

RAMUZ ET LE PROBLÈME DE LA NARRATION

L'intérêt actuel pour la francophonie explique peut-être le renouveau qui se manifeste depuis quelque temps dans les études ramuziennes. En l'espace d'une quinzaine d'années, en effet, ont paru toute une série d'ouvrages consacrés à l'écrivain suisse romand: les six volumes de lettres et de documents *C.-F. Ramuz: Ses amis et son temps*, publiés sous la direction de Guisan; les études de Dentan et Bevan, cette dernière la première monographie en langue anglaise; enfin, principalement en Angleterre, en Allemagne et en Suisse allemande, plusieurs thèses, à ce jour non publiées commercialement.¹ Ces travaux – nous pensons bien sûr aux études critiques – possèdent un caractère commun: ils se sont occupés essentiellement des contenus de l'œuvre ramuzienne, ont considéré le texte soit dans son organisation thématique (Belser, Dentan), soit dans ses rapports avec le hors-texte – avec la réalité géographique et sociale (Kocher, Wagner). En revanche, ils ne se sont guère intéressés au travail d'écriture, ou alors se sont limités à établir des taxinomies, surtout de caractère grammatical (Schäfer, Parris). Phénomène curieux, si l'on pense d'une part à l'attention prêté par la critique depuis un certain nombre d'années à l'analyse du récit, d'autre part au caractère violemment idiosyncratique du discours narratif chez Ramuz.

Notre propos est d'étudier un aspect de ce discours, et de le faire en utilisant certaines acquisitions récentes de la narratologie. Le problème considéré sera celui de la narration. Par ce terme, nous entendons ce qui a trait à l'instance productrice du discours, autrement dit à la question „qui parle?” L'analyse portera sur un ouvrage seulement: *La grande peur dans la montagne*. Cette restriction permettra de partir du texte même, et de donner à l'étude un caractère concret et détaillé. D'autre part, *La grande peur* est une des œuvres les plus typiques de Ramuz, une de celles qui réunissent la plupart des procédures narratives utilisées par l'écrivain. Le problème, cependant, se poserait sinon exactement dans les mêmes termes, du moins d'une manière très semblable, dans maints autres récits de Ramuz. Nos résultats devraient donc être généralisables, et l'examen d'un texte particulier devrait permettre de tirer certaines conclusions sur le fonctionnement de toute la narration ramuzienne.

Cette narration sera examinée sur deux plans. Tout d'abord, nous nous demanderons „qui raconte l'histoire?”, et nous tenterons de déterminer la nature et la position très particulières de cette instance narrative. Puis, dans un second temps, nous considérerons le sens et l'intérêt des procédures analysées: la place qu'elles donnent à l'œuvre de Ramuz dans ce que les formalistes russes appelaient la „série littéraire,” et les rapports qu'elles entretiennent avec certains éléments thématiques. La démarche suivie implique donc une double hypothèse de travail: à savoir qu'une œuvre est caractérisée par certaines habitudes de discours autant que par l'informa-

tion apportée; mais que ces habitudes ne constituent pas un niveau autonome, et qu'elles renvoient constamment à un projet, ou à une problématique, qu'elles inscrivent dans la matérialité même du texte.²

Genette distingue entre deux types fondamentaux de narration: homodiégétique, où l'énonciateur est l'un des personnages de l'histoire racontée (*L'Etranger*), et hétérodiégétique, où l'énonciateur est en dehors de cette histoire (*L'Education sentimentale*). Il n'y a donc pas à proprement parler, pour Genette, de récit „à la troisième personne,” ni comme le voulaient Benveniste ou les Anglo-Saxons de récit „qui se raconte tout seul.” le narrateur est soit à l'intérieur soit à l'extérieur de la diégèse, mais dans ce dernier cas il est presque toujours possible de découvrir les signes de sa présence.³

Examinée dans cette perspective, *La grande peur* apparaît à première vue comme un récit homodiégétique. Mais un récit qui aurait ceci de particulier que l'énonciateur ne dit jamais „je,” et se manifeste sous les seules formes de la première et de la deuxième personnes du pluriel. Si l'on se limite aux expressions pronominales et adjectives, cet énonciateur est actualisé de la manière suivante:

1. Par le pronom personnel „nous”:

„Là-haut, quelques corneilles tournaient encore contre les parois avant de regagner les fissures du roc où elles nichent, et ont crié encore peut-être, mais avec des cris pas assez forts pour qu'ils puissent venir jusqu'ici, et venir à nous” (39);

„alors le sommeil n'est guère venu, il n'a guère été avec nous, cette nuit là . . . ” (83).

