mais qui ne peut être

⁶¹⁰ MAHRER, Rudolf, « Le monde fait signes », *op.cit.*, 382.

perçu que par lui, il y a eu cette respiration derrière le panneau de sapin mince et un corps et là, comme on sent, une chaleur est là [...] ⁶¹¹.

Il s'agit d'une scène de *Recherche de la vérité* où le personnage principal médite tout seul. Il croit entendre s'approcher quelqu'un dans le couloir. Avant que la source du bruit n'apparaisse, le soupçon de Reymondin est longuement décrit ⁶¹². Dans ce cas-ci, il est le seul à pouvoir s'apercevoir du bruit des pas. La narration va tout de même jusqu'à affirmer l'exclusivité de ce foyer perceptif en soulignant que le bruit « ne peut être perçu que par lui ». Ce même passage nous éclaire sur plus d'un point de la « langue-image », notamment en ce qui concerne l'importance accordée à l'acte de perception actuelle. Celle-ci est notamment mise en avant par les deux occurrences de « il y a » (« il y a eu celui d'un souffle » et « il y a eu cette respiration ») qui forment le cadre de la représentation du foyer perceptif exclusif.

Nous pouvons résumer en disant que manifester la présence d'une conscience ou souligner sa nécessité, ainsi qu'insister sur le caractère intentionnel et cognitif du point de vue ne sont pas rares dans les textes de C. F. Ramuz. Les points de vue n'étant pas toujours individualisés, ces tendances se complètent par les différentes manifestations de l'intersubjectivité. Celle-ci s'instaure notamment entre le point de vue limité des personnages et un foyer perceptif. Le premier étant complété par les différentes modalités du dernier et inversement, les perspectives sont souvent annoncées et se révèlent même complémentaires. Il importe à la narration ramuzienne de souligner l'image dans sa forme perçue et vécue, ainsi que d'assurer la continuité perceptive des scènes, à l'intersection des différentes expériences.

⁶¹¹ RAMUZ, Charles Ferdinand, *Recherche de la vérité*, op.cit., 95.

⁶¹² Voir, *id.*, 94-95.

CONCLUSION

Dans cette thèse s'inscrivant dans le renouveau critique relatif à l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz, nous avons d'abord démontré la nécessité d'une reconsidération esthétique des textes qui nous intéressent. Après avoir présenté les différentes interprétations dont les textes du Vaudois ont été l'objet, allant des étiquettes régionalistes ou encore des accusations de mal-écrire aux rapprochements de son œuvre à la modernité, nous avons procédé à l'analyse des différents enjeux de la perception, omniprésente dans le corpus ramuzien. Celle-ci nous a permis de découvrir la complexité des points de vue et des perspectives ouvertes par la forte présence de *on* et des effets cinématographiques. Ces éléments de l'esthétique en question ont souvent été évoqués par la critique, mais leur analyse approfondie et la synthèse n'ont pas été faites. Nous avons voulu, d'une part, apporter une contribution aux recherches ramuziennes à ce niveau-ci. D'autre part, cette réflexion nous a amenés à considérer les différents liens qui semblaient se tisser entre le langage et la technique d'écriture de C. F. Ramuz et les textes associés à la mouvance du Nouveau Roman. Ceux-ci vont au-delà d'une simple analogie et nous éclairent sur un lien particulier. Dans la critique, il a plus d'une fois été question de Ramuz en tant que précurseur du Nouveau Roman. Nous avons montré dans ce travail que l'esthétique qui s'associe à ses textes comportait des éléments dont le fonctionnement a été formulé et défini par les théoriciens du Nouveau Roman ou des écrivains associés à cette même mouvance par la suite. Au-delà des analogies avec les textes d'Alain Robbe-Grillet ou de Michel Butor, nous avons pu montrer que les effets mis en œuvre dans les romans de Ramuz trouvent souvent leur définition, leur théorisation dans les écrits de Jean-Louis Baudry.

Nous sommes maintenant en mesure de pouvoir apporter quelques réponses synthétisantes à nos propres questionnements. En ce qui concerne l'usage ramuzien du pronom *on*, nous nous sommes posés la question suivante : en quoi cet usage excessif et présenté par les critiques comme inédit serait susceptible d'enrichir la définition de son fonctionnement, objet de plusieurs théories linguistiques modernes ? Outre d'atténuer le caractère individuel des points de vue, il met surtout en avant le caractère vécu de l'expérience et l'éventualité de la perception. Par cette technique, Ramuz revalorise le statut d'oralité de *on*. Parallèlement au potentiel de polysémie, le potentiel de la perception entre en jeu. Nous sommes tout aussi loin d'un observateur objectif et détaché que d'une subjectivité particulière : il s'agit plutôt de multiplier, collectiviser ou compléter les points de vue l'un avec l'autre. La narration a tendance à effacer la source d'information ou de nier la présence du médiateur, mais l'accès à l'information perceptive même est respecté, l'impression de continuité perceptive conservée. Dans la notion de polyphonie mêlée associée à la ScaPoLine, la hiérarchisation des voix s'avère difficile, alors que chez Robbe-Grillet, il s'agirait plutôt d'un échange des points de vue. Nous pouvons constater que dans la narration ramuzienne, il n'y a pas de rapport de force qui s'installerait parmi les différentes voix et perspectives. Au lieu d'accentuer la hiérarchie des points de vue, les romans analysés s'inscrivent plutôt dans l'idée de l'indécidabilité, voire de complémentarité des points de vue. L'identité de l'observateur n'étant pas importante, la narration a recours à des effets d'anonymisation, de neutralisation de la perspective ou à la dissolution de la perspective entre celle du narrateur et du personnage. Nous rencontrons souvent des passages qui explicitent la relation perceptuelle, l'acte de perception : ils mettent l'accent sur le perçu au lieu de souligner le sujet qui perçoit. L'image perçue, l'unité de la perception nécessite un recours aux passages entre cadre et hors-cadre, entre perception actuelle et non-actuelle, à l'élargissement du cadre de la perception ou aux différentes variantes de la même image. Pour rendre compte d'une certitude perceptive ou d'une image pertinente, la narration ramuzienne est même prête à user de techniques qui semblent contredire à la volonté d'un rendu actuel, vécu, pertinent. Il s'agit notamment des passages qui

insistent sur l'absence de la perspective ou mettent en place un point de vue purement hypothétique pour construire l'image. L'accès immédiat à l'expérience perceptive est renforcé par la forte présence d'un point de vue mobile, suivant les nécessités liées à la représentation de l'image.

