

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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2003)

Heft: 1-2

Artikel: Les temps sont durs!

Autor: Verselle, Vincent

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870178>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.02.2026

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

LES TEMPS SONT DURS !

Pour beaucoup de ses lecteurs, C. F. Ramuz semble fâché avec l'emploi des temps verbaux. En réinsérant cette problématique syntaxique dans une réflexion portant sur la composante énonciative des textes (notamment par l'emploi des modèles verbo-temporels développés respectivement par É. Benveniste et H. Weinrich), cet article cherche à décrire certains des effets de sens produits par les « *incorrections* » temporelles au sein de la narration ramuzienne. Cette démarche permet encore d'éclaircir ce que l'on doit comprendre lorsqu'on désigne l'écriture de Ramuz comme un « *style parlé* »; elle amène également à questionner les conséquences d'un tel travail stylistique sur la macrostructure que représente le roman en tant que genre.

« My doubts about M. Ramuz are two. I do not know what his book is about, what happens in it, or why ; and I do not know why he changes from the past tense to the present, or from the present to the past, even within a single sentence¹. »

Parmi les reproches formulés à l'encontre de l'écriture de Ramuz, l'emploi « *inconsidéré* » des temps verbaux est peut-être celui qui revient le plus souvent; c'est du moins l'un de ses aspects qui blessent le plus la vue ou les oreilles de certains critiques très remontés. On est prêt à laisser passer les helvétismes et les tournures syntaxiques un peu étranges : cela peut être réversé sur le compte du réalisme, du pittoresque ou de l'authenticité. Mais la désarticulation des temps touche à l'un des fondements de

¹ Gerald GOULD (à propos de la traduction anglaise de *La Beauté sur la terre*), *Daily News* (s. l.) [Londres], 17 juin 1929.

la langue, à une structure perçue comme *logique* et qui dès lors garantit sa clarté. C'est l'argument que les partisans de la langue classique avancent pour défendre leur attachement irréductible aux règles grammaticales ; ainsi du critique André Billy, commentant les premières phrases du roman *Adam et Ève* :

On voit où porte l'objection : c'est sur les temps des verbes. Pour relater une série de faits rigoureusement successifs et qui appelaient logiquement le même temps, M. Ramuz a employé quatre temps différents : le passé défini, le passé indéfini, le plus-que-parfait et le présent de l'indicatif, sans compter l'imparfait employé, comme il est de règle, pour une action concordante. Je ne suis pas grammairien [...], mais à qui les admirateurs de Ramuz feront-ils croire que ce début d'*Adam et Ève* eût été moins beau, moins poétique, moins vivant, moins pittoresque, si l'unité de temps y avait été respectée ?²

Or André Billy plaide pour un emploi des temps conforme aux préceptes grammaticaux, il se situe parmi « les classiques, épris d'unité et d'universalité, pour qui la langue est avant tout un instrument plus ou moins commode de communication et de compréhension entre le plus grand nombre d'hommes possible » et qui « combattent pour le maintien des règles qui, outre leur beauté intrinsèque, ont une importance capitale dans l'élaboration et la diffusion de la pensée³ ». Selon ce point de vue, on peut donc conclure que l'écriture ramuzienne, en ne respectant pas le système des temps établi par la grammaire, abandonne le simple pittoresque, pour s'enfoncer dans l'*hermétisme*...⁴

D'autres critiques, mieux intentionnés, ont tenté à l'époque de donner un sens à une pratique assez singulière. La réponse donnée à cet épique problème tient essentiellement en ceci : le va-et-vient entre les temps donne aux œuvres de Ramuz un caractère... intemporel, qui inscrit les événements et les personnages dans une forme d'éternité⁵. Nous laissons notre lecteur juger de la perti-

² André BILLY, « "Patois" vaudois et sports d'hiver », *Gringoire* (Paris), 22 décembre 1933.

³ Ibid.

⁴ C'est également en ce sens que l'on peut interpréter les remarques de Gerald Gould que nous avons mises en exergue, quand bien même celui-ci ne lie pas explicitement son incompréhension de l'emploi ramuzien des temps verbaux et son incompréhension du contenu du roman.

⁵ Par exemple A. GAVY-BÉLÉDIN, « "Derborence", par C. F. Ramuz », *L'Ouest* (Angers), 6 avril 1936 : « Comme souvent, Ramuz, dans ces pages,

nence d'une telle hypothèse ; pour notre part, nous préférerons nous tourner vers des analyses plus contemporaines.

La première rend compte des phénomènes de rupture (notamment) temporelle en les inscrivant dans une esthétique introduisant le « style parlé » dans l'écrit littéraire. Cette démarche est celle qu'adopte, par exemple, Catherine Rouayrenc, qui traite des ruptures temporelles comme faisant partie des éléments qui « restituent la liberté de l'oral⁶ ». Le jeu avec les temps verbaux, de même que celui avec les pronoms, attribue au récit, sur le plan de l'énonciation, le caractère d'un échange oral. Reste à définir quel type d'échange oral en particulier se retrouverait mimé par ces procédés de rupture, ce que Catherine Rouayrenc ne fait pas ; mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Si nous sommes en partie d'accord avec cette lecture de l'utilisation des tiroirs verbo-temporels dans les œuvres de Ramuz, il nous paraît impensable de ne pas chercher à l'articuler avec les théories formulées par Émile Benveniste⁷ ou Harald Weinrich⁸. Leurs travaux respectifs portant sur les temps verbaux ont montré que ces derniers délimitent des plans — discours *vs* histoire selon Benveniste⁹, monde commenté *vs* monde raconté selon Weinrich — aux contours bien établis. L'hypothèse que nous aimerions défendre est que l'écriture ramuzienne est précisément de nature à modifier les cartes verbo-temporelles dessinées par les deux linguistes, ce dont notre analyse rendra compte.

joue avec un art infini du futur, du présent, du passé. Tout, dans la vie, n'est-il pas les trois à la fois ? Ce volontaire amalgame des temps ou, pour mieux dire, cette volontaire confusion dans le temps donne aux livres de Ramuz un étrange caractère d'éternité.»

⁶ Catherine ROUAYRENC, « Le transport du parlé en écrit », *Europe*, n°853 (2000), p. 125.

⁷ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966.

⁸ Harald WEINRICH, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris : Seuil, 1973, et *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier / Hatier, 1989.

⁹ Rappelons que ces termes sont des « raccourcis » pour énonciation discursive et énonciation historique ; ce sont des modes qui définissent la présence (discours) ou l'absence (histoire) d'un lien entre les événements rapportés et la situation d'énonciation. Nous les utiliserons pour leur aspect pratique, malgré leur relative ambiguïté. (On emploie en effet souvent le terme « discours » pour référer à une « énonciation », ce qui pourrait conduire à penser que, pour Benveniste, l'« histoire » n'en est pas une, ce qui est évidemment erroné.)