2. Par le pronom personnel „on” à valeur de „nous”:

„On n'a point de blé par ici, rien qu'un peu de seigle et pas beaucoup, juste ce qu'il nous en faut pour faire notre pain” (77);

„Nous autres, on n'était pas prêts . . . ” (176).

3. Par les possessifs de la première personne du pluriel:

„Notre Président Maurice Prâlong, parce qu'il avait été nommé par les jeunes, alors le parti des jeunes le soutenait” (5);

„puis il y a eu encore une bête qui est venue dans notre direction” (118).

4. Par le pronom personnel „vous”:

„Tout à coup, il y a eu la voix du maître qui était venue, et elle vous a fait peur, mais elle vous rassurait en même temps” (47);

„Il pleuvait à grosses gouttes; l'eau, s'étant frayé un passage entre les pierres plates qui couvraient le toit, tombait autour de vous sur la terre battue” (75).

5. Par les possessifs de la deuxième personne du pluriel:

„Le passage avait été pratiqué là dans le roc même qu'on avait fait sauter à

la mine, tandis que la paroi tombait à pic sur votre gauche . . . ” (14); „On venait à deux heures du matin vous appeler sous vos fenêtres” (101).

Ces formes de la deuxième personne désignent un destinataire du récit, ou narrataire;⁴ en l’occurrence non l’un des personnages de l’histoire, mais le lecteur implicite, admis en tiers à côté de ces personnages, dont il partage idéalement l’expérience. Comme toute deuxième personne suppose une première personne qui s’adresse à elle, la présence d’un narrataire implique celle d’un narrateur: le „je” est latent dans le „vous” comme il l’est dans le „nous.”⁵ Tout au plus peut-on remarquer que l’actualisation du narrateur est immédiate dans les catégories 1-3, médiante dans les catégories 4-5; ces catégories ne sont donc pas tout à fait homogènes.

Au contraire de ce qui se passe dans d’autres récits, *La Peste* par exemple, le narrateur ne se trouve pas être finalement l’un des personnages de l’histoire qui aurait parlé au nom de la collectivité. En effet, si „nous” peut se décomposer en „je” + „il(s)” ou „je” + „tu (vous)” (le „nous” de *La Peste* désignant le „je” de Rieux + le „ils” des habitants de la ville), le „je” reste ici tout au long du texte latent et anonyme: latent, on l’a dit, dans la mesure où il n’y a pas de première personne du singulier qui serait celle du narrateur, anonyme puisqu’il ne renvoie de manière implicite à aucun des personnages.

Cet anonymat, cependant, ne signifie pas que l’énonciateur soit dépourvu de toute caractéristique. La plus importante est sans doute d’être membre de la communauté. Dès les premières pages, les possessifs désignent le narrateur comme un habitant du village („Notre Président”), c’est-à-dire d’une collectivité distincte et possédant ses caractères propres („A la vallée, ils ont leurs idées, qui ne sont pas toujours les nôtres, parce qu’ils vivent près d’un chemin de fer,” 8). De même, plus loin, les adverbes „ici” et „par ici” font du narrateur quelqu’un „du pays,” un paysan” selon l’acception particulière donnée au terme par Ramuz: „Il faut comprendre qu’on n’a guère ici pour vivre que le bétail. On n’a point de vignes, par ici; on vit des bêtes. On n’a point de blé par ici, rien qu’un peu de seigle, et pas beaucoup, juste ce qu’il nous en faut pour faire notre pain . . . ” (77).⁶