La perception plurielle et l'unité de la perspective étant en jeu dans l'usage de *on*, il en est de même lors de la mise en œuvre des effets cinématographiques dans les romans étudiés. La potentialité du cinéma dans l'œuvre de Ramuz nous a amené à examiner les potentialités de la perspective, de la perception. Le gros plan, censé servir un moment de suspens, de rupture apparaît dès lors comme possédant une qualité représentative au niveau de la création d'images. Lors de l'étude du montage alterné, nous avons découvert que – la discontinuité étant l'une des préoccupations majeures de l'écrivain – Ramuz met en place tout un réseau de techniques servant une représentation aussi continue et complète que possible. Que ce soit par une image-lien, par un lien explicite entre les plans, par une perception à plusieurs niveaux ou de plusieurs images (un montage dans la conscience), la représentation se fait par plusieurs points de vue et recours souvent à une instance perceptive et cognitive. La tendance à assurer la synthèse perceptive est maintenue dans les manifestations de la surimpression où les limites de la perception sont justement en jeu. Le figement de la perception actuelle, de l'instant, les passages entre intérieur et extérieur, entre perception actuelle et passée, possible et imaginaire ou encore la projection parallèle de la réalité des personnages et du cinématographique, les images en suspens et les vécus parallèles servent la juxtaposition des images dans la narration et dans la conscience : elles n'existent que les unes par rapport aux autres pour rendre compte de la complexité du réel. Les limites entre le rôle du personnage et du narrateur sont également remises en question, notamment dans les effets de travelling et d'images rapides qui transforment les personnages en un objectif collectif, insistent sur leur capacité d'enregistrement ou les installent dans la posture du cinématographe. L'effet de voix-off, parallèlement aux fragilités perceptives dont il rend compte, s'est révélé comme un élément structurant, un élément de cadre qui accompagne toute une scène hypothétique ou fragmentaire.

L'explicitation intervient non seulement au niveau de la prise en charge de l'information d'ordre perceptif, mais aussi lors de la coprésence de plusieurs effets cinématographiques. La narration ramuzienne va même jusqu'à détourner ou exagérer certains effets cinématographiques. Dans la mise en œuvre de plusieurs effets, nous avons pu observer une tendance à créer des mondes parallèles ou à jouer sur des supports de la réalité (comme le texte ou encore le script d'un film), sans perdre de vue la continuité entre les espaces en question. Qu'il s'agisse des expériences réelles ou projetées, nous pouvons dire dans la tradition phénoménologique, que la conscience constitue le temps, le mouvement constitue l'espace et donne lieu à une nouvelle perception et ce sont les points de vue qui constituent ou génèrent les réalités. En ce qui concerne la présence, la création ou l'effacement des points de vue, comme dans le cas des images ou des réalités, leur identité est souvent en suspens. Une conscience collective peut s'associer à un regard anonyme, le point de vue du personnage peut se confondre avec un foyer perceptif fantomatique. Outre ces configurations, des subjectivités transitoires, des consciences-support apparaissent pour assurer l'illusion de la continuité de la perception. Paradoxalement, il arrive que l'image dure même dans l'absence de foyer perceptif. Comme le perçu vécu est crucial, il devient important de confirmer l'acte de la perception. Pour ce faire, la narration va même jusqu'à prolonger la perspective du personnage ou de la collectivité. Qu'il s'agisse de foyers perceptifs ou de perçus, l'expérience perceptive apparaît dès lors à l'intersection des expériences, au sens phénoménologique du terme et donne lieu à une réalité élargie, pluridimensionnelle.

Après cette étude approfondie des enjeux liés aux *dynamismes et structures de la perception*, nous tenons à ouvrir quelques perspectives pour les futures recherches qui s'inscriraient dans la continuité de celle-ci. Il s'agirait d'une part, et notamment au sein des études ramuziennes proprement dites, d'inscrire cette réflexion dans une perspective génétique afin de pouvoir mieux définir l'évolution de l'esthétique ramuzienne au fil des réécritures, mais également d'approfondir son rapprochement avec les théories de la

phénoménologie. Il serait également nécessaire de prolonger la réflexion entamée en apportant quelques réponses à la question suivante : les catégories narratives existantes, sont-elles suffisantes pour rendre compte de l'esthétique ramuzienne ?

D'autre part, en élargissant l'horizon de notre réflexion, nous signalons la nécessité de rendre compte d'une continuité esthétique qui débiterait avec l'écriture des *romanciers français de l'instantané* (Jacques Dubois) du XIX^{ème} siècle et se terminerait par les procédés mis en œuvre par les écrivains de la mouvance du Nouveau Roman et aurait comme pivot l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz. Nous considérons ce rapprochement révélateur d'une part du point de vue de l'évolution de la littérature, d'autre part de celui de l'interaction des littératures d'expression française produites en France et celles ayant vu le jour en Suisse et éventuellement dans d'autres pays francophones.

BIBLIOGRAPHIE⁶¹³

Œuvres de Charles Ferdinand RAMUZ

citées dans l'étude

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Adam et Eve ; Derborence, OCM*, 17, 353 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Chant de notre Rhône ; Les Signes parmi nous ; Terre du ciel ; Fragments du Journal, OCM*, 10, 298 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Découverte du monde ; Paris, notes d'un Vaudois, OCM*, 20, 333 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, « Encore une lettre », *OC*, XIII, tome 3, p. 233-240.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Journal, notes et brouillons*, Genève : Slatkine, 3 vol., L-460 p., XVI-590 p., XXII-586 p., 2005.

⁶¹³ Pour une bibliographie exhaustive, nous renvoyons aux ouvrages suivants :

BRINGOLF, Théophile, *Bibliographie de l'œuvre de C. F. Ramuz*, Neuchâtel : A La Baconnière ; Paris : Payot, 1975, 345 p.

PIERRE, Jean-Louis, *Identité de Ramuz*. Thèse de doctorat : Littérature française et comparée : Paris IV : 2007, 785 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, « La beauté de la montagne », *OC*, XIII, tome 3, p. 213-231.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *L'Amour du monde ; La Grande Peur dans la montagne*, *OCM*, 13, 327 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Le garçon savoyard ; Si le soleil ne revenait pas*, *OCM*, 18, 347 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Le grand printemps ; La Guérison des maladies ; Histoire du soldat*, *OCM*, 9, 284 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Les Circonstances de la vie*, *OCM*, 2, 332 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, « Les lettres, la pensée moderne et le cinéma », *OC*, XIII, tome 3, p. 33-34.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Lettre à Bernard Grasset*, *OCM*, 11, p. 9-44.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Petits poèmes en prose ; Le petit village ; Aline ; La grande guerre de Sondrebond*, *OCM*, 1, 298 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, « Photographie ». Dans : *Notes et articles*, *OCM*, 19, 239-243.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Présence de la mort ; La Séparation des races*, OCM, 12, 345 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Recherche de la vérité*. Dans : *La Nouvelle Revue Française*, n° 575, octobre 2005, p. 77-120.