De ce fait, nous nous rapprochons alors des travaux de Jérôme Meizoz¹⁰ (qui, en exploitant certains marqueurs d'oralité, notamment le «ça», cerne les liens entre discours et narration dans les œuvres de Ramuz) et, surtout, de Philippe Renaud¹¹. Ce dernier, en se référant notamment à Weinrich, a mis en perspective les phénomènes de rupture temporelle comme des moyens pour Ramuz d'établir une situation de communication singulière, au sein de laquelle l'espace narratif et la temporalité sont dédoublés, et où les événements qui constituent l'histoire sont simultanément commentés *et* racontés. La narration ramuzienne se caractériserait même par «le heurt [de ces] deux attitudes de locution¹²». Si nous nous retrouvons entièrement dans la démarche suivie par Philippe Renaud, notre analyse nous conduira toutefois à discuter ses conclusions.

Précisons d'emblée que nous ne traiterons pas la question de façon exhaustive ; chaque œuvre déploie un système temporel qui lui est propre, avec ses dominantes et ses ruptures, et chercher à étendre les constats établis pour un roman à l'ensemble de l'œuvre romanesque nous paraît, de fait, périlleux. Voilà pourquoi notre terrain d'analyse ne sera constitué que d'un seul roman, *La Beauté sur la terre*. De même, autre limitation, nous avons concentré notre analyse sur des phénomènes qui, à nos yeux, permettaient d'illustrer au mieux l'hypothèse que nous avons formulée ci-dessus. Au sein des extraits que nous avons choisis, ce seront ainsi les effets produits par l'irruption d'un présent au milieu d'une chaîne d'autres formes verbales qui retiendront plus particulièrement notre attention.

1. Moment de l'énonciation, moment des faits

Les effets d'un passage d'un régime de temporalité à un autre, et notamment du passé au présent, sont multiples. L'hypotypose, avec l'emploi du présent historique au lieu de formes verbales associées au passé, en est un reconnu de longue date ; l'inscription d'un énoncé (et des faits ou objets qu'il recouvre) dans une forme de permanence en est un autre — rôle joué, par exemple, par ce

¹⁰ Jérôme MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939): écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève : Droz, 2001.

¹¹ Philippe RENAUD, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne : L'Aire, 1986.

¹² P. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, p. 96.

qu'on nomme énoncés de vérité générale. Mais, avant toute chose, la rupture temporelle est signe d'un changement d'ordre énonciatif. L'emploi du discours direct libre, dont Ramuz est friand, en est une mise en œuvre :

Le soleil *n'a point fait* de distinction entre elle et *eux*, quand il *est venu*. Le soleil *l'aime* autant que *nous*, ses vieux habitués, ses compagnons de chaque jour. (*La Beauté sur la terre*: 203 ; nous soulignons¹³.)

Ces deux phrases se ressemblent, la seconde apparaissant comme une reformulation de la première ; ce qui les différencie, c'est leur prise en charge énonciative. L'instance narratrice est à la source de la première phrase et manifeste une double distance, par rapport aux personnages (désignés par des pronoms de 3^e personne) et par rapport au moment des faits rapportés (par l'emploi du passé composé). Mais le « *eux* » — désignant le pêcheur Rouge et son aide, Décosterd — se métamorphose en un « *nous* » dans la seconde phrase, qui est de la sorte prise en charge par l'un des deux acteurs, de même que la distance temporelle avec les faits est écrasée, ce que signale la disparition du passé composé au profit du présent.

Paradoxalement, le présent nous amène à faire un saut dans le passé (le moment de l'histoire), en même temps que le narrateur passe la parole à un nouveau locuteur. Ce mince exemple est également l'occasion de rappeler que le présent est toujours le présent d'un locuteur (et celui d'un allocuaire) : à travers lui, les événements s'inscrivent dans l'ici / maintenant d'une situation d'énonciation¹⁴. L'« effet d'énonciation » que fait naître une telle rupture temporelle est ainsi sa caractéristique essentielle. Le choc qu'il produit nous paraît moindre lorsqu'il est possible — comme nous l'avons fait avec l'extrait ci-dessus — de distinguer deux instances énonciatrices prenant en charge chacune une phrase, le point faisant office de délimitation entre leurs champs respectifs. Le procédé est un peu brutal, certes¹⁵ ; mais un écrivain estimé comme Stendhal le pratiquait... En revanche, d'autres

¹³ Le titre du roman sera dorénavant abrégé sous la forme BT ; le texte reproduit est celui des *Œuvres complètes*, vol. XIV, Lausanne : Mermod, 1941.

¹⁴ Ainsi, à travers l'hypotypose, un orateur ne rend nullement compte de faits « éternels », il vise à les « faire voir » aux auditeurs présents devant lui.

¹⁵ Chez Ramuz, ce sera parfois un point-virgule ou une simple virgule qui servira d'articulation...

phénomènes disruptifs nous semblent plus problématiques, parce qu'ils viennent remettre en question le statut du narrateur et celui du récit :

Il [Milliquet] marchait maintenant à côté de sa nièce [Juliette]; il ne disait rien, elle ne disait rien.

Derrière eux, le gamin retenait la brouette, parce que le chemin qui *mène* au village est en pente. C'était une brouette à herbe. Ils ont passé sous la voie ; ensuite, à *votre gauche*, vient une grande maison carrée avec une allée d'ormes qu'on *appelle* le Château. Il faisait une toute petite pluie très fine qui semblait moins tomber du ciel que flotter en tout sens dans l'air autour de vous ; et Milliquet marchait sous son parapluie, elle, elle marchait à côté de lui serrant autour d'elle son manteau ; — alors *viennent*, à *votre droite*, des prés, des vergers, deux ou trois grosses fermes ; à *votre gauche*, après le Château, *il y a* toute une lignée de maisons plus petites, *il y a* une maison rose, *il y a* une maison jaune, *il y a* une maison neuve avec une boutique : deux ou trois personnes sont parues sur la porte de la boutique. Mais on a dû se dire qu'il n'y avait pas grand-chose à voir, si bien qu'il ne se passa rien jusqu'au bas de la rue menant au lac. (BT: 99 ; nous soulignons.)

On aura remarqué la scission entre propositions alliant, d'une part, des pronoms de 3^e personne (ou d'autres désignateurs) à des formes verbales telles que l'imparfait, le passé composé ou le passé simple et, d'autre part, des pronoms de 2^e personne au présent, l'emploi de déictiques (gauche, droite)achevant de signaler que ces propositions-là renvoient à une situation d'énonciation précise. Or, puisque le texte nous indique que les personnages de la scène ne parlent pas, nous pouvons exclure l'hypothèse que ce sont les propos de Milliquet guidant sa nièce qui seraient rapportés au style direct libre. Force nous est alors d'attribuer la totalité des énoncés à une seule instance, le narrateur. Dans ce cas, les changements énonciatifs marqués par les ruptures temporelles ne relèvent pas d'un changement de *voix*, mais de l'adoption de *postures* énonciatives différentes. Le type même des énoncés au présent, qui sont descriptifs, nous invite à convoquer les notions de Weinrich et à dire que, dans cette séquence, le narrateur tantôt *raconte* le monde fictionnel — Milliquet et Juliette se dirigeant vers le village —, tantôt le *commente*, lorsqu'il se charge de décrire le décor qui défile¹⁶. Là encore, la ponctuation semble avoir pour

¹⁶ La délimitation n'est pas aussi nette que cela, et nous simplifions la

fonction de délimiter ces deux espaces, et ces deux temps (celui des faits racontés et celui de l'énonciation, du commentaire).