A l’intérieur de la communauté, cependant, le narrateur est singulièrement mobile. Il peut inclure dans son „nous” toute la collectivité (c’était le cas dans les exemples précédents), mais aussi n’en comprendre qu’une partie. Sommairement résumé, le roman raconte l’histoire de six hommes du village, montés sur un pâturage „maudit” où leur bétail sera victime de l’épizootie et où eux-mêmes trouveront la mort; le récit rapporte alternativement ce qui se passe „en bas” et „en haut”, dans la petite localité (chapitres I-IV, VI, X, XI, XVI) et autour du chalet d’alpage (chapitres V, VII, IX, XII-XV). Or le narrateur peut faire partie de chacun des deux groupes. Après s’être désigné comme habitant du village dans les premiers chapitres, il s’associe au groupe d’„en haut” après que celui-ci est arrivé

au chalet: „et déjà la journée avançait, faisant aller le soleil vers le milieu de la bande de ciel qui était tout ce qui pouvait s'en apercevoir au-dessus de cet étroit corridor, où on va être pendant trois mois, nous autres, sans voir personne, sans rien voir justement que le soleil qui s'est promené toujours dans le même sens, au-dessus de nous, en ligne droite, comme s'il pendait à un câble" (43). Mais plus loin, et très explicitement, il se situe parmi ceux qui sont restés „en bas": „Seulement, là s'est marqué le changement qui était survenu, là se marque la séparation qui était maintenant entre ceux de là-haut et nous . . ." (85). Cette circulation du narrateur se poursuivra jusqu'à la fin du récit, et l'on peut trouver un signe de sa présence (nous, vous, le nôtre, etc.) dans chacun des chapitres se situant „en haut" et „en bas".

D'autre part, de manière moins évidente, le narrateur s'incorpore dans deux factions de la communauté qui ne recoupent pas exactement la division village-alpage. Au chapitre I, il semble sympathiser avec le parti de la jeunesse et du Président, favorable, contre l'avis des vieux, à l'utilisation du pâturage en dépit de la mauvaise réputation de celui-ci: „ . . . les vieux n'étaient pas contents et plusieurs, après le vote, avaient quitté la salle des séances; – mais nous autres, on s'en moque un peu, puisqu'il y a eu vote . . ." (10-11). Mais au dernier chapitre, il a passé du côté des adversaires du Président, qui assiègent l'auberge où celui-ci s'est réfugié: „On arrive à notre tour devant l'auberge; on s'est jeté contre la porte . . . On a défoncé la fenêtre avec nos croix, mais eux avaient déjà bouclé la fenêtre" (181).

A cette extrême mobilité, enfin, le narrateur ajoute de fréquents changements de position à l'intérieur même du groupe auquel il s'est temporairement associé. En effet, si les extraits cités contenaient tous une forme de la première personne du pluriel (parfois de la deuxième personne), cette forme ne domine pas l'ensemble du texte. Un des traits les plus marquants du récit ramuzien, c'est qu'un „ils" peut précéder le „nous" ou lui succéder, sans que rien n'indique ni pourquoi ni comment le „je" virtuel s'est joint au groupe ou s'en est retiré; et sans qu'il n'y ait non plus de changement de niveau narratif, de passage avec le „nous" au discours intérieur des personnages. Au chapitre V, par exemple, qui décrit les premiers jours de la vie „en haut", le texte commence à la troisième personne: „Tout de suite, ils avaient commencé à vivre leur vie de là-haut, qui allait être pendant trois mois la même vie" (41); puis il passe, après quelques pages, à la première personne: „Il n'y avait plus que cette grande ombre qui a été sur nous, puis on l'a vue courir en arrière de nous grim pant aux pentes avec une grande vitesse . . ." (44); et il revient brusquement à la troisième personne au début d'un paragraphe: „Ils attendirent là que le troupeau fût revenu, ensuite ils se sont levés, en même temps que tout le monde revenait . . ." (45). De manière plus curieuse encore, dans les chapitres centrés sur un seul personnage, le narrateur peut désigner ce personnage par un „il", puis apparaître soudainement à ses côtés et

l'englober narrativement dans un „nous” ou un „vous”. C'est ce qui se passe, notamment, lorsque Joseph redescend seul au village, descente qui a lieu sans personnage-témoin dont la présence pourrait rendre compte du „nous”: „Il les a vues [les étoiles] entre ses genoux, dans la direction de ses pieds qu'il ne pouvait voir; et il n'y avait plus, à part elles, ni ciel, ni terre devant nous, ni au-dessus, ni au-dessous . . . ” (160).