RAMUZ Charles Ferdinand, *Romans*, Paris : Gallimard, 2009, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1., 1752 p.

RAMUZ Charles Ferdinand. *Romans*, Paris : Gallimard, 2009, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2., 1794 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Souvenirs sur Igor Strawinsky ; La Beauté sur la terre*, OCM, 14, 320 p.

Œuvres de Charles Ferdinand RAMUZ en hongrois

citées dans l'étude

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Aline* [*Aline*] (trad. György Gera), Budapest : Európa, 1957, 82 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *A nagy-nagy sondrebondi háború* [*La grande guerre du Sondrebond*] (trad. Lajos Örvös), Budapest : Magyar Helikon, 1960, 141 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *A vadóc* [*La fille sauvage*] (trad. Noémi KILA). Dans : *Híd* (revue de littérature, d'arts et de sciences sociales), année LXXIV, n° 11, novembre 2010, p. 121-124.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Az elbocsátott szolgálólány. Párizs. Egy vaudi fiatalember jegyzetei.* [*La servante renvoyée. Paris, notes d'un Vaudois*] (trad. Lajos Örvös), Budapest : Európa, 1971, 293 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Ádám és Éva* [*Adam et Eve*] (trad. Albert Gyergyai), Budapest : Révai, 1945, 206 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Bolondlány bohócruhában* [*La folle en costume de folie*] (trad. Noémi KILA). Dans : *Híd* (revue de littérature, d'arts et de sciences sociales), année LXXIV, n° 11, novembre 2010, p. 114-121.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Rémület a hegyek között* [*La Grande Peur dans la montagne*] (trad. László Gombos), Budapest : Atheneum, 1948, 192 p.

RAMUZ, Charles Ferdinand, *Üldözött vad* [*Jean-Luc persécuté*] (trad. Albert Gyergyai), Budapest : Révai, 1940, 243 p.

Articles et ouvrages consacrés à l'œuvre de C. F. Ramuz
cités dans l'étude

AROUMI, Michel, *Vivre Rimbaud : selon C. F. Ramuz et Henri Bosco*, Paris : L'Harmattan, 2009, 368 p.

BAILLOD, « La terre de Ramuz ». Dans : *Le Christianisme Social*, 43^{ème} année, janvier-juin 1930, p. 95-100. [en ligne] [réf. du 25 janvier 2012] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5428449m/f105.image>

BETZ, Maurice, « Ramuz romancier ». Dans : *Quadriga*, juin 1945, p. 24.

[BEVAN, David Gordon] (auteur supposé), « Ramuz » Dans : *Avis aux étudiants*, Université d'Afrique du Sud, Section des Langues Romanes, Fr. III., 5/1970, p. 17-49.

CARRARD, Philippe, « Ramuz et le problème de la narration ». Dans : *Neophilologus*, vol. 1, n° 64, 1980, p. 54-63.

CASALASPRO, Nunzio, *La grande peur dans la montagne – Charles Ferdinand Ramuz* (dossier pédagogique), octobre 2009. [en ligne] [réf. du 30 novembre 2010] Disponible sur : <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/index.php/category/ramuz>

CASTER, Marcel, « *Aline ; La Beauté sur la terre*, par C. F. Ramuz (Grasset) ; *Sept morceaux*, illustrés par Auberjonois (Le Verseau, à Lausanne) ». Dans : *La Nouvelle Revue Française*, tome XXXI, juillet-décembre 1928, p. 286-291.

CHASTAING, Maxime, « Notes sur Ramuz et la technique du roman ». Dans : *La Vie intellectuelle*, Ed. du Cerf, 14^{ème} année, n° 11, novembre 1946, p. 108-130.

CHOUX, Jean, « Un romancier réaliste – C. F. Ramuz ». Dans : *Mercure de France*, 25^{ème} année, n° 407, 1^{er} juin 1914, p. 449-468. [en ligne] [réf. du 4 avril 2013]. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2017487/f19.image.langEN>

CLAUDEL, Paul, *Du côté de chez Ramuz*, Neuchâtel et Paris : Idées et Calendes, 1947, 59 p.

CORDONIER, Noël, « Le poète et les objets du monde ». Dans : *OC*, XXV, tome 7, p. 295-329.

DAMI, Aldo, « C. F. Ramuz et Paul Claudel ». Dans : *La Semaine littéraire*, 32^e année, n° 1586, samedi 24 mai 1924, 241-244. et dans *La Semaine littéraire*, 32^e année, n° 1587, samedi 31 mai 1924, p. 255-257.

DAMI, Aldo, « L'œuvre de C. F. Ramuz ». Dans : *La Revue Hebdomadaire*, année 44, n° 33, 15 novembre 1924, p. 308-329. [en ligne] [réf. du 25 janvier 2012] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4060887/f334.image.r=revue%20hebdomadaire.lan gFR>

DE ROUGEMENT, Denis, « Vues sur C.F. Ramuz ». Dans : *Esprit*, 4^{ème} année, n° 44, 1^{er} mai 1936, p. 156-168. [en ligne] [réf. du 19 juin 2013] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30040t/f20.image.langFR>

DELHORBE, Florian, « Suisse (Sur les œuvres de C.-F. Ramuz) ». Dans : *La Revue de Genève*, 1^{er} janvier 1924, p. 85-94.

DENTAN, Michel, *C.F. Ramuz : l'espace de la création*, Neuchâtel : A La Baconnière, 1974, 145 p.

« Du côté de chez Ramuz ». (auteur anonyme). Dans : *Le nouveau cri*, 11 avril 1936.

DUNOYER, Jean-Marie, « C. F. Ramuz ou le classique parfait ». Dans : *Confluences*, n° 21-24, juillet-août 1943, p. 131-140.

FRANCILLON, Roger, « Charles Ferdinand Ramuz ». Dans : *Histoire de la littérature en Suisse romande*, tome 2, De Töpffer à Ramuz (dir. Roger FRANCILLON), Lausanne : Payot, 1997, p. 423-447.

FROIDEVAUX, Gérald, *L'Art et la vie : l'esthétique de C.F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne-Paris : L'Âge d'Homme, 1982, 209 p.

FROIDEVAUX, Gérald, « Ramuz ou l'esthétique de la modernité ». Dans : *Europe*, 78^e année, n° 853, mai 2000, p. 54-63.