Pourtant, on aura senti une bizarrerie toute ramuzienne : si la description se déroule dans le temps et l'espace du *commentaire*, elle n'en suit pas moins le trajet opéré par les personnages du *récit*. Le procédé ne consiste pas uniquement à naturaliser la description en mimant le surgissement des éléments dans l'espace et dans le temps du monde raconté ; la mimésis s'étend à l'espace et au temps du monde commenté, le défilement du texte — de l'énonciation — coïncidant avec celui du décor. En d'autres termes, le narrateur et son narrataire (pour simplifier, attribuons-nous cette fonction en tant que lecteurs) sont eux aussi « sur les lieux » et suivent pas à pas les personnages. Si l'effet d'hypotypose est indéniable, le procédé contribue grandement à brouiller les contours du narrateur : de quel type est-il, pour se tenir à distance du monde qu'il raconte (au moins temporellement) puis, au détour d'un point-virgule, donner l'impression de s'y promener à la manière d'un guide touristique ? D'autant que, à y regarder de plus près, la distance qu'il affecte n'est pas aussi nette ; elle est même fortement réduite à la fin de la séquence descriptive, au moment de réembrayer sur des « faits » à raconter : « [...] il y a une maison neuve avec une boutique : deux ou trois personnes sont parues sur la porte de la boutique. » Si les deux-points (punctuation forte) permettent encore de distinguer deux moments (énonciation *vs* événements), ils installent également une *transitivité* entre ceux-là, à travers le rapport de causalité que ce signe typographique confère aux propositions qui l'encadrent. La reprise du terme « boutique » vient renforcer le lien, en opérant la jonction entre le moment de l'énonciation et celui des événements : l'extraction (« une boutique ») s'opère à un moment donné comme présent, et la reprise renvoie elle au passé ; l'anaphore, par sa simplicité, tend à gommer le fossé entre les deux plans, elle naturalise « grammaticalement » le passage de l'un à l'autre. Mais cet effet est également rendu possible par le passé composé, dont

situation en opposant le présent à toutes les autres formes verbales, ce que ni Weinrich ni Benveniste ne font. En respectant scrupuleusement le modèle de Weinrich, il faudrait ainsi inclure dans le commentaire les trois propositions dont les verbes sont au passé composé (au début et à la fin de l'extrait). Que l'on se rassure, cela n'est que provisoire ; nous aurons l'occasion de revenir sur la question, avec une approche plus respectueuse de la complexité verbo-temporelle.

il nous faut souligner le rôle : par sa nature propre, il assume presque en douceur la transition entre les deux moments. D'une part, il renvoie lui aussi à la situation d'énonciation (parce qu'il est un accompli du présent); d'autre part, il manifeste la distance temporelle qui sépare le fait raconté du moment de son énonciation. Une fois cette distance à nouveau posée, le récit à strictement parler peut reprendre (ce que semble signifier l'apparition d'un passé simple à la fin du passage). Suivant la théorie de Weinrich, les événements racontés apparaissent alors déconnectés de la situation d'énonciation ; néanmoins, le sentiment demeure que la frontière entre la situation du narrateur et celle des personnages est tombée, même pour un bref instant.

2. *Foyers perceptifs*

Cela n'est rien comparé à l'effet produit par d'autres ruptures temporelles, bien plus brutales et forçant les limites de la langue :

Les uns avaient couru au village chercher la pompe ; d'autres avaient pris par le chemin qui descend le long de la Bourdonnette. Ceux-ci étaient sur le chemin et le voyaient marqué devant eux par l'éclair ; puis le terrain était ôté de devant eux, alors ils mettaient le pied dans le vide. Puis le terrain est refait ; ils en profitent, mais ils glissent, ils tombent en avant. Ils ne sentaient plus qu'il pleut qu'à de l'eau qui leur coule le long des reins et, quand ils ouvrent la bouche, ils en avaient plein la bouche. Ils glissent, ils tombent en avant, butant à la nuit qui est revenue en travers du chemin comme s'il y avait eu un éboulement de la colline, mais ils s'appellent l'un l'autre ou ils se tiennent par la main ; et, en même temps, il y avait toujours, derrière les rideaux de l'eau dont elle faisait briller les fils, la même grande lueur vers laquelle ils n'ont eu qu'à tenir leurs regards tendus et le corps va à leur suite comme le long d'un cordeau. Ils arrivent au ravin, ils dégringolent dans les buissons. Et ils débouchent finalement sur la grève, tandis qu'on entendait toujours la cloche sonner au feu, entre deux coups de tonnerre. La pompe n'était pas encore là ; ils ont vu que, de toute façon, elle arriverait trop tard. (BT: 308-309.)

Aucune variation dans l'emploi des pronoms ne permet de distinguer des voix différentes, prenant en charge telle ou telle partie de la narration de cette scène. De même, la découpe des postures énonciatives n'a pas la même netteté que dans l'extrait précédent (ce d'autant plus que la ponctuation ne nous est ici d'aucune aide).

Ce n'est pas tant l'emploi du présent qui choque dans cette séquence ; nous avons affaire dès « Puis le terrain est refait... » à une figure de type hypotypose, procédé assez classique en somme lorsqu'on désire décrire des actions et non pas des états : le tumulte, la confusion de la scène sont rendus avec vivacité par ce biais. C'est au contraire le retour de formes verbales associées au passé, et notamment de l'imparfait, qui résiste aux efforts d'explication. Avouons d'emblée que nous avons été très désemparé, proche de reprendre à notre compte un verdict condamnant le « mal-écrire » ramuzien, face à une phrase comme celle-ci : « Ils ne sentaient plus qu'il pleut qu'à de l'eau qui leur coule le long des reins et, quand ils ouvrent la bouche, ils en avaient plein la bouche. » Pourtant, si l'on s'en tient à l'idée que les ruptures temporelles signalent des changements de niveaux, alors l'utilisation que Ramuz fait des temps verbaux apparaît non pas comme étant de l'ordre du n'importe quoi, mais de l'application d'une logique raisonnée.

On constatera ainsi que l'emploi de formes verbales associées au passé concerne en premier lieu des verbes de perception dont les sujets sont les personnages de la scène : « voyaient », « sentaient », « entendait » ; nous prenons également en compte des membres de phrase immédiatement liés aux cinq sens : « ils en avaient plein la *bouche* », « ils n'ont eu qu'à tenir leurs *regards* tendus ». De même, pour les autres occurrences de ces formes verbales, il y a toujours un rapport avec un foyer perceptif qui est délimité comme étant celui des personnages par l'emploi de certaines prépositions :

Ceux-ci étaient sur le chemin et le voyaient marqué *devant eux* par l'éclair ; puis le terrain était ôté de *devant eux*, alors ils mettaient le pied dans le vide.

[...] et, en même temps, il y avait toujours, *derrière* les rideaux de l'eau dont elle faisait briller les fils, la même grande lueur *vers laquelle* ils n'ont eu qu'à tenir leurs regards tendus [...].