Ces passages soudains de la première à la troisième personne (et vice-versa) ne vont pas sans influencer sur le statut du „on”. En effet, „on” est un pronom singulièrement polyvalent. Analysé de manière schématique, il peut soit se substituer au couple je/tu – nous/vous („Es-tu prêt? – On vient!”, „Alors, Paul, on est de mauvaise humeur?”), soit désigner tout ce qui n'est pas ce couple („On dit des choses sur moi,” „On a téléphoné pour toi”).⁷ Dans les quelques exemples cités plus hauts, entouré d'adjectifs et de pronoms de la première personne du pluriel, le „on” a clairement la valeur d'un „nous” („Nous autres, on n'était pas prêts”); il comprend donc le narrateur. Mais dans d'autres passages, d'où cette première personne est absente, il a non moins clairement le sens de „quelqu'un” et exclut le même narrateur: „. . . tout à coup, il leur a semblé qu'il se faisait une diminution de jour dans la pièce, comme si on se tenait debout dans l'ouverture de la porte . . . ” (42). Les difficultés commencent au moment où „ils”, „nous” et „on” alternent de manière rapide, et où en raison de cette rapidité même il devient difficile d'assigner au „on” une valeur précise et non-ambiguë. Pour revenir au chapitre V, c'est le cas des „on” qui dans la succession „ils-nous-ils” analysée plus haut se placent entre les „nous” et le retour au „ils”: „Il n'y avait plus que cette grande ombre qui a été sur nous . . . On passait tout d'un coup d'une des saisons de l'année à une autre . . . On ne savait pas très bien où était Clou . . . Le maître et son neveu étaient venus s'asseoir au pied du mur en pierres sèches du chalet, où on continuait à avoir la bonne chaleur du soleil dans le dos . . . Ils attendirent là que le troupeau fût revenu . . . ” (44-5); ou encore, dans la première partie du chapitre XIII, des „on” qui s'intercalent entre le „ils” initial et le „nous” qui apparaît par la suite: „La-haut, ils venaient d'enfourer leur dixième bête . . . [Clou] devait s'amuser à leur faire peur, pense-t-on . . . Peu après que Clou avait été se coucher, on a entendu que les bêtes s'agitaient . . . C'est que la montagne, à présent, nous montrait ce qu'elle sait faire. Elle avait mis de nouveau sur elle une grande lumière, avec un air parfaitement pur, et puis elle nous disait: 'Vous voyez . . . quand je veux . . . ’” (117-21). Pour se limiter à une seule question, dans quelle mesure (ou plutôt: jusqu'où) les „nous” du chapitre V donnent-ils aux „on” qui suivent la valeur d'une première personne du pluriel? Ou, inversement, dans quelle mesure les „nous” du chapitre XIII confèrent-ils de manière rétrospective la même valeur aux „on” qui précèdent? Toute réponse nettement tranchée serait sans doute arbitraire. Le texte, en effet, se plaît trop à brouiller les cartes, puisqu'il va jusqu'à utiliser avec le „on”, dans la même phrase, les possessifs à la fois de la

troisième et de la deuxième personnes: „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, parmi les bosses de terrain qui venaient en avant et se mettaient en travers de votre chemin . . ." (12). L'usage très particulier du „on" confirme donc ce qui a été dit du flottement entre le „nous" et le „ils:" à savoir que la même entité (groupe, individu) peut être représentée dans le récit ramuzien par des pronoms personnels différents; et que cette concurrence, au double sens de „rencontre" et de „conflit," crée une ambiguïté sur la source du récit, problématise la position de l'énonciateur dans l'histoire racontée.⁸