GAUVIN, Lise, « Ramuz – Miron : l'étrangeté d'une langue ». Dans : *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*. Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002 / dir. DORÉ, Martin – JAKUBEC, Doris, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 165-178.

GUYOT, Charly, « Sur la langue et le style de Ramuz ». Dans : *Europe*, 45^{ème} année, n° 459-460, juillet-août 1967, p. 85-93.

HAGGIS, Donald R., *C.F. Ramuz – ouvrier du langage*, Paris : Minard, 1968, 156 p.

HERBAUT-FAVA, Audrey, *C.F. Ramuz ou l'esthétique du refaire*. Thèse doctorat : Lettres : Artois : 2007, 404 p.

JAKUBEC, Doris, Introduction aux *Romans*, I, p. IX-LIV.

JOBIN, Agnès, *Aimé Pache, peintre vaudois de C.F. Ramuz : une lecture*. Mémoire de licence : Lettres : Université de Fribourg, 1980, 107 p.

KILA, Noémi, « Petite étude sur les pronoms dans *La Foire* ». Dans : *Bulletin des Amis de Ramuz*, n° 30, Tours : Les Amis de Ramuz, 2009, p. 182-189.

KOHLER, Pierre, *L'Art de Ramuz*, Genève : Editions de l'Anglore, 1929, 55 p.

LES TREIZE, Rubrique « Les lettres – Curiosités ». Dans : *L'Intransigeant*, Paris, 18 janvier 1934, p. 6. [en ligne] [réf. du 25 janvier 2012] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7942671/f6.r=L%E2%80%99Intransigeant.langFR>

MAGGETTI, Daniel – PETERMANN, Stéphane, *La Beauté sur la terre* de Charles Ferdinand Ramuz, Golion : Infolio, coll. Le cippe – études littéraires, 2010, 115 p.

MAGGETTI, Daniel, « Le Ramuz romand ». Dans : *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*. Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002 / dir. DORÉ, Martin – JAKUBEC, Doris, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 2004, p. 327-338.

MAGGETTI, Daniel, « Ramuz et le régionalisme ». Dans : *CFR*, 6, p. 77-92.

MAGYAR, Miklós, « Un visage familier – Ramuz en Hongrie ». Dans : *CFR*, 6, p. 221-229.

MAGYAR, Miklós, *Ramuz világa*, Európa Kiadó : Budapest, 1978, 149 p.

MAHRER, Rudolf – WISER, Antonin, « La notion de temporalité phénoménologique chez C.F. Ramuz (*Présence de la mort*, 1919) et Claude Simon (*La Bataille de Pharsale*, 1969) ». Dans : *Temps et roman* / colloque international et pluridisciplinaire organisé par le Centre de recherche sur l'Europe littéraire, (CREL, composante d'ILLE, EA 34 37) du 23 au 25 mars 2006, Université de Haute-Alsace, Mulhouse-Colmar (dir. Peter SCHNYDER), Paris : Orizons chez L'Harmattan, 2007, p. 215-236.

MAHRER, Rudolf, « Le monde fait signes ». Dans : *OC*, XXIII, tome 5, p. 365-396.

MAHRER, Rudolf, « Poétique ramuzienne du tableau : *Les Signes parmi nous* (1919) ». Dans : *DAR*, p. 265-296.

MAHRER, Rudolf, « Un français de plein air : la langue romanesque de C. F. Ramuz ». Dans : *Le français moderne*, année LXXIV, n° 2, 2006, p. 219-235.

MARTONYI, Éva, « A propos de Ramuz – La littérature populiste en Hongrie ». Dans : *CFR*, 6, p. 231-240.

MEIZOZ, Jérôme, « Le droit de “mal écrire” – Trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle) ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, mars 1996, p. 92-109.

MEIZOZ, Jérôme, « Les enjeux sociaux du style – La réception de Ramuz en France et la question du style oralisé (1918-1932) ». Dans : *CFR*, 6, p. 163-191.

MEIZOZ Jérôme, *Ramuz – Un passager clandestin des Lettres françaises*, Genève : Zoé, 1997, 234 p.

MERMOUD, Mathieu, Introduction à la partie intitulée *Nouvelles et morceaux de RAMUZ*, Charles Ferdinand, *OC*, V, tome 1, p. 81-96.

MORZEWSKI, Christian, « Regard et point de vue dans les nouvelles ramuziennes – essai d’optique ramuzienne ». Dans : *CFR*, 7, p. 173-194.

NICOLLIER, Jean, « A propos du style de M. C.-F. Ramuz ». Dans : *Gazette de Lausanne*, 137^{ème} année, n° 27, 28 janvier 1934, p. 2. [en ligne] [réf. du 25 mai 2012]
Disponible sur : <http://www.letempsarchives.ch> (sans lien direct)

ÖRVÖS, Louis, « Ramuz, aussi celui des Hongrois ». Dans : *Revue de Hongrie*, n° 1, 1988, p. 116-121.

ÖRVÖS, Lajos, « Ramuz Magyarországon ». Dans : *Új Írás – irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat*, année XXVIII, n° 7, juillet 1988, p. 102-105.

PARRIS, David Leslie, *Les signes et les choses*, Tours : Les Amis de Ramuz, 1996, 113 p.

PARSONS, Clarence Reuben, *Vision plastique de C. F. Ramuz*, Québec : Les Presses de l’Université Laval, 1964, 117 p.

PEGUY, Marcel, « Pour ou contre C. F. Ramuz ». Dans : *Cahiers de la Quinzaine*, 1^{er} cahier de la 17^e série, Paris : Éditions du Siècle, 1926, 320 p.

PETERMANN, Stéphane, « L’homme à la recherche de lui-même ». Dans : *OC*, XXV, tome 7, p. 3-16.

PIERRE, Jean-Louis, *Identité de Ramuz*. Thèse de doctorat : Littérature française et comparée : Paris IV, 2007, 785 p.

PIERRE, Jean-Louis, *Identités de C. F. Ramuz*, Arras : Artois Presses Université, 2011, 337 p.

PIERRE, Jean-Louis, « Ramuz et la montagne ». Dans : *Ecrivains découvreurs de montagne 3., Giono, Ramuz, Pourrat / Rencontres d'Aubrac*. Rodez : Association « A la rencontre d'écrivains » : Rouergue, 1998, p. 85-99.

PISANELLO, « Médailles – C. F. Ramuz ». Dans : *Belles lettres – Art et critique*, juillet 1920, 640.

PORTMANN, Jean-Pierre, « C. F. Ramuz, créateur d'images ». Dans : *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie*, n° 37, 1993, p. 17-30.

POULAILLE, Henry, « Un écrivain méprisé, C. F. Ramuz ». Dans : *Le libérrtaire : quotidien anarchiste*, n° 118, 13 avril 1924.