Insistons sur la composante *perceptive* de ces énoncés. Il ne s'agit pas vraiment d'une restriction du savoir sur le monde raconté, de type focalisation interne, mais bien plutôt de l'adoption délibérée d'un point de vision ou d'un point d'écoute *correspondant à la position spatiale d'un ou de plusieurs personnages*. À la notion de focalisation (qui recouvre simultanément les composantes perceptive et cognitive), nous préférerons alors celles d'ocularisation et d'auricularisation, telles que les développe

François Jost dans *L'Œil-caméra*¹⁷. Nous dirons donc que les formes verbales associées au passé rendent compte d'une ocularisation et d'une auricularisation *internes* (cela est d'autant plus net en ce qui concerne l'emploi de l'imparfait, dont l'« effet de subjectivité » est bien connu).

Conçue en ces termes, la gestion des temps verbaux dans cette séquence gagne en limpideur ; il apparaît en effet que le présent est employé pour relater des actions dont la perception / restitution ne dépend pas du même foyer : « Puis le terrain est refait ; ils en profitent, mais ils glissent, ils tombent en avant. [...] Ils glissent, ils tombent en avant [...], mais ils s'appellent l'un l'autre ou ils se tiennent par la main ; [...] et le corps va à leur suite comme le long d'un cordeau. Ils arrivent au ravin, ils dégringolent dans les buissons. Et ils débouchent finalement sur la grève [...]. » C'est alors un autre point de vision qui est privilégié, celui du narrateur, adoptant la position perceptive d'un observateur non localisable : nous sommes alors en ocularisation *zéro*.

On en arrive alors à penser que Ramuz respecte si scrupuleusement son agencement de plans — au sens cette fois cinématographique du terme — et leur *formulation textuelle*, qu'il ne peut pas faire autrement que d'écrire : « Ils ne sentaient plus // qu'il pleut qu'à de l'eau qui leur coule le long des reins et, quand ils ouvrent la bouche, // ils en avaient plein la bouche. » L'apparente désorganisation des temps verbaux est ainsi due à la volonté d'opérer un « montage » extrêmement serré entre différents plans plus ou moins « rapprochés ». Les ruptures temporelles assument toujours un changement de niveau énonciatif : le présent renvoie au présent du narrateur (et de son discours), de même que les autres formes verbales restituent un passé qui est celui des acteurs mêmes de la scène (et de leurs sensations qui, à travers l'imparfait, sont « historicisées¹⁸ ») ; mais elles véhiculent une nuance supplémentaire, en devenant (dans ce cas comme dans d'autres) la tentative stylistique de restituer un va-et-vient constant entre les deux foyers perceptifs qu'incarnent ces différentes instances.

¹⁷ François Jost, *L'Œil-caméra*, 2^e édition, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989 (1987).

¹⁸ Par là, nous n'entendons pas que ces sensations se trouvent objectivées, mais qu'elles sont coupées de la situation d'énonciation qui voit le récit se dérouler et donc de la position du narrateur. C'est réellement le point de vision / d'écoute des personnages-acteurs de la scène qui est rendu à travers cette forme verbale.

3. *Déroulement de la narration*

Les ruptures temporelles traduisent, dans les romans de Ramuz, une extrême mobilité du récit, que ce soit dans une dimension temporelle (moment des événements, moment de leur énonciation) ou spatiale (exploitation maximale de la multiplicité des points de perception). Nous avons effleuré le fait qu'elles tendent ainsi à problématiser la notion de frontière entre le cadre de la situation d'énonciation (la relation narrateur-narrataire) et celui de l'histoire racontée et des personnages. En nous penchant à présent sur une portion de texte plus étendue (le premier chapitre du roman), dont nous étudierons les ruptures temporelles¹⁹, nous aimeraisons préciser quelles conséquences peuvent résulter de l'amenagement de cette frontière pour le récit pris dans son ensemble, notamment du point de vue d'une catégorisation générique. En effet, le genre romanesque tel que le réalisme et le naturalisme ont pu le façonner se caractérise par une énonciation de type historique. Le plan des événements racontés et celui de la situation d'énonciation sont clairement différenciés, au point que cette dernière (et donc le narrateur) s'efface complètement : « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes²⁰. » Selon Benveniste, la source d'un tel effet réside dans l'emploi du passé simple, temps fondamental de l'histoire, « qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur²¹ ».

Mais qu'en est-il dans *La Beauté sur la terre*? Le roman s'ouvre sur un dialogue entre Milliquet (oncle de Juliette, patron de café) et Rouge (ami du précédent, pêcheur); le sujet en est l'arrivée possible de la jeune fille, orpheline depuis peu. Le système verbo-temporel mis en place par le texte offre en premier lieu une certaine régularité, en alternant des passés composés (dans le discours attributif²²) et des imparfaits (dans les énoncés descriptifs).

¹⁹ En exceptant celles qui pourraient se situer au sein des répliques des personnages : il ne s'agit pas de caractériser les « écarts » dont ceux-là pourraient être responsables.

²⁰ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 241.

²¹ Ibid.

²² Cette notion recouvre tout fragment de phrase qui, justement, attribue une réplique à un personnage. Pour plus de précisions, voir Gerald PRINCE, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, 9 (1978), p. 305-313.

Malgré cela, la présence du passé composé doit nous servir de signal d'alarme : nous l'avons dit plus haut, en tant qu'accompli du présent, ce temps verbal maintient un lien entre le fait rapporté et la situation d'énonciation. L'entrée dans le roman se fait ainsi par le biais d'une énonciation *discursive* et non pas historique : d'emblée, toute impression de distance se trouve affaiblie (seul l'éloignement temporel demeure marqué).

Les premières irrégularités dans ce système surviennent au sein du discours attributif :

— C'est qu'il y a au moins trente-cinq ans qu'on n'avait plus eu de ses nouvelles (parlant de son frère); je le croyais mort depuis longtemps...

— Eh bien ! tu vois que non et que tu te trompais, *dit* Rouge, ça arrive. Et il faut croire qu'il n'avait pas la même opinion à ton sujet, ton frère, puisque c'est lui qui a donné ton adresse au consulat... Et, tu sais, un frère, c'est un frère... Tu ne peux pourtant pas laisser ta nièce à ces Américains.

Milliquet haussa les épaules sous son gilet de chasse en grosse laine rousse, boutonné de travers sur une chemise sans col.

Il *disait*:

— Tu comprends, 363 dollars seulement... Et une fois les frais de voyage déduits... Qu'est-ce que ça peut bien coûter, ce voyage ? Et combien de temps est-ce qu'il dure, ce voyage ? hein, sais-tu ? (BT: 90 ; nous soulignons.)

La forme du premier verbe que nous avons souligné — un présent ou un passé simple ? — rend ardue l'interprétation de l'effet de la rupture. Notons en premier lieu qu'elle se reproduit plus loin dans le chapitre :

— La question n'est pas là. Si tu abandonnais ta nièce, qu'est-ce qu'on va penser de toi ? Et puis ce pauvre homme, pensez-y un peu ; représente-toi que tu es sur ton lit de mort... [...] Il s'est dit : « Heureusement que j'ai un frère... » peut-être qu'il a eu juste le temps de faire venir le consul...

— Oh ! *dit* Milliquet, il ne savait même pas mon adresse... (BT: 90-91 ; nous soulignons.)