Nous avons avancé plus haut que la narration dans *La grande peur* était à première vue de type homodiégétique. Cette proposition était fondée essentiellement sur la présence du „nous" initial („Notre Président"), qui plaçait le narrateur dans la communauté et faisait de lui un témoin des événements rapportés. Or un examen plus attentif oblige à modifier cette hypothèse. En effet, il révèle une indécision fondamentale, un passage constant de l'homodiégétique à l'hétérodiégétique: non seulement le narrateur circule librement d'un groupe à l'autre et accompagne divers personnages, mais, de manière plus radicale, il peut parler soit *au nom du groupe* ou du personnage („nous"), soit *du groupe* ou du personnage („ils/il"); autrement dit, ce narrateur possède à la fois le don d'ubiquité, la faculté de se joindre indifféremment aux ensembles et aux individus qui constituent les acteurs du récit, et le pouvoir d'être tour à tour présent et absent dans l'histoire qu'il raconte. Deux points, à ce propos, méritent d'être relevés. 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 dans (ou motivée par) le texte. En second lieu, le caractère irréductible des ambiguïtés: il n'y a pas de clé, de moment du récit où l'ambivalence serait résolue, comme c'est le cas (pour prendre des exemples canoniques) dans le roman d'Agatha Christie *Le Crime de Roger Ackroyd* ou la nouvelle de Borges *La Forme de l'épée*: la narration, dans *La grande peur*, reste suspendue entre ses virtualités, elle ne se réduit jamais à l'une d'entre elles. Ces divers éléments empêchent bien sûr de voir dans le narrateur un personnage certes anonyme mais se situant au même niveau que les autres (comme celui des *Lunettes d'or et autres histoires de Ferrare* de Bassani), et dont le rôle serait de témoin ou de porte-parole. Accepter cette hypothèse, en effet, conduirait à de graves problèmes de vraisemblance, puisqu'on pourrait alors se demander comment il peut passer d'un groupe à l'autre, parler au nom de ceux d'„en-haut" alors qu'ils ont tous trouvé la mort, etc. 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 options narratives; autrement dit, comme s'il voulait manifester les possibilités, ou les péripéties, de la narration. *La grande peur* apparaît

ainsi comme une œuvre où se lit avec beaucoup de netteté le double jeu de ce que Ricardou appelait d'une formule qui a fait fortune „l'écriture d'une aventure et l'aventure d'une écriture.”⁹ Car le texte ne renvoie pas seulement au monde, à l'univers très particulier d'une communauté montagnarde. Au delà, par un processus auto-référentiel, il renvoie à lui-même: en l'occurrence à certaines conditions de son élaboration, au choix qu'il aurait dû opérer – et qu'il a précisément refusé – entre des procédures considérées comme mutuellement exclusives.

L'emploi d'un narrateur mobile et polyvalent entraîne pour l'ensemble du récit un certain nombre de conséquences.

Tout d'abord, cet emploi confère à *La grande peur* une remarquable richesse intertextuelle: il constitue l'un des principaux traits narratifs qui font du texte un lieu où d'autres textes s'absorbent et se transforment, sont cités ou critiqués implicitement. Ainsi, le récit ramuzien constitue une subversion du récit classique: terme par lequel nous désignons non une norme absolue et intemporelle, mais un certain horizon d'attentes correspondant à un état historiquement daté du genre narratif.¹⁰ Dans ce récit, en effet, le narrateur est toujours clairement localisé, soit à l'intérieur soit à l'extérieur de la diégèse. Certes, cela n'exclut pas les changements de niveau ou le passage d'un parti pris à un autre: intrusions du narrateur extradiégétique dans *Jacques le fataliste* ou *Tristram Shandy*, abandon du témoin intradiégétique dans *Madame Bovary*, etc. Mais il s'agit là d'entorses occasionnelles dont le rôle est manifestement de créer un effet comique (Diderot, Sterne), ou alors de modulations progressives, très souples et à peine perceptibles (Flaubert). Chez Ramuz, en revanche, les changements sont si nombreux qu'ils ne peuvent être considérés comme des dérogations, si brutaux qu'ils ne peuvent passer inaperçus. En fait, l'exception devient ici la règle: la mouvance n'est plus un incident de parcours du récit, voulu ou non, mais un de ses traits fondamentaux. 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 caractérisation. Ce récit, chez Ramuz, n'est donc pas complètement abandonné: il est plutôt travaillé de l'intérieur, mis en question par un usage particulier de quelques-unes de ses procédures.