RENAUD, Philippe, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne : Editions de l'Aire, 1986, 203 p.

REY-MILLET, Constant, « Le style de Ramuz ». Dans : *Le Taudis*, août 1925, p. 216-217.

RICHARD, Mélanie, *Le thème de la création dans l'œuvre de C. F. Ramuz*. Mémoire de maîtrise : Lettres modernes spécialisées : Paris IV : 2002, 145 p.

RIZEK, Martin, « Réflexions et inflexions de C.F. Ramuz ». Dans : *Ecrivains découvreurs de montagne 3., Giono, Ramuz, Pourrat / Rencontres d'Aubrac*. Rodez : Association « A la rencontre d'écrivains » : Rouergue, 1998, p. 69-83.

ROSSEL, Virgile, « C.-F. Ramuz ». Dans : *L'Abeille*. Supplément du *National suisse* (La Chaux-de Fonds), n° 68, 4 Juin 1911, p. 1.

SESSA, Jacqueline, « Le cinéma au village : *L'Amour du monde* de C.F. Ramuz ». Dans : *Littérature et cinéma – Écrire l'image* / sous la responsabilité de Jean-Bernard Vray : Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 81-89.

SICHLER-WOLFF, Nathalie, *L'art de la description dans Aimé Pache, peintre vaudois de C.F. Ramuz*. Thèse de 3^e cycle : Linguistique française et études romanes : Paris IV : 1982, 224 p.

STEINMANN, Jean, « Situation de Ramuz ». Dans : *Etudes*, Paris, 79^{ème} année, tome 249, avril-mai-juin 1946, p. 184-195. [en ligne] [réf. du 19 juin 2013] Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5703452q/f184.image>

THÉRIVE, André, « C.F. Ramuz ». Dans : *Galerie de ce temps*, Paris : Nouvelle Revue Critique, juillet 1931, 227 p.

THIBON, Etienne, « L'Actualité littéraire – C. F. Ramuz ». Dans : *La Voix du Midi*, 1^{er} avril 1932, 179-181.

TISSOT, André, *C.F. Ramuz ou le drame de la poésie*, Neuchâtel : À La Baconnière, 1948, 319 p.

TRAZ, Robert de, *La Voile latine*, Genève, novembre-décembre, 1908, 210.

VERNOIS, Paul, *Le roman rustique de George Sand à Ramuz – Ses tendances et son évaluation (1860-1925)*, Paris : Librairie Nizet, 1962, p. 407-428.

VERSELLE, Vincent, « Artisan novateur, tâcheron laborieux... ou peut-être écrivain? La réception critique des romans de C. F. Ramuz ». Dans : *DAR*, p. 135-164.

VERSELLE, Vincent : « Le diable dans les détails du texte ». Dans : *OC*, XXIII, tome 5, p. 3-45.

VERSELLE, Vincent, « Les temps sont durs ! ». Dans : *DAR*, p. 219-242.

VILLELM, Sylvie, *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles Ferdinand Ramuz (1926-1937)*. Thèse de doctorat : Lettres et Arts : Aix-Marseille I : 2001, 497 p.

VILLELM, Sylvie, *La forme ramuzienne – une écriture de l'implicite*. Mémoire de DEA : Lettres et Arts : Aix-Marseille I : 1995, 109 p.

WAGNER, E.-L., « Les romans de M. C.-F. Ramuz ». Dans : *Bibliothèque Universelle*, tome 85, février 1917, p. 320-337.

WILD, Alfred, « Ramuz ». Dans : *Revue de Suisse*, 1^{ère} année, n° 1, 20 octobre 1951, p. 76-85.

Ouvrages cités dans l'étude

ATLANI, Françoise, « ON l'illusioniste ». Dans : ATLANI, Françoise – DANON-BOILEAU, Laurent – GRÉSILLON, Almuth – LEBRAVE, Jean-Louis – SIMONIN, Jenny ; [sous la direction d'Almuth GRÉSILLON et Jean-Louis LEBRAVE], *La langue au ras du texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 13-29.

BAUDRY, Jean-Louis, *Personnes*, Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1967, 190 p.

BAUDRY, Jean-Louis, *Les Images*, Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1963, 155 p.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le double jeu du pronom *on* ». Dans : *La syntaxe raisonnée : Mélanges de linguistique générale offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60^e anniversaire* (dir. HADERMANN, Pascale – VAN SLIJCKE, Ann – BERRÉ, Michel) : Bruxelles : De Boeck – Duculot, 2003, p. 41-56.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le pronom *on* : propositions d'une analyse ». Dans : *Mélanges offerts à Maurice Molho, Les Cahiers de Fontenay*, Vol. III., n° 46-47-48, septembre 1987, p. 15-30.

BOUTET, Josiane, « La référence à la personne en français parlé : le cas de *on* ». Dans : *Langage et Société*, n° 38, décembre 1986, p. 19-49.

BUTOR, Michel, *Degrés*, Paris : Gallimard, 1960, coll. L'Imaginaire, 389 p.

BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris : Minuit, 1957, 313 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à Henry Muller [« Le magot solitaire »] » (entre fin mars et le 12 avril 1949) ». Dans : *Lettres*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1174.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à Pierre Monnier » (jeudi 27 janvier 1949). Dans : *Lettres*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1139.

DÉTRIE, Catherine, « Entre ipséité et altérité : statut énonciatif de « on » dans *Sylvie* ». Dans : *L'information grammaticale*, n° 76, 1998, p. 29-33.

FLØTTUM, Kjersti – JONASSON, Kerstin – NORÉN, Coco, *On : pronom à facettes*, Bruxelles : De Boeck, 2007, 215 p.

FOUCAULT, Michel, « Distance, aspect, origine ». Dans : *Critique*, n° 198, novembre 1963, p. 931-945.

GARDIES, André – BESSALEL, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris : Les Editions du Cerf, 1995, 225 p.

GAUDREAULT, André – JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris : Armand Colin, 2005, 159 p.

GAUVIN, Lise, « De l'imaginaire à la théorie : quelques concepts élaborés par les écrivains francophones pour décrire/théoriser leur situation "à la croisée des langues" ». Dans : *Francophonie au pluriel* (dir. BISANSWA, Justin K. – TETU, Michel), Québec : CIDEF-AFI, 2003, p. 110-122.

GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue – De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Seuil, 2004, 342 p.

KOHLER, Pierre, « La littérature d'aujourd'hui dans la Suisse romande » - troisième et dernière partie. Dans : *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, Lausanne, tome CXII, n° 334, octobre 1923, p. 39-58.