Dans un cas comme dans l'autre, il nous semble important de remarquer que la réplique concernée commence par une exclamation, alors que celle qui la précède se termine par des points de suspension. Cette configuration ne se reproduit nulle part ailleurs dans le chapitre, ce qui doit nous conduire à considérer l'éviction du passé composé au profit d'un autre temps dans le discours attributif comme signifiante : l'irrégularité temporelle, tout comme

la ponctuation, souligne la rapidité de l'enchaînement entre deux répliques, l'une venant presque interrompre l'autre.

Puisque l'histoire est jusqu'ici relatée au passé, nous n'avons pas de raison de voir dans la forme « dit » autre chose qu'un passé simple, ce que semble confirmer la présence d'un autre passé simple un peu plus bas, au sein d'un énoncé pris en charge par le narrateur (« Milliquet haussa les épaules [...] »). Ce temps verbal est en mesure d'assumer un effet d'accélération, car, contrairement au passé composé, le passé simple suggère l'idée d'une consécution entre deux actions — ici, une réplique en déclenchant immédiatement une autre. Cependant, n'éliminons pas la possibilité que ce soit un présent : son rôle serait alors de mimer le surgissement de l'événement, par le fort effet de mise en relief qu'il produit au sein d'une chaîne de passés²³. Toujours est-il que, et c'est là le point essentiel, l'irrégularité tente de rendre compte sur le plan de la narration d'une modification sur le plan de l'histoire (la vitesse du dialogue) — et l'on ressent comme un soubresaut, comme si l'histoire avait *brusqué* momentanément la narration.

Revenons à la deuxième irrégularité que nous avons soulignée, c'est-à-dire l'emploi d'un imparfait au sein du discours attributif. La valeur aspectuelle *sécante* de ce temps verbal a pour effet de nous faire lire la réplique qui suit comme si nous la prenions « en cours de route ». De cette manière, les événements relatés (le haussement d'épaules de Milliquet et sa réponse) sont restitués comme étant pris dans un rapport non pas d'enchaînement mais de simultanéité : le personnage a commencé à parler en même temps qu'il a haussé les épaules. Il faudrait en fait rétablir : « Milliquet haussa les épaules [...] pendant qu'il disait [...]. » Mais dans ce cas, le sentiment d'être face à une irrégularité temporelle disparaîtrait, car la simultanéité se trouverait ménagée par l'emploi d'une locution conjonctive. Or il nous paraît essentiel que le narrateur n'ait pas « choisi » cette formule. Sur ce point, nous formulerons deux hypothèses. La première tient à ce que la

²³ Nous reviendrons sur ce point plus tard, car il n'est pas si anodin que cela si l'on cherche à le comprendre à la lumière des théories de Benveniste ou de Weinrich. Pour l'une et pour l'autre, le passage du passé composé au passé simple implique un changement de plan (du discours à l'histoire, ou du commentaire au récit), ce qui ne serait pas le cas avec un présent. Pour le moment, nous en resterons à un commentaire basé avant tout sur la valeur aspectuelle propre à chacun de ces temps.

locution conjonctive est à mettre au titre des instruments garantissant à la narration son effet de maîtrise : elle ne se laisse pas surprendre par le surgissement de deux événements simultanés, qu'elle parvient à lier au sein d'un seul énoncé. Mais chez Ramuz, rien de tel : la narration a été prise en défaut, et elle se retrouve comme obligée de poser un premier élément — le geste — puis de « revenir » un tout petit peu en arrière dans la chaîne des événements, afin de restituer la réplique simultanée, et espérer rattraper son « retard » sur l'histoire.

À bien y réfléchir, on serait même tenté de se demander si le narrateur n'est pas seul responsable de ce « retard », puisqu'il a intercalé entre le geste et la prise de parole de Milliquet un court fragment descriptif. Dans ce cas, la légère entorse à une des règles qui semblent être jusque-là celles du texte (les verbes attributifs sont au passé composé) aurait une origine différente. Il faudrait alors imaginer que le déroulement de l'histoire et celui de la narration sont *parallèles*, et que les moments de « pauses » dans la narration (comme les descriptions par exemple) n'en sont pas pour l'histoire. Les événements ne seraient pas simultanés mais se succéderaient, et la restitution de cette succession comme telle se trouverait compromise par l'intégration dans le cours de la narration d'un fragment descriptif. Ce que l'imparfait manifesterait alors, ce serait le réajustement de la narration sur le déroulement des événements. Voilà notre seconde hypothèse, qui ne peut bien sûr s'appuyer sur une seule irrégularité, et bien minime de surcroît ; mais nous aurons bientôt l'occasion d'analyser un cas semblable.

Les rapports entre gestes et paroles, leur possible simultanéité, nous paraissent être une des causes majeures de ruptures temporelles dans ce chapitre ; le texte offre d'autres solutions narratives chargées de restituer vaille que vaille la concomitance de deux événements²⁴.

Milliquet a soupiré de nouveau ; il *porte* la main à sa nuque, il se la *passe* à deux ou trois reprises dans la nuque :

— Qu'est-ce que ma femme va dire ? (BT: 91; nous soulignons.)

²⁴ Notons cependant que, dans un cas, la narration inscrit parfaitement une parole dans la durée d'un geste : « — Oh ! dit Milliquet, il ne savait même pas mon adresse... / Et il montrait à Rouge l'enveloppe toute corrigée, et re-corrigée, couverte d'inscriptions au crayon encre [...]. » (BT: 91.)

Cette fois, le doute n'est plus permis : la rupture est de l'ordre d'un passage du passé au présent. L'effet de mise en relief d'un tel procédé est probant : le geste du personnage se détache du reste de la chaîne des événements relatés. À ce titre, on peut associer cette rupture temporelle à celles que nous avions observées plus haut, dans la deuxième section de ce travail ; le brusque changement de temps marque la césure entre deux plans « cinématographiques », le présent rendant saillants la main, la nuque et le geste du personnage, opérant ainsi à la manière d'un plan rapproché, en restreignant notre vision de spectateur / lecteur à une certaine portion du cadre.

La mise en relief est possible par le passage d'une valeur aspectuelle à une autre. Alors que le passé composé donne à voir le procès comme accompli, le présent le montre sous l'angle de son déroulement (aspect inaccompli). La transition accompli-inaccompli produit alors un léger ralentissement dans la restitution des événements, dont la narration semble avoir besoin à ce moment précis. En effet, nous ne pouvons concevoir le soupir de Milliquet, son geste et sa prise de parole dans un rapport de succession ; un tel découpage est peu vraisemblable. Bien au contraire, le geste apparaît dans un rapport de simultanéité avec la réplique de Milliquet — le lien est d'ailleurs fait par le texte, puisque la relation du geste joue le rôle de discours attributif. Perçus en ces termes, les événements dont le support verbo-temporel est un présent adoptent alors l'allure de procès en cours (aussi brefs soient-ils), parfois comme en *suspension*, sur lesquels débordent d'autres faits à restituer :

Rouge vida le fond de sa chopine de trois décis dans son verre ; il ne *répond* rien.

Il avait une grosse figure rouge, une casquette de marin à visière de cuir verni, la moustache presque blanche. Il portait un tricot de laine bleue à col montant, qui boutonnait sur l'épaule.

Court, gros, carré, il se tenait le corps en avant sur son siège sans dossier, tirant de temps en temps sur la pipe qui lui pendait au coin de la bouche. Il n'a rien répondu, il a dit seulement :

— Oui... (BT: 91 ; nous soulignons.)