En second lieu, la manifestation de l'énonciateur sous la seule forme du „nous” (ou des formes associées) montre comment le narratif, chez Ramuz, est étroitement lié au thématique; ou plus exactement comment toute modification thématique s'accompagne chez lui de modifications narratives parallèles. La critique a souvent relevé le passage dans l'œuvre ramuzienne d'un roman centré sur un individu aux prises avec la société

(*Aline, Jean-Luc persécuté, Les Circonstances de la vie*), à un roman centré sur un groupe aux prises avec le surnaturel ou les forces cosmiques (*Derborence, Si le soleil ne revenait pas, La grande peur dans la montagne*): passage qui semble s'être opéré d'ailleurs en toute conscience, puisque Ramuz a pris congé poétiquement de sa „première manière” dans *Adieu à beaucoup de personnages*. Or, et c'est ce qui nous intéresse ici, ce déplacement du centre de gravité s'accompagne d'une modification de parti pris narratif: au récit focalisé sur un personnage mais raconté par un narrateur hétérodiégétique (des premiers romans, seul *Vie de Samuel Belet* est parlé par le personnage même), succède un récit focalisé sur un groupe et raconté – avec les variations qui viennent d'être analysées – par un narrateur se trouvant à l'intérieur de ce groupe. Le problème de la manifestation littéraire de la collectivité, qu'on trouve chez plusieurs autres écrivains (le Romains des *Hommes de bonne volonté*, le Malraux de *L'Espoir*, etc.), n'est donc pas seulement chez Ramuz un problème de délégation (trouver un certain nombre d'individus qui „représentent” la communauté), ou alors de point de vue (dans les scènes de groupe, qui va voir le groupe, et d'où?): il devient un problème d'énonciation. Certes, le narrateur-témoin collectif, dont le „je” se fond toujours dans un „nous,” n'est pas absolument propre à Ramuz: on le trouve notamment dans le roman de Conrad *The Nigger of the Narcissus* ou la nouvelle de Faulkner *A Rose for Emily*, parlés respectivement par (un membre de) l'équipage et (un habitant de) la petite ville. Ces narrateurs, cependant, restent fixes et non-ambigus. D'autre part, il s'agit là chez Conrad et Faulkner d'expériences littéraires isolées, qui n'ont pas été développées dans la suite de l'œuvre. Chez Ramuz, en revanche, non seulement le „nous” est sensiblement plus complexe, mais il va devenir l'un des éléments quasi-permanents du récit, puisqu'on le trouve, nous l'avons dit, dans la plupart des textes narratifs postérieurs à 1914. Claudel disait que „dans les romans de Ramuz, la personne qui parle, c'est toujours ON.”¹¹ Du point de vue grammatical, et dans la mesure où „on” peut parler mais aussi „être parlé de,” cette déclaration est certes inexacte. Mais elle part d'une intuition juste: chez Ramuz, dès un certain point en tout cas, la collectivité n'est plus simplement sujet du récit: par l'intermédiaire d'un de ses membres, elle peut devenir elle-même donatrice de ce récit.