LE BEL, Edith, « Le statut remarquable d'un pronom inaperçu ». Dans : *La Linguistique*, vol. 27., fasc. 2, 1991, p. 91-109.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris : Seuil, 1984, 252 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris : Armand Colin, 2012, 279 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1986, 203 p.

MAINGUENEAU, Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif ». Dans : *Langue française*, n° 128, 2000, p. 74-95. [en ligne] [réf. du 6 décembre 2010] Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2000_num_128_1_1009

MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, 531 p.

MONNIER, Jean-Pierre, *Ecrire en suisse romande entre le ciel et la nuit : essai*, Albeuve : Castella, 1986, 228 p.

MÜLLER GJESDAL, Anje, *Étude sémantique du pronom ON dans une perspective textuelle et contextuelle*. Thèse de doctorat : Linguistique : Université de Bergen : 2008, 247 p. [en ligne] [réf. du 2 mars 2009] Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2417>

NGUYEN, Thi Tu Huy, « La vérité comme non-authentique ». Dans : *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI^e siècle* (dir. ALLEMAND, Roger-Michel – MILAT, Christian), Presses de l'Université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 341-353.

NØLKE, Henning – FLØTTUM, Kjersti – NORÉN, Coco, *ScaPoLine – La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris : Editions Kimé, 2004, 194 p.

PICON, Gaëtan, « Le style de la nouvelle littérature ». Dans : *Histoire des littératures II, Littératures occidentales*, Paris : Gallimard, coll. Encyclopédie de la Pléiade, 1956, p. 185-211.

PILOTTE, Gaston, « Victor Barbeau et la querelle du régionalisme ». Dans : *Etudes françaises*, vol. 7., n° 1, 1971, p. 24-48. [en ligne] [réf. du 11 novembre 2010]
Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/036476ar>

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Paris : Minuit, 1957, 217 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris : Minuit, coll. J'ai lu, 1961, 172 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Immortelle*, Paris : Minuit, 1963, 210 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, 1963, 144 p.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Journal*, Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1996, 477 p.

SÈVE, Bernard, *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris : Seuil, 2002, 358 p.

SKIBIŃSKA, Elżbieta, « On + verbes de perception dans la traduction polonaise ». Dans : *Interprétation : aspects sémantiques et pragmatiques – Entre théorie et application* (dir. FRĄCZAK, Lidia – LEBAS, Franck), Cahier du Laboratoire de

Recherche sur le Langage, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, n° 1, juin 2007, p. 37-54.

SULLIVAN, Françoise Dupuis, Qui parle dans *Degrés*. Dans : *The French Review*, vol. 64., n° 6, may 1991, p. 956-965. [en ligne] [réf. du 7 février 2012] Disponible sur : <http://www.jstor.org/discover/10.2307/396089?uid=3738216&uid=2&uid=4&sid=21101647510201>

TISSET, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris : Sedes, 2000, p. 81-105.

VILLAIN, Dominique, « L'œil à la caméra ». Dans : *Cahiers du Cinéma*, Collection Essais (dir. BERGALA, Alain – NARBONI, Jean), Paris : Editions de l'Etoile, 1984, 165 p.

WEYL, Daniel, *Souffle et matière – La pellicule ensorcelée*, Paris : L'Harmattan, 2010, 186 p. [en ligne] [réf. du 25 juillet 2013] Disponible sur : <http://books.google.fr/books?id=qoJVeODSEJ0C&pg=PA77&dq=effet+koulechov+cognitif&hl=fr&sa=X&ei=OkZcUfVxzZaFB5L4gNgJ&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=effet%20koulechov%20cognitif&f=false>

Ouvrages consultés

CÉLINE, Louis-Ferdinand : « Lettre à Jacques Festy (le 19/2 [1955]) ». Dans : *Lettres*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1502.

HOLM, Helge Vidar, « La stratégie textuelle de Madame Bovary ». Dans : *Tribune 13*, Université de Bergen, 2002, p. 131-161.

JØRGENSEN, Kathrine Sørensen Ravn, « Etude stylistique du discours de *l'autre* dans *Madame Bovary*. ». Dans : *Polyphonie – linguistique et littéraire*, Aarhus : Les polyphonistes scandinaves, n° 1, 2000, p. 53-69.

RAIMOND, Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Paris : Armand Colin, 2013, 431 p.

ROUAYRENC, Catherine, « Le “transport du parlé en écrit” chez C. F. Ramuz ». Dans : *Europe*, n° 853, mai 200, p. 106-134.

VERDONNET, Catherine, *L'écriture de Charles Ferdinand Ramuz : œuvre romanesque de 1917 à 1947* : Thèse de 3^{ème} cycle : Littérature française : Université de Grenoble III : 1982, 237 p.

YOTOVA, Rennie, *L'espace géométrique dans le nouveau roman*. Thèse de doctorat : Lettres : Université de Paris Nanterre-Université de Sofia, St. Kliment Ohridski : 2001, 384 p.

YOTOVA, Rennie, *Jeux de constructions : poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman*, Paris : L'Harmattan, 2006, 261 p.

Sources électroniques

Terminalf : Post-production et doublage au cinéma. [en ligne] [réf. du 16 juillet 2013]

Disponible sur :

<http://terminalf.scicog.fr/cfm/fich->

[1.php?IDChercher=3357&numtable=&NomBase=Postproduction%20et%20doublage%20au.mdb](http://terminalf.scicog.fr/cfm/fich-1.php?IDChercher=3357&numtable=&NomBase=Postproduction%20et%20doublage%20au.mdb)

INDEX

- 180
- A**
- Adam et Ève*
48, 58
- Aimé Pache, peintre vaudois*
50, 62, 68, 86
- Aline*
23, 39, 41, 49, 114, 266
- L'Amour du monde*
24, 52, 58, 68, 72-74, 138, 144-145,
169, 190-191, 198, 211-212, 215, 217-
219, 221, 223, 225-226, 231, 233, 245-
246, 250-252, 254, 265
- L'Année dernière à Marienbad*
178-179, 212, 217-218, 251
- L'Apocryphe*
- AROUIMI, Michel
265
- ATLANI, Françoise
80
- B**
- BAILLOD
30-31
- BAILLY, Auguste
37, 58, 83
- La Bataille de Pharsale*
77
- BAUDRY, Jean-Louis