La simultanéité entre les deux procès — le geste de Rouge et son mutisme — est incontestable ; de même, l'*exécution* de l'un (signifié par le passé simple) paraît être la cause de la *suspension* de l'autre. Toutefois, il faut souligner qu'au présent fait suite une nouvelle séquence descriptive ; nous pouvons alors nous demander si la rupture temporelle n'est pas une marque supplémentaire

des rapports particuliers qu'entretiendraient dans ce texte les déroulements respectifs de l'histoire et de la narration. Il semble en effet que ce soit le portrait opéré par le narrateur qui vienne interrompre le fil des événements, se substituer à eux pour un instant ; le présent serait ainsi l'*annonce* d'une interruption « non historique », que le narrateur ménage afin de pouvoir insérer une description, ce que la reprise du verbe « répondre » au passé composé (indiquant ainsi la fin du suspens) manifeste également. Dans ce cas-là, les temps verbaux auraient alors une fonction d'*indices séquentiels*.

Tout cela est extrêmement bref, car les formes verbales associées au passé reprennent leur place pour un instant :

Il a dit : « Oui », une seconde fois.

Il prit son verre qu'il vida, ayant logé sa pipe dans la paume de sa main gauche ; il fit claquer sa langue, il s'essuya la bouche du revers de la main :

— Tu n'as pas vu Décosterd par hasard ?...

Milliquet secoua la tête. (BT: 91.)

La narration prend ici un tour classique, avec un enchaînement de passés simples dans la ligne d'une énonciation des plus historiques... Pour cette raison, une telle concentration de passés simples n'est pas sans poser problème, alors que par ailleurs ce sont les temps du discours qui dominent dans le chapitre. Nous tenterons plus loin de voir quelle signification accorder à ce renversement, qui est de courte durée ; Rouge en effet poursuit le dialogue :

— Il faut que j'aille voir ce qu'il fait.

Il *se lève*. Et c'est alors qu'il a repris :

— Le consul ne te dit pas si elle est jolie ?...

Il tira sur son maillot qui faisait des plis autour de son gros corps et qu'il a soulevé sur le côté pour aller prendre son portemonnaie :

— Quant à ta femme, a-t-il recommencé, dis-toi bien que tu auras une scène, quoi que tu fasses, mais tu en as l'habitude... Au revoir.

Il *sort* par la terrasse.

Milliquet tenait toujours la lettre dans sa grosse main molle aux poils roux. [...] (BT: 91-92 ; nous soulignons.)

À nouveau, le présent surgit, comme support de mouvements ; à nouveau, il nous semble que son rôle est d'introduire une suspension et de signifier la simultanéité. Prenons la première occurrence ; le présent est immédiatement suivi par un passé composé,

qui est précédé par une formule à souligner : « Et c'est alors que... » Difficile d'insister davantage sur le poids de la réplique de Rouge qui est annoncée par ce biais : elle lui brûle les lèvres depuis le début de la conversation, et la réponse qu'il attend (sans l'obtenir à ce moment) est la source de ses efforts pour convaincre Milliquet de faire venir la jeune femme. Mais une telle mise en relief est déjà *préparée* par le ralentissement provoqué par le présent : notre attention est ainsi éveillée. En outre, l'adverbe « alors », en signalant la relation d'incidence entre le mouvement de Rouge et sa prise de parole, indique que celle-là coupe le procès en cours, ce que manifeste à nos yeux l'enchaînement présent-passé composé. La suspension est là encore brève, car la suite des événements qui composent la scène conserve pour sa part un caractère de successivité, grâce à un enchaînement de passés (« tira », « a soulevé », « a-t-il recommencé »). Puis le présent réapparaît, avec un effet semblable que précédemment : la « sortie de scène » de Rouge est en rapport de simultanéité avec la fin de sa réplique, de même qu'avec l'attitude figée de Milliquet (indiquée par l'adverbe « toujours »); on peut même dire que l'effet suspensif du présent annonce la posture du personnage à l'arrêt.

Après une courte séquence descriptive (trois phrases), le texte reprend ainsi :

Milliquet a avancé un pied dans sa pantoufle de lisière, il *avance* l'autre pied : quoi faire ? ah ! mon Dieu, oui, quoi faire ? ayant une petite moustache sans couleur, et un poil rare et sans couleur sur ses grosses joues tombantes couvertes de taches de son.

De nouveau, il *avance* le pied droit, puis l'instant d'après le gauche...

Sa femme aurait bien fini par se douter de quelque chose ; en somme, il avait eu raison de mettre Rouge au courant de l'affaire ; Rouge, en cas de besoin, pourrait toujours lui donner un coup de main...

Il *avance* le pied gauche, le droit :

— Eh bien, tant pis, tant pis ! Qu'elle vienne... Elle...

Il s'arrêta un instant, puis, parlant tout haut (il s'agissait maintenant de sa femme) :

— Elle, elle m'embête. Autant me débarrasser d'elle tout de suite. (BT: 92 ; nous soulignons.)

La simultanéité se joue cette fois entre les gestes du personnage et ses pensées (exprimées à travers un monologue intérieur au style direct libre, puis au style indirect libre et enfin au style direct).

Cela est particulièrement clair lorsqu'on nous précise quel pied se trouve en mouvement : le trajet du pied gauche est suspendu (d'où les points de suspension) par les pensées de Milliquet, pour trouver sa fin au paragraphe suivant (alors que ce sont les pensées de Milliquet qui se retrouvent suspendues). Cette imbrication cesse avec la prise de parole au style direct, et marque le retour de formes verbales associées au passé, retour définitif (dans le discours attribué strictement au narrateur²⁵) comme on peut le voir :

Il appela :

— Rosalie... Hé ! Rosalie...

Mme Milliquet *parut* dans l'escalier.

Et la suite *a été* que les voisins, toute l'après-midi, *ont entendu* le bruit d'une violente discussion.

C'est cette lettre d'Amérique, et une nièce que Milliquet avait là-bas, et qui lui tombait sur les bras. Pourtant, disait-on dans le pays, il a bien fait de dire oui quand même...

On disait comme Rouge : « Un frère, c'est un frère... »
(BT : 93.)

Ce parcours un peu tortueux appelle encore un commentaire théorique. Alors que, dans les deux premières parties de cette étude, nous avons tour à tour fait appel aux notions développées par Benveniste d'une part (discours *vs* histoire) et Weinrich d'autre part (commentaire *vs* récit), dans le but de rendre compte des effets suscités par les ruptures temporelles, on aura en revanche remarqué que, dans cette dernière partie, nous avons plutôt exploité les valeurs aspectuelles des différents temps verbaux pour bâtir notre commentaire. Par exemple, les effets de simultanéité et/ou de suspension que nous avons soulignés ont pour fondement la valeur de procès inaccompli propre au présent, en opposition aux valeurs respectives du passé composé — qui est, lui, un accompli — et du passé simple — désignant un procès, certes, mais considéré toutefois dans sa globalité.