Enfin, les hésitations touchant le statut du narrateur peuvent être mises en rapport avec une certaine problématique de la condition de l'artiste, telle que Ramuz l'a souvent définie dans ses essais ou ses écrits personnels. L'artiste, en particulier le poète, a pour Ramuz la tâche de dire ce que les autres hommes ne disent pas (par exemple l'admiration pour la nature). En d'autres termes, il fait accéder à la parole ceux qui sans lui resteraient silencieux, ou alors parleraient en se mentant à eux-mêmes, en se trahissant, ou en procédant „par équivalence, non par élocution directe.”¹² „Je cherche à exprimer à travers moi quelque chose,” écrit Ramuz à Edmond Jaloux. „Je ne suis qu'un outil (médiocre). Tout un petit peuple me

sollicite. Ceux qui ont été jusqu'ici sans expression, ceux qui ne peuvent pas s'exprimer."¹³ Dire la communauté, cependant, n'implique pas qu'on la rejoigne. Ramuz voit l'artiste presque fatalement condamné à la solitude, soit que ceux-là mêmes qu'il célèbre l'ignorent, soit qu'il tende à oublier sa fonction première, à dédaigner „le monde qui fait, ne voyant pas qu'on ne dit rien qui ne soit fait d'abord, et que dire c'est seulement parachever l'œuvre."¹⁴ Or les incertitudes dans le statut du narrateur ne sont-elles pas homologues à ce mouvement d'expression-séparation? Autrement dit, bien que les phénomènes soient de nature différente, le rapport entre les termes ne s'y présente-t-il pas de manière semblable? Certes, l'œuvre ne saurait être réduite à la biographie, ni le narrateur confondu avec l'auteur. Mais il y a peut-être là l'occasion de saisir dans un même temps l'écrire et l'être, de montrer que certains traits formels peuvent être mis en relation avec le sens même d'une activité d'écrivain. Envisagés dans cette perspective, les passages de l'homo- à l'hétérodiégétique apparaissent alors comme inscrivant dans l'œuvre même les objectifs et les doutes du projet ramuzien: le „nous" renvoie à un narrateur qui est part de la collectivité; le „ils" à un narrateur qui ne l'est pas, et – c'est là le drame de l'artiste – ne peut que tendre à „dire" ce dont il est rejeté. A cet égard, comme toute modification apportée au texte, les changements subis par la fin du livre sont particulièrement significatifs. Dans la première version, nous l'avons dit, le narrateur se distançait, faisait un dernier saut qui le conduisait en dehors de la communauté; alors que dans la version revue, il reste à l'intérieur de cette communauté. Si Ramuz n'a rien changé à la catastrophe finale du point de vue événementiel (mort des hommes qui étaient montés au chalet d'alpage, disputes violentes dans le village même, etc.), il a donc renoncé à ce qu'on pourrait appeler la séparation narrative. Et ce choix, sans doute non concerté dans les implications que nous lui donnons, offre un des sens possibles de la création littéraire chez Ramuz: comme le montre le mouvement du „nous" au „ils," l'écriture est le lieu où s'actualisent les conflits; mais c'est aussi, et peut-être surtout, ceux où ils se résolvent idéalement.

The University of Vermont

PHILIPPE CARRARD

Notes

1. Gilbert Guisan, *C. F. Ramuz: Ses amis et son temps* (Lausanne-Paris: La Bibliothèque des Arts, 1967-69), 6 vol.; David G. Bevan, *The Art and Poetry of Ramuz* (New York-Cambridge: The Oleander Press, 1977); Michel Dentan, *C. F. Ramuz: L'Espace de la création* (Neuchâtel: A la Baconnière, 1974); Niklaus Belser, *Wege und Wegmetaphern bei Charles-Ferdinand Ramuz* (Thèse de l'université de Zurich, 1974); Julia A. Kocher, *Charles-Ferdinand Ramuz: An Inquiry into the Role of Regionalism in his Life and Work* (Thèse de l'université d'Exeter, 1972); Walter Wagner, *Die Darstellung der Wirklichkeit bei Charles-Ferdinand Ramuz* (Thèse de l'université de Munich, 1964); Wolfram Schäfer, *Die Satzverknüpfung bei C. F. Ramuz* (Thèse de l'université de Marburg, 1961); David L. Parris, *Person,*

Tense, Voice and Some Other Grammatical Features in Some of Ramuz' Prose Works (Thèse de l'université d'Oxford, 1974).