175-176, 180-181, 190-192, 194, 214-215, 224-226, 274, 280-284, 286-289, 293, 300	BOUTET, Josiane
	91, 98
« La beauté de la montage »	BUTOR, Michel
171	202, 206-207, 210, 300
<i>La Beauté sur la terre</i>	
25, 41-42, 76, 158-159, 188-189, 192, 197, 276, 278, 292-293	C
BENVENISTE, Emile	CARRARD, Philippe
76, 88, 91	66-67
« Berthollet »	CASALASPRO, Nunzio
46	86
BESSALEL, Jean	CASTER, Marcel
175, 188, 194-195, 239, 246,249, 266, 269	41
BETZ, Maurice	CÉLINE, Louis-Ferdinand
43	110
[BEVAN, David Gordon]	<i>Chant de notre Rhône</i>
64	16, 50
BLANCHE-BENVENISTE, Claire	CHASTAING, Maxime
90, 109	62-64, 67, 184-185
	CHOUX, Jean

31, 81

cinéma

19-21, 23-25, 32-34, 40-41, 43-44, 55, 59, 62-63, 69, 71-74, 76-77, 84, 92, 106, 120, 124, 138, 143, 170-172, 174-177, 181-185, 187-188, 191-196, 198-199, 206, 212, 217, 219-221, 223, 226-228, 230, 232-234, 236-239, 245-254, 258, 260-261, 264-265, 267, 272, 284-286, 300, 302-303

Les Circonstances de la vie

23, 50, 118-119, 216, 244, 256, 277

CLAUDEL, Paul

22, 32-34, 39, 62, 84, 89

cognition

133, 187, 216, 279, 286

La Condition humaine

189

conscience

18, 60, 63-64, 77-78, 107, 111, 138, 185, 187, 189, 204-205, 213-214, 216, 224, 228, 241, 249-250, 257, 263, 265,

271, 274-275, 279-280, 282, 285-287, 291, 296-297, 299, 302-303

CORDONIER, Noël

191, 212, 223-224, 245, 249

D

DAMI, Aldo

32-34

DE ROUGEMENT, Denis

42

Degrés

67, 206-208

DELHORBE, Florian

34-35

DENTAN, Michel

22, 32, 65-66

Derborence

25, 71, 112, 148, 193, 236, 239, 269, 272, 280

DÉTRIE, Catherine

103

« Du côté de chez Ramuz ». (auteur anonyme)

61

DUNOYER, Jean-Marie

61-62

E

« Encore une lettre »

138, 172

L'espèce humaine

102

L'excès-l'usine

95, 102-103

L'exemple de Cézanne

69

F

FAULKNER, William

285

FLØTTUM, Kjersti

92-93, 99, 100, 103-105, 107, 118, 123, 147

« La Foire »

83

FOUCAULT, Michel

215-216, 283

foyer perceptif

119-125, 127-128, 130-133, 135, 137, 145, 147, 150, 152, 154-156, 160-161, 165, 175-176, 187, 189, 194, 199, 203-204, 206, 208-210, 220, 228, 233-234, 240-242, 257-258, 266, 268, 270-271, 276, 278, 284-285, 288-294, 299, 303

FRANCILLON, Roger

186

FROIDEVAUX, Gérald

61, 68, 73, 170, 186, 198, 233

G

GARDIES, André

175, 188, 194-195, 239, 246, 249, 266,
269

GAUDREAULT, André
195, 237

GAUVIN, Lise
18, 58-60

La grande guerre de Sondrebond
46, 49

La Grande Peur dans la montagne
24, 41, 46, 48, 54-55, 66, 70-71, 86,
138, 178, 199, 201, 204, 240-241, 255,
267, 282, 284-285, 287, 290, 294

La Guérison des maladies
24, 84, 125-126, 179, 241-243, 277, 290

GUYOT, Charly
29, 39, 180

H

HAGGIS, Donald R.
85, 109, 112, 174, 236

HERBAUT-FAVA, Audrey
108

Histoire du soldat
33

HOLM, Helge Vidar
101

HUSSERL, Edmund
293

I

image
16, 27-28, 30, 34, 39-40, 42, 44, 49, 55-
56, 58-59, 62, 67, 69-71, 77, 86, 90,
104, 106, 113-114, 123, 125-127, 129-
147, 150-152, 156-157, 159, 161-163,
165-166, 169-172, 174-184, 188-192,
194-197, 199-217, 224, 219-240, 245-
246, 249-256, 260-261, 263-265, 267-
270, 273-274, 277, 280-285, 288-289,
291-296, 298-299, 301-303

Les Images
190, 215, 224-225, 282-283, 288

L'Immortelle

236, 238

J

JAKUBEC, Doris

17, 19, 29-30, 35, 60, 88-89, 112, 281

La Jalousie

67, 279

Jean-Luc persécuté

46, 48

JOBIN, Agnès

85-86

JONASSON, Kerstin

99-100, 103-105, 107, 118, 123, 147

JØRGENSEN, Kathrine Sørensen Ravn

101

JOST, François

76, 195, 237

Journal

64, 67, 69, 173, 212

K

KILA, Noémi

50, 83

KOHLER, Pierre

32, 183-184, 227

L

« langue-image »

58, 170-171, 202, 299

LE BEL, Edith

81

« Les lettres, la pensée moderne et le cinéma »

170

LES TREIZE

58

Lettre à Bernard Grasset

59

46-48

M

Madame Bovary

94, 101-102

MAGGETTI, Daniel

35, 51-53, 158, 188, 276-277, 293

MAGNY, Claude-Edmonde

189, 193, 200, 250, 285

MAGYAR, Miklós

45-46, 48-50

MAHRER, Rudolf

19, 58-60, 76-77, 87-90, 102, 105-106,
116, 231-233, 258-260, 286, 294, 298

MAINGUENEAU, Dominique

21, 90-91, 273-274

MALRAUX, André

189

Le Mannequin

94

MARTONYI, Éva

MEIZOZ, Jérôme

16, 21-22, 28-31, 35-37, 45, 60-61, 111-
112, 277

MERLEAU-PONTY, Maurice

263, 295-296

MERMOUD, Mathieu

82-83

La Modification

202-203, 247

MONNIER, Jean-Pierre

81, 110

Mort de quelqu'un

24

MORZEWSKI, Christian

75, 87

mouvement

33-35, 63, 65, 67-68, 71-74, 77, 106,
115, 120-122, 124-127, 133, 139-140,
142-145, 153-154, 156, 159, 164-165,
168, 171-172, 174, 178-179, 182-183,

188, 190, 192, 197-198, 202, 204, 211-217, 220-221, 224-226, 229, 232-233, 236, 238, 243, 247-249, 251-252, 256, 258, 263, 266-267, 270-271, 274-275, 278-279, 282, 288-289, 294, 296-298, 303