Les modèles de Weinrich et de Benveniste nous permettront d'appréhender le chapitre dans son ensemble. Lu à la lumière de la théorie de Benveniste par exemple, le texte se présente sous un jour particulièrement homogène. Nous l'avions déjà mentionné au

²⁵ Le dernier présent (« C'est cette lettre d'Amérique [...] ») est inséré dans ce qui apparaît comme un discours indirect libre, dont nous ne tiendrons pas compte.

début de cette section : le couple passé composé-imparfait (temps majoritaires en ouverture du chapitre) délimite les contours d'une énonciation discursive. Les présents que nous avons soulignés ça et là confirment que ce régime énonciatif constitue le cadre du texte. En définitive, seuls les passés simples apparaissent comme « incongrus » dans un tel système. Nous allons y revenir tout de suite ; auparavant, nous aimerions montrer en quoi le modèle de Weinrich confère également au chapitre une certaine unité.

Si l'on s'en tient à ce que le linguiste allemand propose dans *Le Temps* (1973), le texte donne une impression de chaos, de va-et-vient tourbillonnant — et qui plus est incompréhensible, à notre avis — entre commentaire et récit. Lorsqu'on se limite à la parole du narrateur, on obtient schématiquement²⁶:

*PC PC IMP IMP IMP PQP IMP IMP PC PC IMP
IMP PS (ou PR) PS IMP PS (ou PR) IMP PC PR PR
PS PR IMP IMP IMP IMP PC PC PC PS PS PS PS
PS PR PC PS PC PC PR IMP IMP IMP IMP IMP
IMP IMP PC PR PR PR PS IMP PS PS PC PC IMP
IMP.*

On dénombre ainsi, selon les termes de Weinrich, dix-sept transitions hétérogènes de second niveau, ce qui est considérable pour un texte de quelques pages ! Nous l'avons dit en introduction, Philippe Renaud se base en grande partie sur Weinrich pour établir sa propre analyse et, constatant également la préférence ramuzienne pour ce type de transition, en arrive à faire du « heurt » entre le commentaire et le récit une caractéristique essentielle de la narration ramuzienne²⁷.

Weinrich a cependant considérablement assoupli son modèle dans *Grammaire textuelle du français*²⁸. Ainsi, dans certaines conditions, le passé composé et le présent (temps commentatifs) peuvent devenir des temps narratifs aux côtés de l'imparfait ; ils se substituent alors au passé simple et jouent le rôle de premier plan. Cet assouplissement simplifie considérablement la question des transitions hétérogènes de second niveau, puisqu'elles se

²⁶ Les temps commentatifs sont en italiques ; nous avons omis les participes.

²⁷ Voir P. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, p. 93-96.

²⁸ Signalons que P. Renaud n'en tient pas compte dans *Ramuz ou l'intensité d'en bas...* et pour cause : le texte de Weinrich est paru en français trois ans après son étude.

réduisent à la présence des passés simples, à nouveau seuls intrus véritable dans le système verbo-temporel sous-tendant le texte. Néanmoins, Weinrich limite strictement cette extension au « récit oral » (qui répugne à employer le passé simple), ce qui pourrait ne pas faire notre affaire dans le cas présent. La notion de récit oral a pourtant un grand intérêt à notre avis, pour autant que l'on considère l'oralité (en opposition à l'écrit) sous l'angle d'une *prise en charge énonciative plus évidente*. De ce fait, nous pouvons alors opérer un recouplement entre la position de Weinrich et la catégorie benvenistienne du discours.

Comment expliquer, dans un tel cadre, la présence du passé simple, temps historique ou narratif par excellence ? quel rôle peut-il jouer ? La réponse tient dans la notion de « mise en relief » développée par Weinrich ; c'est elle, en définitive, que nous avons exploitée en nous concentrant sur la valeur aspectuelle des temps verbaux. Weinrich attribue cette fonction à des couples verbaux au sein du récit : l'imparfait tient toujours la place de second plan, alors que le passé simple (et dans certains cas le passé composé ou le présent, comme nous venons de le voir) marque le premier plan. Nous pensons quant à nous qu'il est nécessaire d'étendre cette vision fonctionnelle à tous les temps d'un texte, qui s'organisent ainsi en un système un peu plus complexe que la simple binarité. Dans notre cas, la paire passé composé-imparfait traverse tout le texte et constitue ainsi le noyau du système, le passé composé étant chargé de manifester un premier plan, et l'imparfait un deuxième. Le présent et le passé simple viennent alors se situer par rapport à ce noyau, en y ajoutant deux strates supplémentaires. En introduisant un ralentissement, le présent signale les instants lourds de sens : les hésitations de Milliquet quant à la réaction de sa femme, l'opacité du comportement de Rouge, etc. En revanche, le passé simple tient la place d'arrière-plan. L'enjeu du chapitre réside en effet dans le dialogue entre les personnages, tant dans son contenu informationnel strict (il s'agit d'une véritable *scène d'exposition*) que dans les indications qu'il véhicule plus discrètement au sujet des motivations des personnages. Or nous avons vu que la majorité des verbes attributifs étaient au passé composé. Le passé simple, lui, restitue des événements dont l'importance est moindre (essentiellement des gestes) voire tout à fait ordinaires. Ainsi de la phrase : « [Rouge] prit son verre qu'il vida, ayant logé sa pipe dans la paume de sa main gauche ; il fit claquer sa langue, il s'essuya la bouche du revers de la main [...]. » Les passés simples confèrent aux gestes de Rouge l'image de

mécanique huilée, absolument habituelle et sans portée significative²⁹ — gestes qui se présentent d'ailleurs comme étant « déconnectés » du dialogue.

Nous l'avons dit plus haut, les caractéristiques du « récit oral » tel qu'envisagé par Weinrich nous apparaissent être celles de la prise en charge énonciative propre à la catégorie du discours. Selon nous, il est plus pertinent de s'en tenir au modèle de Benveniste, à la distinction entre discours et histoire, qui est plus opérante sur un tel texte. Elle est peut-être moins « fine³⁰ » que celle de Weinrich ; elle offre surtout plus de souplesse, parce qu'elle est pensée en étroite combinaison avec les pronoms personnels. Or il nous faut encore traiter précisément de cette question-là. Les pronoms personnels sont en effet la véritable clé du modèle benvenistien : ceux de 1^{re} et de 2^e personne — parce qu'ils renvoient de fait à la présence d'un locuteur et d'un allocataire — délimitent l'espace du *discours* ; la 3^e personne n'en est pas exclue, mais elle n'apparaît que comme « non-personne », sans rôle à jouer dans l'interaction discursive ; en revanche, elle est la seule à constituer le noyau de l'*histoire*. Le problème est que, dans le premier chapitre de *La Beauté sur la terre*, si la majorité des temps ressortissent en effet au discours, on ne compte en revanche aucun pronom de 1^{re} ou de 2^e personne... Peut-on alors réellement conclure que nous avons toujours affaire à une énonciation discursive ? Le doute se lève en partie si l'on prête attention à une pirouette en fin de chapitre : alors que la 3^e personne domine, elle se trouve remplacée, dans les deux derniers et courts paragraphes, par le pronom impersonnel. La valeur qui lui est souvent attribuée est certes équivalente à celle de la 3^e personne ; mais nous savons également qu'un « on »

²⁹ Cet effet s'articule autour d'une distinction que Weinrich établit entre temps commentatifs et temps narratifs qui est de l'ordre de la « tension ». Le premier groupe s'organise autour du présent, qui est celui du locuteur et de son allocataire : ce qui est dit s'inscrit ainsi dans leur univers, les concerne directement et réclame alors une attention soutenue — ce que le locuteur signale à son allocataire par l'emploi spécifique de ces temps. À l'inverse, les temps narratifs indiquent que les faits racontés sont sans lien direct avec l'univers des co-locuteurs et laissent place alors à une certaine « détente ». Une telle distinction s'applique ici pour appréhender les effets respectifs du passé composé et du passé simple.