2. Pour des raisons pratiques, nous avons utilisé l'édition parue au Livre de Poche en 1975. Celle-ci suit la première édition parue chez Grasset en 1925. Comme nous le verrons par la suite, elle diffère par endroits du texte revu par Ramuz pour la publication de ses *Œuvres complètes* par Mermod en 1940-42, texte qui est également celui des *Œuvres complètes* publiées par Rencontre en 1967-68. Nous citerons les autres œuvres de Ramuz dans cette dernière édition, abrégée OC; le chiffre renvoie au numéro du volume.

3. Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1973), pp. 251-54; „Frontières du récit,” *Communications*, 8 (1966), pp. 152-63. Sur la notion de „récit qui se raconte tout seul,” voir Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York: Viking Press, 1957 [1921], p. 35, et Emile Benveniste, „Les Relations de temps dans le verbe français,” in *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966), pp. 237-50.

4. Sur la notion de „narrataire,” voir Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits,” *Communications*, 8 (1966), pp. 18-19; Gérard Genette, *Figures III*, pp. 265-67; et surtout Gerald Prince, „Introduction à l'étude du narrataire,” *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-96.

5. Ce „vous” est à distinguer du „vous” de généralisation, où le lecteur est pris à témoin plutôt qu'admis en tiers à côté du personnage, et qui s'accompagne en général d'un passage au présent („Un peu de vent qui commençait à souffler leur apporte d'en haut des crêtes une légère vapeur comme quand la neige sèche vient à vous de derrière un talus,” p. 84). L'usage ramuzien du „vous” mériterait d'ailleurs une étude à lui seul. Nous nous limitons ici à ce qui concerne le „vous” comme signe du narrateur.

6. Sur ce sens de „paysan”, proche du sens étymologique („du pays”), voir par exemple *Besoin de grandeur*, OC 15, p. 256.

7. Dans cette analyse du „on”, nous suivons Jean Dubois, *Grammaire structurale du français: Nom et pronom* (Paris: Larousse, 1965), pp. 111-14. Comme celui du „vous”, l'usage ramuzien du „on” mériterait une étude approfondie. Pour une première approche, voir David L. Parris, „L'Emploi des pronoms personnels chez C. F. Ramuz”, *Présence Francophone*, 14 (Printemps 1977), pp. 149-59.

8. Dans la première version, qui est celle du Livre de Poche, le „on” reçoit une nouvelle valeur à la dernière page du livre. Il désigne une entité située certes dans le pays, mais, et pour la première fois, à l'extérieur de la communauté du village: „On n'ose pas trop leur parler du pâturage, parce qu'ils n'en parlent pas eux-mêmes. Ils n'y sont d'ailleurs jamais retournés. Les nouvelles qu'on en a eues ont été apportées plus tard par des personnes pas du pays – on veut dire par ces gens qui courent les glaciers pour leur plaisir avec des piolets et des cordes; c'est par eux qu'on a vu plus tard que le pâturage avait disparu” (p. 185). Ramuz a supprimé cette conclusion lorsqu'il a revu le texte en vue de sa publication dans les *Œuvres Complètes*. Nous reviendrons plus loin sur le sens de cette modification.

9. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Seuil, 1967), p. 111.

10. Sur la notion de „récit classique”, voir Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), p. 48; Gérard Genette, *Figures III*, p. 148. Sur la notion d'„horizon d'attentes”, voir Hans Robert Jauss, „Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique*, 1 (1970), p. 81.

11. Paul Claudel, *Du côté de chez Ramuz* (Neuchâtel et Paris: Ides et Calendes, 1947), p. 35. Cette déclaration est précédée d'un amusant „à la manière de”: „Il travaille, il est là. On le voit qui monte, et puis on ne le voit plus, et puis on le voit encore” (p. 35).

12. *Besoin de grandeur*, p. 272.

13. *Lettres* (Ettoy: Les Chantres, 1959), p. 386.

14. *Besoin de grandeur*, p. 268.