MÜLLER GJESDAL, Anje
22, 91, 95-98, 101-103

N

narration

17, 19, 21-22, 31, 36, 43, 62-62, 66-68, 72, 76, 81-82, 88, 90, 94, 105-107, 110-112, 114, 116-117, 120-121, 124, 133, 135-136, 138, 144-145, 157-158, 161, 165-167, 170, 175, 176, 181, 186, 188, 190, 192-193, 198, 200, 204-205, 207-209, 212-213, 215, 217, 219, 220, 225-226, 229, 232-233, 239, 241, 245, 250, 252, 254, 256, 258-259, 261-262, 265-267, 269, 277-281, 285, 288-289, 293, 297-299, 301-303

NGUYEN, Thi Tu Huy
227

NICOLLIER, Jean
59

NØLKE, Henning
92

NORÉN, Coco
92-93, 99, 100, 103-105, 107, 118, 123, 147

Nouveau Roman

19-20, 38, 40-41, 67, 82, 158, 168, 185-187, 93, 235,237, 251, 276, 300-304

O

objectivité

21, 41, 43-45, 64-66, 77, 84, 87-88, 103, 106, 113, 153, 200, 217

observateur

63, 104-105, 107-108, 113-115, 117-120, 124-127, 132, 134, 137-141, 143-144, 147-148, 167, 184, 264, 301

on

22, 23, 30, 32, 36, 43, 56, 65, 70, 78-93, 95-110, 112-141, 143-157, 159-160,

- 162-167, 169, 175-176, 179, 194, 196,
198-199, 202, 206-207, 209, 211, 213,
218, 220, 223, 228-229, 231, 234, 239-
240, 242-244, 255-256, 263, 265, 267-
269, 271-276, 278-282, 284, 287, 289-
296, 300-302
- L'Opoponax*
103
- ÖRVÖS, Louis
45-46, 48-49
- P**
- Paris, notes d'un Vaudois*
57, 111
- PARRIS, David Leslie
83
- PARSONS, Clarence Reuben
64, 162, 172-173
- Passage du poète*
50, 70
- PEGUY, Marcel
- 58
- perception
21-23, 25, 34, 36, 40, 43, 62, 65, 68, 73,
76, 78, 80-82, 84-85, 98, 101-102, 104-
105, 107-108, 113-131, 133-137, 139-
140, 143, 145-148, 151, 153-154, 156-
157, 159-160, 162-168, 171, 178, 180-
182, 186-187, 193-198, 201, 203, 206-
207, 210-213, 216-217, 220-221, 225,
227-230, 232-234, 236-239, 241-243,
247, 251-252, 258-260, 262-265, 270-
271, 274-275, 278-281, 284, 289, 291,
293-303
- « Le Père Antille »
49
- Personnes*
67, 176, 191, 192, 194, 213-214, 225,
274, 280-281, 287-289, 293
- PETERMANN, Stéphane
158, 188, 205, 277, 293
- phénoménologie
77, 186, 212, 263, 293, 304
- PICON, Gaëtan

92

PIERRE, Jean-Louis

27, 32, 54-55, 187-188, 271

PILOTTE, Gaston

52

PINGET, Robert

180

PISANELLO

41

point de vue

19-20, 22, 31, 47, 52, 56, 66, 70, 72-75, 82-86, 92, 95, 103-104, 107-108, 111-114, 116-120, 122-133, 135-136, 138-145, 147-154, 157-159, 161-162, 164-165, 167, 175, 178-179, 185, 189, 193-196, 201-204, 206-207, 210, 217, 220, 228, 238, 251, 256, 258, 265-266, 268-270, 272-278, 281-282, 284-286, 288-297, 299, 302-304

PORTMANN, Jean-Pierre

71

POULAILLE, Henri

39-40

Présence de la mort

24, 32, 74, 77, 132, 205-206, 208, 230, 244, 258-259, 262-264, 286

R

RAMUZ, Charles Ferdinand

16-78, 80-90, 92-104, 106-114, 116-117, 119, 121, 124-126, 128-129, 132-133, 138, 145, 148, 157-159, 163-164, 166, 168, 169-174, 176-188, 190-193, 197-201, 203-208, 210-212, 214-219, 223, 225-227, 229-239, 241-242, 244-257, 259-267, 269, 271-272, 275-282, 284, 286-294, 296-304

Recherche de la vérité

204, 229, 275, 291, 299

Le Règne de l'esprit malin

180, 200

RENAUD, Philippe

19, 55, 69-70, 86, 91, 169

REY-MILLET, Constant

218

RICHARD, Mélanie

74

RIZEK, Martin

54-56

ROBBE-GRILLET, Alain

20, 92, 94, 179, 187, 212, 217-218, 227,
236, 238, 251, 279, 300-301

ROHRER, Henri

212

ROSSEL, Virgile

29

S

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector

20, 66, 84, 111, 124, 266

« Salutation paysanne »

34, 174

La Séparation des races

25, 72, 182-183, 270-271

SESSA, Jacqueline

72, 182-183, 198-199, 211, 223, 248,
250

SÈVE, Bernard

199

SICHLER-WOLFF, Nathalie

68

Les Signes parmi nous

24, 43, 50, 76-77, 87-88, 102, 105-106,
128-129, 180, 219, 231, 235-237, 257,
297

Si le soleil ne revenait pas

25, 55, 71, 163, 260, 262

SIMON, Claude

77-78

SKIBIŃSKA, Elżbieta

104

STEINMANN, Jean

52, 177-178

subjectivité

20-21, 33, 44, 67, 77-78, 82, 84, 89, 95,
103, 106, 112-116, 141, 144, 147-148,
151-152, 154, 157, 163, 167, 171, 177,
182, 195, 216-218, 232, 274, 279, 293-
296, 299, 301, 303

SULLIVAN, Françoise Dupuis
208

T

THÉRIVE, André
42

THIBON, Etienne
41-43

TISSET, Carole
101-102

TISSOT, André
84, 174-175, 177, 179-181, 183-184,
228

TRAZ, Robert de
32

Trilogie U.S.A.

61

V

vécu

22, 50, 55, 82-83, 91-92, 107, 110, 113,
123, 125, 176, 181, 210-211, 213, 217-
218, 224-226, 228, 232, 234-235, 282,
289, 293, 296-297, 299, 301-303

VERNOIS, Paul

53-54

VERSELLE, Vincent

23-25, 28, 30, 39, 62, 75-76,

Vie de Samuel Belet

50

VILLAIN, Dominique

234

VILLELM, Sylvie

19, 42, 61, 71, 74, 112, 172-173

W

WAGNER, E.-L.

39

WEYL, Daniel

194-195

WILD, Alfred

31

WISER, Antonin

77-78, 286, 294

Y

YOTOVA, Rennie

40