³⁰ Voir P. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, p. 90.

remplace aisément un « nous ». Le pronom impersonnel est essentiellement bifide et dissout la frontière entre les personnes, entre les événements passés et la situation d'énonciation présente, entre l'histoire et le discours. Nous pourrions penser que, puisqu'il apparaît « tardivement » dans ce premier chapitre, il ne provoque aucun effet réel. Mais si l'on se rappelle que, dans le chapitre II du roman, lors de l'arrivée de Juliette au village, le plan du discours se manifeste de façon spectaculaire ; si l'on considère que ce cas n'est pas isolé, comme le lecteur curieux s'en rendra vite compte, alors une seule conclusion s'impose. La narration ramuzienne — en s'articulant au niveau verbo-temporel autour de la triade « discursive » passé composé/présent/imparfait tout en maintenant comme sujets des verbes une 3^e personne aux contours plus « historiques » — vise à opérer le grand écart entre discours et histoire. L'équilibre est périlleux, et il est de temps à autre rompu ; alors tantôt le passé simple fait son apparition et « les événements semblent se raconter eux-mêmes³¹ », tantôt la présence du narrateur se fait plus évidente.

Ainsi, nous rangerions la question des transitions temporelles plus ou moins abruptes dans la catégorie des phénomènes textuels dont la fonction première serait de manifester la discursivité du récit, parce qu'elles mettent en scène la narration elle-même. Grâce aux ruptures introduites par le présent notamment, le narrateur s'octroie des pauses, ménage ses effets, consolide sa position de maître d'œuvre, face à un auditoire auquel il s'adresse toujours, même discrètement. C'est ainsi, en définitive, que les ruptures temporelles confèrent à l'écriture ramuzienne ce fameux aspect de « style parlé » : non pas parce que ces ruptures sont des *fautes* que l'on pourrait considérer comme typiques de la langue orale, mais parce qu'elles sont les marques d'une *prise en charge discursive*.

Dans l'introduction de cet article, nous avions dit, à propos de la notion de style parlé, qu'il restait à déterminer quel type de parole était mis en scène par Ramuz. Selon ce qui a été dégagé par notre analyse, il faut alors se demander quelle configuration de locution rend indissociables le discours et l'histoire. Nous en désignerons deux. La première semble évidente, et les ramuziens avertis la connaissent déjà : il s'agit de l'espace du conte oral.

³¹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 241.

Dans cette situation, le conteur-narrateur s'efforce sans cesse d'*actualiser* les événements passés (réels ou imaginaires) pour ses auditeurs. Les effets d'hypotypose sont nombreux ; les mimes également : c'est ainsi que nous pourrions également interpréter l'irruption de certains présents dans une chaîne de passés, présents qui, rappelons-le, sont souvent le support d'un geste d'un personnage. Le conte oral est le type même d'espace où l'on se trouve à distance des événements racontés, tout en les revivant. Le processus de la narration et son cadre ne sauraient alors s'effacer devant les faits racontés.

À un autre niveau de lecture, l'effet de l'irruption d'un présent dans une chaîne de passés rappelle immanquablement celui des *didascalies* dans un texte théâtral ; il est particulièrement saisissant dans la scène de l'arrivée de Milliquet et de Juliette au village, ou lors du dialogue ouvrant le premier chapitre. Cet emploi du présent est à rapprocher du *présent scénique*³², notion qui nous ramène à nouveau au « faire voir » de l'hypotypose ou du mime. Dans l'espace théâtral, tout comme dans celui du conte, certains éléments sont racontés (scènes d'exposition, récits d'événements « irreprésentables », etc.), d'autres sont représentés (jeu des acteurs, décor). De même, la situation d'énonciation que constitue le *lieu théâtral*³³ (ici entre acteurs-narrateurs et spectateurs-narrataires) ne s'efface jamais complètement, ce dont témoigne un phénomène comme l'aparté.

En prenant le dispositif scénique de l'*Histoire du soldat* comme modèle narratif, Philippe Renaud allait déjà dans le sens d'une conception théâtrale de la narration ramuzienne³⁴. Le personnage du Lecteur serait en effet une figure type de ce narrateur que nous avons vu se tenir à distance des événements tout en se trouvant lui-même sur les lieux de leur déroulement. Mais il faudrait inclure au nombre des personnages les spectateurs à qui il s'adresse, auxquels il sert de guide. Les personnages-acteurs, eux,

³² À propos de cette catégorie verbale, voir dans ce volume l'article de Rudolf MAHRER, « Poétique ramuzienne du tableau : *Les Signes parmi nous* (1919) ».

³³ Nous empruntons cette notion à Anne UBERSFELD (*Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1978), selon qui le lieu théâtral est l'espace de la salle de spectacle, comprenant donc non seulement la scène, mais également les rangs où est installé le public.

³⁴ Voir P. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, p. 85-87.

tantôt joueraient au milieu de ce dispositif, tantôt s'arrêtéraient pour laisser cours à la parole du narrateur premier, ou pour devenir à leur tour narrateurs de leur propre histoire.

Notre lecteur goûtera peut-être diversement nos efforts de lancer des ponts entre la narration romanesque ramuzienne et d'autres formes comme le conte ou le théâtre. Ces rapprochements nous permettront néanmoins, en guise de conclusion, d'élargir un peu notre propos, en cernant la portée réelle des torsions que l'écriture ramuzienne inflige à la langue et à son code grammatical. Nous l'avons suggéré en introduction, et on peut le constater à la lecture des remarques d'André Billy que nous avons citées : le non-respect des règles relatives à l'emploi des temps verbaux est conçu (à l'époque en tout cas) comme une affaire de *style*. Dans un article du présent recueil consacré à la réception critique, nous montrons que derrière cette notion se cache, au pire, l'idée d'une pure ornementation de la langue ou, au mieux, celle d'une appropriation singulière et singularisante de cette même langue. Nous ne chercherons pas à débattre ici de cette vaste question ; disons néanmoins qu'une conception restrictive du style comme ornement nous semble surtout être le signe d'une certaine myopie. En tentant de rapprocher la narration romanesque ramuzienne du conte ou du théâtre, nous rendons compte en fait d'une nécessité critique, qui est de *traduire* en d'autres domaines un dispositif narratif et des effets inhabituels dans le cadre d'un roman «classique». Et c'est à ce point que nous voulions aboutir : on ne pourra nier que les opérations microstructurelles menées par Ramuz débordent le cadre de la phrase et de la façon de la bien tourner, ou celui des rapports entre la norme grammaticale et un usage singulier de la langue ; leurs effets s'étendent jusqu'au niveau macrostructurel du genre — le roman —, dont les codes se trouvent alors remis en question.

Vincent VERSELLE